

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 - Giuseppé Grilli - Mariantonia Liborio -
Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXVII,1

Gennaio 1995

INDICE

Articoli:	P.
Silvia Disegni, <i>Envoûtement dans deux romans normands du XIX^{ème} siècle: «Madame Bovary» et «L'Ensorcelée»</i> .	7
Giampiero Posani, <i>Dittico maupassantiano</i> .	59
Contributi:	
Alberto Brambilla, <i>Carlo Dossi tra Croce e Novati</i> .	111
Francesco D'Arelli, <i>La «Ratio Studiorum» e le sue prime applicazioni (1572-1605) nei collegi del Messico</i> .	121
Francesca De Cesare, <i>Nota all'ultima edizione di «Si te dicen que caí», di Juan Marsé</i> .	133
Elisa Hermann, <i>Visione e speculazioni sulla conoscenza in «Palomar»</i> .	143
Armando Maggi, <i>Tradizione e postmodernismo in «Sonetos do obscuro quê» di Manuel Alegre</i> .	159
Silvio Melani, <i>Un'altra nota sul v. 275 del «Mare amoroso»</i> .	169
Enrique J. Noguera Valdivieso - Lourdes Sánchez Rodrigo, <i>Les versions recents en vers castellà del «Cant Espiritual» d'Ausias March. Notes sobre la traducció de la poesia medieval románica</i> .	175
Immacolata Pinto, <i>Sulla Metafora</i> .	185
Luca Sammarco, <i>«Presença» e i dissidenti</i> .	193
Marcella Trambaioli, <i>La funcionalidad panegírica de la mitología en las fiestas palaciegas de Calderón</i> .	217
Viviane Valle, <i>Manifestations de la légende arthurienne en pays breton</i> .	241
Recensioni:	
Francis Dubost, <i>Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XI^{ème}-XIII^{ème} siècles)</i> , Paris 1991 (Emilia Di Martino).	255
Francisco de Holanda, <i>Dialoghi di Roma</i> , Roma 1993 (Roberto Barchiesi).	257
Miguel Tamen, <i>Maneiras da Interpretação. Os fins do argumento nos estudos literários</i> , Lisboa 1994 (Armando Maggi).	259
Studi in onore: <i>El Girador. Studi di letterature iberiche e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini</i> , Roma 1993; <i>De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera</i> , Messina 1994 (Teresa Cirillo Sirri).	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

SCHEDA 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

XXXVII, 1

Gennaio 1995

SOMMARIO

ARTICOLI

Silvia Disegni (Ricercatore, Università di Salerno; Via Fontanile Arenato 162, 00163 Roma), *Envoûtement dans deux romans normands du XIX^{ème} siècle: «Madame Bovary» et «L'Ensorcelée»* (partendo da recenti studi etnologici sull'*envoûtement* nelle campagne della Normandia ottocentesca e novecentesca, ci siamo chieste se questo fenomeno non avesse fornito il modello della struttura narrativa di due celebri romanzi normanni ottocenteschi apparentemente così lontani fra loro per le modalità di scrittura utilizzate dai loro rispettivi autori: fantastiche, l'una, realiste, l'altra. Mentre la letteratura fantastica di Barbey d'Aurevilly riconosce esplicitamente l'*envoûtement*, quella realista, frutto del laicismo e positivismo dell'800 può solo rendere conto del 'discorso clandestino' tenuto sull'argomento. Ciò è reso possibile dalle scelte stilistiche di un autore come Flaubert (stile indiretto libero, discorso 'indeterminato') che consente l'ambiguità enunciativa e il racconto di un *envoûtement* più 'moderno', pp. 7-57.

Giampiero Posani (Prof. associato di Lingua e Letteratura Francese, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Dittico maupassantiano* (braccato dalla follia e dalla morte, assediato ed espulso dalla Città e dalla Casa, il solitario, fragilissimo soggetto supposto scrivere «come Maupassant» si barriera, in un estremo eroico tentativo di resistenza, nel labirinto speculare di testi impraticabili la cui impassibile impossibilità impeccabilmente annuncia l'imminente fine del percorso testuale), pp. 59-110.

CONTRIBUTI

Alberto Brambilla (Prof. incaricato di Letteratura Italiana, Istituto Superiore di Educazione Fisica di Verona; Via Leonardo da Vinci 5, 21052 Busto Arsizio - Varese), *Carlo Dossi tra Croce e Novati* (attraverso l'esame della corrispondenza Novati-Pisani Dossi-Croce, si misura l'isolamento culturale dello scrittore lombardo all'altezza del 1904), pp. 111-120.

Francesco D'Arelli (Dottore di ricerca in Orientalistica; Piazza S. Domenico Maggiore 11, 80134 Napoli), *La «Ratio Studiorum» e le sue prime applicazioni (1572-1605) nei collegi del Messico* (dallo studio delle *cartas anuas*, delle epistole, ecc., composte negli anni 1570-1605 ed edite nei volumi I-VIII dei *Monumenta Mexicana*, abbiamo seguito la lenta e graduale applicazione dei principi educativi e didattici della *Ratio studiorum* nei numerosi collegi fondati o diretti dalla Compagnia di Gesù in Messico e più in particolare come i suoi *maestros de leer y escribir, de latinidad y demás ciencias* si cimentarono, attraverso l'insegnamento, nella *cultura de los naturales y reducción de las naciones gentiles*), pp. 121-131.

Francesca De Cesare (Dottoranda in Iberistica, Università di Bologna; Piazza Gesù e Maria 24, 80135 Napoli), *Nota all'ultima edizione di «Si te dicen que cat», di Juan Marsé* (analisi del senso delle varianti apportate dall'autore alle diverse edizioni del romanzo nel ventennio 1973-1993), pp. 133-141.

Elisa Hermann (Dottore in Lettere, indirizzo moderno; Stargarder Str. 12, D-10437 Berlin), *Visione e speculazioni sulla conoscenza in «Palomar»* (il contributo analizza l'itinerario di ricerca e interrogazione del protagonista del testo calviniano cercando il collegamento possibile con le più recenti teorie nella linguistica cognitiva), pp. 143-157.

Armando Maggi (Ph. D. - University of Chicago -, visiting professor della Purdue University, In., USA; Dept. of Foreign Languages, 1359 Stanley Coulter Hall, West Lafayette, In. 47907, USA), *Tradizione e postmodernismo in «Sonetos do obscuro quê» di Manuel Alegre* (esamina la più recente raccolta di liriche di Manuel Alegre, mettendo in evidenza i punti di contatto e di rottura con una tradizione che affonda le radici nella più antica poesia europea), pp. 159-168.

Silvio Melani (Dottore di ricerca in Filologia Romanza; Via Bramante 2, 56100 Pisa), *Un'altra nota sul v. 275 del «Mare Amoro»* (l'individuazione della fonte del verso 275 consente di chiarire il significato di un passo oscuro e offre un elemento utile per ridiscutere l'ipotesi sulla struttura metrica dell'opera), pp. 169-174.

Enrique J. Nogueras Valdivieso (Prof. titular de Filología Románica, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras; Departamento de Filologías, Universidad de Granada, España) - Lourdes Sánchez Rodrigo (Prof. titular de Filología Catalana, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras; Departamento de Filologías, Universidad de Granada, España), *Les versions recents en vers castellà del «Cant Espiritual» d'Ausias March. Notes sobre la traducció de la poesia medieval romànica* (a la vista seis traducciones en verso castellano actual del *Cant Espiritual*, consideramos los distintos criterios adoptados (y los resultados obtenidos) por los traductores, para reflexionar sobre la viabilidad una traducción «lirica», qué problemas específicos presenta (especialmente la adaptación métrica del *estramp*) y su posible aplicación a casos similares), pp. 175-184.

Immacolata Pinto (Dottore in Lingue e Letterature Straniere Moderne; Viale Kennedy 343, 80125 Napoli), *Sulla Metafora* (tale lavoro prende spunto da una ricerca più ampia sul Lessico e le Rappresentazioni della Conoscenza, in cui sono state analizzate alcune opere di diversi autori (Calvino, Shakespeare, ...), individuando 'termini, frasi metaforiche e non' in quanto *veicoli di conoscenza*. Il percorso più

prettamente letterario e linguistico si è arricchito del contributo cognitivo ovvero uno studio che ha investito la mente e il linguaggio verbale), pp. 185-192.

Luca Sammarco (Dottore in Lingue e Letterature Straniere; Via S. Giacomo dei Capri 52, 80128 Napoli), *«Presença» e i dissidenti* (il contributo ripercorre la storia della rivista «Presença» attraverso le fratture, le scissioni e le incomprensioni, private e letterarie, fra i suoi collaboratori), pp. 193-216.

Marcella Trambaioli (Ph. D. University of Illinois, dottoranda in Iberistica, Università degli Studi di Pisa; Via Pacini 21, 20131 Milano), *La funcionalidad panegírica de la mitología en las fiestas palaciegas de Calderón* (sfruttando l'ambiguo gioco di specchi tra realtà e finzione tipico del teatro barocco, Calderón approfitta del mito classico — simboli, riferimenti, onomastica — per esaltare e lusingare, anche nei minimi dettagli, l'illustre pubblico che assiste alle sue *fiestas cortesanas*), pp. 217-240.

Viviane Valle (Lettrice di Madrelingua francese, Istituto Navale di Napoli; Via Alcide De Gasperi 5, 80133 Napoli), *Manifestations de la légende arthurienne en pays breton* (analyse de l'authenticité ou de la superficialité de certaines productions folkloriques bretonnes qui se rattachent au légendaire arthurien), pp. 241-254.

RECENSIONI

Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème}-XIII^{ème} siècles)*, Paris 1991 (Emilia Di Martino), pp. 255-256.

Francisco de Holanda, *Dialoghi di Roma*, Roma 1993 (Roberto Barchiesi), pp. 257-58.

Miguel Tamen, *Maneiras da Interpretação. Os fins do argumento nos estudos literários*, Lisboa 1994 (Armando Maggi), pp. 259-260.

Studi in onore: *El Girador. Studi di letterature iberiche e iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma 1993; *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina 1994 (Teresa Cirillo Sirri), pp. 260-265.

PUBBLICAZIONI DELLA SEZIONE ROMANZA
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE - NAPOLI

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

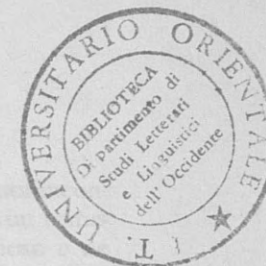
Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l. - Napoli
Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)

Gennaio 1995

LEGAT

Via E. D
Tel./F

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXVII, 1

*Fascicolo dedicato alla memoria
di
Pasquale Buonincontro*

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 59151
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1995

non solo entrò in contatto con la cultura romana, ma anche con la cultura italiana, che lo ha arricchito e gli ha dato un senso di appartenenza. In questo senso, il prof. Buonincontro è stato un uomo di cultura, un uomo di studio, un uomo di lavoro, un uomo di impegno. La sua attività scientifica e didattica, che ha svolto con dedizione e con successo, è stata una testimonianza della sua personalità e della sua cultura. La sua opera è stata una testimonianza della sua cultura e della sua personalità. La sua opera è stata una testimonianza della sua cultura e della sua personalità.

Apriamo questo fascicolo ricordando il prof. Pasquale Buonincontro, un compagno di lavoro che ci ha lasciato. In altre pagine, un romenista che lo ebbe amico e collega parlerà di lui come studioso e ne illustrerà l'attività scientifica. Noi qui vogliamo ricordarne le qualità umane, lo spirito gioviale, la sorridente umiltà che riversò nel lavoro come componente della redazione di questa Rivista e come docente dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli.

Alla vita degli «Annali» diede un contributo assiduo di competenza e di equilibrio: di competenza nel proporre, selezionare, mediare; di equilibrio nel giudicare, nel comporre dissensi, superare incertezze. Oltre a collaborare alla rivista con articoli originali, si impegnò con successo, come studioso, a sviluppare la frequenza dei rapporti tra cultura italiana e cultura romena, tra cultura romena e cultura europea, non solo intervenendo sul tema con saggi e redigendo repertori, ma anche organizzando incontri, partecipando a convegni, tenendo una fitta corrispondenza con studiosi del mondo romanzo e del mondo slavo. Da questo punto di vista interpretò con strenua convinzione lo spirito e l'orientamento culturale dell'Istituto Orientale, che ha un respiro istituzionalmente internazionale non solo perché parla nelle sue aule tutte le lingue che si parlano nel mondo, ma soprattutto perché imposta i problemi di ricerca e di didattica secondo metodologie variamente comparatistiche, volte a superare l'eurocentrismo, che è endemico della più diffusa tradizione accademica.

Alla vita dell'Istituto, alla organizzazione interna e alle manifestazioni di rappresentanza, diede come docente un contributo altrettanto assiduo di operosità silenziosa e redditizia. È difficile ricordare una commissione, un gruppo di lavoro, una giunta di istituto di cui non fosse chiamato a far parte per designazione unanime dei colleghi della facoltà o del corso di laurea o del dipartimento. Ad assumere impegni faticosi e non sempre gratificanti era primo ad offrirsi, non per mettersi in mostra o per guadagnare simpatie, ma per rispondere positivamente all'imperativo della sua coscienza di docente e di funzionario dello Stato. Per questa sua attiva presenza, per la sua disponibilità senza riserve, non condizionata da altra ambizione se non da quella di compiere intero il proprio dovere, era diventato parte essenziale del complesso meccanismo dell'Istituto, tanto essenziale da connaturarsi in esso.

Nell'Istituto Universitario Orientale, del resto, aveva cominciato, subito dopo la laurea, la sua attività scientifica e didattica, qui era cresciuto e si era completato attraverso un processo di identificazione

non solo culturale ma anche esistenziale. La sua laurea, conseguita nel 1954, in «Lingue, letterature e istituzioni europee, gruppo Europa Orientale, sezione balcano-danubiana» significava già per se stessa una scelta di campo, approvata e favorita dai Maestri che lo vollero accanto come assistente, come collaboratore, come collega.

Ma gli amici amano sovrapporre al volto serio e teso del docente serio ed impegnato il volto disteso dell'uomo che sul ritmo di una quotidianità schiettamente napoletana ha regolato la misura del proprio comportamento, non lasciandosi attrarre da richiami di vanità e vivendo realisticamente e con ironia le contraddizioni, le incertezze, le ambiguità dell'esistenza. Con un sorriso indulgente e con una battuta di spirito, spesso in un dialetto corposo e saporoso, sapeva superare asprezze, disinganni, inevitabili sconfitte. In questa veste lo ricordiamo con più affetto che in altra, e ci è più caro nel momento in cui, sorridendo, ne ripetiamo uscite e modi di garbata canzonatura.

Incorreggibile culture della facezia, amava infilare decine di barzellette, una dopo l'altra, nel bel mezzo di una discussione o di una diatriba lavorativa, mentre s'era intenti a compilare dati noiosi o a comporre contrastanti situazioni didattiche e logistiche, e con soddisfazione sua e degli altri riusciva nell'intento, che era quello di ricondurre la tensione a livelli di amicale conversazione intorno ad un tavolo di lavoro. Se poi la barzelletta la raccontava a bassa voce nel corso di consigli di facoltà o di dipartimento, nei momenti di stanca, quando la noia era molta e il succo poco, otteneva successo pieno: sia lui che raccontava sia i vicini, facce ed occhi rivolti al tavolo della presidenza, orecchi tesi al suo dire, riconquistavano di colpo l'ilarità degli scolari fra i banchi.

Con Pasquale Buonincontro abbiamo diviso per lunghi anni lavoro, problemi, interessi culturali. Ma oltre che come studioso e come docente lo abbiamo avuto vicino come amico. Perciò la pagina di apertura che gli dedichiamo in questo fascicolo non vuole concludersi come un rituale necrologio, ma vuole fermare alcuni tratti di un volto che ci era caro e familiare.

LA REDAZIONE

SILVIA DISEGNI

ENVOÛTEMENT DANS DEUX ROMANS NORMANDS DU XIX^{ème} SIÈCLE: MADAME BOVARY ET L'ENSORCELÉE

«Cela nous semble fort enfantin que de déclamer contre les sorciers ou la baguette divinatoire. L'absurde ne nous choque pas du tout; nous voulons seulement qu'on l'expose, et quant à le combattre pourquoi ne pas combattre son contraire, qui est aussi bete que lui ou tout autant» (lettre à Louise Colet (1853)).

Flaubert

1. *Littérature et ethnologie: la sorcellerie du fantastique au réalisme*

Il est des livres qui se donnent à lire comme des romans sur la sorcellerie. Tel est le cas de *l'Enfermée* de Barbey d'Aurevilly au titre des plus explicites. Mais une proclamation de principe de ce genre, fréquente dans le roman qui se dit fantastique, est-elle nécessaire pour que l'on puisse lire une oeuvre à la lumière d'une telle problématique, comme une histoire d'envoûtement, en somme?

De nombreux ethnologues ont étudié récemment les phénomènes d'ensorcellement. L'une de ces analyses porte sur une situation temporelle et spatiale assez insolite: le bocage normand à l'heure actuelle. L'on s'était jusque là penché sur les manifestations médiévales ou modernes de la sorcellerie, à propos du XVII^{ème} siècle surtout¹, lorsque les recherches s'appli-

¹ Voir par exemple parmi d'autres R. Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII^{ème} siècle, une analyse de psychologie historique*, Paris, Plon, 1968; *Possession et sorcellerie au XVII^{ème} siècle*, Paris, Fayard, 1979.

quaient à l'Europe. Lorsqu'elles prenaient pour objet notre époque, alors l'analyse portait plutôt sur les manifestations exotiques et lointaines de ce phénomène sur lequel l'anthropologie structurale, ou non, s'est penchée plus d'une fois. Or les deux ouvrages de Mme Favret Saada, *Les mots, la mort, les sorts* et son complément *Corps pour corps*² s'attachent au phénomène de l'ensorcellement, au discours qu'on tient sur celui-ci de nos jours dans une région qui appartient au monde occidental «civilisé»: la Normandie. Y est examinée la persistance d'une croyance que les renversements révolutionnaires, la culture laïque du siècle passé, la proximité de la capitale parisienne n'ont pu, étrangement, ébranler. Seules changent les modalités du discours car de nos jours, celui qu'on tient sur les sorts est clandestin, ce qui a rendu le travail de l'ethnologue difficile à mener, mais ce qui en fait aussi l'originalité³. Nous ne nous attarderons pas sur les aspects méthodologiques d'une démarche pourtant si riche d'enseignements mais sur ses résultats car ils nous éclairent sur l'histoire de la mentalité collective de la région étudiée. La présence actuelle de certaines manifestations anciennes souligne assez leur répétition au cours des siècles et des siècles. De fait, nous avons été étonné de voir combien les schémas étudiés rappelaient les structures de certains romans du siècle passé qui puisaient leur inspiration dans les milieux normands du XIX^{ème} siècle⁴, combien en somme

² J. Favret Saada, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, 1977 (que nous nommerons dans notre texte: MMS); *Corps pour Corps, Enquête sur la sorcellerie dans le Bocage* (son complément, que nous nommerons CpC), Paris, Gallimard, 1981.

³ La démarche suivie par Mme Favret Saada s'inspire de l'ethnologie anglosaxonne. Elle présuppose l'implication directe de l'ethnologue dans les différentes histoires de sorcellerie examinées en attribuant de ce fait à celui-ci une fonction particulière dans le système étudié.

⁴ «Où les croyances sont mieux conservées qu'ailleurs», affirmait J. Lecoœur dans son *Esquisse du Bocage normand*, Gérard Monfort Ed. Brionne en 2 volumes, 1883, 1887 (réédition en 1979), t. II, p. 3. Quant à Calliste Cavalier, il parle, dans son *Etude médico-psychologique sur la croyance aux sortilèges à l'époque actuelle*, Montpellier, 1868, p. 229, de la «Normandie si riche (...) en fiction superstitieuse»; cf. aussi G. Choly, *Histoire religieuse de la France Contemporaine, 1800-1880*, Paris, Privat, 1990 qui rapporte un témoignage de 1846 (p. 99): «dans les villages reculés, on croit aux sorciers et pas aux curés»; cf.

ils semblaient correspondre aux situations décrites par deux écrivains originaires de la région comme Barbey D'Aurevilly et Flaubert, qui insistèrent chacun à leur façon, sur le côté normand de leur entreprise⁵, l'un sur le mode fantastique, Barbey avec *l'ensorcelée*, l'autre sur le mode dit réaliste, Flaubert avec

aussi G. Desert, *Ruraux, religion et clergé dans le diocèse de Bayeux au XIX^{ème} siècle*, in «Cahiers des Annales de Normandie», 8, 1976 qui signale ces pratiques superstitieuses, p. 137; enfin, R.J. Lebarbenchon, dans *Littératures et Cultures populaires de Normandie*, Centres d'Etudes Normandes, Caen, 1991, t. II (p. 245), nous apprend que la sorcellerie fournit l'argument «d'excellentes pièces d'auteurs normands dialectaux».

⁵ Barbey écrit à ce propos à Trébutien en 1849: «Ce livre est un livre profondément normand»; «Je tiens à faire oeuvre normande» ou encore: «Quelle observation passionnée de la Normandie» (cf. *Oeuvres romanesques complètes* en 2 vol., Paris, Gallimard, Pléiade, 1964, t. II, p. 1340-1341). Nous citerons *l'ensorcelée* dans cette édition par l'initiale. Sur ce sujet cf. P. Lebeyriurier, *Sorcellerie et croyances populaires en Contentin ou quelques sources de l'ensorcelée* in *Autour de Barbey et l'ensorcelée*, Centre culturel de Cerisy, oct 80 in «Revue du département de la Manche», 23, 1981. Quant à Flaubert il écrit à Louise Colet le 10 avril 1853, «Quand *Bovary* sera publiée (...), mes compatriotes rugiront car la couleur normande du livre sera si crue qu'elle les scandalisera» (In *Correspondance* en 4 volumes (prévus), Paris, Gallimard, Pléiade, 1980, t. II, p. 301). Nous citerons *Mme Bovary* dans l'édition des *Oeuvres* de Flaubert dans la Pléiade en 2 vol., t. I, Paris, 1951 sous le sigle: B. R. Descharmes dans son *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, A. Ferroud, 1909, accorde de l'importance dans sa formation aux «récits de Julie, sa servante» qui lui raconte «d'anciennes légendes peuplées de fées et d'enchanteurs, de prodiges et de sortilèges (p. 16)». Le roman de Flaubert (1856-1857) est à peu près contemporain de celui de Barbey (1852-55). Il a été publié dans la «Revue de Paris» (mais d'abord à Rouen) et a même été commenté par Barbey dans «le Pays» du 6 oct 1856, quelques jours avant que Baudelaire n'en parle. Si Barbey reconnaît de nombreuses qualités au roman, il n'en souligne pas moins le «manque d'émotions». Relevons toutefois sa lecture faite en termes «d'énergie»: Emma est une «âme faible». Le livre n'est pas un roman où «la force exaspérée des passions les plus viriles est en cause». Mais il parle de roman de moeurs sans en relever la couleur normande et s'il lui arrive de parler de sorcellerie à propos de *Madame Bovary*, c'est pour souligner que son auteur manque de cette «sorcellerie suprême de l'Art» (*Flaubert, Madame Bovary* repris dans *Le XIX^{ème} siècle*, Paris, Mercure de France, p. 207). Rappelons l'ereintement de Flaubert par Barbey lors de la publication de *l'Education Sentimentale* et de *Bouvard et Pécuchet* dont l'anticléricalisme et les conceptions esthétiques sont aux antipodes de ceux de son compatriote. Il y a très peu de références à Barbey dans la *Correspondance* et les *Carnets* de Flaubert (cf. les *Carnets* par de Biasi, Paris, Balland, 1988, p. 437).

Madame Bovary. Contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord, *Madame Bovary* dans sa structure, présente de nombreuses analogies avec les exemples d'ensorcellement examinés par Mme Favret Saada, plus peut-être que *l'Ensorcelée* qui semble renvoyer à une conception de la sorcellerie plus traditionnelle, plus proche des exemples choisis, au Moyen-Age et au XVII^{ème} siècle, par Michelet, Walter Scott et, à notre époque, par Mandrou. Ceci s'explique peut être par le fait que dans le roman fantastique de Barbey la sorcellerie n'est pas une pratique remise en cause par les individus de la collectivité. Elle appartient de fait au patrimoine de toute la communauté. Alors que dans le roman de Flaubert, elle n'est jamais explicitée. Elle appartient au «discours clandestin»⁶ dans une campagne laïcisée où le discours officiel n'accorde aucune place aux phénomènes considérés comme superstitieux. Elle n'apparaît qu'au détour des conversations de différents personnages, au détour du discours direct ou indirect libre qui nécessite une interprétation de la part du lecteur, là où le narrateur donne, d'une certaine manière, leur voix aux personnages libres alors de faire signe. D'ailleurs, si les deux modes romanesques sont différents, les périodes choisies comme cadre pour ces deux histoires le sont aussi puisque *l'Ensorcelée* est situé au lendemain de la Révolution, à une époque où les principes rationalistes de celle-ci ne sont pas encore établis, diffusés par les institutions, assimilés par la population. Alors que le roman de Flaubert se situe à une époque postérieure, au moment où ceux-ci s'affirment, comme on peut le constater dans les différents discours de Homais et surtout dans celui du conseiller de préfecture lors des comices, par exemple. Le discours sur la sorcellerie, taxé

⁶ Pour préciser la spécificité d'un tel discours, Mme Favret Saada le compare à celui d'un Zandé appartenant à une tribu africaine qui, «se disant ensorcelé manifeste qu'il est un être social, qu'il reconnaît le code symbolique de son groupe et sait l'utiliser. Alors qu'un paysan du Bocage se disant ensorcelé marque qu'il fait sécession d'avec les théories officielles du malheur ou que lui manque la possibilité d'utiliser ce langage (positif ou religieux) pour signifier cette histoire. Dès lors, il se cloture soigneusement et entre dans l'état de secret. Les autres l'enferment dans l'opprobre et l'ironie: c'est un superstitieux, un arriéré, un délirant, disent de lui les prêtres, les autres villageois et les médecins (MMS, p. 35)».

d'ignorance, ne peut être tenu, dans un tel contexte, que clandestinement, comme de nos jours. On ne peut l'entendre, le comprendre que si «l'on y croit».

En outre l'envoûtement présente avec les deux romans une analogie structurelle. S'il y a une analogie narrative entre eux, il y en a une également entre leur structure et celle du phénomène analysé par notre ethnologue dans ses deux essais. Nous commencerons par nous pencher sur les analogies qui nous permettent de justifier la mise en rapport de ces deux romans pour ensuite les rapprocher de la structure même de l'envoûtement.

2. Un détour: de l'Ensorcelée à Mme Bovary

Ces deux romans aux titres féminins, ont tous deux pour héroïnes des femmes normandes, du XIX^{ème} siècle. Toutes deux appartiennent au monde de la campagne (où les croyances sont plus persistantes), et sont «mésaliées», pour employer un terme du terroir cher à Barbey, «mal mariées» en somme. Emma provient d'une famille paysanne. Son père, M. Rouault a les intérêts, les préjugés d'un homme de la campagne dirigeant «une ferme de bonne apparence (B, p. 303)». Pourvu de sens pratique, attentif à la dépense, maladroit dans l'expression de ses sentiments, de sa générosité, il a également les superstitions de son milieu, superstitions que les idées révolutionnaires et rationalistes n'ont pu extirper: Il croit en particulier aux présages. N'est-il pas épouvanté à la vue de trois poules noires qui dorment dans un arbre au point de promettre à la «Sainte vierge trois chasubles pour l'église» et d'aller «pieds nus depuis le cimetière de Bertaux jusqu'à la chapelle de Vassonville (B, p. 598-599)? Quant à Jeanne Le Hardouey, l'héroïne de Barbey, elle est, elle aussi, femme de campagne, noble, certes, par son père car issue, illégitimement d'une noblesse terrière déchue, mais elle sait suivre ses gens au rythme de leur labeur. Après son mariage, elle gouverne son domaine, la ferme, avec une efficacité qui remplit son époux de fierté. La voici «donnant ses ordres accoutumés pour le souper des gens», leur parlant «comme elle avait l'habitude et fixant la quote-part de travail pour la journée du lendemain», surveillant «toutes choses avec

cet oeil vigilant qui est l'attribut de la royauté domestique (E, p. 621)». La première image que garde Charles d'Emma, est celle d'une jeune fille qui, en l'absence de sa mère décédée, est chargée «presque à elle seule des soins de la ferme (B, p. 305)». Elle se voit obligée de «tenir la maison (B, p. 303)»⁷. A en croire la propreté rutilante des lieux, elle joue bien son rôle et continue de le jouer les premiers temps de son mariage. Cette première apparition n'est pas sans augmenter le charme qu'Emma exerce sur son futur époux. Elle appartient en somme elle aussi à cette «forte race de menagères qui entendent si bien le gouvernement du logis (E, p. 608)» dont parle Barbey ou Lecoecur à propos des femmes normandes.

Ainsi les deux héroïnes apparaissent, dès le début du roman, comme des femmes de devoir. Mais ce sens du devoir ne peut étouffer indéfiniment l'insatisfaction profonde où les plonge un mauvais mariage. Jeanne n'aime pas son mari, aux origines moins prestigieuses que les siennes, et qu'elle a épousé parce qu'elle même est sans fortune. Elle n'éprouve que de «l'éloignement (E, p. 609)» pour cet homme d'«activité et d'industrie», il est vrai, mais «irreligieux, borné et sensuel (E, p. 624)», «ce roturier à la richesse mal acquise» (E, p. 608), d'une «rudesse de moeurs et de caractère qui choquait ses instincts délicats (E, p. 609)». Emma quant à elle, ne supporte pas la médiocrité d'un mari dont la position sociale ne suffit pas à faire oublier l'incapacité à pénétrer dans les méandres d'une psychologie tourmentée: «Comment dire un insaisissable malaise qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent» (B, p. 328) à cet homme «assis (B, p. 328)» sans ambition (B, p. 347), sans curiosité (B, p. 328)», à cet homme dont la conversation est «plate comme un trottoir de rue» où «les idées de tout le monde (...) défilaient, dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie (B, p. 328)». Ces maris ont en commun d'être amoureux de leur femme, malgré tout, mais aussi d'être peu attentifs à elles.

⁷ Descriptions dont les éléments font penser à celles dont use Lecoecur à propos des logis normands, op. cit., t. II, p. 114, repris dans J. Borge et N. Viasnoff, *Archives de Normandie*, Paris, Teinckvel, 1993, p. 17 et suivantes en particulier.

Pleins de respect (E, p. 631)», ou «grossièrement passionnés», Ils sont flattés de les avoir épousées pour leur tempérament et leur rang l'un, pour le raffinement et la beauté l'autre.

En outre, elles sont toutes deux déclassées en quelque sorte. Socialement l'une, Jeanne, contrainte à renoncer à sa part de noblesse, à son éducation et morale aristocratiques qui en font une femme d'exception. Culturellement l'autre, Emma, dont l'éducation citadine et bourgeoise accordée paradoxalement par un père paysan, l'empêche de s'adapter au monde rural et provincial dans lequel son mariage l'oblige à vivre.

Toutes deux fuient une situation réelle insatisfaisante pour se réfugier dans un monde mythique qui, au début, les aide à supporter l'intolérable quotidien. Si Mme Bovary trouve son bien dans les livres, Jeanne le trouve, elle, dans les récits légendaires de la Clotte qui l'entretient sur le monde de ses nobles ancêtres: Jeanne «ne vivait réellement qu'avec la Clotte. Pour elle qui ne connaissait que son missel, la Clotte et ses récits étaient la poésie (E, p. 633)». Emma, déracinée, trouve dans les livres un passé enivrant qui lui manque, se replie sur la lecture des romantiques qui par ailleurs exaltent, pour la part accordée à d'anciennes noblesses, les mêmes personnages que ceux qui peuplent les souvenirs de la vieille amie de Jeanne. Le récit oral où le souvenir rejoint le romanesque pour l'une, la fiction écrite qui comble une absence de souvenirs pour l'autre, portent tous deux les mêmes secours aux deux femmes sans qu'aucune ne se rende compte de la place de plus en plus grande que ces histoires occupent dans leur imaginaire. Le sens de celles-ci change. Leur «sang tourne» (E, p. 643) petit à petit. De l'évasion, l'on passe à l'aliénation et à la possession de ces femmes par ces objets dangereux, au moment où récits oraux et romans sont pris à la lettre. Ils fournissent alors aux deux femmes les modèles de la transgression au monde effectif, donnent une forme à leurs désirs, en arrive à leur offrir les moyens de renverser l'ordre apparent du monde social dans lequel elles vivent toutes les deux et qui est représenté en premier lieu par le mariage, remis en cause par la passion amoureuse, l'adultère (refusé à l'ensorcelée, accordé par deux fois à Emma) et par l'exclusion du mari du nouvel ordre (désordre) désiré.

Les manifestations de ce bouleversement sont d'abord

physiques. Elles sont visibles à l'oeil du mari, des voisins, de la communauté. L'altération de l'équilibre intérieur provoque les désordres corporels, le dépérissement, la maladie (E, p. 636, p. 643, p. 651) dont les manifestations complémentaires sont la pâleur, les fièvres, les exaltations, les regards ardents. Les responsables en sont, selon les témoins, les récits empoisonnés. «La vieille sorcière de la Clotte avait écopé sur Maîtresse Le Hardouey le *venin* de ses radoteries (E, p. 643)» dit on dans *l'Ensorcelée*. Quant à Madame Bovary mère, pleine de bon sens, elle réprovoque les lectures d'Emma, «ces mauvais livres» qui la rendent malade et: «Donc il fut résolu que l'on empêcherait Emma de lire des romans» en interdisant au loueur de livres de persister «quand même dans son métier *d'empoisonneur* (B, p. 406 mais cf. aussi p. 550)». La médecine ne peut rien y faire: Le Hardouey l'a «plusieurs fois menée au médecin de Coutances qui n'avait pas compris grand'chose à la souffrance de Jeanne (E, p. 672)». Même chose pour Emma. Les ultimes conséquences des deux affaires marquent l'échec de deux rébellions douloureuses: la folie et le suicide.

La structure commune de ces deux histoires qui constituent le noyau central des deux romans, à quelques variantes près, rappelle celle d'une tragédie: c'est ainsi qu'elles apparaissent aux yeux de l'entourage des victimes. Les dernières paroles célèbres de Charles sont: «C'est la faute de la fatalité» (B, p. 610). Quant à Jeanne, «elle ne vit (...) qu'à l'église l'effrayant génie de sa destinée (E, p. 665)». Les deux écrivains donnent souvent à la tragédie le nom de «malheur» (E, p. 665). Dans les deux cas en effet, une héroïne exceptionnelle pour son milieu lutte contre un destin (social certes mais destin tout de même). L'ordre initial, réglé par le devoir, est bouleversé par l'irruption du désir dont la violence porte à la rupture de cet ordre sans que rien ne le remplace. Et, à la tentative de libération sociale correspond l'asservissement au désir jusqu'à la mort. Emma et Jeanne seraient-elles deux possédées?

L'histoire de ces femmes ne recouvre pourtant, dans aucun des deux cas, la structure entière du roman, puisque ni l'un, ni l'autre ne commence ni ne se termine sur celle-ci. Ce qui sans doute sert à ménager les effets, à donner le ton, répond en somme à des questions de poétique. Dans les deux cas celle-ci

s'inscrit dans une autre histoire: celle d'un homme. Si le titre du roman de Flaubert est plus explicite de ce point de vue, celui de Barbey se limite à indiquer, grâce au participe passé substantivé, la dépendance de l'héroïne de quelqu'un d'autre dont on saura ensuite qu'il est de sexe masculin: «les ensorcelées» n'existent dans les romans respectifs que par rapport aux histoires de Charles l'une, de la Croix Jugan et Maître Le Hardouey l'autre. Barbey ne présente son héroïne qu'au chapitre VI, à la suite et à l'intérieur de deux récits en tirroir: celui du narrateur premier, un voyageur qui recueille les paroles d'un compagnon de route qui, à son tour, narre l'histoire d'un abbé chouan ayant échappé par miracle à une double mort (suicide non réussi, agression des bleus). Ce n'est qu'au retour de celui-ci après la Révolution qu'apparaît Jeanne, l'héroïne, une spectatrice subjuguée par l'énergie et le port de cet homme défiguré. Quant à Emma Bovary, elle nous est présentée dans le cadre d'un récit sur la vie de Charles, comme un élément de son histoire. Elle n'apparaît qu'au 2^{ème} chapitre. Si l'on examine en outre la fin de ces deux romans, l'on constate qu'aucun des deux ne se termine par la mort des deux femmes qui semble au contraire déclencher une série de catastrophes dont sont victimes leurs maris comme si leur mort n'était que le chaînon d'un destin familial ou social. Dans *l'Ensorcelée*, les relations de cause à effet sont plus évidentes: la mort de Jeanne provoque le lynchage de la Clotte, l'assassinat de l'abbé, la disparition du mari. Celle d'Emma déclenche, dans une narration plus rapide cette fois, et sur un mode parataxique qui ne fait que suggérer une relation causale, la mort de Charles, celle de sa mère, la paralysie du père Rouaut, la prise en charge de l'enfant par une tante pauvre et la misère de la fillette. Le destin tragique de ces deux familles n'a rien à envier à d'autres familles antiques de plus grande allure.

En somme ces deux histoires de femmes, sur lesquelles les titres mettent pourtant l'accent, semblent *fonctionnelles à d'autres histoires d'hommes*. L'une des raisons d'un tel choix est sans doute d'ordre historique. A l'époque et dans le milieu de ces deux romans, une femme n'existe socialement que par un homme, père ou mari. Et dans nos deux textes, ces deux femmes sont le bien (presque économique, oserait-on dire) d'un

individu de sexe masculin. Emma appartient à Bovary: «Charles finissait par s'estimer d'avantage de ce qu'il possédait une pareille femme (B, p. 329)». Cette possession n'est-elle pas également indiquée par le nom, qu'il lui donne?. Rodolphe ne s'y trompe pas: «Madame Bovary!... Eh! tout le monde vous appelle comme cela!... Ce n'est pas votre nom d'ailleurs; c'est le nom d'un autre! (p. 433)». Le titre flaubertien insiste sur ce rapport d'appartenance comme si justement l'aliénation indiquée par le nom suscitait la tragédie, comme si c'était justement de ne pas avoir de nom «propre» et par là d'identité qu'Emma souffrait.

Quand à l'ensorcelée, avant d'être «possédée» dans le sens fort, magique, elle appartient elle aussi à un homme. Celle qui est au début le bien de son mari change de maître à la fin. Le titre insiste sur ce changement d'état: «ensorcelée» ne recouvre plus la même réalité que Jeanne le Hardouey ou Maîtresse Le Hardouey. N'oublions pas que le rapport de Jeanne à son mari est proclamé d'entrée de jeu, dès le premier portrait, avant même qu'elle ne soit nommée: «Cette femme avait pour mari un des *gros* propriétaires de Blanchelande et de Lessay (...) Autrefois, quand elle était jeune fille, on appelait cette femme Jeanne Madeleine de Feuardent, un nom significatif, noble et révérent dans la contrée; mais depuis son mariage, c'est à dire depuis dix ans, elle n'était plus que Jeanne Le Hardouey, ou pour parler comme dans le pays, la femme à maître Thomas Le Hardouey (E, p. 599)». En somme, elle en est l'un des biens.

Sans cette constatation, l'on ne peut entrevoir d'analogie structurelle entre ces histoires et celle d'un envoûtement. Car l'ensorcellement dans le bocage normand examiné par Mme Favret Saada ne s'exerce que contre un chef de famille: «C'est toujours lui qu'on dit ensorcelé, même s'il ne souffre de rien, tandis que son épouse ou ses lapins pâtissent manifestement de la violence du sorcier (MMS, p. 333)⁸. Et plus loin: «Le "je" de

⁸ Cf. aussi MMS, p. 218: «Les Bocains considèrent que les personnes et les biens d'un individu font corps avec lui, au point qu'ils le déclarent ensorcelé même s'il ne souffre de rien, tandis que son épouse par exemple, est malade. Car celui que vise un sort, c'est le chef de famille, c'est à dire celui qui marque cette famille de son nom. Quelle que soit la cible atteinte par un sort — tel de ses parents ou de ses biens — celui-ci vise fondamentalement ce que j'ai

l'ensorcelé, c'est l'ensemble constitué par lui-même et ses possessions, c'est à dire l'ensemble qui est socialement rattaché à son nom propre».

Si l'on en revient à nos deux romans donc, ni Mme Bovary, ni Jeanne ne sont les victimes assignées d'un «sorcier» plus ou moins déclaré. En les touchant, les jeteurs de sort n'auraient-ils pas plutôt voulu atteindre leur époux? La chose est assez claire dans le roman de Barbey où deux types de puissances néfastes s'exercent contre un homme, Maître Thomas, qui «avait rudement repoussé» l'un des bergers, ne voulant pas, disait-il, employer à son service des gens sans aveu: «Il semblait provoquer les bergers à une lutte ouverte contre lui (E, p. 618)» et déclare vouloir en «nettoyer le pays pour tout jamais». Il emploie des «paroles que beaucoup de gens trouvaient imprudentes (E, p. 618)». A juste titre d'ailleurs car les bergers reprocheront celles-ci à sa femme en accomplissant devant elle un rite de mauvais augure (E, p. 619)⁹. Une déclaration de guerre encore plus violente marquera la rencontre des bergers avec son mari dont l'arrogance vascillera au spectacle de leur pouvoir (E, p. 678). Rien de surprenant d'ailleurs si l'on pense que Maître Le Hardouey a fait sa fortune sur l'acquisition des biens de l'Eglise au lendemain de la Révolution et que, nous dit Lecoœur, dans le Bocage normand, «la malediction atteignait aussi ceux qui s'étaient enrichis des dépouilles des établissements religieux»¹⁰. Quant à l'influence néfaste de l'abbé de la Croix-Jugan, elle n'est jamais mise en rapport avec un sort que lui-même aurait jeté car ce type de sorcellerie appartient au monde de l'homme et l'abbé, lui, tient du diable: il apparaît aux yeux du monde comme un être surnaturel contre lequel aucune

nommé plus haut la «surface unique» délimitée par le nom du chef de famille, surface dont tous les points sont solidaires en ce qu'ils doivent à ce nom leur inscription».

⁹ L'un des pères expliquera la tragédie en ces termes: «Les Hardouey avaient chassé les bergers du Clos: les bergers se sont vengés *enui*. V'la la femme nayée et l'homme (...) court à cette heure dans la campagne comme un queva qui a le tintouin! (E, p. 690)».

¹⁰ *Op. cit.*, p. 206, cf. aussi: G. Choloy, *op. cit.*, p. 18: «En maintes régions le sentiment populaire et l'intérêt frustré refusaient de ratifier des gains mal acquis».

magie n'est possible. Lorsque Jeanne revient aux bergers pour qu'il trouvent le moyen de la faire aimer de l'abbé, ceux-ci proclament leur impuissance face à un homme qui aurait un «pouvoir supérieur au leur» (E, p. 669).

Le rapport qui lie un ensorceleur à un ensorcelé est un rapport de force. Deux énergies combattent: l'une attaque, l'autre résiste plus ou moins bien dans un corps à corps métaphorique qui peut également devenir réel et porter à la mort: «l'objectif du sorcier c'est d'attirer à lui, par des moyens magiques, la "force" ou l'énergie vitale d'un être qui serait totalement dépourvu de moyens magiques de la défendre (MMS, p. 125)». C'est ce qui se donne à lire dans *l'Ensorcelée* où la présence du mot «force» est constante. Elle désigne souvent Jeanne et son mari, en proie, l'un et l'autre, à une lutte douloureuse contre la force magique des sorciers. Mais si ceux-ci arrivent à plier l'arrogance et la force physique de maître Thomas, ils reconnaissent leur inferiorité par rapport à l'abbé, comme avaient reconnu la leur les faiseurs de breuvages invoqués dans un autre épisode du roman, par Daidie Malgy, une autre ensorcelée victime de l'abbé de Croix-Jugan, (E, p. 641). Mais nous n'insisterons ici que sur la manifestation principale de l'ensorcellement dans le roman: celui qui s'exerce contre les époux le Har douey. Signalons toutefois que d'autres manifestations de celui-ci sont à l'oeuvre dans tout le roman, et particulièrement dans des sous-structures homologues, soit dans le récit des souvenirs aristocratiques de la Clotte, soit dans celui de son humiliation publique lors de la Révolution (à la suite de sa «tousée» sur la place du marché, elle se vengea en «punissant de mort, de malemort, les quatre hommes capables d'un tel acte, morts hors de leur lit, violemment et sans confession» (E, p. 648), soit enfin dans la narration première, dans l'épisode initial du livre. Et ce pour ne pas parler des récits historiques en abîme faits par le narrateur premier sur la sorcellerie du XVII^{ème} siècle (l'épisode évoqué également par Michelet concernant le prêtre Gaufridi. E, p. 651), ni sur les incidents concernant Tainnebouy, son compagnon et guide, qui se produisirent lors de la traversée de la lande. La répétition du mécanisme ajoute sans doute à la crédibilité du fantastique.

3. Présence de l'envoûtement dans Madame Bovary

a) *Le sorcier*. Dans *Mme Bovary*, l'ensorcellement est moins évident, l'on s'en doute. D'abord parce que le sorcier n'est plus, comme dans *l'Ensorcelée*, un membre extérieur à la communauté. Dans son article *L'invention d'une thérapie: la sorcellerie bocaine*¹¹, Mme Favret Saada historicise le sorcier du bocage normand des deux derniers siècles. En se fondant sur l'essai de J. Lecoœur, cité plus haut, elle affirme qu'au XIX^{ème}, les sorciers «pouvaient être soit des fermiers du voisinage, soit des étrangers. Parmi ceux-ci les premiers suspects étaient les bergers. Pour deux raisons: il était impossible de contrôler leur activité, et ils étaient irresponsables parce que célibataires, c'est à dire n'ayant pas d'exploitation en charge»¹². Ce qui correspondrait bien aux sorciers de Barbey. Mais elle parle aussi de fermiers ou de voisins capables de jeter des sorts. Et son article précise alors l'analyse de ses deux ouvrages précédemment cités car elle examine les différences historiques qui séparent les sorciers du XIX^{ème} de ceux du XX^{ème} où l'on ne voit plus de bergers extérieurs à la communauté (comme c'est le cas des pâtres errants de Barbey par exemple), mais plutôt des sorciers du premier type: des voisins, des membres appartenant au corps de cette société rurale ou de cette petite ville normande (les voisins de l'envoûté, par exemples, des rivaux professionnels du chef de famille concerné, «touché»). Il y aurait en somme une sorte d'évolution historique du phénomène à mettre en rapport avec les changements économiques et sociaux survenus dans la région.

Or cette rivalité professionnelle, fondamentale dans la nouvelle manifestation du phénomène, on la trouve à l'oeuvre dans *Mme Bovary*. Le «sorcier» n'y est plus un membre extérieur à la communauté. Il appartient à un type nouveau de cette catégorie. En outre, il est de formation plus que laïque, positiviste même et cache son pouvoir magique sous des discours scientifiques. Sa malédiction n'est nullement le fruit d'une vengeance

¹¹ J. Favret Saada, *L'invention d'une thérapie: la sorcellerie bocaine, 1887-1970*, in «Le Débat», 40, Mai-sept. 1986.

¹² *Ibidem*, p. 42.

comme c'est le cas dans *l'Enfermée*, ni celle d'une souffrance comme c'est le cas de la *Sorcière* de Michelet. Elle est paradoxalement plus proche des modèles étudiés par J. Favret Saada. Plus proche de ces modèles d'ensorcelés qui ignorent les causes de leurs malheurs et ne prennent conscience de leur envoûtement que lorsque les «annonciateurs» (ceux qui autour d'eux mettent ses malheurs sur le compte des sorts) ou le «désenvoûteur» imputent leur état à un envoûtement dont est responsable, la plupart des cas, un voisin en proie à une jalousie professionnelle. Dans le monde laïc du roman de Flaubert, il n'est jamais question d'une telle hypothèse. Jamais non plus d'un discours visant à faire «prendre conscience le malade de sa véritable situation». On n'a pas non plus recours à un désenvoûteur. C'est que le discours est déjà devenu clandestin. Et le mal est attribué à une vague fatalité contre laquelle seule la science et la médecine sont convoquées, inutilement d'ailleurs car la science ne peut rien contre une force magique, dans la logique des sorts. Pour ceux qui «y croient», tout est de l'ordre de la bataille, de la lutte engagée entre deux forces¹³, l'une négative qui engendre le malheur (dépression, folie, suicide), l'autre positive, défensive mais qui, pour résister, doit avoir le dessus dans un combat dont l'enjeu est parfois la mort. D'où le recours au désenvoûteur plus fort que les victimes et pourvu d'une force magique lui permettant de contrer le sorcier qui, sans lui, est libre d'agir sur ses victimes. Or seuls, ni Charles ni Emma ne sont capables d'affronter la force destructrice de leur voisin et rival Homais¹⁴ contre lequel une simple résistance, non magique de surcroît, ne peut rien.

¹³ «L'histoire (d'un ensorcellement) tout entière paraît centrée sur la notion de "force": qui l'a, qui ne l'a pas, le désorcelleur en aurait-il assez, le sorcier n'en a-t-il pas trop, l'ensorcelé pourra-t-il récupérer celle qu'il a perdue? (...) L'objectif du sorcier c'est d'attirer à lui, par des moyens magiques la "force" ou l'énergie vitale d'un être qui serait totalement dépourvu des moyens magiques de la défendre. L'ensorcelé, pour sa part, tente d'éviter la mort ou la déperdition totale de sa force vitale en faisant appel à qui serait pourvu de force magique (MMS, p. 125)».

¹⁴ Cette hiérarchie de force magique ne correspond pourtant pas à une hiérarchie sociale car on «ne s'ensorcelle jamais qu'entre égaux (...): Il faut qu'il y ait interaction réelle — ou matérielle — pour que le discours produise son

b) *Les ensorcelés*. Et d'abord parce qu'ils ignorent qu'ils sont eux-mêmes les objets de ses manoeuvres. Ensuite ils sont présentés dans le texte comme des êtres faibles¹⁵, surtout Charles (Emma reproche à son mari sa faiblesse alors qu'elle admire chez Rodolphe sa force). Enfin, leur univers est, apparemment du moins, un monde où «on n'y croit pas», ou encore «ceux qui y croient (ce qui pourrait être le cas de l'aubergiste Mme Lefrançais par exemple, doivent avoir l'air de ne pas y croire (MMS, p. 107)». D'ailleurs des différences de classe, de culture séparent, dans notre cas, l'ensorcelée des annonciateurs susceptibles d'ouvrir les yeux de la victime sur ce phénomène. Or, «Il faut la parole d'un annonciateur pour qu'un paysan s'autorise à se dire ensorcelé (p. 38)», nous dit notre ethnologue. Et dans l'histoire d'Emma personne ne joue véritablement ce rôle (cf. n. 18). Et seuls, ni Emma ni Charles ne sont en mesure de combattre le malheur: aucun des deux n'apparaît dans le texte comme un être fort, contrairement aux héros aurevilliens¹⁶ — ce qui va sans dire renvoie à deux types de conception romanesque assez distantes l'une de l'autre —; ou encore ils opposent à la force magique contraire, une force de même nature mais trop faible: Emma, cette «sensitive» comme la nomme Homais, essaie en effet de trouver un remède à son mal, seule, dans une religiosité forcenée: «Elle sentait quelque chose de fort passant sur elle, qui la débarraissait de ses douleurs... (p. 486)», elle porte bien des amulettes comme celles que conseillaient de porter les ensorceleurs de Normandie, selon des pratiques où religion et sorcellerie se confondaient¹⁷. Mais ces

effet. Si un "gros", un riche est ensorcelé, ce ne peut être que par un autre "gros" appartenant au milieu, fréquentant les mêmes personnes (n. 6 p. 195)».

¹⁵ Notre ethnologue distingue entre force visible et force magique: «on peut dire que ce qui circule, dans une crise de sorcellerie, c'est la force vitale, mais que ce qui la fait circuler, c'est la force magique (p. 125). L'ensorcelé ne possède la première que jusqu'à ce que le sorcier ne la lui ait retirée.

¹⁶ Emma juge Charles incapable de «l'initier aux énergies de la passion (B, p. 328)», regrette qu'il n'appartienne pas à la «catégorie de ces hommes taciturnes qui travaillent la nuit dans les livres (B, p. 347)».

¹⁷ Dans certains cas, le prêtre et la religion sont convoqués (MMS, p. 243, note 8), et ce lorsqu'il ne s'agit pas d'un sort trop puissant car le prêtre est considéré comme faible en force magique: «Sans doute le prêtre a-t-il été convo-

bienfaits ne sont que passagers, car ni Emma ni son mari ne sont en mesure de combattre le mal. Ni Charles qui subit l'autorité de toutes ses femmes, sa mère, ses première et seconde épouses ou encore se fait « remonter le moral » par Homais dont il est le jouet et qui apparaît, à la mort d'Emma « plus faible qu'un enfant (Mme B, p. 591) » malgré ses déclarations stoïques — « Qu'on ne me dise rien, j'aurai de la force » —. Ni Emma dont les allusions à la faiblesse augmentent, malgré ses tentatives de masculinisation — « que je suis faible, dit Emma (Mme B, p. 473) » ou encore: « Emma n'avait plus la force d'aucun sentiment, tout en elle l'abandonnait (Mme B, p. 563) » —.

L'échec final en somme, dans une logique magique, naîtrait du fait qu'ils n'ont pas eu recours à « plus fort qu'eux », à un désenvoûteur donc, pour contrer l'énergie négative. Alors que dans le roman de Barbey il y a échec parce que Jeanne et son mari demandent de l'aide à qui ne peut leur en donner car les bergers interpellés « rencontrent plus forts qu'eux (l'abbé) » et parce que Jeanne refuse de suivre les conseils de la Clotte, autre femme aux pouvoirs magiques. Barbey crée des héros volitifs, entiers, aux allures balzaciennes, luttant jusqu'aux bout de leurs forces, se consummant dans la bataille. Emma, Charles, antihéros d'une autre époque, d'une autre espèce, ne sont pas de ce tempérament-là et meurent faute de combat effectif.

c) *Discours magique clandestin*. Si le discours magique est donc tenu ouvertement dans *l'Ensorcelée* par les personnages impliqués dans la tragédie d'abord, par le narrateur de passage ensuite, au deuxième niveau de la narration, s'il est même enfin accepté par le narrateur premier, il est apparemment absent

que à titre de petit désorceleur "pour le bien", qui protège l'ensorcelé sans attaquer le sorcier, priant pour la victime, la bénissant, lui donnant des objets rituels: des médailles de saint Benoit, de l'eau et du sel bénits, etc. (MMS, p. 122)». Il conseille entre autres des prières et des pèlerinages. La neuvaine est une prière particulièrement pratiquée dans des cas d'ensorcellement car le nombre neuf est considéré comme ayant des « propriétés de guérison » (J. Lecoœur, *op. cit.*, t. II, p. 14; N.J. Chaline, *Vie religieuse en Haute Normandie*, in « Cahier des Annales de Normandie », 8, 1976, p. 91).

de *Mme Bovary*. Car pour que le discours existe, deux conditions sont nécessaires. D'abord la victime doit être consciente du sort qu'on lui a jeté et ce grâce à l'annonceur¹⁸, totalement absent du roman de Flaubert, ensuite elle doit être sûre de son auditeur, impliqué soit en tant que victime présente ou ancienne de la magie, soit en tant que secours. Rien de cela dans le texte.

Et pourtant les événements se donnent à lire dans une certaine succession de causes et d'effets magiques, par qui veut les entendre, ou encore le rapprochement apparemment innocent d'une cause et d'un effet, la répétition apparemment fortuite de certains phénomènes, autre marque de la logique de l'ensorcellement, suggèrent une croyance, le décryptage d'un

¹⁸ L'annonceur est quiconque s'est avisé du progrès du malheur et de l'inefficacité des savoirs institués, pose le diagnostic décisif: « Y en aurait pas par hasard qui te voudrait du mal? ». Ce qui revient à dire: tu n'es pas fou, je reconnais en toi les signes que j'ai vécus jadis et dont le désenvoûteur m'a sorti (MMS, p. 24) ». Qui pourrait dans *Madame Bovary* jouer le rôle de l'annonceur? Un personnage plus proche de la culture populaire, du peuple donc qui serait en même temps proche d'Emma. Il en est un qui suggère par un rapprochement quelque chose d'analogue. Devant une crise de désespoir d'Emma, sa domestique Félicité, se rappelle un autre cas de maladie nerveuse à laquelle elle a assisté: « Vous êtes justement comme la Guérine, la fille au père Guérin, le pêcheur du Pollet, que j'ai connue à Dieppe avant de venir chez vous. Elle était si triste, si triste, qu'à la voir debout sur le seuil de la maison, elle vous faisait l'effet d'un drap d'enterrement tendu devant la porte: son mal à ce qui paraît était une manière de brouillard qu'elle avait dans la tête, et les médecins n'y pouvaient rien, ni le curé non plus (souligné par nous). Quand ça la prenait très fort, elle s'en allait toute seule sur le bord de la mer... (B, p. 391) ». Le rapport entre le sort et la maladie nerveuse est très fréquent à l'époque dans les campagnes. Cf. Dr C. Cavalier, *op. cit.*, où sont examinés les « symptômes de sortilèges » (p. 338): « Le malade se sent inquiet, sans motif, il ne se trouve bien nulle part ». « Tout le fatigue, le lasse et l'ennuie (...). Il lui semble que ses forces diminuent de jour en jour ». Il insiste aussi sur « sa sensibilité sensorielle extraordinaire (p. 347) ». Les paroles de Félicité insistent sur l'impossibilité de trouver des remèdes médicaux ou religieux à ce mal, sur la force de ce qui, dit sans être dit, pourrait être un ensorcellement dont Guérine serait la victime. Mais si elle y croit, la distance de classe, de culture entre elle et Emma est probablement trop grande pour qu'elle puisse aller au delà de simples allusions. Il n'y a donc pas de complicité entre le deux femmes ni donc de possibilité de passer à une autre phase, celle du désensorcellement.

discours clandestin. Mme Favret Saada nous rappelle ses premiers contacts avec les habitants du Bocage qui, parce qu'ils ne l'impliquaient pas dans leurs discours, racontaient les faits sans les commenter mais dans une succession qui ouvrait un vaste champ à l'interprétation tout en respectant le discours officiel « issu de la tradition des Lumières (MMS, p. 25) », tout en maintenant en somme la clandestinité dans laquelle ce discours « autre » doit être tenu pour ne pas paraître ridicule: « Ceux qui y croient (...) il faut qu'ils aient l'air de ne pas y croire », explique-t-on par la suite à l'ethnologue (MMS, p. 107). Aussi peut-on trouver des analogies entre le discours tenu par cette femme interrogée au cours de l'enquête et lorsqu'elle détaille une série de malheurs « dans le langage typique des ensorcelés sans jamais établir la moindre relation entre la survenance d'un malheur et la proximité d'un sorcier »¹⁹ et ceux que tiennent en particulier deux personnages de Flaubert.

Le premier est celui du jeune guide qui introduit Charles chez le père Rouault. L'enfant fournit au jeune médecin des renseignements sur les déboires du fermier. Les propos sont tenus dans ce style indirect libre typique de la narration flaubertienne²⁰.

¹⁹ Sur le mode de la parataxe donc. Dans notre système sémantique, la succession linéaire peut facilement être interprétée comme une succession causale. Nous renvoyons à la définition du *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973 qui donne la définition suivante de la parataxe: « juxtaposer des phrases sans expliciter, par une particule de subordination ou coordination, le rapport de dépendance qui existe entre elles dans un énoncé, dans un discours, dans une argumentation, c'est à dire en terme de grammaire générative, sans procéder à l'enchâssement d'une phrase dans l'autre ni coordonner l'une à l'autre ». Ce qui souvent est considéré comme la marque d'un discours populaire mais qui peut, on le voit dans notre contexte, être aussi celle d'un discours clandestin sur la sorcellerie, pour la part accordée à l'allusion. Ainsi, nous dit notre ethnologue, à propos d'une femme interrogée: « pendant une heure, elle détaille la série de ses malheurs dans le langage caractéristique des ensorcelés mais avec toutefois cette particularité qu'elle ne fait pas référence à ses agresseurs: non seulement elle ne nomme pas mais jamais elle n'établit la moindre relation entre la survenance d'un malheur et la proximité d'un sorcier (MMS, p. 149) ».

²⁰ Cf. G. Genette, *Figure II*, Seuil, 1972; J. Culler, *Flaubert. The use of uncertainty*, Ithaca, 1974; C. Perrochet, *Le style indirect libre et la question du sujet dans Madame Bovary* in ouvrage collectif, *La production de sens chez*

L'autre reproduit le texte d'une lettre de Rouault à sa fille. Voici le premier exemple:

« L'officier de santé, chemin faisant, comprit aux discours de son guide que M. Rouault devait être un cultivateur des plus aisés. Il s'était cassé la jambe, la veille au soir, en revenant de faire les Rois chez un voisin. Sa femme était morte depuis deux ans. Il n'avait avec lui que sa demoiselle qui l'aidait à tenir sa maison » (B, p. 303).

L'on constate d'abord que le discours premier est tenu par un enfant de l'endroit, un petit paysan sans doute familier au monde des « superstitions » auxquelles Flaubert s'intéresse dans la préparation du roman²¹, et donc que les relations entre les événements peuvent être allusives, comme elles l'étaient dans les enquêtes menées par notre ethnologue.

Deuxièmement qu'entre la donnée de la richesse et les autres informations (« les malheurs »), peuvent exister des rapports. Du moins sont-ils suggérés: en tant que riche propriétaire, M. Rouault suscite la jalousie. De qui? Des voisins. Or l'on sait que le sort est souvent provoqué par la jalousie d'un individu voulant réduire la force, la richesse, du jaloux; que dans le monde rural tel que nous le décrit Mme Favret Saada, le plus apte à jeter le sort, c'est un voisin; que pour arriver à ses fins, il doit côtoyer sa victime, la toucher, la voir, lui parler (MMS, p. 145). Rien de plus simple à réaliser si c'est la victime elle-même qui lui rend visite. Or le père Rouault rentre justement de chez un voisin. L'on nous apprend encore que l'une des mani-

Flaubert, Paris, UGE, 1975; R. Buttler, *Flaubert's exploitation of the style indirect libre: ambiguities and perspectives in «Madame Bovary»*, in «Modern Languages», 62-64, déc. 81; ouvrage collectif, *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983; ouvrage collectif *Flaubert l'autre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.

²¹ « Je lis en ce moment pour ma Bovary un livre qui a eu au commencement de ce siècle assez de réputation. *Des erreurs et des préjugés répandus dans la société* par Salgues » (à Louise Colet, 31 mars 1853) in *Correspondance*, t. II, p. 295. Ce livre parut en 1818 en trois volumes. Flaubert le relira pour *Bouvard et Pecuchet* (cf. M.J. Durry et J. Bruneau in «Rivista di letteratura moderna comparata», marzo 1962) comme l'atteste le Carnet 15 (*op. cit.*, p. 519). L'ouvrage faisait partie de la bibliothèque de Flaubert comme l'atteste l'inventaire après décès (*ibidem*, p. 920) qui en fut dressé.

festations du sort peut être un accident qui touche au corps de la victime (MMS, p. 25): ici, une fracture à la jambe, accident dont on imagine les conséquences pour le travail d'un paysan. Enfin, l'accident est à intégrer dans une plus vaste série de malheurs (d'entité variable) énumérés par le jeune guide: la mort de la femme, la jambe cassée, la seule présence («que») d'une fille, moins utile aux travaux des champs que les garçons et en plus fille unique (or l'on sait la valeur économique du nombre d'enfants dans une société rurale traditionnelle). L'on apprendra d'ailleurs par la suite qu'il y avait bien un fils avant Emma mais que celui-ci est mort, autre malheur à inscrire dans la destinée familiale ou dans son histoire magique. Présence d'une causalité suggérée d'un côté, répétition des malheurs de l'autre²², voilà deux constantes de l'énoncé sur les sorts.

Quant au père Rouault dont nous avons déjà relevé la croyance superstitieuse dans les présages le jour où il reçoit la lettre d'Homais lui «faisant comprendre» la mort de sa fille, il reproduit le même type de discours dans une lettre qu'il envoie à Emma, à quelques variantes près dans l'ordre de l'exposition des faits: ici, l'énumération précède la cause suggérée. Cette fois, le discours est direct:

«J'ai eu un malheur à ma charretterie dont la couverture, une nuit qu'il ventait fort, s'est envolée dans les arbres. La récolte non plus n'a pas été trop fameuse (...) Quant à moi, je vais bien sauf un rhume que j'ai attrapé l'autre jour à la foire d'Yvetot, où j'étais parti pour retenir un berger, ayant mis le mien dehors, par suite de la trop grande délicatesse de sa bouche. "Comme on est à plaindre avec tous ces brigands-là! Du reste, c'était aussi un malhonnête (B, p. 448)».

Ces incidents concernent les biens du paysan, ses instruments de travail (charrettes), ses propriétés (ses récoltes), sa

²² «L'attaque de sorcellerie, elle, met en forme le malheur qui se répète et qui atteint au hasard les personnes et les biens d'un ménage ensorcelé: coup sur coup, une génisse qui meurt, l'épouse qui fait une fausse couche, l'enfant qui se couvre de boutons, la voiture qui va au fossé, le beurre qu'on ne peut plus baratter, le pain qui ne lève pas, les oies affolées ou cette fiancée qui dépérit (...) (MMS, p. 20)» ou encore: «Les sorts expliquent, non pas le malheur biologique mais sa répétition (CpC, p. 26)».

personne (rhume). Ces malheurs appartiennent à ce que l'ethnologue classe sous les catégories de *survie* (maladie), et de *production* (en l'occurrence, «détérioration des moyens de production»... «stérilité des terres (MMS, p. 335 et CPC, p. 25)»). En somme ce sont les éléments habituels visés «par les jeteurs de sort pour entamer la force de leurs victimes». De plus, si le père Rouault suggère par la proximité des mots, un sujet des «tours» (le berger), l'énonciateur ne nomme personne explicitement, comme dans les enquêtes menées par Mme Favret Saada où «l'on évoque les sorciers à mots couverts (MMS, p. 117)». Or les exemples rapportés dans l'enquête présentent une certaine analogie avec le discours que tient Rouault. Les gens y sont «bien mal envoisinés» ou encore qualifient le présumé jeteur de sort de leur voisinage de «pauvre salaud». «Brigands» a la même fonction dans le texte de Flaubert. Remarquons cependant ici que le personnage qu'on nous donne à lire comme suspect n'est pas, comme dans le discours rapporté de l'enfant du début, le voisin mais le berger. Comme dans *l'Ensorcelée*. Or nous l'avons vu dans l'article de Madame Favret Saada, on établit des différences temporelles et historiques entre deux moments de la sorcellerie dans le bocage normand: si dans une première phase du phénomène, le jeteur de sort peut encore être un berger, comme il apparaît d'ailleurs dans *l'Ensorcelée*, dans le texte flaubertien sont présents au contraire les deux types d'agents²³.

L'interprétation «magique» de Mme Bovary devient alors moins hasardeuse. A une première lecture, le roman ne semble accorder que très peu de place à la superstition, en faisant de celle-ci plutôt une marque folklorique, une marque d'histoire locale. Mais le roman est le fruit d'un projet réaliste et s'enracine dans le monde normand. Si Charles n'appartient pas au monde paysan — Rouault le souligne lors de ses noces —, il n'en est pas moins un médecin de campagne qui, de ce fait, est constamment sollicité par une paysannerie dont l'une des

²³ Dans ce discours paysan, le berger. Dans le contexte plus «bourgeois» présent dans le noyau narratif principal, le voisin: «la sorcellerie n'est pas le simple produit d'une vie paysanne: elle est également présente dans le bourg, la petite ville» dans les enquêtes menées par notre ethnologue (cf. MMS, p. 75 note 2).

caractéristiques est d'être superstitieuse. Deux épisodes du roman attestent cette prégnance et insèrent les deux discours sus-mentionnés dans un contexte où les «effets de superstition» sont pas loin d'être accidentels.

Dans le premier, Homais expose au nouveau médecin les difficultés qu'il risque de rencontrer dans l'exercice de sa profession à Yonville. Les propos sont tenus au discours direct:

«Ah! vous trouverez bien des préjugés à combattre, monsieur Bovary; bien des entêtements de routine, où se heurteront quotidiennement tous les efforts de votre science, car on a recours encore aux neuvaines, aux reliques, au curé, plutôt que de venir naturellement chez le médecin ou chez le pharmacien (B, p. 364)».

Et l'on sait combien ces pratiques sont ancrées dans le terroir normand²⁴. Lever les sorts serait donc dans son discours affaire de religion, de bondieuseries.

Les propos du curé semblent confirmer les préjugés, les étranges pratiques dont parle Homais. Il va même plus loin, car, à ses dires, on fait appel au prêtre pour lever les sorts dont les victimes seraient non pas des êtres humains mais les bêtes des fermiers visés. Dans son colloque avec Emma, l'abbé Bournisien qui vient de s'attribuer le mérite d'être le médecin des âmes, ajoute:

«ce matin même, il a fallu que j'aie dans le Bas-Diauville pour une vache qui avait l'enfle, ils croyaient que c'était un sort. Toutes leur vaches, je ne sais comment... (B, p. 394)».

Si on laisse de côté l'ironie profonde d'un tel procédé, fon-

²⁴ Et pas seulement en Normandie comme l'atteste le compte-rendu des livres colportés au siècle dernier dont parle C. Nisard dans son *Histoire des livres populaires de la littérature de colportage*, 2^{ème} ed., 1854, en deux volumes, t. I, chapitre IX ou t. II, p. 83: «on prescrit des neuvaines pour rendre efficaces des guérisons en cours si le traitement est impuissant». Cf. aussi R. Helot, *Bibliothèque Bleue en Normandie*, Rouen 1929. Cf. enfin sur ces pratiques encore en vigueur aujourd'hui, numéro spécial sur les *croyances et traditions en Normandie* de la «Revue du département de la Manche», 97-98, 1983, p. 85 et suivantes.

dée sur la juxtaposition des vaches et des âmes, l'on constate que les paysans attribuent au curé un pouvoir de désorcelleur car la maladie des vaches, «l'enfle», ou le tarissement du lait sont encore, dans l'enquête de Mme Saada les signes les plus fréquents de la présence d'un sort dans une famille. On ne demande à Bournisien qu'une seule chose, qu'il lève le sort dont le propriétaire est victime, par le détour de la vache. On exige sans doute de lui des pratiques bien précises²⁵ qui sont encore celles que décrit un curé, à notre époque, à Mme Favret Saada lorsqu'il lui communique que: «Chaque fois qu'ils (les paysans) perdent une bête, ils m'appellent (CPC, p. 25)». Il ne suffit plus dans ce cas de bénir. «Une fois un paysan me demande de bénir sa maison. Au moment d'entrer il m'arrête: "vous n'avez jamais visité mes champs, on fait un tour?" D'accord. J'ai compris trop tard qu'il m'avait eu, il m'avait fait cerner sa ferme». Or cerner, délimiter le terrain de la sorcellerie est l'un des gestes principaux du désorcellement.

Enfin, Emma elle-même lors de sa deuxième maladie, nous l'avons déjà vu, se sent légère à la suite des rites du curé, a recours à ces amulettes que souvent recommandaient ces hommes d'église.

d) *Signes de sorcellerie: couleur locale ou fonction narrative*. Quel rôle jouent ces données dans l'économie du roman? Elles créent sans doute la couleur normande. Plus que de couleur locale, l'on peut parler dans le contexte du réalisme de ces effets de réel servant à donner de la crédibilité à la représentation, à mieux contextualiser dans ce cas l'histoire d'un mariage râté, d'un adultère sur lequel le premier scénario de Flaubert mettait surtout l'accent dans un effort de concentration psychologique. Ce n'est que dans un deuxième temps que Flaubert étoffera le cadre provincial²⁶, jusqu'à développer «une manière

²⁵ Cf. MMS, p. 122.

²⁶ Dans son premier scénario, Flaubert «ne manifeste pas (...) l'intention de décrire les moeurs de province: le premier scénario ne s'intéresse guère qu'à l'évolution d'Emma Bovary» in C. Gothot Mersh, *La genèse de Madame Bovary*, Paris, Corti, p. 119. Cf. pour la publication de ces avant-textes G. Leleu, *Madame Bovary, ébauches et fragments inédits*, Paris, Conard, 1936, en deux volumes.

de déterminisme social» inexistant au départ. La fatalité du roman dans ce monde sans Dieu est plutôt à voir dans le code de la vie de province, la mentalité bourgeoise. Les agents extérieurs jouent alors un rôle de plus en plus grand dans cette bataille contre soi-même. Or ces agents sont évidemment constitués par le milieu mais aussi par un personnage précis, quintessence de cet esprit bourgeois dont Emma se sent la victime et dont Flaubert fait la satire: Homais. Mme Gothot Mersch affirme à juste titre que, même s'il n'a pas encore reçu de nom dans le dernier scénario, le pharmacien apparaît déjà comme la relation principale des Bovary à Yonville²⁷. Et peut être n'est ce pas un hasard si la présence de plus en plus grande de ce personnage dans les avant-textes de Flaubert va de paire avec l'importance croissante que l'auteur accorde à la représentation normande. Car c'est au fur et à mesure de son travail d'écriture que Flaubert développe les «détails normands», qu'il développe dans les scénarios successifs, ce personnage inquiétant à l'énergie assez singulière dans un roman qui préfère dire la faiblesse que la force. Or Homais grandit sur la faiblesse des autres, triomphe lors de la tragédie des Bovary. Ne pourrait-il pas dans une logique magique, jouer le rôle du sorcier que jamais on ne nomme dans le discours explicite, apparent, officiel²⁸? Avec

²⁷ *Ibidem*, p. 137.

²⁸ Dans une logique qui considère la parole comme un acte, nommer le sorcier est une déclaration de guerre puisque cela permet de concentrer toute la force magique «du désorceleur» sur un seul point de l'espace. C'est ce qu'il advient lors de la crise de désorcellement. «Aussi peut-on avancer l'hypothèse que la nomination du sorcier est d'abord une tentative pour contenir dans une figure ce qui, de soi, échappe à la figuration (...) Par la nomination seulement la manipulation symbolique de la situation a quelques chances d'être opérante (MMS, p. 132)». Avant qu'un tel pas ne soit franchi, avant de faire intervenir le désorceleur, la victime ne nomme pas le sorcier parce que, le connaissant elle craint d'attirer l'attention de celui-ci sur soi car il écoute et se manifeste. Il est «innommable». Dès lors si les personnages ne nomment pas Homais sorcier, cela signifie-t-il qu'ils ne lui reconnaissent pas ce pouvoir? Autre problème lié à l'élaboration du roman: Flaubert ne donne pas de nom à Homais qui reste longtemps «le pharmacien» et ce jusqu'au dernier scénario. En somme il est celui que Flaubert omet de nommer pendant longtemps. Ce qui se produit souvent nous l'avons vu lorsqu'on a affaire à quelqu'un qui a des pouvoirs magiques. Il y aurait donc une sorte d'analogie entre l'attitude de Flaubert, inconsciemment sans doute, et une pratique en cours dans la logique des sorts.

Homais, la sorcellerie n'est plus une simple marque de «normandisme». Elle détermine plutôt la structure de la partie la plus importante du roman, la narration centrale que les épisodes sur lesquels nous nous sommes déjà arrêtés (récits de Félicité, la servante d'Emma, paroles rapportées du jeune guide, lettre de Rouault, paroles d'Homais, du curé) serviraient à annoncer.

4. Modalités de l'ensorcellement

a) *Identification du sorcier*. Le discours sur la sorcellerie se constitue *après-coup*, après que les événements se soient produits, nous dit Mme Favret Saada, l'identification du sorcier est la première étape de la réaction. Pour l'ensorcelé, donner un nom à cette forme négative (premier moment de l'opération désorcelante), c'est donner un sens aux événements qui se sont produits précédemment. Nous suivons la même démarche interprétative, pour nous interroger sur le pouvoir de cet individu en parcourant le roman à rebours. Si l'on admet l'importance du final dans un roman, et qui plus est un roman de Flaubert²⁹, l'on ne peut rester indifférent à celle de *Madame Bovary* où les deux derniers paragraphes du livre sont consacrés à... Homais. Un ouvrage qui s'ouvre sur les premières faiblesses de Charles et se termine sur le triomphe de Homais pourrait nous induire à penser qu'il y a un rapport de force de l'un à l'autre. Cette fin est d'autant plus explicite qu'elle nous éclaire sur les raisons de cet antagonisme, nettement exprimé lorsqu'il s'agit d'Homais, jamais mentionné lorsqu'il s'agit de Charles pour la bonne raison que l'un est responsable et conscient de ce qu'il fait, l'autre est victime et ignare des manœuvres du premier:

²⁹ D'après les brouillons, le roman devait se terminer sur la jubilation hallucinatoire d'Homais qui s'égalait à Napoléon (cf. à ce propos G. Leleu, *op. cit.*, et M. Crouzet, *Ecce Homais*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 6, nov.-déc., 1989, p. 1010). Le final choisi est plus proche du discours sur les sorts car il met l'accent sur les implications sociales de l'énergie de plus en plus nocive et débordante d'Homais.

«Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédés à Yonville sans pouvoir y réussir tant (c'est nous qui soulignons) M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège. Il vient de recevoir la croix d'honneur» (B, p. 611).

C'est donc que Homais rend la vie impossible à tous les médecins du lieu. Bovary n'est pas le seul à en faire les frais. Mais la série est plus longue, si l'on tient compte des médecins qui ont précédé Charles. Avant de changer de destination, celui-ci demande des renseignements sur ses prédécesseurs, en nous fournissant par là des éléments utiles à notre propos. Bovary remplacerait «un réfugié polonais qui venait de décamper la semaine précédente (B, p. 353)». Or l'on sait que la série, la répétition à un sens dans la logique magique (MMS, p. 20, p. 121, p. 334), et que les données mêmes non explicitement fournies, si elles sont interprétées, en suggèrent d'autres, dans le discours clandestin. Il suffit de les organiser dans une relation de cause à effet. En somme si Homais a quelque chose à voir dans la débacle des successeurs de Bovary, l'on peut imaginer qu'il n'est pas étranger à la fuite de son prédécesseur.

Mais alors Homais aurait-il aussi quelque chose à voir dans la tragédie des Bovary? Se pourrait-il qu'Emma ait été l'enjeu, le plus important certes, de la lutte qui oppose le pharmacien à son rival professionnel, le médecin, en l'occurrence le docteur Bovary? Homais remplirait dès lors les conditions qui pourraient faire de lui un sorcier selon la logique bocagère. Il en a les *attributs* en tout cas.

b) *Caractéristiques du sorcier*. D'abord, nous l'avons vu, Flaubert insiste sur l'énergie débordante qu'il a tendance à investir hors de son territoire familial ou professionnel: sa maison, sa boutique ne lui suffisent pas. On le décrit «emplissant beaucoup d'espace (B, p. 414)» le jour des Comices (ou encore «on ne voyait que lui sur la place depuis deux jours» (B, p. 594)), envahissant le domaine Bovary avec fréquence et désinvolture³⁰. Or,

³⁰ Le problème de l'espace est également impliqué dans une expression telle que: «il étouffait dans les limites du journalisme (B, p. 606)» ou d'autres

«on ne saurait parler de magie tant que la force (...) d'un individu s'investit intégralement dans le périmètre du domaine marqué à son nom (MMS, p. 339). D'où l'attention avec laquelle les victimes déclarées d'un sorcier ferment, «clenchent» — en patois —, leur domaine, pour ne laisser aucun passage entre le dehors et le dedans. L'on peut mettre en outre l'énergie d'Homais en relation avec sa profession d'apothicaire³¹, terme dont les implications irrationnelles ne sont pas dénuées de sens magique dans l'imaginaire du XIX^{ème} siècle. Enfin, Homais est jaloux d'un rival potentiel. Or force et jalousie sont à l'origine de tout activité ensorcelante.

L'objet du sort est en général un rival professionnel qui peut devenir gênant pour le prestige ou le succès de celui qui le jette, un voisin par exemple et ceci permet d'exercer son pouvoir sans trop de difficultés. Commençons donc par cette *jalousie professionnelle* (MMS, p. 16) dont les conséquences extrêmes font penser qu'il «ne peut y avoir de place pour deux dans un espace délimité, c'est l'un ou c'est l'autre (MMS, p. 127)». Et cette alternative n'a d'autre issue dans le livre — comme dans les histoires de sort relatées par l'ethnologue — que la mort d'un rival (Charles), la fuite des autres — prédécesseurs et successeurs —. Il est à remarquer qu'une rivalité analogue entre deux personnes de même profession est à l'oeuvre dans le roman, cette fois entre les deux aubergistes de la place, rivalité dont nous apprenons l'existence par le discours de Mme Lefran-

encore comme: «Homais s'épanouissait dans son orgueil d'amphitryon (p. 586)» ou d'autres encore qui investissent tous les espaces et les biens que recouvrent son nom propre: sa famille: «En face de lui s'étalait florissante et hilare, la famille du pharmacien, que tout le monde contribuait à satisfaire (p. 608)»; sa pharmacie: «Mais ce qui attire les yeux, c'est en face de l'auberge du Lion d'Or, la pharmacie de Monsieur Homais: le soir principalement (p. 356-357)». Espace qui recouvre bien le nom propre donc.

³¹ Apothicaire est un terme qui n'apparaît que dans un second temps dans les avant-textes de Flaubert qui ne fait état pendant longtemps que de la profession de pharmacien (cf. C. Gothot Mersh, *op. cit.*, p. 95). Ensuite apparaît ce terme plus ambigu qu'il alterne après de nombreuses hésitations avec celui de pharmacien (*Ibidem*, p. 173). Remarquons d'autre part que le terme «apothicaire» est de plus en plus fréquent au fur et à mesure que l'on avance dans le roman, au fur et à mesure que se développe le rôle actif d'Homais, sorcier au pouvoir magique.

çais, plus développé dans les scénarios préparatoires de Flaubert: la propriétaire du «Lion d'or», annonce la prochaine fermeture du cabaret d'en face: «Voyez le donc! disait-elle, on n'y comprend rien! une gargote semblable!», «Du reste, il n'en a pas pour longtemps, ajouta-t-elle; avant huit jours, tout est fini» (B, p. 414).

Mais pourquoi Homais qui est pharmacien pourrait-il se sentir menacé par un médecin, qui, plus est, officier de santé, au plus bas de la hiérarchie médicale de l'époque? Parce que tout nous prouve qu'il se comporte en médecin et que sa clientèle ne lui demande pas seulement de lui fournir des remèdes indiqués par d'autres mais véritablement de guérir.

«Le jour du marché, elle (la pharmacie) ne désemplissait pas et l'on s'y poussait, moins pour acheter des médicaments que pour y prendre des consultations, tant était fameuse la réputation du sieur Homais dans les villages circonvoisins. Son robuste aplomb avait fasciné les campagnards. Ils le regardaient comme un plus grand médecin que tous les médecins» (B, p. 407).

Or le passage se situe avant la saignée du paysan de Rodolphe par Charles. On y voit l'«officier de santé» décourager son malade jusqu'à provoquer son évanouissement et opérer avec la plus grande «émotion», voire maladresse (B, p. 408). Charles en somme est loin d'apparaître comme un rival et dans un tel contexte, grâce au contraste, le rôle du médecin véritable a plutôt l'air d'être joué par Homais. Mais M. Bovary a un titre, un prestige officiel dont l'autre est privé. Officier de santé³² certes, mais médecin tout de même. Or Homais n'est qu'un pharmacien, voire «apothicaire» terme qui ne peut être innocent sous la plume de Flaubert.

L'*apothicaire* est au XIX^{ème} siècle et même au XVIII^{ème} d'ailleurs si l'on tient compte des définitions du Richelet, et du dictionnaire de l'Académie, un terme péjoratif. Bescherelle dit qu'on ne l'emploie que par «dénigrement»³³. C'est à Flaubert lui-même que le *Trésor de la Langue Française* emprunte une

³² Sur la connotation de ce titre, cf. «La revue de la Manche», cit.

³³ Cf. définitions du Richelet, de l'Académie, et du Bescherelle.

des citations pour en souligner les connotations péjoratives, peu scientifiques, déjà présentes dans un texte de jeunesse comme *Par les champs et par les grèves*³⁴. L'usage d'un tel terme dans une société où l'«apothicariat» est une profession peu scientifique exercée par des gens sans titres et souvent considérés comme des charlatans incompetents n'est pas pour nous surprendre dans le roman. D'ailleurs Mme Gothot Mersch nous signale que la pharmacie d'Homais apparaît dans les premiers manuscrits, au premier chapitre comme une «officine» où l'arsenic est placé auprès du sucre³⁵. La proximité des deux poudres blanches, pleine de conséquences funestes pour le risque d'être confondues, renvoie le lecteur à l'image de l'apothicaire d'antan, seul autorisé à vendre du sucre.

Le règne de Homais est bien un laboratoire secret et sombre³⁶, «le capharnaüm» ou encore un «sanctuaire» (B, p. 516-517), où sont cachés poudres et poisons. Or l'une des caractéristiques du sorcier n'était-elle pas autrefois de préparer des poudres au pouvoir néfaste³⁶? Et ne pourrait-on pas lire l'empoisonnement indirect par l'arsenic de Homais comme le double désormais symbolique d'un vieux geste de sorcellerie? Car il y a bien des poisons dans ce lieu dont il veut être le seul à posséder la clef (B, p. 516). Lui même nous apprend ses grandes compétences en matière «d'herboristerie», dans une exposition moliéresque, il est vrai:

«Il faut savoir discerner les plantes: Entendez-vous? Quelles sont les salutaires d'avec les délétères: quelles les improductives et quelles les nutritives; s'il est bon de les arracher par ci et de les ressemer par là, de propager les unes, de détruire les autres» (B, p. 413. Cf aussi p. 482).

Mais il tient aussi de l'apothicaire-épicié du bon vieux temps par les substances si peu médicales qu'il vend aux clients (ainsi

³⁴ Cf. *Le Trésor de la langue française*, t. III, p. 276.

³⁵ *Op. cit.*, p. 211.

³⁶ C. Cavalier (*op. cit.*, p. 233), insiste sur la solitude et le secret du lieu que «choisit ordinairement le sorcier pour se livrer à la pratique de son art mystérieux»: Quant à Mme Favret Saada, elle nous indique que le sorcier «agit en secret» (MMS, p. 243).

on chez lui pour y acheter «de l'acide et du sucre» de l'arcanson et de la térébentine, de la cire et du noir d'animal). Et encore, il fait des confitures (B, p. 516).

Or ce terme ambigu d'apothicaire apparaît souvent lorsque Homais exerce une influence néfaste sur le couple Bovary. Ainsi par exemple lors de l'épisode du pied bot, «occasion» fournie par l'apothicaire (B, p. 450), ou même lorsqu'il insiste pour qu'Emma aille au théâtre à Rouen (B, p. 490), en devenant de cette manière l'un des responsables de sa rechute (B, p. 516). Il est aussi apothicaire quand il est mêlé à quelques tragédies familiales: par exemple, quand Emma s'évanouit au départ de Rodolphe, il surgit chez les Bovary: «Je cours dit l'apothicaire, chercher dans mon laboratoire un peu de vinaigre aromatique» et devant l'effet immédiat du remède, il ajoute: «J'en étais sûr (...) cela vous réveillerait un mort (B, p. 481)», ce qui évidemment peut être lu à plusieurs degrés, métaphoriquement dans le discours officiel, de manière plus inquiétante selon une logique magique, là où la parole est un acte³⁷, ce qui soulignerait les effets plus miraculeux que scientifiques du produit.

Cet homme donc, qui se réfugie dans son antre de magicien — il apparaît comme un mage aux yeux de sa femme —, antre auquel il interdit l'accès jusqu'à son apprenti, cet homme qui connaît à la perfection les pouvoirs de toutes les herbes et exerce sur ses «patients», plutôt que sur ses clients, une influence si particulière a tout de même une personnalité qui n'est pas toujours en accord avec les propos scientifiques dont il submerge ses auditeurs. Et s'il commence bien son article sur le pied bot par des déclarations positivistes — «Malgré les préjugés qui recouvrent encore une partie de la face de l'Europe comme un réseau, la lumière cependant commence à pénétrer dans nos campagnes» —, ses allusions aux miracles y sont fort nombreuses, allant de «l'opération qui s'est pratiquée comme *par enchantement*», aux réflexions sur le malade qui, *chose étrange* (...) n'accusa pas de douleur», à l'hymne grandiose de la conclusion qui se passe de tout commentaire: «n'est-ce pas

³⁷ «La sorcellerie, c'est de la parole mais une parole qui est pouvoir et non savoir ou information (MMS, p. 26)».

le cas de s'écrier que les aveugles verront, les sourds entendent et les boiteux marcheront? Mais ce que le fanatisme autrefois promettait à ses élus, la science maintenant l'accomplit pour tous les hommes» (B, p. 454)³⁸. L'on hésiterait à croire qu'il fait revivre une pharmacie en pleine décadence (B, p. 547) par la vente de simples remèdes. Et faut-il attribuer à sa seule mégalomanie d'offrir des onguents miraculeux capables de guérir l'infirmité d'un aveugle auquel il propose «une pommade antiphlogistique de sa composition» (B, p. 565) en lui donnant une adresse plutôt fondée sur la renommée que sur la précision géographique: «M. Homais, près des Halles, suffisamment connu». Or les remèdes miraculeux sont plutôt le fait de guérisseurs ou charlatants, d'apothicaires en somme que de pharmaciens. Ils sont du ressort de la magie plutôt que de la science trop hautement proclamée dans le discours d'Homais pour qu'elle ne soit suspecte.

Ses rapports avec la loi ajoutent à l'équivoque de sa présentation. Tenons-nous en à ses propres propos. Lorsque, dans un accès de colère il fait entrevoir à Justin les dangers auxquels il expose la famille Homais en pénétrant dans son capharnaüm, il y ajoute les risques légaux: «Le gouvernement nous persécute et l'absurde législation qui nous régit est comme une véritable épée de Damoclès suspendue sur notre tête!» (B, p. 518).

Les propos démesurés — nous sommes en pleine satire — n'en disent pas moins les préoccupations d'Homais qui n'a rien à craindre légalement pour son activité de pharmacien mais tremble pour ses consultations thérapeutiques. Homais est un véritable apothicaire. Il a renoué avec la tradition séculaire qui autorisait cette catégorie à vendre ses propres produits mais aussi à guérir³⁸. C'est justement l'absence de titre, de prépara-

³⁸ Sur l'histoire des apothicaires et leur rivalité avec les médecins, cf. K. Walker, *Histoire de la Médecine*, Paris, Marabout, 1962, p. 175: «Les anciens apothicaires préparaient les médicaments pour les médecins tout en s'abstenant d'en prescrire eux-mêmes. A une date encore éloignée, les potions ordonnées par les médecins étaient fournies par les épiciers. En 1617, une charte les distingue des épiciers: ce succès leur valut l'inimitié des médecins qui voyaient en l'apothicaire un concurrent en puissance. En quoi ils ne se trompaient pas car plus tard la rivalité entre eux devint très réelle».

tion médicale légalement reconnue qui avait limité dès le XVII^{ème} siècle les pouvoirs thérapeutiques de ceux qui trop souvent exerçaient cette profession dangereusement. Or Homais, sans titre médical, n'entend pas exercer une profession seconde par rapport à celle de Bovary.

Homais donc exerce clandestinement:

«Il avait enfreint la loi du 19 ventose an XI, article premier qui défend à tout individu non porteur de diplôme l'exercice de la médecine et, malgré les ennuis qu'une telle infraction lui avait déjà causés, "il continuait (...) à donner des consultations anodines dans son arrière boutique"» (B, p. 370).

C'est d'ailleurs pour empêcher Bovary de «parler» qu'il se l'attacha par des politesses, ce qui justifie toutes les attentions constamment portées à la famille Bovary et sa forte présence — son contrôle — dans leur habitation.

Première condition donc: le moteur d'Homais est la jalousie savamment camouflée sous les dehors d'une entière disponibilité. Mais dans la logique des sorts, la *présence du voisin dans le territoire d'une victime* prend un autre sens: il opère plus facilement ses maléfices. L'une des premières précautions à prendre lors du désorcellement, est de tout «clancher», «encrouiller», nous dit notre ethnologue, c'est à dire fermer toutes les ouvertures qui permettent au sorcier, à ses sorts d'entrer dans le territoire de l'ensorcelé. Ce que sait bien le jeteur de sort qui, lui, protège le sien. Et l'on opposera la façon dont Homais, méfiant, défend son espace des intrusions étrangères — le capharnaüm, mais aussi son habitation lorsqu'il empêche Emma de monter dans l'appartement de Mme Homais (B, p. 443) —, et celle dont Bovary ou Emma ouvre les portes à leur voisin: Homais ne va-t-il pas jusqu'à faire irruption dans la chambre à coucher des époux, un soir, pour leur lire son article du «Fanal de Rouen» et ce «malgré la cuisinière» (B, p. 453)? Il se présente régulièrement aux Bovary: «pendant le dîner (...) il entrait à pas muets pour ne déranger personne... Puis, quand il s'était posé à sa place, contre la table entre les deux époux, il demandait au médecin des nouvelles de ses malades» (p. 379). «Il se enfin s'inviter lui-même (p. 363)», dès l'arrivée des époux Bovary à Yonville.

D'ailleurs l'un de ses attributs est d'occuper beaucoup de place. Ainsi sur la place de Yonville, «on ne voyait que lui» comme si «son domaine était perpétuellement insuffisant à utiliser la totalité de sa force». D'où ce «débordement, cet excès de force» par rapport au territoire délimité par le nom propre (MMS, p. 343).

Son pouvoir est d'autant plus grand qu'il peut intervenir impunément, parfois même sollicité par sa victime. Charles en l'occurrence. Apparemment, il l'aide, est le premier à remonter le morale de Charles ou d'Emma lors du petit incident de Berthe (B, p. 397), le premier à intervenir lors de la fugue d'Emma, lors de sa première tentative de suicide, lors de ses premiers symptômes d'empoisonnement. En fait il est toujours associé au malheur comme s'il était le premier à en connaître l'existence. De plus, personne ne semble se méfier de lui. Or, «la force du sorcier est d'autant plus grande que le sorcier n'est pas identifié», nous dit notre ethnologue (MMS, p. 346). Et lorsqu'un désorcelleur arrive au bocage, il surprend ses auditeurs quand «il dit que le sorcier est un ami» (MMS, p. 91). Car il apparaît souvent dans le discours des autres sur la sorcellerie que ce sont là des histoires qui investissent des «sots et des dupes» (MMS, p. 121). Rôle que jouent dans l'histoire les époux Bovary, Charles en particulier.

D'ailleurs la confiance de Charles en Homais est assez singulière dans le pays. Les autres notables du lieu, mieux placés pour connaître le pharmacien, donner un sens à ses agissements, s'en méfient. Charles rejoint en cela la crédulité des nombreux «patients» de l'apothicaire. Charles en somme lit Homais au premier degré.

Autre attribut du sorcier tel que nous le trace l'ethnologue: il est *secret*³⁹. Un sorcier qui connaît le pouvoir magique s'expose le moins possible à celui des autres. Il parle peu de lui. L'on ne sait pas grand chose du passé de Homais si ce n'est

³⁹ Le sorcier dont nous fait le portrait C. Cavalier (*op. cit.*, p. 184) n'est pas sans nous rappeler Homais: «Le sorcier est un homme qui s'est fait sous certains rapports une existence à part», qui «affecte dans ses démarches un air mystérieux, dont les «habitudes ont en quelque façon un cachet particulier qui le distingue de la foule (p. 186)».

qu'il a fait des études à Rouen, le nom de quelques uns de ses collègues, et surtout qu'il a relevé une pharmacie en pleine décadence (B, p. 547). De plus, c'est un homme solitaire⁴⁰, soit parce que le monde du village l'évite «le maire lui en voulait, des confrères étaient jaloux (B, p. 370)», à cause de sa médisance en particulier⁴¹, soit parce qu'il tend lui-même à l'isolement, comme il le souligne au début des comices: «moi qui reste toujours plus confiné dans mon laboratoire que le rat du bonhomme dans son fromage (p. 412)». Cet isolement lui permet sans doute de préparer ses poudres, potions et breuvages loin des yeux indiscrets, mais aussi de ne pas porter le flanc à des ennemis éventuels. Ceux qui par contre s'approchent de lui sont tous des personnages peu dangereux, faibles ou ingénus.

Autre attribut de sorcier l'image du notre ethnologue. Sa puissance sexuelle tel que nous le présente. Peut-être est-il excessif de parler de puissance sexuelle chez un homme si peu enclin à la séduction et qui ne déchaîne sa libido qu'au niveau du discours (B, p. 546). Rappelons toutefois que cet aspect du personnage était assez développé dans les scénarios du roman⁴². Dans une société bourgeoise de province fondée sur la richesse, on pourrait avancer que celle-ci se mesure au nombre des enfants. Or Homais en a quatre contre une seule chez les Bovary par exemple. Et puis si Charles ne tient jamais de propos licencieux et allusifs, Homais dont «le vin de Pommard excitait les facultés» ne se prive pas d'exposer à Rouen sur les femmes des théories immorales et de proclamer, «quant aux qualités corporelles», qu'«il ne détestait pas le morceau (B, p. 546)».

⁴⁰ Cf. sur cette solitude M. Crouzet, *art. cit.*, p. 981.

⁴¹ «Il ne venait pas grand monde à ces soirées du pharmacien, sa médisance et ses opinions politiques ayant écarté de lui, successivement, différentes personnes respectables (B, p. 380)». L'image solitaire du personnage est plus évidente dans le texte définitif où sont supprimés deux dîners chez les Homais présents dans les brouillons.

⁴² Les ébauches faisaient d'Homais un plus grand «héros de la gaudriole» (cf. à ce propos M. Crouzet, *art. cit.*, p. 1004-1005). Pour ce qui est de la puissance sexuelle du sorcier, cf. J. Favret Saada (MMS, p. 195): «S'agissant du sorcier, il y a équivalence entre la force et la méchanceté d'abord (...), la force et la puissance sexuelle ensuite, la force et l'enrichissement enfin».

c) *Les pouvoirs du sorcier*. Venons en maintenant à la façon dont ses pouvoirs s'exercent. Homais par exemple a le don de trouver les moyens de diminuer la force du rival en donnant les conseils qu'il faut pour cela. Ainsi est-il à l'origine de l'opération du pied-bot, première étape de la chute de Bovary, même s'il arrive à réaliser ce projet de façon détournée en jouant sur l'ambition de sa femme. Ailleurs il conseille à Emma la lecture comme remède à ses maux tout en sachant pourtant qu'elle est «sensitive» et encline à l'imagination (B, p. 482). Enfin il conseille à Bovary d'emmener sa femme au théâtre et l'on sait les méfaits d'une telle sortie (B, p. 490).

De plus Homais est toujours là au moment des catastrophes⁴³. Il annonce deux fois la mort: il fait part à Emma de celle de son beau-père (B, p. 519), à M. Rouault de celle de sa fille, avec la même maladresse. C'est après son dîner avec Léon à Rouen que celui-ci, à la vue d'Emma, sent «quelque chose d'extrême, de vague, de lugubre se glisser entre eux (B, p. 549)». Chaque fois qu'Emma entre dans sa boutique, il se produit un événement qui entretient des rapports avec son malheur: elle y rencontre le témoin de sa fugue chez Rodolphe, on lui y annonce la mort de son beau-père, elle y prend de l'arsenic. Ou encore il arrive chez les Bovary au moment où Emma s'évanouit, à la suite du départ de Rodolphe (B, p. 481). En somme Homais est toujours là sollicité par M. Bovary. L'aveuglement ou l'ensorcellement de celui-ci est tel qu'il cherche dans son jeteur de sort celui qui l'en délivrera comme le fait dans *L'Enfermé* le Hardouey lorsqu'il s'adresse aux pâtres qui ont jeté un sort à sa femme pour l'en délivrer. Mais dans le roman réaliste, le sorcier cache son jeu sous une disponibilité parfaite qui lui permet de «travailler» impunément sans déranger les apparences⁴⁴.

⁴³ Dans le discours des gens interviewés par notre ethnologue, on dit à propos d'un sorcier «que son passage produit des dégâts» (MMS, p. 240). C'est souvent le cas d'Homais dans le roman.

⁴⁴ «L'ensorcelé ne peut savoir comment le sorcier opère parce que l'imputation de sorcellerie est toujours une déduction après coup qui renvoie à des effets étranges ou catastrophiques, au comportement supposé d'un être qui agit en secret (MMS, p. 243)».

Quant aux *manifestations de sa force magique*, elles sont nombreuses. Une fois de plus, nous l'examinerons dans l'une de ses histoires de force parallèle plus évidente parce que plus concise qui constitue en quelque sorte le double de la bataille que mène Homais contre Bovary. Il s'agit de son bras de fer avec l'aveugle, situé dans le dernier chapitre du livre, lieu privilégié de l'interprétation «après coup», comme pour éclairer le jeu des rapports de force à l'oeuvre dans l'histoire principale qui oppose Homais à Bovary. L'on peut même considérer cet épisode comme le résultat d'une prise de conscience. Homais, à la suite de la tragédie des Bovary, connaît sa puissance et se sert désormais de celle-ci plus ouvertement: «Homais savait; il devenait dangereux» écrit Flaubert dans une phrase «indéterminée», pour employer une terminologie de la critique flaubertienne où l'on se demande qui est l'énonciateur si n'est pas l'opinion publique. A cette ambiguïté de l'énonciation s'en ajoute alors une autre. Que donne à lire cette phrase de l'opinion? Est-elle innocente? Au lecteur de démêler le discours officiel du discours clandestin.

Au mendiant aveugle qui demande l'aumône aux voyageurs de la diligence, Homais promet la guérison grâce à une crème miraculeuse de sa fabrication. Mais celle-ci, cela va sans dire, est sans effet sur l'infirmité du mendiant, qui «narrerait aux voyageurs la vaine tentative du pharmacien» (B, p. 406). En somme, l'aveugle fait mauvaise publicité à l'apothicaire devenu de ce fait un charlatan. En somme il est le seul à lui opposer une véritable résistance dans tout le roman. Madame Lefrançais elle-même qui dit bien qu'Homais est «cause de tout», après l'échec de l'opération du pied bot, n'en fait pas autant. Au point que l'affaire se termine par un véritable corps à corps entre le mendiant et le pharmacien où Homais déploie toute sa puissance maléfique avant d'avoir le dessus sur l'aveugle. Il n'utilisera pas comme dans les vieilles histoires de sorcellerie, des formules magiques pour arriver à ses fins mais les journaux et le pouvoir judiciaire:

«Il l'exécrait; et dans l'intérêt de sa propre réputation, voulant s'en débarrasser à toute force, il dressa contre lui une batterie cachée qui décelait la profondeur de son intelligence et la scélératesse de sa vanité» (p. 605).

Son arme? la *calomnie* bien sûr et surtout celle qui porte sur sa personne. Prenons-en pour exemple le portrait dont le sens ne peut échapper à cette opinion publique normande assez semblable à celle à laquelle s'adresse Homais dans ses articles du «Fanal de Rouen». Il insiste dans l'un d'eux sur le visage terrifiant du vagabond (B, p. 606), sur la misère repoussante de cet homme qui, parce qu'isolé, dans son errance, est particulièrement «dangereux». Sur sa capacité de provoquer des accidents. Or cette image correspond bien à celle que la tradition normande du siècle véhicule lorsqu'elle parle du sorcier. Le texte de Lecoœur, ce folkloriste normand qui mène son enquête à peu près à l'époque de la parution de *Mme Bovary*, est explicite à ce sujet. Dans son classement des sorciers, il comprend des individus errants et solitaires, les bergers, dont certains sont capables «d'arrêter les diligences: "Arrivée devant le berger, la bruyante machine s'arrêta brusquement et les chevaux refusèrent de la faire démarer quoique les coups, les cris et les jugements ne leur fussent pas ménagés"»⁴⁵. Mais aussi, plus particulièrement, des mendiants: «les mendiants étaient des sorciers: ils pouvaient envoyer le mal ou de la vermine, rats, souris et poux à quiconque leur refusait l'aumône. Quelques-uns ont encore ce pouvoir, assure-t-on»⁴⁶. Homais tient une fois de plus un double discours: apparemment rationnel et officiel, tenu au nom de la science, mais en fait plein de sous-entendus parlant à la mentalité collective. Rien d'étonnant donc si les autorités en lutte contre les superstitions se sentent concernées par un tel discours. De plus, en indiquant un sorcier au nom du progrès, il détourne de lui tous les éventuels soupçons. Celui qui, jusque dans les dernières lignes du livre, est nommé «l'apothicaire» non seulement n'est pas poursuivi par la justice mais reçoit la croix d'honneur!

Ce n'est donc pas un hasard si cet adversaire, non plus un rival professionnel mais un rival en pouvoir magique, lui donne,

⁴⁵ J. Lecoœur, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 86.

plus de fil à retordre que les autres: il a de la force. Plus traditionnel certes, moins adapté aux temps, moins moderne dans son apparence, (son portrait est celui des vieux mendiants errants sur les routes de la province), dans ses techniques, il n'en est pas moins efficace. Car, si Homais «fit si bien qu'on l'incarcera» (B, p. 606), «on le relâcha» tout de même. «Il recommença, et Homais aussi recommença. C'était une lutte. Il eut la victoire; car son ennemi fut condamné à une reclusion perpétuelle dans un hospice» (B, p. 606). «Ce succès l'enhardit (...) Homais s'apprit; il devenait dangereux». En somme, il arrive que l'aveugle n'est plus en mesure de résister à une puissance magique plus forte que la sienne même si sa mise en marge de la société et ses attributs lui ont sans doute permis de déceler celle-ci chez Homais alors qu'un personnage moins rural, mieux établi, plus laïc, Bovary, n'a pas été en mesure de le faire.

Enfin, autre trait du sorcier bocager, *la transmission de son savoir* au sein de la famille⁴⁷. Or Homais ne transmet secret et puissance qu'à son propre fils. L'on sait qu'il interdit l'accès de son laboratoire à Justin, mais non à son fils, le seul à pouvoir jouir d'un tel privilège, fils dont le nom dit assez les attentes du père: Napoléon.

A la lumière de cette bataille secondaire essayons maintenant d'examiner le principal duel du livre, plus raffiné et savant que celui qui oppose Homais et l'aveugle mais dont le schéma n'est pas si différent: le rapport Homais Bovary ne serait autre que celui d'un ensorcellement dont la première victime serait la femme du médecin, comme dans beaucoup d'histoires de sort relatées par les historiens de sorcellerie au XIX^{ème}. Nuire à Emma n'est qu'une façon de nuire à son mari, le véritable rival professionnel. Rappelons toutefois que si cet épisode est la manifestation la plus violente de l'ensorcellement il est à inscrire dans une série de malheurs qui ont trait *aux biens* du chef de famille (en l'occurrence: fortune compromise, absence de clients) mais aussi à *la vie de ses proches*, car le combat magique peut être, comme l'indique notre ethnologue, un combat à mort.

⁴⁷ «le lien généalogique constitue un contact privilégié (MMS, p. 243)».

Avant d'examiner cette lutte, nous nous demanderons si, comme dans beaucoup d'histoires entendues par Mme Favret Saada lors de son enquête, certains éléments favorisent le sort, autrement dit indiquent *pourquoi les ensorcelés sont particulièrement vulnérables*. Ce sont là des choses à trouver dans un passé familial (MMS, p. 265 et suivantes), avant même l'apparition d'Homais dans le roman, dans la première partie du livre donc. Or la vulnérabilité des familles Bovary-Rouault existe avant l'arrivée des époux à Yonville.

Ils semblent avoir de tout temps offerts le flanc aux jalousies actives même si personnellement Charles a été moins exposé que sa femme à celles-là.

Sa situation initiale n'est pas particulièrement brillante et l'on pourrait penser que ses ennuis naissent surtout à partir du moment où sa situation sociale est plus enviable, lorsqu'il devient médecin. En fait, ceux-ci se multiplient surtout au moment où il croit être sorti du cercle vicieux constitué par son premier mariage, au moment où il se lie légalement avec les Rouault. Les effets ne sont pourtant pas immédiats. Car il entre dans ce monde grâce à ses succès médicaux. Il apparaît aux yeux de tous comme quelqu'un qui guérit, un «guérisseur» en somme aussi efficace que ces rebouteux ou ossiers auxquels on faisait appel dans les campagnes et qu'on interpelle encore de nos jours pour remettre en place les membres démis ou fracturés⁴⁸. Or l'on sait que les paysans préféreraient «l'ossier au médecin dans des cas de fractures. Et la plupart des bourgeois aussi», affirme Lecoœur. Dans les avant-textes du roman, Bovary était appelé au chevet de la mère Rouault malade de cancer, donc impossible à guérir⁴⁹. Est-ce un hasard si Bovary assied sa renommée sur un geste de rebouteux plutôt que sur ses véritables connaissances médicales, sur un geste aux implications miraculeuses plus fortes?: «On commença à consi-

⁴⁸ J. Lecoœur, *op. cit.*, p. 119: «Ils pensent que le médecin devrait les voir opérer, prendre des leçons d'eux, chercher à s'approprier de leur habileté pratique».

⁴⁹ C. Gothot Mersh souligne le sens de cette nouvelle circonstance: «Aux yeux d'Emma et de son père, Charles se présente comme celui qui guérit et non plus comme celui qui lutte en vain contre la mort» (*op. cit.*, p. 190).

dérer M. Bovary comme un homme de grande capacité» (B, p. 306).

Mais ce succès l'expose évidemment aux jalousies, au regards dangereux des personnes environnantes, dans la logique magique. D'autant plus qu'il se lie avec une famille de paysans aisés, «enviable» mais particulièrement éprouvée par des malheurs dont la succession, la répétition font songer, nous l'avons vu, à un sort. La fracture du père Rouault n'est qu'un maillon de la série d'accidents qui alimentent l'anamnèse familiale: mort de la femme (B, p. 303), mort du fils (B, p. 319). Pour ne pas parler du «cousin qui a failli passer par les assises pour un mauvais coup, dans une dispute» (B, p. 308) auquel fait allusion la première femme de Charles lors d'une scène de ménage. Or, nous dit Mme Favret, il arrive que le discours sur les sorts défie le temps et les générations. En parlant de son ensorcellement, l'une des habitantes du bocage interrogée par l'ethnologue s'en rapporte à ses parents et fait remonter le mal à plus loin (MMS, p. 265). Cette vision des choses fataliste présente des analogies avec cette destinée tragique classique qui enferme le héros et l'héroïne dans leur malheur familial et héréditaire. Or les malheurs de Charles semblent tous provenir directement ou non d'Emma, au passé familial plus compromis. N'est-elle pas d'ailleurs le lieu même de sa bataille avec Homais?

Pourtant, dans le couple Bovary, malgré la faiblesse des deux époux dont nous avons déjà parlé, s'il en est un qui offre plus de résistance, c'est Emma. Car pour qu'il y ait bataille, il faut qu'une force s'oppose à une autre force. Et dans le couple Bovary, en tant normal, le personnage le plus énergique est toujours Emma auquel Baudelaire reconnaissait cet alliage de féminité et de virilité qui permettait à l'auteur et au lecteur tel que lui de s'identifier à l'héroïne. Nombreuses sont les allusions à la virilité d'Emma et cela, dès les lendemains de ses nocces où le rôle des époux semble inversé aux yeux des invités. Il en va de même dans son aventure avec Léon (B, p. 548). Elle a surtout une force peu commune face à la maladie et le sang versé, comme l'atteste l'épisode de la saignée où elle contribue à réveiller le patient puis Justin de leur évanouissement, sous le regard fasciné de Rodolphe: «l'on causa quelque peu des évanouissements Mme Bovary n'en avait jamais eu. C'est extraordinaire

pour une dame! dit M. Boulanger» (B, p. 409). Homais ne s'y trompe pas qui la considère comme «une femme de grands moyens et qui ne serait pas déplacée dans une sous-préfecture (B, p. 389)»! Ou encore qui, en parlant des femmes brunes, assure qu'elles ont «plus de tempérament que les autres (B, p. 546)».

En quoi consiste donc la bataille? tout d'abord il y a quelque chose d'étrange et de suspect dans l'attitude d'Homais à l'égard de Mme Bovary. Il est le seul homme de son entourage à ne pas en subir le charme ou du moins cette fascination n'apparaît-elle jamais dans son discours. Pourtant nous savons combien sa présence incombe sur le logis des Bovary, présence qui frise souvent l'indiscrétion. Il ne porte qu'une seule fois un jugement sur sa personne mais cela est dit au lendemain de la maladie d'Emma et ressemble fort à des paroles d'encouragement lancées à une convalescente: «Je vous trouve jolie comme un Amour! Vous allez faire *flores* à Rouen» (B, p. 493), et puis le compliment est public entendu de Charles. Jamais Homais ne profitera des faiblesses d'Emma pour lui tenir des propos licencieux.

Autre chose d'étrange, dans leur rapport: malgré la «médiance» notoire de l'apothicaire, jamais il n'alimentera la rumeur publique du village concernant Emma, même s'il laisse supposer sa connaissance de la double vie de Mme Bovary (comme on peut le penser à partir de l'épisode du tapis offert à Léon, sa conversation avec lui à Rouen sur ses amours présumés dans la maison Bovary).

Ceci peut sans doute s'expliquer par la stratégie d'Homais à l'arrivée de l'officier de santé: se ménager ses grâces pour ne pas attirer son attention sur l'illégalité de son exercice. Dans une logique de sorcellerie pourtant cette attitude prend un autre sens: quand un sorcier se cache, *cache ses intentions*, il le fait pour mieux agir, pour éviter en somme toute réaction. Homais se cache si bien que jamais les Bovary ne lui reprocheront son invasion, l'intérêt excessif qu'il leur porte. Pourtant dans leur histoire, Homais présente les mêmes caractéristiques que les sorciers décelés par les «annonciateurs» des crises de sorcellerie. Nous adopterons donc la démarche interprétative qui permet à ceux-ci de découvrir les signes de cette crise et l'identité du sorcier à l'oeuvre.

Les signes, ils sont à voir en particulier dans la *répétition du malheur*, à l'intérieur de l'espace familial délimité par le nom propre. Ils concernent plusieurs domaines et l'entité du malheur n'est pas toujours la même. Elle va de la statue du curé brisée lors d'un déménagement aux problèmes professionnels de Charles (absence de clients, opération ratée), aux problèmes d'argent, à la maladie d'Emma jusqu'à la mort de celle-ci, à la mort de Charles.

Autre signe: il arrive des *choses inexplicables* chez les Bovary, comme des manifestations de l'invisible. Sans aller jusqu'aux bruits étranges qui dérangent le silence d'une maison, ni aux apparitions auxquelles sont sujettes les victimes des sorts telles que nous les voyons dans *l'Enfermée*, mais aussi dans les récits que nous propose notre ethnologue⁵⁰, il est beaucoup de choses que l'on ne s'explique pas dans le roman. Ainsi Emma qui s'interroge sur son malheur, «regarde autour d'elle, comme pour chercher la cause de ce qui la faisait souffrir» (B, p. 449). Et, chose surprenante elle se demande «qui donc la rendait si malheureuse?». Quant à Charles, il sentait «vaguement circuler autour de lui quelque chose de funeste et d'incompréhensible» (B, p. 461): tous deux en somme semblent mettre en rapport leur malaise avec des forces invisibles et nocives.

La répétition du malheur, la présence de faits étranges, si elles marquent la crise de sorcellerie, n'en nécessitent pas moins une interprétation permettant d'aboutir à une cause première, à l'identification d'un responsable. L'un des moyens d'y arriver est d'établir une relation de cause à effet entre la *présence du sorcier présumé* et les malheurs. Or nous l'avons déjà remarqué la présence d'Homais est liée au malheur. Elle le pré-

⁵⁰ «on aurait dit quelqu'un qui marchait dans l'escalier» (MMS, p. 236). Cf. aussi P. Gaboriau, *La sorcellerie actuelle dans le Choletais*, in *Histoire des faits de sorcellerie*, Actes de la 8^{ème} rencontre d'Histoire religieuse de Fontevraud, 5-6 oct. 1984, Anjou, Presses Universitaires, 1985, p. 177. Ces choses étranges constituent des preuves de l'ensorcellement dans le dire de l'ensorcelé. Deux optiques s'opposent: l'optique rationnelle stricte qui dit: «s'il n'y a rien de visible, c'est un délire ou une "superstition"», et l'optique ensorcelée qui pense: «s'il n'y a rien de visible, c'est d'autant plus inquiétant (p. 180)».

cède ou lui succède, il accourt au moindre bruit (B, p. 481). Pour ne citer que les épisodes importants, il est la cause de l'opération du pied bot, du voyage des époux à Rouen, la cause, indirecte certes, mais la cause quand même de la mort d'Emma en tant que détenteur de l'arsenic. De plus, lorsqu'il intervient, au moment même du malheur, il aide à rendre plus funestes certaines situations déjà compromises. Rappelons ses considérations sur Léon, lors de son départ, et l'effet qu'elles produisent sur Emma, la rupture entre Emma et Léon à la suite de la rencontre de celui-ci avec Homais et, son action inutile lors de l'évanouissement d'Emma à la nouvelle du départ de Rodolphe — Homais le pharmacien, Homais dont le discours scientifique triomphant révèle la confiance illimitée dans la médecine ne va-t-il pas, contre toute attente, conseiller à Charles de ne pas soigner sa femme: «Non, pas de médicaments» (B, p. 483)? —. Lors de l'empoisonnement enfin, il pense à analyser le poison au lieu d'agir, ce qui lui vaut les reproches du médecin de Rouen.

En somme Homais est toujours là. Or Mme Favret Saada nous indique l'importance de la proximité du sorcier qui agit en général sur sa victime par le *regard* (MMS, p. 199) et le *contact physique*: une poignée de main par exemple (MMS, p. 197). Ces deux moyens sont rarement indiqués dans le roman, si ce n'est peut-être le regard qu'Homais lance à Emma lorsque celle-ci part en promenade avec Rodolphe, dans sa tenue d'Amazone, et lorsqu'elle va au spectacle à Rouen avec son mari, où elle rencontrera Léon par hasard. Bref Homais l'observe à deux moments clefs qui tous deux marquent le début de ses deux adultères et qui, par là, l'éloignent de Charles, véritable cible du sorcier Homais. Dans le roman pourtant le pouvoir de l'apothicaire se manifeste différemment.

Il est surtout produit par la *parole* et par l'usage qu'il fait des *livres*. Il est de l'ordre de l'intellect plutôt que du corps, et frappe l'imagination. Homais est le premier à reconnaître que la plus grande faiblesse d'Emma, c'est son imagination. Et Homais sait persuader ou plus exactement «rouler» comme il le dit lui-même et de façon subtile, indirecte, parfois. Il arrive à convaincre Emma de l'utilité de l'opération mais aussi Hyppolite et même tout le village, pour ne pas parler des nombreuses

manoeuvres visant à influencer directement son rival Charles, le persuadant des bienfaits des promenades à cheval de sa femme — qui favoriseront sa relation avec Rodolphe —, de l'utilité des leçons de pianos à Emma — qui lui donneront l'occasion de rencontrer Léon à Rouen —. Mme Lefrançais dont on pourrait penser qu'elle n'est pas étrangère à la logique des sorts, n'est pas dupe de cette stratégie persuasive et l'accuse, au lendemain de l'opération, d'être «la cause de tout».

Il ne faudrait pas sous-estimer non plus le rôle qu'il assigne à la culture livresque dans sa corruption d'Emma. Lui, le sorcier connaît le *pouvoir des livres*⁵¹ et offre dès le début à sa voisine de lui prêter ses propres livres (Walter Scott, le plus dangereux des auteurs pour Mme Bovary). Il incite Bovary à acheter le livre de médecine qui le perdra puisqu'il lui fera croire qu'il est en mesure de réaliser l'opération du pied bot. Or le livre a une fonction particulière dans le monde de la sorcellerie. Il est l'un des attributs du sorcier qui y trouve toute sa puissance. Souvent les paysans définissent celui-ci comme «celui qui a des livres», où sont écrites des phrases du type: «Tourne la page si tu es capable (MMS, p. 227)» car ils ne peuvent être lus que par des gens assez forts pour cela et qui, sinon, risqueraient d'en être les victimes. Nulle trace de ces croyances magiques chez les Bovary trop laïcs pour cela, ni sous la plume du Flaubert réaliste. Seule Madame Bovary mère leur accorde une valeur de poison. Dans son discours, Emma est malade de ses lectures. Or certaines d'entre elles proviennent de la bibliothèque d'Homais⁵². Si les livres ne sont évidemment pas les mêmes que ceux qui détiennent des vertus maléfiques, les véritables livres de sorcellerie, l'objet n'en garde pas moins sa valeur symbolique.

⁵¹ «Quand les ensorcelés évoquent les effets catastrophiques du regard, de la parole et du toucher de leur sorcier, leur conviction est telle parce qu'il possède de "ces livres" (MMS, p. 230)».

⁵² Le geste même du prêt a un sens dans la logique des sorts, celui de la transmission d'un savoir car les livres (de sorcellerie dans ce cas) «dans le discours local sont (...) diffusés sans qu'intervienne aucune transmission monétaire (on ne les obtient que par héritage, par prêt (...)) (MMS, p. 227, note 15)».

Dès lors la nouveauté du mécanisme d'ensorcellement est à voir dans cette représentation de l'ensorcellement indirect qui accorde une *part de liberté à la victime*. Emma est au premier abord la seule cause de son destin. Homais fait en sorte que Charles soit considéré comme le premier responsable de son échec opératoire, car il ne s'est lui-même limité qu'à des conseils. Homais fait en sorte qu'Emma soit la seule responsable de son malheur: il n'a fait que conseiller des livres, des promenades à cheval, des spectacles, des voyages à Rouen, en véritable «lago» moderne. Enfin ce n'est pas Homais qui donne le poison à Emma — et nul ne saura dans la ville que l'arsenic provient du caparnaüm —. C'est Hyppolite, mais celui-ci l'aurait-il fait s'il n'y avait pas eu auparavant le discours informatif et actif d'Homais lors de la scène à la pharmacie sans laquelle Emma aurait ignoré l'existence de la poudre? En cela *Mme Bovary* est le produit d'une société laïque où la liberté de l'individu existe, apparemment du moins. Le texte diffère de *l'Ensorcelée* où l'héroïne est totalement aliénée par un pouvoir surnaturel, selon une conception encore romantique, et où l'ensorcellement est manifeste. La Croix Jugan est comme le bras du diable, quand il n'apparaît pas comme le diable lui-même. Homais ne compte lui que sur ses propres forces. Son pouvoir tout humain réside dans le fait qu'il sait cacher son jeu et qu'on l'appelle toujours à l'aide dans des moments difficiles sans jamais le considérer responsable du malheur. Il est le type même de l'hypocrisie bourgeoise. Croix Jugan par contre a la franchise et la fierté de la noblesse légendaire qui fait ostentation de sa force au lieu de la cacher. Il suffit pour s'en convaincre de voir comment l'un et l'autre réagissent devant leur rivaux en force magique: s'il n'y a pas de véritable combat entre la Croix Jugan et les bergers qu'il ignore, Homais s'acharne contre le mendiant, le marginal, l'autre de son monde qui le remet en cause par sa simple présence et qui lui, a tous les traits de ce qu'à l'époque on pouvait considérer comme un sorcier. Ce qui semble confirmé, on l'a vu, par la force qu'il oppose à Homais.

En somme Homais agit indirectement en renvoyant ses victimes à elles-mêmes. Mais cela aussi constitue une règle de l'ensorcellement: «Ce qui signe la sorcellerie, c'est donc moins

la pure et simple réalisation d'une prédiction ou d'une malédiction que sa prise en charge par l'ensorcelé qui, à son corps défendant, devient ainsi l'agent de son destin (MMS, p. 196)». Et voilà que fatalité et sorcellerie se rejoignent dans une conception où Dieu est aboli⁵³. Mais aussi le diable, contrairement au texte d'aurevillien. En somme si «la sorcellerie moderne» est une sorcellerie de «sabat et de diable à forme humaine, la sorcellerie contemporaine est une sorcellerie plus diffuse (...) sans les apparitions du diable et la pompe du sabbat»: «La sorcellerie n'est-elle pas finalement l'antitranscendance, le honteux et misérable manège de l'homme retombé sur lui-même?»⁵⁴

Pourtant il reste encore chez Homais les traces d'une vieille sorcellerie. Gestes anciens privés de leur fonction primitive mais dont l'histoire des mentalités souligne la répétition dans les sociétés plus récentes. Homais en effet a des *gestes* suspects, des gestes de sorciers. Malgré la rationalité excessive de ses propos, Homais effectue des gestes assez surprenants dans des occasions extrêmes qui rappellent ceux qu'accomplissent des sorciers plus explicites et qui appartiennent à une magie plus ancienne. A la mort d'Emma, il se charge de lui couper une touffe de cheveux et l'on ne peut se passer de rapprocher ce geste au rite funèbre du berger de *L'ensorcelée* lorsqu'il découvre le cadavre de Jeanne: «L'horrible pâtre avait accompli sur le cadavre un de ces actes qui, quand ils ne sont pas un devoir pieux, sont un sacrilège (p. 696)»: non seulement il empute la chevelure symbole de la beauté féminine, mais il le fait avec hostilité. Les cheveux de Jeanne avaient été

«sciés comme une gerbe avec une mauvaise faucille (...) et par place durement arrachés (...). Ces cheveux d'une femme morte d'un sort devaient-ils servir à quelque sortilège et devenir dans les mains de ce berger quelque redoutable talisman (E, p. 697)?»⁵⁵

⁵³ Ce qu'affirme également P. Lebeyrurier dans *Sorcellerie et croyances populaires en Cotentin ou quelques sources de L'ensorcelée*, in *Autour de Barbey et L'ensorcelée*, Centre culturel de Cerisy, oct. 1980 in «Revue de la Manche» 23, 1981, p. 18. Pour lui «le sort que jette un jeteur de sort est identifié au destin».

⁵⁴ J. de Viguierie, in *Histoire des faits de sorcellerie*, op. cit., p. 211-212.

⁵⁵ «Quand le cadavre est découvert, Barbey n'invente rien en rapportant le geste sacrilège du pâtre coupant des cheveux à sa victime. Il savait que les

La coupe de la touffe cheveux est donc un signe d'humiliation mais aussi de sorcellerie, qu'elle sert à perpétrer. Dans ce roman fantastique la référence est claire. Dans *Mme Bovary* le même geste n'a rien de rituel. Il a perdu ses connotations magiques. Homais, une fois de plus n'est pas directement responsable de son acte. Il l'accorde à Bovary pour satisfaire l'un de ses derniers désirs. Pourtant le geste d'Homais est identique à celui du pâtre de Barbey. Et la sauvagerie est la même. «Homais donna deux ou trois coups au hasard, ce qui fit des marques blanches dans cette belle chevelure noire». Il ne se servira pas de cette touffe, sans doute. Néanmoins, sorcier moderne, il accomplit un acte qui, vidé de son sens originel, n'en a pas moins des racines magiques. Autre différence avec le texte aurevillien: le geste est interprété dans *L'ensorcelée* qui narre un monde où la magie fait partie de la vie quotidienne mais à un destinataire qui ne le connaît pas. Dans *Mme Bovary*, on narre un monde où le discours sur la sorcellerie est désormais clandestin et où l'interprétation n'est possible qu'à partir du moment où l'«on y croit», où l'on commence une cure de désenvoûtement, après-coup. Le rôle du lecteur alors pourrait être analogue à celui de l'annonciateur interprétant après-coup.

Pourtant quelques tentatives avaient été faites par Emma pour résister à une influence maligne dont personne ne révèle jamais la présence dans le roman. Il s'agit du même antidote que la mère Francois propose à Hyppolite lors des souffrances qui suivirent son opération et ce justement pour contrer l'influence d'Homais: les pratiques religieuses plus que la religion elle-même. Si Bournisien suggère au malade de réciter des prières (B, p. 456), si celui-ci promet à la divinité d'aller au pèlerinage de Bon-Secours, en cas de guérison (B, p. 457), l'hôtesse, qui reproche à Homais d'être «cause de tout», accroche «au chevet du malade un bénitier tout plein avec une branche de buis» (B, p. 457).

Or ce genre de pratique a bien, pour la faible Emma, un

paysans ne jettent à l'extérieur de la maison ni les cheveux coupés, ni les rognures d'ongles de peur qu'ils ne soient récupérés pour des sortilèges (P. Lebeyrurier, art. cit., p. 17)».

effet bénéfique: «Emma sentait quelque chose de fort passant sur elle qui la débarassait de ses douleurs, de toute perception, de tout sentiment (B, p. 486)». Une fois de plus est souligné l'effet thérapeutique de l'eau bénite. Amulettes et reliquaires sont également invoqués. Tout se passe comme si le prêtre, que les paysans appellent pour «désenfler» les vaches et par là les désorcèler opposait quelque chose à la force d'Homais. Mais il est évidemment trop faible⁵⁶ face au pharmacien, parce qu'il n'engage pas, lui, un combat à mort.

Conclusion

Notre analyse n'a pas eu pour but de montrer que Flaubert a voulu écrire un roman sur la sorcellerie, même s'il est singulier que les personnages principaux de cette tragédie soient un médecin, un pharmacien apothicaire, un curé, trois personnages qui dans une réalité rurale telle qu'elle a été choisie appartiennent à des professions auxquelles on attribue des pouvoirs magiques. Mais peut-être le projet réaliste de représenter une réalité normande en accordant au discours, à la voix de ses personnages (populaires et bourgeois) une place de choix pour la dire le mène-t-il à présenter le réel dans ce qu'il ne donne pas à voir ni à lire au premier abord. Comme le discours contemporain sur la sorcellerie interrogé par notre ethnologue, celui des personnages est à interpréter car il est déjà clandestin à l'époque. En outre peut-être l'ambiguïté du discours du narrateur, fruit en particulier du style indirect libre qui entretient l'indétermination, favorise-t-il les pratiques d'interprétation.

De plus comment ne pas mettre en rapport, dans un contexte normand et rural du siècle dernier deux épisodes de mort subite, de tragédie, avec la logique des sorts, omniprésente dans la région au XIX^{ème} siècle? Autrement dit comment un public normand de l'époque pouvait-il lire les deux romans examinés

⁵⁶ Nous avons déjà vu que pour de légers sorts, c'est le prêtre qu'on convoque (MMS, p. 122), mais il ne l'est pas dans les combats à mort contre le sorcier comme le sont les grands désorceleurs.

et en particulier *Mme Bovary* sans établir de rapport avec toutes les histoires rapportées par les folkloristes, médecins du siècle passé concernant la région mais aussi les journalistes du temps? Si le discours officiel d'alors rejette dans le monde de la superstition les phénomènes de sorcellerie, parce qu'ils appartiennent au monde de l'ignorance, à la culture populaire la plus rétrograde, cela ne veut pas dire qu'il est le seul. Dès lors, l'un des mérites de Flaubert aura été de faire tenir ce discours clandestin par ses personnages populaires mais aussi d'en reproduire, consciemment ou non, peu importe, les structures jusqu'à les faire coïncider avec celles de la tragédie, en sortant ainsi du cadre de la littérature populaire mais aussi des cadres chronologiques trop étroits qui faisaient de la sorcellerie un phénomène du passé. Ici, on la retrouve dans tout ce qu'il y a de plus moderne pour l'époque: Homais n'est-t-il pas le détenteur du discours le plus positiviste qui soit? On se demande même si ce n'est pas ce même discours qui lui sert à éloigner ses victimes d'une logique qui, si elle n'avait pas été ignorée par celles-ci, aurait paradoxalement permis à Mme Bovary d'avoir recours «à plus fort qu'elle», plus fort que son sorcier.

Dans le roman fantastique de Barbey on meurt de n'avoir pu opposer une force au sorcier, tout en ayant reconnu son pouvoir. Dans notre roman réaliste, on meurt de n'avoir pu déceler la logique du sort, de n'avoir pas su lui opposer une autre force, par rejet ou ignorance. Dans aucun des deux romans, l'on ne passe à cette «cure de désenvoûtement» dont nous parle notre ethnologue et qui, signalée chez Barbey, n'a aucune place dans un roman réaliste. Si Barbey entretient l'ambiguïté à ce propos, Flaubert ne se prononce pas en la matière. Et pourtant contrairement à ce que l'on pourrait penser, pour *Mme Bovary* du moins, Flaubert n'est pas à jeun de lectures concernant les «superstitions». Il évoque par exemple dans certaines lettres un ouvrage, repris plus tard pour la préparation de Bouvard et Pecuchet, concernant celles-ci: «Je lis en ce moment pour ma Bovary un livre qui a eu au commencement de ce siècle assez de réputation, *Des erreurs et des préjugés répandus dans la société* par Salgues». Et d'ajouter en parlant de son père, ami de l'auteur: «je lui avais toujours entendu dire beaucoup de

bien de ce bouquin. Ayant besoin de quelques préjugés pour le quart d'heure, je me suis mis à le feuilleter». Pourtant son attente est déçue. Il reproche l'auteur d'être trop léger, de traiter la matière avec trop de sarcasme.

«Mais pour des sujets semblables nous avons maintenant des instincts historiques qui ne s'accroissent pas des plaisanteries, et un fait curieux nous intéresse plus qu'un raisonnement ou une jovialité. Cela nous semble fort enfantin que de déclamer contre les sorciers ou la baguette divinatoire. L'absurde ne nous choque pas du tout; nous voulons seulement qu'on l'expose, et quant à le combattre, pourquoi ne pas combattre son contraire, qui est aussi bête que lui ou tout autant?»⁵⁷

Exposer donc, «montrer», «empailler», «bocaliser» mais non apprécier. D'où son éloge des sciences naturelles qui ne veulent rien prouver.

Ceci nous autorise aussi à entrevoir les rapports que peut entretenir un roman avec une science humaine telle que l'ethnologie. Si l'on ne peut considérer le texte littéraire comme un objet fondant l'analyse, ne peut-il néanmoins servir à en vérifier les données et les conclusions? Ainsi *Mme Bovary* ne pourrait-il le pas être lu comme une histoire d'ensorcellement, «exposée», non «appréciée», contrairement au roman de Barbey dont le projet fantastique est inscrit dans le titre même du livre: *l'Enfermée*?

Mais encore, l'on peut voir dans les deux romans deux différentes modalités d'ensorcellement, ou plus exactement l'on peut y distinguer deux sortes d'agents: pâtres, dans *l'Enfermée*, selon la tradition la plus ancienne qui voit le danger dans «l'inquiétante étrangeté» de l'individu situé au dehors de la société, membre de la communauté dans *Mme Bovary* selon les schémas indiqués par Mme Favret Saada dans le monde du XIX^{ème} et du XX^{ème}. Dans le dernier cas, le responsable du malheur est situé au plus proche de la victime, selon un mécanisme au fond assez semblable à celui de la tragédie. En comparant les mécanismes à l'oeuvre dans les deux romans étudiés nous y vérifions la présence de schémas d'ensorcellement histo-

⁵⁷ A Louise Colet, 31 mars 1854 in *Correspondance*, t. II, p. 295.

riquement établis. Le roman de Barbey s'efforce de récupérer un patrimoine collectif en voie de disparition alors que Flaubert s'attache aux nouvelles manifestations de ce même phénomène. Leurs lectures ancienne et fantastique, l'une, réaliste et plus moderne l'autre, n'en sont pas moins complémentaires malgré toute la distance qui sépare ces deux projets normands dont des histoires de sort constituent la charpente.

INTRODUZIONE

Il s'agit d'un volume di studio che si propone di analizzare il rapporto tra il romanzo e la scienza.

Il s'agit d'un volume di studio che si propone di analizzare il rapporto tra il romanzo e la scienza.

Il s'agit d'un volume di studio che si propone di analizzare il rapporto tra il romanzo e la scienza.

GIAMPIERO POSANI

DITTICO MAUPASSANTIANO

La descrizione della confusione è qualcosa di diverso da una descrizione confusa (W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 130).

I. *La Nuit*: morte della comunicazione/comunicazione della morte

Ah! la nuit! C'est la nasse
Que la Mort tous les soirs tend par où nous passons,
Et qui tous les matins est pleine de poissons.
(J. Richepin, *Tristesse des bêtes*)

Per Angela («insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fué avara»)

Il soggetto che dichiara il proprio amore totale, la sua esclusiva passione per la Notte, denuncia al proprio interno un doppio statuto inconciliabile nella sua assoluta alterità: «j'entends rôder¹ mes soeurs les bêtes et mes frères les braconniers». I limiti dello spazio metropolitano vengono a costituire un ambiguo, marginale territorio di caccia in cui il soggetto, *coincidentia oppositorum*, appare divaricato fino al punto di

¹ Il verbo di movimento *rôder* possiede un'indubbia connotazione negativa e sarà utilizzata in seguito anche per indicare il *racolage* della prostituta. E, in una sorta di *climax* discendente, «pas un rôdeur» precede immediatamente il livello animale («pas un miaulement de chat amoureux»).

rottura, squilibrato da un'unica, ossimorica relazione di parentela, nel momento stesso in cui lo spazio naturale del bosco assume un ruolo dominante sancendo (e sanzionando!) l'espulsione del protagonista, animalizzato e fuorilegge, dal consorzio umano rispettoso della normalità e delle norme, il suo decentramento trasgressivo foriero di un ricentrimento impraticabile al di fuori del contatto con le acque antimaterne, gelide e tombali della Senna. Le opposizioni che distinguono il giorno (tempo della fatica e del rumore) dalla notte (tempo del piacere e del silenzio, prima di diventare quello dell'isolamento e dell'abbandono) trovano il loro culmine metaforico nella contrapposizione fra animali diurni, solari — le allodole — e animali notturni — il gufo, le civette, i gatti —, che si risolve nell'animalizzazione del soggetto desiderante:

Alors, j'ai envie de crier de plaisir comme les chouettes, de courir sur les toits comme les chats²; et un impétueux, un invincible désir d'aimer s'allume dans mes veines.

Questa formulazione teriomorfa del soggetto erotizzato viene anticipata dall'esaltazione animalesca delle funzioni sensoriali, esaltazione tanto più significativa in quanto la vista ha a che fare con l'oscurità e l'udito con il silenzio, cioè con percezioni difficoltose³. Il tempo notturno è femminile e la sua materia-

² Mentre nel primo caso la struttura comparativa evidenzia un dato di sonorità facilmente catalogabile, nel secondo assistiamo ad un'audace ipotesi di diversa dislocazione della consueta attività deambulatoria umana, dotata di un'indubbia connotazione eslege. Non dobbiamo, inoltre, trascurare l'analogo e altrettanto sintomatico rovesciamento dell'abituale disposizione basso/alto insito nell'equiparazione ad un corso d'acqua «stellato» della «strada celeste» definita dai tetti: in entrambi i paragoni, che si tratti di un'animalizzazione o di un'inserzione metaforica della liquidità nel contesto elementare aria-fuoco, l'io appare deterritorializzato, avulso dalla normale procedura del camminare umanamente e predisposto (dal secondo) al fallimentare ripiegamento simbolico verso il fiume reale. A proposito della definizione dei gatti, oggetto di una pulsione ambivalente d'amore-odio, come «animaux charmants et perfides», A. Lanoux osserva molto opportunamente che si tratta dei «qualificatifs mêmes qu'il réserve à la femme et à la rivière» (*Maupassant le Bel-Ami*, Paris, Fayard, 1967, p. 238).

³ Per ciò che concerne il rapporto tattile, il corpo del protagonista lo subisce in quanto corrispondenza d'amorosi sensi da parte della Notte mai-

lità è squisitamente liquida: «elle noie la ville, comme une onde insaisissable et impénétrable»⁴. La liquidità della notte si prolunga nella volta celeste stellata:

En descendant vers les boulevards, je regardais au-dessus de ma tête le fleuve noir et plein d'étoiles découpé dans le ciel par les toits de la rue qui tournait et faisait onduler comme une vraie rivière ce ruisseau roulant des astres (i corsivi sono miei).

La «brutalità» del tempo diurno è essenzialmente ascrivibile alla sua qualità distintiva, discontinua, mentre quello notturno possiede un potere dissolvente, una funzione di *effacement*⁵ che genera indistinzione e continuità, annullando le differenze e riformulando il territorio metropolitano «secondo natura»; o, meglio, estinguendovi provvisoriamente le tracce dell'insediamento umano e in questo modo predisponendolo inevitabilmente a diventare lo spazio impercorribile dello smarrimento e *ipso facto* della destrutturazione del soggetto incomunicante. Il progressivo venir meno di punti di riferimento cui ancorarsi,

tresse che replica al suo assalto multisensoriale investendolo e avvolgendolo con le sue carezze «tenebrose». E, notiamolo, dalle tenebre di Eros a quelle di Thanatos il passo è estremamente breve, basta un semplice mutamento di segno per metamorfosare l'amplesso in aggressione mortale.

⁴ Cfr. M.-C. Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Minard (Archives des lettres modernes», n. 163), 1976, p. 68: «Très proche d'elle [= l'acqua], et souvent alliée à elle, est la nuit. Son abord est léger, aisé: comme le chat, «promeneur nocturne des murs creux», le héros de «La Nuit» a pour elle une passion. Semblable au héros de «Sur l'eau», il est victime de l'élément trompeur qui «noie la ville, comme une onde insaisissable et impénétrable», et, comme l'onde, suscite la mort par épuisement. Paris, d'abord brillamment illuminé, luisant d'or, de cristal, rutilant des couleurs des légumes des Halles, est comme saigné: il meurt dans l'obscurité et la solitude. C'est la nuit aussi que la maison du narrateur, dans «Qui sait?», se vide doucement de ses meubles». Ma questa impostazione sembra rovesciare i termini del problema, nel momento stesso in cui espelle il nodo essenziale della radicalizzazione della corporeità, del primato dell'io-corpo, cioè il passaggio dalla contrapposizione giorno (—)/notte (+) all'assoluta sovranità di una Notte (—) ormai «matrigna» mediato dalla proliferazione iperbolica iniziale.

⁵ Per dirla con Borges: «no puedo caminar por los arrabales en la soledad de la noche, sin pensar que ésta nos agrada porque suprime los ociosos detalles, como el recuerdo» (*Nueva refutación del tiempo*, in *Otras inquietudes*).

il successivo spegnersi dei segni che assicurano l'autoreperibilità dell'io nella foresta cittadina sono conseguenze obbligate della configurazione iperbolica di un tempo notturno tenebroso, distruttivo e nefasto. La città sommersa dalle acque scure della Notte si predispone ad un abbraccio mortale, è pronta a ribaltare il primitivo contatto carezzevole in coinvolgimento aggressivo e in oppressione claustrofobica.

Se la relazione del soggetto con la Notte equivale ad un rapporto d'amore-passione equiparabile a quelli che si intrattengono con il proprio paese o con la propria amante, gli eventi che hanno luogo nel racconto-incubo sono leggibili: *a*) in quanto spaesamento, progressivo smarrimento del protagonista angosciosamente fuorviato da un contesto urbano desertificato in cui i segni di vita vengono meno - *b*) in quanto tradimento. Ma in questo caso si tratterebbe di un «tradimento» del tutto particolare, non per difetto ma per eccesso: dopo una fase iniziale, intermedia, contrassegnata da una mimesi iperbolizzante della luce diurna, dopo un'esibizione parossistica di fonti luminose naturali e artificiali, dopo l'illuminazione delle tenebre, la Notte corrisponderà al desiderio del soggetto, che è una richiesta imperiosa di diversità, estremizzando quei tratti peculiari che la contrappongono al giorno come tempo del buio e del silenzio. Al pari di molti personaggi maupassantiani, il protagonista de *La Nuit* è inserito nella *routine* di un meccanismo ripetitivo che improvvisamente si logora e si spezza: «Donc, hier, je sortis comme je fais tous les soirs, après mon dîner». La sera che precede la Notte appare immersa in un *continuum* luminoso che fonde le luci degli astri con quelle a gas e con quelle elettriche. Diversamente dal protagonista di *Qui sait?* e di *Le Horla*, quello de *La Nuit* non assiste ad uno spettacolo teatrale⁶: si limita ad entrare in un teatro imprecisato per po-

⁶ Il che implica la perentoria cancellazione della funzione detenuta in entrambi i casi evocati dalla *soirée* teatrale: la fruizione di una sporadica modica quantità di socializzazione da parte dell'io solitario. Nel teatro de *La Nuit* non sembra esserci rappresentazione, non sembrano esserci spettatori, solo la messa in scena, per nessun altro tranne che per il protagonista nella sua brevissima sosta, su di un palcoscenico inattuabile e vuoto, dell'abbagliante spettacolo del Nulla.

chi attimi e ne viene respinto, mortificato nello sguardo e nell'animo da uno spettacolo *sui generis*, l'esplosione artificiosa e aggressiva di una pluralità di luci. Fuggito da questa *overdose* di illuminazione artificiale, il protagonista viene a scontrarsi con un'inquietante miscela, con una formazione ibrida: i *café-concerts*, insediamenti umani, assumono la dimensione naturale del fuoco mentre gli alberi, sottoposti all'intervento della luce, sembrano «dipinti»⁷. Ma ciò che veramente rappresenta il culmine di questa invasione perturbante del flusso luminoso e di questa altrettanto perturbante commistione fra naturale e umano è il prevalere dei «globes électriques» sui «filets de gaz, de vilain gaz sale»⁸: lune, uova di luna e perle evocano in maniera stringente un femminile che cumula nefastamente mostruosità e mistero. Appare evidente che qualcosa è intervenuto a turbare una situazione che sembrava essere originariamente e felicemente contraddistinta da un *surplus* di connotazione euforica:

Tout était clair dans l'air léger, depuis les planètes jusqu'aux bacs de gaz. Tant de feux brillaient là-haut et dans la ville que les ténèbres en semblaient lumineuses. Les nuits luisantes sont plus joyeuses que les grands jours de soleil.

Caratteristica fondamentale del passo appena citato è la rigida, netta distinzione alto/basso (naturale/umano) per quanto concerne le fonti luminose, in un contesto dominato, già in precedenza, da un'aggettivazione fortemente positiva (*très beau, très doux, très chaud, clair, léger*)⁹. Ma prima ancora di soffermarci sulla rottura di questa distinzione e sulle sue inevitabili conseguenze negative, dobbiamo prendere in considerazione la natura profondamente paradossale dell'emblematica afferma-

⁷ Gli alberi cittadini dei cittadini Champs-Élysées (!), in quanto avulsi dal contesto naturale del bosco, ne rappresentano come una grottesca replica minimalistica e vengono ad assumere quasi la fisionomia artificiosa di un *décor*.

⁸ Quello stesso gas la cui fiamma sembra «lassée» et «obscurcie» dalla pioggia in *Lui?*.

⁹ «L'air léger» richiama «l'air léger» e «très chaud» richiama «l'air chaud», entrambe caratteristiche proprie delle «matinées claires». Dunque ben tre di questi aggettivi trasmigrano dal contesto diurno a quello notturno...

zione che consacra la superiorità delle «nuits luisantes» sui «grands jours de soleil»: mentre il gufo attraversa, nero su nero, lo spazio notturno, rispettando così la vocazione naturale di tenebre che in una prima fase del percorso testuale non sembrano interrotte, nella loro dimensione assoluta, neppure dallo scontato intervento degli astri, l'esere umano viene a trovarsi in una situazione del tutto innaturale, in cui le tenebre sembrano smarrire la loro qualità fondamentale incrociandosi con il (e rovesciandosi nel) loro opposto. Le tenebre si fanno luce, ma su questo *fiat lux* incombe il vizio d'origine di un infausto connubio che vede natura e interventi umani alleati in una abnorme attività di proliferazione e di disseminazione dei flussi luminosi spinta fino alla vera e propria metamorfosi dello spazio-tempo notturno in fittizia diurnità: la Notte perde la sua naturale caratteristica di opposizione al giorno per diventarne una controfigura, una sorta di parossistica espansione parodica. Del resto, il «fiume» che si delineava all'inizio della passeggiata del protagonista non lasciava presagire niente di buono¹⁰: metafora serpentina di un flusso che trasferisce nel cosmo il fiume reale, la Senna, delineato, come scavato, dall'insorgenza verticale della città e che trascina con sé le stelle, ciottoli aurei disancorati dalla volta celeste, prefigurando al massimo livello l'improponibile incrocio fra dimensione naturale e dimensione umana, esso incombe foriero di prossimi eventi disforici e segnatamente figura anticipatoria della drastica soluzione finale, cioè dell'isolamento terminale e inenarrabile

¹⁰ Tuula Lehman, *Transitions savantes et dissimulées. Une étude structurale des contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica («Commentationes Humanarum Litterarum», vol. 92), 1990, p. 73, situa per l'appunto qui, in questo capovolgimento dell'ordine naturale delle cose, in questa messa sottosopra fonte di squilibrio che sconvolge la disposizione gerarchizzata terra-ciolo, «la culmination (...) très révélatrice» a partire dalla quale scatta «une sorte de descente vertigineuse»: «Le narrateur se promène en s'unissant à cette rivière noire, en cédant à son influence et en perdant la notion de lieu et de temps. Dans cette fausse rivière scintillent des milliers de lumières, depuis les planètes jusqu'aux becs de gaz». Inoltre, possiamo parlare di una predisposizione anticipatoria, ad altissimo livello, dello spegnimento per *overdose* della molteplice effervescenza luminosa successivamente evocata (*overdose* che, di conseguenza, si colloca significativamente all'insegna di un incombente flusso liquido!).

del protagonista dell'incubo accanto al flusso o per meglio dire al flusso semibloccato, quasi interrotto, della Senna, la cui «gelida accoglienza» può essere senz'altro posta in relazione con l'analoga valenza dell'«Eau de Robec» di *Qui sait?*, cioè agli esatti antipodi della calda ospitalità del liquido amniotico.

Dopo aver attraversato questo *trop-plein* di manifestazioni luminose che contraddistinguono quella che non a caso è per definizione la *Ville lumière*, il protagonista si appresta ad abbandonare gli stretti limiti del territorio cittadino propriamente detto per varcare la soglia del Bois de Boulogne¹¹, con un movimento centrifugo che rispecchia perfettamente la preferenza sopra enunciata per le zone periferiche e marginali, la sua attitudine sopra dichiarata allo sconfinamento là dove l'unica presenza umana formulata è quella dei bracconieri e si fa di conseguenza stringente l'aporia di un soggetto animalizzato, braccato e predestinato a diventare preda di caccia. Prima di penetrare nel bosco, il protagonista lancia uno sguardo d'insieme all'*avenue* illuminata in alto e in basso e questa volta il suo pensiero si sofferma in maniera particolare sul mistero cosmico e sulla casualità che rende vano ogni sforzo esplicativo da parte dell'uomo; ed è come se si lasciasse alle spalle un universo cittadino il cui impianto di illuminazione, dopo l'*exploit* precedente, sta per andare in tilt, irrimediabilmente cortocircuitato. Il lungo soggiorno nel Bois rappresenta nel contempo la fase terminale di una traiettoria centrifuga e quella iniziale di una traiettoria centripeta, una sorta di alienazione dal tessuto urbano che dovrebbe essere provvisoria ma che viene a costituire *en raccourci* la rottura dell'equilibrio abitativo del soggetto, allargato in questo caso, rispetto a *Qui sait?* e a *Le Horla*, alla città nel suo complesso. Ciò che segue non è altro che la «narrazione» di un impossibile reintegro dello spazio-tempo (o nel tempo-spazio) perduto. Come di consueto, il meccanismo ripetitivo tipico della negatività dell'universo maupassantiano si inceppa, un fattore nuovo interviene non a movimentarlo euforizzandolo con una provvidenziale interruzione della *routine* quotidiana, bensì a bloccarlo definitivamente invi-

¹¹ Del resto, il soggetto animalizzato sembra preferire fin dall'inizio al centro cittadino «les faubourgs assombrés» e «les bois voisins de Paris».

schiaandolo nelle acque paludose del Nulla, cifra ultima di quell'abissale vuoto di realtà occultato dall'apparente scorrevolezza, nel circolo vizioso dell'eterno ritorno di un identico la cui identità è necessariamente minata alle sue stesse radici dal gioco speculare della differenza, dei ritmi (e dei riti) spaziotemporali dei simulacri. La liquidità, persino quella del fiume sinonimo di Parigi, può improvvisamente solidificarsi, raffreddandosi e congelandosi, e prefigurare lo spazio glaciale della tomba. Se inizialmente era il giorno a far sentire il proprio peso schiacciante, a tarpare per così dire le ali al protagonista affamato di immenso, adesso è la Notte a diventare pesante, ad assumere una portata claustrofobica sia a livello umano — «Il me sembra qu'il faisait froid, que l'air s'épaississait, que la nuit, que ma nuit bien-aimée, devenait lourde sur mon coeur» — sia a livello cosmico — «Une voûte de nuages, épaisse comme l'immensité, avait noyé les étoiles, et semblait s'abaisser sur la terre pour l'anéantir» —. Quella che era stata in precedenza proposta come verità di valore generale nonché chiave esplicativa dei successivi accadimenti — «Ce qu'on aime avec violence finit toujours par vous tuer» — trova adesso un riscontro concreto nella replica aggressiva da parte di colei che è oggetto di un amore-passione esclusivo. Estremizzando, dopo la premessa mimetica e dopo l'intermezzo boschivo, i suoi tratti caratteristici antitetici a quelli diurni, il silenzio e le tenebre, la Notte catapulta violentemente sulla realtà umana, senza nessuna precauzione, quello che altro non era che un registro metaforico-metonymico e, assumendolo *au pied de la lettre*, rimuove ed espelle la natura umana, «animalizzabile» ma non ferina, del protagonista¹². In quest'ottica, la funebre metamorfosi naturale del tenebroso universo metropolitano, reso invivibile e inabitabile, può essere letta come una replica in qualche modo

¹² Potremmo anche dire, in altri termini, che il valore del tempo notturno era essenzialmente ancorato al disvalore di quello diurno e che, venendo meno quest'ultimo nella sua funzione oppositiva dopo l'*overdose* intermedia, il primo si metamorfosa da tempo dell'amore in tempo della morte, metamorfosi facilitata e prodotta dall'eccesso distruttivo della violenza insito nella fissazione fetichistica all'oggetto del culto passionale, peraltro implicita in misura più o meno rilevante nella (ri)formulazione soggettiva della «realtà» oggettuale e dei suoi valori «oggettivi».

punitiva alla pulsionalizzazione ferina del soggetto¹³: disumanizzandosi, in preda ad un eros iperbolico, sovranamente carnale, che lo colloca sullo stesso piano delle civette e dei gatti, l'io «narrante» senza narratario certo si offre, enfaticamente e ingenuamente, indifeso in pasto alla voracità dell'amante, senza possedere la capacità di orientamento e di sopravvivenza delle sue sorelle d'elezione e predestinato a smarrirsi nella «giungla metropolitana».

La Notte è silenziosa, certo, ma di un silenzio eloquente, passibile di ascolto. Ed è in questo contesto silenzioso che possono spiccare il «cri vibrant et sinistre» del gufo o le effusioni sonore, gli ululati di piacere delle civette comparativamente ascritti all'uomo notturno. Le uniche manifestazioni sonore che accompagnano la fase iniziale della *sortie* sono le risate: il testo

¹³ In effetti, l'esaltazione dell'estrema disponibilità sensoriale e sensuale dell'io-corpo animalizzato si fonda essenzialmente sulla drastica opposizione implicita fra pratiche non-verbali evocative di un'erotizzazione integrale e il dono per eccellenza umano della parola che condanna l'uomo ad essere un animale imperfetto in quanto non può fare a meno dello schermo protettivo del linguaggio verbale. La Notte, in questa dimensione indubbiamente presente, rilancia il discorso della relazione con la lingua materna, cumulando comparativamente, in quanto oggetto d'amore privilegiato, la duplice esperienza dell'*enracinement* territorializzante e della fissazione ad una figura femminile determinata. Ritroviamo l'identica duplice esperienza (territorialmente limitata allo spazio casalingo) in *Qui sait?* dove «la caresses accoutumée», «calme et doux besoin», ripropone l'«imperceptible toucher» della «grande ombre douce», la carezzevole liquidità delle tenebre. In fin dei conti, lo spazio-tempo dell'incubo entro cui è racchiusa l'estrema effervescenza discorsiva dell'amante vittima di un «tradimento» immaginario e di un «omicidio» simbolico altro non è che il microterritorio onirico corrispondente al rovesciamento dell'iniziale percezione euforica dei valori rivitalizzanti contenuti nel quotidiano bagno di «notturnità». Del resto, l'impossibile, improponibile ancoraggio alla plenitudine erotica della natura bestiale per l'essere umano *naturaliter* ibrido emerge prepotentemente per l'io diviso nella formula implosiva che riconduce l'ipotesi omicida ad un'inevitabile valenza suicida: il soggetto assume su di sé il compito di sciogliere quell'autentico ircocervo costituito dalla doppia natura, notoriamente assai problematica per Maupassant, e lo fa a prezzo di un ripiegamento mortale, di un autoannullamento che scaturisce dall'*adunaton* della relazione di parentela e che comporta necessariamente la messa in crisi della logica identificatoria e dell'esperienza comunicativa, entrambe rilanciate a partire dall'incerta, inaffidabile e provvisoria localizzazione delle regole del gioco (e del gioco delle regole) dell'alterità e della differenza.

non evoca né il teatro come luogo di parola né il *café-concert* come luogo di musica, giacché entrambi compaiono esclusivamente in quanto luoghi fiammeggianti, iperboliche fonti di luce. Rientrato in città, il protagonista assiste al corteo silenzioso diretto alle Halles, natura morta in lento movimento ritmato: un corteo che potremmo senz'altro definire funebre, dominato da una straordinaria sensazione di straniamento, da un effetto di distanziamento che coinvolge in un complice sguardo allucinato l'io «narrante» e l'ipotetico lettore, entrambi chiusi in un reticolo testuale autosufficiente e autoriflesso, prigionieri di un inenarrabile incubo, la cui narrazione di fatto «a futura memoria» si scontra con una suprema incertezza cronologica, con un'inarrestabile deriva dell'asse diacronico che viene come a sciogliersi, a coincidere con la sovrana acronia dei percorsi fantasmatici. Ci troviamo, dunque, inspiegabilmente e precariamente, di fronte ad un lembo di realtà onirica (secondo la precisazione offerta dal sottotitolo) in cui l'atto enunciativo peculiare che posiziona, distanziandosene in prospettiva, il sintagma del racconto in quanto frammento testuale chiuso si risolve *hic et nunc* nell'enunciato, senza che sia possibile operare una più o meno rigida e rigorosa distinzione fra la «verità» fattuale degli accadimenti e la loro riformulazione narrativa, fra l'esperienza liberatoria della parola e l'ingabbiamento claustrale in una mera evenemenzialità prediscorsiva, fra il potenziale prolungamento lineare che consentirebbe la scrittura autobiografica dell'io (e la fuoriuscita del soggetto dalla situazione tragicamente critica che lo investe) e il blocco insito nella dimensione puntuale, non estensibile e non riproducibile, del tempo introflesso dell'incubo¹⁴.

¹⁴ In effetti, *La Nuit* è sprovvista — e questa mancanza la rende splendidamente unica — di una delle consuete, rassicuranti cornici sovente utilizzate da Maupassant al fine di razionalizzare la trasmissione narrativa (p.e., in *Qui sait?*, l'atto della scrittura concepito come presa di distanze da «un intolérable cauchemar»). A sopperire a questa mancanza può bastare la pura e semplice apposizione, sia pure in una posizione strategica, della minima etichetta del sottotitolo? O non sarà piuttosto il lettore a dover prendere traumaticamente atto, compromettendosi e inoltrandosi in prima persona in un luogo testuale *piégé*, dell'impossibilità di instaurare una regolare, paritetica relazione cooperativa e della necessità di assumere il rischio di un coinvolgimento e di uno sconvolgi-

Le rare presenze umane che rendono se possibile ancora più allucinante il deserto cittadino ritagliano, eccezion fatta per la mancata replica del cocchiere, modesti lacerti di sonorità in un contesto altrimenti dominato da un silenzio greve e compatto. *L'ivrogne* cammina con passo «inégal» (a differenza di quello «égal» dei cavalli) e «sonore», che il protagonista si limita a sentire «quelque temps». La prostituta non fa altro che emettere il richiamo convenzionale (e destinato al fallimento nella fattispecie) dell'adescamento. Lo *chiffonnier* risponde in malo modo ad una gentile richiesta di informazioni (il verbo *grogner* cumula animalità e negatività e ritorna poco dopo attribuito ad un cane). Successivamente il protagonista avverte il rumore delle ruote di un *fiacre* (forse lo stesso il cui conducente in precedenza non ha risposto) e cerca invano di servirsene come punto di riferimento per evitare di perdersi nuovamente. «Pas un miaulement de chat amoureux»: solo, abbandonato «in questo popoloso deserto che appellano Parigi», colui che sembra progressivamente esserne rimasto l'ultimo superstite abitante, ormai in preda al panico, lancia una serie di appelli disperati che vengono a scontrarsi con il muro invalicabile della Notte, fievole voce assorbita, nullificata nel vuoto insondabile di un'Altra ormai inattingibile al di fuori di un inarrestabile scatenamento della pulsione di morte, di una relazione amorosa la cui micidiale violenza ha suscitato in contraccambio una reazione omicida di incalcolabile sadismo, agli esatti antipodi di una qualsivoglia ipotesi materna, consolatoria e soccorrevole, nella misura in cui l'animalizzazione del soggetto desiderante (che resta pur sempre umano, troppo umano e pertanto inadeguato alla bisogna) comporta specularmente la metamorfosi in bosco dello spazio metropolitano, con tutte le inevitabili conse-

mento del proprio io nel rilanciare un gioco comunicativo intrinsecamente aperto, una pratica ermeneutica indefinitamente sprovvista di un sigillo temporale che ne certifichi la più o meno provvisoria chiudibilità, in cui gli è stata deferita la responsabilità illimitata di un'opzione in ogni caso solo apparente dal momento che l'esito obbligato resta la condivisione dell'incubo? E tutto questo senza che si verifichi la possibilità di stipulare un vero e proprio patto predeterminato e articolato o perlomeno di redigere un più o meno parziale e transitorio contratto in corso d'opera che faciliti l'intrapresa disperata di un'ipotetica lettura in cerca di un autore di un testo che non c'è.

guenze del caso, *in primis* l'incapacità di sapersi orientare quando vengono definitivamente meno gli indispensabili ausili forniti dalle manifestazioni luminose e sonore. Lo smarrimento (sia nell'accezione territoriale sia in quella interiore del termine, che reciprocamente si rafforzano) del soggetto — dopo un brevissimo intervallo di ripresa euforica («avec une joie incon nue et bizarre») di contatto con il mondo esterno contrappuntata peraltro dalla riduzione dell'orologio da strumento di misurazione e di accertamento del tempo a mera fonte di segnalazione sonora di una presenza vitale in grado di ridurre la solitudine — disancorato com'è da uno scorrimento via via verificabile del flusso temporale, culmina nel ripetuto tentativo di suscitare una risposta da parte dei ragionevolmente supposti inquilini la cui esistenza di dormienti, sia pure interrotta «par ces régulières éclipses de la raison» (*Qui sait?*), dovrebbe altrettanto ragionevolmente comportare, di fronte alle ricorrenti rumorose intrusioni esterne, un qualche effetto di interruzione del sonno. Ma il primo tentativo ha a che fare, emblematicamente, con una «maison sonore» («Je tirai le bouton de cuivre, et le timbre tinta dans la maison sonore; il tinta étrangement comme si ce bruit vibrant¹⁵ eût été seul dans cette maison») analoga al «logis sonore à présent comme les maisons vides» di *Qui sait?*; e, subito dopo, il portinaio che non si sveglia c'è davvero o il protagonista non si trova piuttosto di fronte ad uno svuotamento generalizzato delle case da persone e da cose che porta alle estreme conseguenze il *déménagement* coatto di *Qui sait?* Il riconoscimento finale del punto di arrivo, significativamente costituito dalle Halles, cioè dal «ventre di Parigi», per loro essenza spazio vivo e vitale, luogo insonne e rumoroso di attività frenetica notturna e diurna, ha a che vedere con un luogo «sans bruit». Tutte le segnalazioni acustiche inscritte nell'arredo urbano che scandiscono il tempo e permettono al passante nottambulo di verificare l'ora vengono meno e anche l'orologio si ferma, cessa il ticchettio che in precedenza aveva fornito un attimo di gioiosa percezione di un'armonia segreta e quasi impalpabile (l'aggettivo *bizarre* ritorna dopo essere stato attribuito ai misteriosi geroglifici astrali), rendendo superfluo il

¹⁵ Cfr. «son cri vibrant et sinistre».

gesto ipotizzato di aprire il vetro e di procedere ad un accertamento manuale nel buio più assoluto. La città morta è immersa ormai in un silenzio totale, deprivata del sia pur minimo segno sonoro di vita. E il protagonista giunge al termine della sua avventura notturna, alla Senna anch'essa silenziosa, la cui impercettibile corrente è sul punto di esaurirsi, «presque gelée», «presque tarie»: deterritorializzato, reso praticamente cieco, progressivamente guidato dalla forza superiore di un caso che sembra sapere ciò che fa e individuare bene la meta terminale del viaggio, esso è pronto a morire con le tipiche modalità di un *clochard* — «de faim-de fatigue-et de froid» — nella suprema, traumatica ripulsa finale ad opera delle gelide, quasi gelate, acque antimaterne, nella condivisione obbligata di un destino collettivo di morte del cosmo, della natura, delle cose e degli uomini.

Parallelamente alla progressiva estinzione dei suoni assistiamo al venir meno delle luci, preceduta e predisposta dalla loro già evocata esplosione, da una disseminazione aggressiva e artificiosa. È l'intervallo nel Bois, nel territorio per eccellenza tradizionalmente contrassegnato dall'oscurità notturna e, per l'essere umano, dalla difficoltà di orientamento, a porre fine all'illusione del simulacro. I *becs de gaz*, già svalutati dalla «clarté nacrée, mystérieuse et royale» dei «globes électriques», detengono ormai un potere di illuminazione pressoché nullo, le loro luci attenuate, agonizzanti, sembrano recuperare un provvisorio barlume di vitalità solo durante il transito dei veicoli diretti alle Halles, generando una fantasmagoria di colori che deferisce una forte connotazione pittorica alle superfici in movimento delle verdure ammassate. Le luci dei caffè sono ormai spente nella loro totalità, il che potrebbe anche essere normale (in un contesto che non sia però quello dei *boulevards* parigini!). Il culmine aureo della colonna della Bastiglia è invisibile, immerso nell'oscurità di una notte particolare, diversa dalle altre. La modesta fonte di luce costituita dalla «petite lanterne» dello *chiffonnier* gli consentirebbe di soddisfare la richiesta del protagonista concernente l'ora, se non ne fosse impedito dalla mancanza d'orologio¹⁶. Lo spegnimento genera-

¹⁶ Basterebbe, per inciso, che il protagonista, il quale invece lo ha, consultasse il proprio, se necessario chinandosi o chiedendo di posizionare diversa-

lizzato dei *becs de gaz* non trova giustificazione nella prassi connessa al risparmio, vista e considerata la lontananza dell'alba, di quell'alba di cui peraltro il testo racconta, secondo le modalità che gli sono proprie, la mancata ricomparsa. A questo punto, l'equazione città non illuminata = bosco appare esplicitata a livello testuale: ma se l'erranza è consentita nello spazio naturale del secondo, da cui pertanto è facile un normale ritorno nel tessuto urbano, l'innaturale metamorfosi «naturale» del territorio metropolitano è foriera di conseguenze nefaste per colui che, incapace di orientarsi, privo della sia pur minima, miniaturizzata fonte di luce (i fiammiferi), si muove a tentoni come un cieco. Al nero assoluto della città corrisponde il nero se possibile ancora più assoluto del cielo. Le Halles, da parte loro completamente spoglie dell'attuale numerosa e attiva fauna umana, non offrono neppure la consueta presenza, sopra parzialmente evocata nei suoi valori coloristici, delle loro merci: si inscrivono nel corpo morto della città, loro che l'io errante si prefiggeva di raggiungere come centro pulsante di vita e luogo di potenziale recupero delle istanze vitali, in quanto beanza integralmente svuotata di qualsivoglia forma di vita e minacciosa prefigurazione di un impossibile vettovagliamento per i cittadini la cui presenza, peraltro, inizialmente assai limitata, si è venuta via via dimostrando sempre meno accertabile.

In effetti, le iniziali generiche apparizioni umane si sono progressivamente diradate fino ad estinguersi, limitandosi ad una prima e non più ripetuta comparsa o avvolte nel mistero di una sorta di presenza-assenza:

- i frequentatori dei caffè che animavano in un primo tempo i *boulevards* vengono meno e pochi ritardatari abbandonano frettolosamente il campo;
- i *sergents de ville*, tutori dell'ordine metropolitano, dopo essere apparsi, in coppia, unica presenza rassicurante, sugli Champs-Élysées deserti, non rispondono, in seguito, ai reiterati appelli del protagonista;

mente la «petite lanterne»; mentre, quando vorrà farlo, dovrà limitarsi al puro e semplice ascolto in mancanza di fiammiferi!

- i conducenti che si dirigono verso le Halles dormono «invisibili», ma in questo tipo di contesto il dubbio è lecito: la loro è una presenza reale o supposta? E lo stesso interrogativo vale per il cocchiere del *fiacre* che scende verso la Senna e che non risponde;
- ancora: i tre esponenti caratteristici della fauna notturna metropolitana — un ubriacone, una prostituta¹⁷ e uno *chiffonnier* — assicurano un'isolata presenza sporadica che appare in qualche modo dotata di una qualità fantomatica, come se piuttosto che rappresentare metonimicamente le categorie d'appartenenza ne costituissero una sorta di simulacro caricaturale, grottesche marionette disseminate sul vasto palcoscenico notturno.

Si tratta, inoltre, di una presenza del tutto priva di un prolungamento a livello di un sia pur minimo contatto umano: «un ivrogne faillit me heurter» — «Je hâtai le pas pour éviter sa main tendue» — «Il grogna: 'Est-ce que je sais! J'ai pas de montre'». Questi esiti drasticamente fallimentari di potenziali relazioni comunicative¹⁸ dagli sviluppi abbastanza facilmente prevedibili disegnano un universo dominato da un blocco pressoché totale delle pratiche discorsive (e della comunicazione non-verbale) che predispone ad un blocco ulteriore, pertinente alla specificità dell'istanza narrativa e del suo eventuale prolungamento letterario. Alla fine, di fronte ai continui, ostinati tentativi del soggetto dromomane che attraversa, sempre più in preda all'angoscia, lo spazio-tempo dell'incubo, immerso in una deriva inarrestabile, tutte le case restano irrimediabilmente, caparbiamente mute e presumibilmente vuote, a meno che il sonno di coloro che le dovrebbero abitare non sia partico-

¹⁷ La sua querula stereotipa richiesta di peripatetica questuante di infimo rango appare identica a quella, ossessivamente ripetuta, di Gervaise ridotta a *faire le trottoir*: «Monsieur, écoutez donc». E ricordiamo, *en passant*, le compagne di marciapiede di Gervaise, tali «qu'un chiffonnier ne les aurait pas ramassées». Nelle note all'edizione della Pléiade, L. Forestier ha osservato una patente memoria dell'*incipit* del *Ventre de Paris* nell'evocazione del convoglio diretto alle Halles.

¹⁸ Cui dobbiamo accludere «Le cocher ne répondit pas».

larmente pesante e/o di quella qualità particolare che chiama in causa l'eternità della morte¹⁹.

Forse la chiave del mistero de *La Nuit* risiede nel disporsi del corpo in primo piano, nel suo formularsi come luogo privilegiato, esclusivo, dell'attività sensoriale rivendicata come appannaggio di un io-corpo il cui modello comportamentale implica nel contempo un potenziamento delle qualità animali e un venir meno di quelle umane. Disumanizzazione significa *in primis* sabotaggio dei dispositivi linguistici: l'enfasi della carne produce una brusca, lacerante cancellazione dello strumento per eccellenza umano della parola. Ma la carne si fa (o tenta di farsi) parola oltre la morte, si decompone e si ricompone nel corpo testuale, annunciando perentoriamente l'estinzione dell'Io e degli altri o, per meglio dire, dell'Io e dell'Altro. La «comunicazione» (?) si dà specularmente come messaggio di morte e morte del messaggio, scrittura tesa o piuttosto lanciata come una corda sull'abisso della morte o, per utilizzare una metafora di certo meno metafisicamente impegnativa e forse più adeguata, intesa come resto, materia residuale di un processo comunicativo interrotto che si prolunga nel suo fantasma, agevolandone nel contempo un'impetosa critica retrospettiva in quanto luogo di produzione e catena di montaggio dei simulacri linguistici. Lo scioglimento, sia pure precario, dell'aporia sarebbe ipotizzabile nella perfetta, circolare oniricità del testo, concepito come testo isolato, autonomo, rin-

¹⁹ Il solitario protagonista di *Qui sait?* sostiene di non essere in grado di «se reposer» in prossimità dei propri simili immersi nel sonno (che è anche sonno della ragione!), mentre l'isolamento produce un riposo «umido», collocato all'insegna della liquidità nel suo polo materno, benefico. L'insonne nottambulo protagonista de *La Nuit*, nel momento stesso in cui rovescia l'equilibrio giorno/notte a tutto vantaggio della seconda e dei suoi valori antidiurni viene a scontrarsi, dopo una fase iniziale di mancata socializzazione, con una progressiva estinzione dell'altrui presenza e con un ampliamento della relazione negativa con i dormienti dall'ambito ristretto del proprio tetto all'intera metropoli immersa in un sonno similmorte («profond, effrayant»), fino al totale, mortifero isolamento nel fallimentare approccio con la repulsiva, antimaterna liquidità fluviale. Ambedue i protagonisti testimoniano che amare la solitudine in maniera eccessiva, abnorme, rischia concretamente di spezzare il precario nodo del tenue legame identificatorio e di far scattare il piège da parte della follia e della morte sempre in agguato.

chiuso in se stesso: l'incubo non viene dato come tale retrospettivamente, non esiste una cornice iniziale e/o finale che permetta la rassicurante disgiunzione sonno (sogno)/veglia²⁰. Il testo è concentrico, è l'io del sogno a parlare e parla come a se stesso, relegato all'interno dello spazio-tempo onirico e del suo discorso autosufficiente. Il sogno, che comunica al proprio interno la morte in quanto morte della comunicazione, non sarebbe di per sé in grado, senza un'estensione scritturale, leggibile nella sua tangibile alterità narrativa, di comunicare alcunché e, nella fattispecie, neanche di comunicare di non poter comunicare, visto e considerato, tra l'altro, l'interminata (e interminabile) agonia del protagonista (così come in(de)terminato e in(de)terminabile è il sottofondo temporale) e la presumibile estinzione dei potenziali destinatari. *La Nuit*, questo racconto che non ne è uno, questo «racconto virtuale» che non può accedere alla «dignità» narrativa in quanto deprivato al tempo stesso di un narratore, impossibilitato a narrare, e di un narratore, sommamente improbabile in una città ormai senza vita e in ogni caso vanificato dall'impossibile fuoriuscita del soggetto dal tempo acronico dell'incubo e dal conseguente venir

²⁰ Potremmo considerare disgiuntiva la formulazione di due livelli temporali (presente/passato), resa comunque del tutto inaffidabile e logicamente inagibile dalla messa in crisi del normale avvicendamento giorno/notte che si risolve nell'interminabilità del tempo notturno: la pseudodiacronia di un flusso temporale indistinto (e indistinguibile in mancanza di concreti, incontrovertibili punti di discriminazione che consentano una precisa registrazione lungo un asse disponibile cronologicamente) in cui l'ieri potrebbe anche essere «auparavant, un autre jour, un autre mois, une autre année» a meno che non si accetti l'ipotesi irragionevole di una Notte infinita non sigillata dalla ricomparsa del sole, viene a sciogliersi in una sostanziale acronia, nel *leurre* di un presente la cui sovranità, dotata di quell'apparente illimitatezza conferitale dalla dimensione facilmente degradabile e riassorbibile ma *hic et nunc* totalitaria e totalizzante dell'incubo, si iscrive nel vuoto incolmabile generato da un «passato» impossibilitato a conseguire il proprio statuto di passato dall'invischiamento in una Notte senza futuro. In *Vieux objets*, il topos della brevità della vita umana, troppo presto sigillata dall'irruzione della vecchiaia e della morte, equiparata all'arco di una giornata nelle cui fasi successive metaforicamente si condensa, trova il suo momento conclusivo in una notte senza risveglio come la nostra: «Oui, tout a glissé, comme s'il s'agissait d'une journée: le matin, le midi, le soir; et la nuit vient, la nuit sans aurore!».

meno dell'istanza narrativa e dello schema binario in cui si sostanzia²¹.

Dopo la parossistica reiterazione dei puntini che intervallano e sospendono il flusso sonoro — quasi mimando il tragitto terminale del corpo e lo scorrere pressoché bloccato dell'acqua²² —, resta soltanto un corpo inerte, in preda ai bisogni più elementari, in attesa della prevedibilmente inevitabile morte imminente: come potrà la scrittura prodursi e raggiungere un destinatario se la risalita è impossibile e se, del resto, la metropoli si è metamorfosata in uno spazio cimiteriale, sprovvisto di segni di vita? come potrà il soggetto dell'enunciazione sopravvivere alla morte certa del soggetto dell'enunciato, con il quale coincide, e narrarne la fine, l'interminabile perpetua agonia proiettata e prolungata in un tempo ormai indefinibile e deprivato di sicuri punti di ancoraggio cui fare riferimento per orientarsi²³? È proprio qui il mistero di questo irripetibile rac-

²¹ In effetti, la messa in crisi e la cessazione dei rapporti di comunicazione nel contesto dello spazio metropolitano notturno viene *ipso facto* a coincidere con la fine della relazione comunicativa dell'io «narrante» con il suo potenziale pubblico, provocata dalla morte, dalla scomparsa vera o presunta di uno o addirittura di entrambi i termini («disparition élocutoire», per dirla con Malarmé, nel caso del primo!) del circuito.

²² A prescindere dalla relazione amorosa con la Notte, che entra in crisi, l'amore è presente solo nella profferta respinta della prostituta e, simbolicamente, nel contatto gelido con l'acqua della Senna, fiume di morte: il gesto del braccio, organo fallico della scrittura, enuncia nel contempo il fallimento integrale di qualsivoglia esperienza comunicativa, il blocco di qualsiasi situazione di tipo discorsivo, già implicito nella violenza passionale del protagonista e nella sua animalità, e l'impraticabilità del rapporto sessuale evocata fantasmaticamente nell'impossibile recupero riterritorializzante del ventre materno. Del resto, caratteristica essenziale della Notte è l'«impenetrabilità» («comme une onde insaisissable et impénétrable», «dans l'impénétrable obscurité», «par cette nuit impénétrable»); nel primo caso, essa concerne quanto in ragione della sua struttura materiale dovrebbe al contrario essere penetrabilissimo — nel secondo, l'emergenza fallica della colonna vi si sperde senza che sia possibile individuarla — nel terzo, infine, è l'estensione vocale ad essere bloccata e soffocata nella sua reiterata richiesta d'aiuto senza possibilità di replica. A proposito del valore emblematico della mano maupassantiana, cfr. *l'incipit* e *l'explicit* di G. Posani, *Dé-lire Maupassant*, pref. a A. Castaldo Posani, *Dall'anafora all'amnesia*. Una lettura di Maupassant: *Fort comme la mort*, Napoli, Liguori, 1994.

²³ In effetti, si tratta, nel contesto di una repentina ablazione della quotidiana alternanza notte/giorno di cui allo stato non sembrerebbe ragionevole

conto dell'impossibile, che dice la morte del suo protagonista attraverso e nonostante la morte del suo narratore, messaggio lanciato alla deriva in una bottiglia²⁴ verso improbabili destinatari o piuttosto flebile *flatus vocis* aleggiante accanto alle acque fluviali ristagnanti²⁵, in quanto esperienza discorsiva in divenire, aperta, non affidata e non affidabile al circuito solido e chiuso della trasmissibilità testuale. All'io immerso, invischiato in una Notte che sembra destinata a «durare un'eternità», perso e disperso in una incommensurabile «notte dei tempi», non resta che consegnare gli inenarrabili *glissements progressifs* del suo indubbio dis-essere all'indiscussa e indiscutibile evidenza dell'essere che non necessita di dimostrazioni:

Mais comment expliquer ce qui m'arrive? Comment même faire comprendre que je puisse le raconter? Je ne sais pas, je ne sais plus, je sais seulement que cela est.-Voilà.

Questa laconica intimazione apodittica sembra scavalcare il simulacro dell'apparato testualnarrativo e fare appello diret-

preventivare un ripristino, di un'immersione in un *black-out* permanente potentemente allusivo, a livello metaforico-metonymico, della perennità della morte.

²⁴ Cfr. S. Alexandrescu, *Le discours étrange*. Essai de définition à partir d'une analyse de «La Nuit» de Maupassant, in AA.VV., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, pp. 55-95 (p. 62): «A l'intérieur du texte, au niveau de l'énonciation, Je ne s'adresse à personne (aucune marque d'une éventuelle audience dans le texte), il jette simplement une bouteille à la mer».

²⁵ Molto opportunamente, Nafissa A.-F. Schasch, *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*, Paris, Nizet, 1983, pp. 141-142, evoca, a proposito del protagonista «complètement paralysé» (cfr. n. 22), «la Seine, ce fleuve vivant qui lui [a Maupassant] avait procuré jusqu'alors des moments de réjouissances infinies». In ultima analisi, l'esito de *La Nuit*, inserito in un ampio e articolato contesto discorsivo, appare riconducibile, anche se non riducibile, al vasto repertorio maupassantiano delle morti per acqua: può, in effetti, essere letto come una particolarissima forma di «suicidio» più o meno coatto, più o meno condizionato da un'aggressività esterna (molto probabilmente proiezione di un disagio interiore e in questo analoga al luogo cavernoso di *Qui sait?* con il suo bizzarro inquilino nero) che assume la dimensione ambientale della «terra bruciata», braccando e isolando il soggetto à *bout de souffle*. Si tratta di un progressivo autospegnimento, di un annichilimento dilazionato da cui beninteso si salva e sopravvive la pervicace, perentoria effusione della voce nello spazio desertificato del Nulla attraverso l'eternità della Notte.

tamente al lettore, «da uomo a uomo». La duplice assenza — a livello dell'enunciazione e a livello dell'enunciato — di una relazione comunicativa deferisce risolutamente questo strano oggetto testuale «aperto», *in fieri*, alla correlazione autore-lettore, la quale evidentemente ne risente: la mancanza di una sicura distribuzione preliminare, equilibrata, del carico narrativo nei ruoli tradizionalmente attivi proietta sul lettore un messaggio estremamente forte e coinvolgente, lo sovraccarica rendendolo responsabile in prima persona di un dialogo con un Io extraletterario (o per meglio dire preletterario) e con le sue domande senza risposta. La radicale messa in crisi dell'intermediazione rappresentata dallo schermo protettivo della testualità letterariamente codificata ci immerge per un lungo attimo nella follia dell'incubo che prefigura l'esperienza diretta maupassantiana dell'incubo della follia e della morte²⁶.

²⁶ Una trascrizione del testo che evidenziasse graficamente nell'ordito della sua tessitura l'ampiezza particolare assunta dal fenomeno della reiterazione, vuoi sotto forma di flusso anaforico aperto vuoi nella tipica modalità maupassantiana della ripetizione triadica, consentirebbe anche all'occhio di cogliere la specificità di una pratica testuale «onirica» dominata da un inquietante fenomeno di iterazione: l'intensità proliferante sembra (d)enunciare un blocco potenziale della scrittura, assumere quasi le dimensioni patologiche di un balbettamento afasico oscillante fra il meccanismo tendenzialmente inesauribile della riproposizione dell'identico materiale lungo la linea sintagmatica e la scansione bloccata nella fissità del ritmo tripartito. Tuula Lehman, *op. cit.*, p. 73, definisce giustamente la narrazione de *La Nuit* «hachée et haletante».

II. *Qui sait?: l'insostenibile pesantezza dell'abitare...*

Questa casa, senza alcun dubbio, è impregnata di male. È qualcosa che colpisce profondamente. Questa casa è cattiva, cattiva, cattiva! È piena di male ed esala il fetore del suo passato malvagio. Dev'essere abbattuta, ve l'assicuro (H. Lieferant, *A Game of Chance*, «Weird Tales», 1925).

A Pierangelo (*Home, sweet home*)

In *Qui sait?* i mobili riacquistano la pienezza del loro significato e si fanno, alla lettera, da immobili oggetti d'arredamento, definizione rigorosa e rigida dello spazio abitato e segni affettivamente surdeterminati del suo abitatore, mobilissimi animali di uno scatenatissimo bestiario. L'interno borghese diventa inabitabile: le pareti vuote prefigurano i muri bianchi del manicomio (e le pagine bianche di una scrittura infine bloccata!). Il mobilio, dunque, come ladro di se stesso: in una struttura sociale fondata sulla certezza, giuridicamente tutelata, della proprietà, l'impossibilità di rintracciare un colpevole, colui che, in quanto vi ha attentato, deve essere perseguito e punito, non per l'adeguatezza dell'investigazione, bensì per la qualità fantasmatica del «monstre à crâne de lune», innesta il discorso fantastico sull'aporia di un codice letterario (quello poliziesco) e di un codice sociale (quello borghese). Il protagonista, testimone non credibile dell'assenza di un reale colpevole, (d)enuncia *ipso facto* la propria esclusione dalla solida ideologia proprietaria e si autoemargina, per tutelarsi, in quanto catalogabile come «malato di mente», ratificando così la propria espulsione.

Il dromomane protagonista, il cui itinerario di viaggio si identifica con quello maupassantiano evocato ne *La Vie errante* (1890), nega emblematicamente di conoscere la Normandia¹,

¹ Così come nega drasticamente l'abitabilità di Parigi, collocando recisamente la metropoli sotto il segno di Thanatos — «j'y agonise indéfiniment. Je

che lascia, non meno emblematicamente, come ultima tappa del proprio viaggio o, per meglio dire, come prima tappa del secondo e definitivo viaggio, quello che si conclude nel volontario internamento nella *maison de santé*. E nega, beninteso, di conoscere Rouen, la città marcata dall'ascendenza materna, dai primi anni di vita e dagli studi liceali dell'autore. Questa iperbolica negazione, freudiana quant'altre mai, ci induce a riflettere sulla dimensione femminile «antimaterna» di *Qui sait?*, che troviamo emergente da numerosi indizi:

1) L'acqua «sinistra», «nauseabonda» («une rivière noire comme de l'encre nommée 'Eau de Robec'»), sovrastata da forme squisitamente falliche ascrivibili ad un passato remoto («sous ces toits pointus de toiles et d'ardoises où grinçaient encore les girouettes du passé»)² e attraversata da ponti «de quatre planches pourries», predispose all'ingresso in un territorio cimiteriale, nella tenebrosa e labirintica casa della Morte³.

meurs moralement» — in quanto territorio di una folla concepita come una massa confusa in agitazione, a guisa di uno sciame di insetti o di una moltitudine pullulante di vermi, fonte per il solitario protagonista di un insostenibile disagio psichico e somatico, soprattutto nella pausa notturna del sonno.

² Ritroviamo, sullo sfondo, nella seconda versione di *Le Horla*, con «le peuple pointu des clochers gothiques», la Rouen di *Qui sait?*, inizialmente «negata» prima di diventare la città maledetta dell'«homme de Rouen»: agli esatti antipodi della disforia che pervade la città-museo, vi domina un'atmosfera euforica a livello dei colori («aux toits bleus», «dans l'air bleu») e dei suoni, ma la città, il 12 agosto, si dimostra inattuabile, dal momento che il protagonista non è in grado di compiere quell'elementare «atto di libertà» che consisterebbe nel salire su di un veicolo per raggiungerla, e, il 16 agosto, si configura come la meta di una brevissima evasione di un prigioniero che riesce a raggiungere solo la biblioteca, mentre la stazione gli resta vietata.

³ Al passato remoto dobbiamo ascrivere anche l'oggettistica liturgica. Mi sembra estremamente significativo il fatto che l'accumulazione caotica che elenca le *vieilles* di cui fanno commercio i «sordides trafiquants» del *vieux Rouen* culmini, privilegiandola anche quantitativamente, con un'elencazione pertinente alla sfera dell'arredo sacro e si concluda con la sede del contenitore delle ostie ormai sconosciuta e deprivata del suo divino abitatore. Il «trasloco» dell'Io è preceduto e annunciato dal «trasloco» di Dio! Questa desuetudine degli oggetti liturgici, evocatrice della crisi dell'ideologia religiosa, non può non richiamarci immediatamente alla memoria l'esperienza mallarméana (per cui rinvio al mio *Mallarmé: il tramonto di Dio e il mezzogiorno del Capitale*, Napoli, Guida, 1975). Resta, in tutta la sua portata, il fatto che l'espulsione di Dio dal

2) Questa dimora catacombale, questa oscura e profonda galleria in cui si compie il riconoscimento degli oggetti espropriati, eccezion fatta per il *bureau*, e al cui centro si colloca, accanto a «une tapisserie où deux anges volaient au-dessus des morts d'un champ de bataille», il mostruoso abitatore, inquietante figura in cui si cumulano il ruolo dell'antiquario⁴ e del ladro (o perlomeno del ricettatore), viene a costituire come l'immagine fantasmaticamente degradata, allucinatoria, di un rassicurante ventre materno irrimediabilmente venuto meno, la cui mancanza produce un'insostenibile carica d'angoscia.

In effetti, il protagonista di *Qui sait?* ha via via edificato,

mondo, evocata nella mercificazione e nella disseminazione dei suoi segmenti simbolici che comporta automaticamente la loro desacralizzazione, appaia intimamente connessa all'espulsione del protagonista. In quest'ottica, il personaggio del *brocanteur*, mostruoso nume tutelare del labirintico territorio catacombale che devitalizza irrimediabilmente tutto ciò che contribuiva all'«abitabilità» della casa del protagonista, deve essere letto anche come figura emblematica della morte di Dio che rende ancor più inabitabile lo spazio del mondo...

⁴ In effetti, l'«homme de Rouen» è un *brocanteur* (dotato ulteriormente di un doppio al femminile, «une brocanteuse»...), non accede alla dignità dell'*antiquaire*. Ne consegue che la merce di cui fa commercio è per ciò stesso svalutata e inserita in un circuito che la negativizza, cioè svalorizza il passato che gli oggetti incarnano costituendone metaforicamente e metonimicamente la materializzazione (il *bureau*, in primis!). La conseguenza immediata della misteriosa scomparsa e/o sottrazione dei mobili è rappresentata da una loro duplice alienazione, spaziale e temporale: a) il provvisorio spostamento nel territorio di Thanatos - b) il definitivo recupero della dimensione del passato o, se si preferisce, la perdita definitiva della dimensione del presente mediante l'espulsione dalla casa e l'inserimento nella bottega dell'antiquario che provoca un totale, irrimediabile disinvestimento affettivo sugli oggetti d'arredamento, incapaci ormai di riprodurre l'originaria situazione rassicurante, di riassumere quell'aura che li addomesticava. Una volta compiuto il «tradimento» e fuggiti di casa, una volta attraversato il soggiorno magicamente nefasto dell'«homme de Rouen», gli oggetti un tempo cari riemergono deprivati di tutto il loro potere rassicurante, dietro di loro si profila, ineliminabile, irriducibile, il fantasma falloide del *brocanteur* con tutta la sua carica di perturbante. Lo «sfratto» è reso obbligato dalla metamorfosi di uno spazio materno inizialmente accogliente in un territorio insidioso, ostile: la decifrazione di questa degradazione dell'immagine originariamente positiva viene agevolata dalla trasparenza simbolica del personaggio e del suo *habitat* che esprimono l'intreccio castrazione-morte quale chiave di lettura di un femminile percepito come eterno attentato all'io maschile, continua sottrazione e depauperamento delle energie virili e, in ultima analisi, maschilità castrata.

nel suo desiderio di calmo isolamento⁵, un ambiente iperpro-

⁵ Il protagonista di *Qui sait?* rivendica il diritto di essere solo, prospetta la solitudine come libera scelta, se di libera scelta si può parlare per definire ciò che in effetti è una coazione, un rifiuto nevrotico degli altri presentati come massa informe e pullulante (cfr. «Mais voyagez; regardez grouiller les races, et l'homme n'est plus rien! plus rien, rien! (...) Des hommes, des hommes, toujours des hommes, innombrables, inconnus, qui grouillent dans les champs, qui grouillent dans les rues; (...) des milliards d'êtres qui naissent, vivent et meurent sans laisser plus de traces que la fourmi écrasée sur les routes. (...) Oui, traversez le monde et regardez grouiller les humains innombrables et inconnus» (i corsivi sono miei) (*Fou*) di esseri animalescamente sprofondati nel quotidiano sonno della ragione. Di questa sua condizione patologica di uomo amante della solitudine, il protagonista fornisce dubitativamente un'eziologia fondata sull'opposizione interno (interiorità) vs esterno (esteriorità), collegando nel contempo gli altri all'idea di morte. Ne consegue che l'isolamento del soggetto in se stesso, nel bagno riposante del proprio autonomo microspazio immaginario, viene molto significativamente a coincidere con il ruolo privilegiato conferito al territorio materno della casa, ponendo così in primo piano la dimensione monocentrica della relazione identificatoria con l'Altra e la sua intensa polarizzazione amorosa, fortemente aggregante, agli esatti antipodi della disseminazione policentrica, dispersiva e disgregante, di una pluralità insostenibile di relazioni interpersonali, leggibile come autentica *imago mortis*, altro nome, a livello della dinamica del soggetto e della sua perenne messa in questione, del verminoso disfacimento dell'integrità materiale del corpo-cadavere. Ma se da un lato la solitudine, così come la concepisce il protagonista di *Qui sait?*, vorrebbe bloccare l'intrusione di Thanatos nel contesto vitale del soggetto autosufficiente, d'altro canto il testo racconta l'impossibilità di isolarsi in un microterritorio edenico, simulacro idilliaco del ventre materno, giacché la faglia è originariamente, inesorabilmente implicita nella strutturazione stessa del processo identificatorio prima ancora che nella concreta formulazione immaginaria del fantasma di una sessualità femminile antimaterna, nefasta, irriducibile beanza che coniuga ambiguamente l'alfa e l'omega del viaggio e installa il flusso metonimico del desiderio sull'incolmabile vuoto di significato generato dall'angoscia di castrazione e dallo scarto (e dagli scarti) insito (insiti) nel prodursi e nel riprodursi della significazione. Da questo primitivo appannamento, da questa progressiva opacizzazione della formula speculare che costituisce, in maniera più o meno provvisoria, il soggetto supposto tale e cerca di circoscriverlo e di orientarne le linee di fuga ancorandole ad un centro di riferimento essenziale, scaturisce il blocco dell'esperienza comunicativa, il carattere illusorio delle relazioni interpersonali, di cui non a caso Maupassant addita in *Solitude* l'esempio più eloquente nell'equivoco di fondo del rapporto amoroso (e dell'unione sessuale), il cui risultato è quello di accentuare e di rendere più visibile la condizione di isolamento dell'essere umano, di evidenziare il «*trou noir*», rimanendo comunque l'unico modesto ma assolutamente insostituibile rimedio al male di vivere.

tettivo, in cui «bagnarsi» di riposo come in un prolungamento del liquido amniotico⁶:

Je l'en avais emplie peu à peu, je l'en avais parée, et je me sentais dedans, content, satisfait, bien heureux comme entre les bras d'une femme aimable dont la caresse accoutumée est devenue un calme et doux besoin.

Isolata dalle strade mediante un giardino, «perdue, cachée, noyée sous les feuilles des grands arbres» (il corsivo è mio) e nello stesso tempo «à la porte d'une ville», il che permette al suo solitario abitatore di recuperare, di tanto in tanto, una

⁶ Cfr. W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 290-291: «Il difficile nella riflessione sull'abitare è che da una parte vi deve essere riconosciuto ciò che è remoto — forse eterno —, l'immagine del soggiorno dell'uomo nel grembo materno; e che d'altra parte, malgrado questo motivo protostorico, nell'abitare deve essere compresa, nella sua forma più estrema, una condizione di esistenza del XIX secolo. La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l'impronta del suo abitatore. L'abitazione finisce per diventare guscio. Il XIX secolo è stato come nessun altro morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori. È quasi impossibile trovare ancora qualcosa per cui il XIX secolo non abbia inventato una custodia: orologi da tasca, pantofole, uova, termometri, carte da gioco. E, in mancanza di custodie, fodere, tappeti, rivestimenti e coperture. Il XX secolo con la sua porosità, la sua trasparenza e la sua inclinazione alla luce e all'aria aperta la fa finita con l'abitare nel vecchio senso della parola. (...) Oggi questo concetto [= il concetto di guscio] è morto del tutto e l'abitare si restringe: per i vivi con le camere d'albergo, per i morti con i crematori».

M.-C. Bancquart, intr. a G. de Maupassant, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier, 1976, p. XXXI, compie una lettura idealistica, intellettualizzante, della casa = «image de son cerveau» agli esatti antipodi dell'evidentissima valenza materiale della stessa, e la medesima fuorviante operazione compie introducendo, in maniera asetticamente elusiva, la categoria temporale del «passato» quale cifra interpretativa di una figura, quella dell'«*homme de Rouen*», ben altrimenti emblematica. Certo, il mostriciattolo «à crâne de lune» è in relazione al passato, ma non nel contesto astratto di un processo spiritualizzato di assorbimento della personalità, bensì nel flusso concreto, sostanziale, di una logica identificatoria dominata da una impraticabile legge del desiderio, strutturata e destrutturata dall'incesto, dalla castrazione e dalla morte.

modica, ma sufficiente, quantità di socializzazione, la dimora gode, in un primo tempo, di un'invidiabile quiete notturna.

3) Il ritorno a casa dopo la rappresentazione teatrale⁷ sancisce la rottura dell'equilibrio⁸: il protagonista, fin dall'inizio, rischia parecchie volte di «culbuter dans le fossé»⁹, incidente fin troppo facilmente allusivo ad un simulacro di rapporto sessuale evocativo di una sessualità femminile nefasta. L'apparizione del «triste croissant du dernier quartier de la lune», quello che si leva dopo mezzanotte, «rougeâtre, morne, inquiétant» (opposto al «croissant du premier quartier», che si leva alle quattro-cinque di sera, «clair, gai, frotté d'argent»), introduce una lunarità infausta: «c'est le vrai croissant du Sabbat»¹⁰.

⁷ L'opera più importante del compositore Ernest Reyer, rappresentata all'Opéra di Parigi il 12 giugno 1885 (la prima aveva avuto luogo a Bruxelles il 7 gennaio dell'anno precedente), influenzata dal linguaggio wagneriano dell'epoca, appare ispirata alle saghe nordiche dell'Edda e dei Nibelunghi e arricchita da elementi fantastici (sirene, mostri natanti e mostri ignivomi), in perfetta sintonia con il carattere di *Qui sait?*.

⁸ Alla fruizione fondamentalmente nefasta, spaesante e deterritorializzante della *soirée* teatrale di *Qui sait?*, che si colloca anch'essa all'insegna della socializzazione, fa riscontro la sia pure momentanea funzione terapeutica di quella, dumasiana, della seconda versione di *Le Horla*: il rientro a casa, ben diverso da quello, subito dopo un'iniziale gratificazione dal punto di vista della fruizione estetica, estremamente problematico e infine bloccato del protagonista di *Qui sait?*, si compie in un salutare bagno di folla.

⁹ Cfr. P. Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 1978, s.v. *fossé*: «sexe de la femme» (il verbo *culbuter* possiede un suo autonomo significato erotico, notiamolo). A partire dal rischio iniziale della *culbute*, tutto il territorio che circonda la casa appare agevolmente leggibile in chiave «femminile»: cfr. P. Guiraud, *op. cit.*, s.v. *jardin*: «sexe de la femme» e *tunnel*: «sexe de la femme»; cfr. anche A. Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, s.v. *gazon de la femme*: «les poils de sa motte».

¹⁰ A questo proposito, non possiamo non pensare alla luna che illumina sinistramente la notte de *La Femme de Paul* e intride con i propri raggi le acque del suicidio del protagonista maschile vittima dell'omosessualità al femminile, quasi aureolandone ironicamente il provvisorio sepolcro prima di rischiarare impietosamente il cadavere riemerso: «Tout à coup le Mont-Valérien, là-bas, en face, semble s'éclairer comme si un incendie se fût allumé derrière. La lueur s'étendit, s'accroissait, envahissant peu à peu le ciel, décrivant un grand cercle lumineux, d'une lumière pâle et blanche. Puis quelque chose de rouge apparut, grandit, d'un rouge ardent, comme un métal sur l'enclume. Cela se développait

4) È di fin troppo agevole lettura, nel contesto del bestiaro¹¹ dell'arredamento, la dimensione squisitamente acquatica di sessualità femminile nefasta in «Les étoffes rampaient, s'étaient en flaques à la façon des pieuvres de la mer». R. Caillois¹²

lentement en rond, semblait sortir de terre; et la lune, se détachant bientôt de l'horizon, monta doucement dans l'espace. A mesure qu'elle s'élevait, sa nuance pourpre s'atténuait, devenant jaune, d'un jaune clair, éclatant; et l'astre paraissait diminuer à mesure qu'il s'éloignait» (Pl. I, 303-304). Immerso nella contemplazione di questo avvincente spettacolo, Paul perde di vista la propria amante, che scompare...

Possiamo considerare le *soirées* del *brocanteur* (= *sorcier*) e della *brocanteuse* (= *sorcière*) come una sorta di miniaturizzazione, di riduzione duale dell'altrimenti affollata assemblea notturna, caratterizzata in prima istanza per l'immaginario dal commercio carnale diabolico della donna e dalla fornicazione orgiastica. L'esplicita evocazione di una dimensione sessuale «satanica» appare in perfetta sintonia con l'esperienza della morte di Dio successivamente introdotta a livello metaforico-metonymico. Possiamo senz'altro parlare di una desacralizzazione dell'oggetto d'amore originario alla cui base si situa il «tradimento» che rompe irreparabilmente il primitivo equilibrio amoroso e di cui la «fuga» dei mobili (e in primo luogo del *bureau*!) fornisce la dinamica narrativa. Mi sembra inoltre di agevole lettura in chiave di coppia genitoriale il binomio costituito dall'infame connubio *brocanteur-brocanteuse*: coppia nefasta, doppiamente posta all'insegna della vecchiaia e della morte (nelle persone e negli oggetti), al cui interno il membro maschile si presenta femminilizzato e castrato.

Ritroviamo la luce lunare inscritta nella fuga di minute suppellettili — «où le clair de lune accrochait des phosphorescences de vers luisants» — in un contesto in cui la valenza esteticamente euforica dell'immagine fantastica prevale, occultandola, su quella disforica della simbologia nefasta. La seconda versione di *Le Horla* offre, il 17 agosto, un cielo nero, la cui oscurità è interrotta solo dagli «scintillements frémissants» delle stelle: «Pas de lune»; la tenue nota di speranza che sigilla gli eventi notturni evocati indica un minor dato di negatività insito nel tradizionale registro letterario che connota la notte illune rispetto al flusso sommatamente nefasto scaturito dalla dimensione simbolica del «vrai croissant du Sabbat».

¹¹ La metamorfosi teriomorfa dei mobili ci rinvia già di per sé immediatamente all'«animalità» della donna, quale viene, per esempio, evocata in *Fou?* (testo situato, peraltro, all'insegna di una relazione zoofila): «car elle est perfide, bestiale, immonde, impure; elle est le *femme de perdition*, l'animal sensuel et faux chez qui l'âme n'est point, chez qui la pensée ne circule jamais comme un air libre et vivifiant; elle est la bête humaine».

¹² *La pieuvre*. Essai sur la logique de l'imaginaire, Paris, Éditions de la Table Ronde («La Mémoire», 2), 1973, pp. 153 e sgg.. Non possiamo fare a meno di ricordare *Un Soir*, con il suo parallelismo fra il piacere sadico che si realizza nella scena di pesca con il suo valore liberatorio compensativo e la vendetta immaginaria nei confronti della donna-piovra.

rinvia opportunamente al saggio di J. Schnier¹³: il polifallismo dei tentacoli della piovra appare, come quello della capigliatura serpentina della Medusa, in stretta relazione con i sensi di colpa connessi alle pulsioni orali e con la conseguente angoscia di castrazione. Possiamo, in questo contesto, rievocare l'appena citato polifallismo dei «toits pointus» e rinviare a quell'enfatica negazione del fallo che si incarna nell'«homme de Rouen»: due diverse modalità immaginarie di una persistente angoscia di castrazione oscillante fra il deterioramento dell'io maschile e la degradazione della figura materna (che si può spingere fino alla sua demonizzazione), fra la gestione precaria dell'uno e la disseminazione proliferante del molteplice.

5) Lo strano, mostruoso personaggio dell'antiquario, nume tutelare di quella che possiamo definire una casa-cimitero, una casa dei morti, «tout petit et très gros», rappresenta in prima persona il Fallo, doppiamente negato: in primo luogo, mediante concreti indizi di castrazione («Il avait une barbe rare, aux poils inégaux, clairsemés et jaunâtres, et pas un cheveu sur la tête!»), in secondo luogo attraverso l'iscrizione diretta sul suo corpicciattolo dell'emblema stesso del femminile («son crâne m'apparut comme une petite lune», «ce monstre à crâne de lune»), reiterato e miniaturizzato. Castrazione e femminilizzazione si coniugano nell'inquietante personaggio in cui possiamo individuare un potenziale doppio del protagonista, un prolungamento fantasmatico dell'io: l'«homme de Rouen» altro non sarebbe, in definitiva, e la sopra evidenziata negazione freudiana deporrebbe a favore di questa chiave di lettura, che una proiezione iperbolicamente negativizzata dell'inconscio del protagonista, con tutte le sue paure e con tutte le sue angosce, così come l'antro tenebroso rovescia specularmente, alienandolo e spaesandolo, l'interno inizialmente protettivo che costituiva per l'io narrante un dolce nido prima della sera fatale della rappresentazione teatrale («Le gros tas d'arbres avait l'air d'un tombeau où ma maison était ensevelie»)¹⁴. In effetti, la sola paura che

¹³ *Morphology of a Symbol: the Octopus*, «The American Imago», 1956, pp. 3-31.

¹⁴ Il moto di avvicinamento all'inquietante dimora del *brocanteur* costituisce come una replica di quello che in precedenza si verifica verso la casa, tra-

resta alla fine al protagonista è quella di un'eventuale follia dell'antiquario, che lo potrebbe condurre nello stesso manico-

sformata da spazio benevolo e accogliente in spazio antimaterno del rifiuto e della negazione. In entrambi i casi, l'accesso, che assume le modalità di una penetrazione («et je pénétrai dans la longue allée de sycomores» — «j'avancai comme un chevalier des époques ténébreuses pénétrait en un séjour de sortilèges»), appare non bloccato ma comunque circondato da un'atmosfera di estremo, sintomatico disagio che costringe il protagonista a fare appello a tutto il suo coraggio e a procedere in maniera esitante e discontinua, con un forte e significativo rallentamento dei ritmi spaziotemporali che si spinge fino all'immobilità della pausa: «Alors, je m'assis sur un banc, sous les fenêtres de mon salon» — «La nuit vint, et je dus m'asseoir, dans les ténèbres, sur une de mes chaises». Si tratta di un'esitazione comprensibile, in quanto il territorio da attraversare si colloca all'insegna di Thanatos: «Le gros tas d'arbres avait l'air d'un tombeau où ma maison était ensevelie» — «au bord d'une voûte encombrée d'objets et qui semblait l'entrée des catacombes d'un cimetière de meubles anciens». Entrambe le manovre d'accostamento implicano l'accesso a spazi mortiferi (il primo lo è diventato, il secondo lo è sempre stato) morfologicamente strutturati al femminile: «la longue allée de sycomores, (...), arquée en voûte comme un haut tunnel» — «une voûte encombrée d'objets», «les profondeurs plus sombres de cette galerie», «descendant à des galeries obscures» (tutti i corsivi sono miei). E ambedue simbolicamente dominati dall'inquietante presenza lunare, ridotta a icona nel cranio calvo di colui che possiamo definire un «nano malefico» e in cui icasticamente si incarna tutta la fallacia del Fallo. In questa ottica, la penetrazione si configura come «discesa agli Inferi»: in effetti, il riconoscimento progressivo dei propri oggetti d'arredamento culmina nella cancellazione del *bureau*, sottrazione allo sguardo equivalente, in ogni caso, qualunque ne sia la motivazione a livello di realtà, ad una radicale messa in causa del passato amoroso infelice e del patrimonio affettivo del protagonista. Questa impossibile riappropriazione integrale — non risarcita dall'autonoma miracolosa ricomparsa della totalità dell'arredo successivamente annunciata dal giardiniere e comunque bloccata dalla misteriosa scomparsa dell'inafferrabile «homme de Rouen» — ci parla di una ferita non rimarginabile inferta al significato simbolico della casa, di un tradimento insostenibile che non può essere catalogato ed esorcizzato una volta per tutte ma tenderebbe a riproporsi ulteriormente. Lo spazio casalingo della rassicurazione, ormai devastato e non ricomponibile, ha ceduto definitivamente il posto al buco nero, tombale, di un femminile che è l'altro nome della Morte e produce l'intrusione del discorso della Follia. Specularmente, la dimora labirintica dell'«homme de Rouen» costituisce la degradazione della casa del protagonista, così come l'omuncolo falloide ne riassume grottescamente l'infelice vicenda di castrazione e di impotenza, consentendogli perlomeno, nell'ipotesi benevola di un ventilato, ma per il momento negato, accesso di follia, un provvisorio recupero di una situazione di solitaria tranquillità. Del resto, la temuta, anche se soltanto ipotizzata, follia dell'Altro si accompagna all'appassionata autodifesa dell'io prota-

mio. Questa duplice ipotesi, nell'ottica del lettore altamente e doppiamente ipotetica, che viene a rappresentare l'unico neo di un'esistenza altrimenti tranquilla, affonda le sue radici in una fantasia persecutoria che, mediante l'utilizzazione di un'analogia comparazione animalesca («comme si c'était une bête féroce lâchée derrière moi»), equipara la sua aggressività a quella stessa del mobilio in precipitosa fuga. Per questo, mi sembra opportuno parlare di un'esteriorizzazione concernente sia gli oggetti d'arredamento sia l'antiquario e convergente, con diverse modalità (moltiplicazione proliferante e semplice duplicazione), verso quell'espulsione del protagonista dalla propria casa resa impraticabile¹⁵ che fa immediatamente pensare a *Le Horla*. Le modalità descrittive dell'incendio di *Le Horla* — «La maison, maintenant, n'était plus qu'un bûcher horrible et magnifique, un bûcher monstrueux, éclairant toute la terre, un bûcher où brûlaient des hommes, et où il brûlait aussi, Lui, Lui, mon prisonnier, l'être nouveau, le nouveau maître, le Horla!» (Pl. II, 938) (i corsivi sono miei) — evocano una nozione di stregoneria perfettamente congruente all'immagine del *brocanteur* (il quale, del resto, trascorre abitualmente le serate «chez sa voisine, une brocanteuse aussi, une drôle de sorcière, la veuve Bidoin»)¹⁶.

gonista, tutta tesa ad evidenziare la propria lucidità razionale e ad espellere la follia nell'illogicità degli eventi stessi, se così si può dire «cosificandola»: se l'Io è l'Altro, l'esperienza contestata dalla follia sarebbe *ipso facto* condivisa.

¹⁵ La precarietà della situazione abitativa del protagonista di *Qui sait?* (e non solo...) trova un suggestivo supplemento ermeneutico nelle riflessioni di Philippe Bonnefis e segnatamente nell'evocazione di quell'emblematica sensazione di estraneità nei confronti del proprio nome espressa da Maupassant (e citata in quanto significativo specimine da Jakobson), indubbia fonte di un radicale, originario «malconfort»: «Être l'habitant de son nom, et l'habiter en étranger!» (*Comme Maupassant*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2^a éd., 1985, pp. 52-53).

¹⁶ Nell'ipotesi più che plausibile di una lettura al femminile della «caverna», l'inquietante inserzione del padrone del luogo mi induce a riflettere sulla fruttuosa applicabilità in questo contesto della teoria kleiniana dei genitori combinati: «Così, il pene contenuto dentro la madre forma una combinazione del padre e della madre in un'unica persona, e questa combinazione viene sentita come qualcosa di particolarmente terrificante e minaccioso» (*La psicanalisi dei bambini*, Firenze, Martinelli, 1969, p. 187). Osserva Hanna Segal: «È questa figura terrificante che forma spesso il nucleo degli incubi dei bambini

6) Occorre riflettere, infine, sulla posizione particolarissima di un oggetto d'arredamento. Il protagonista di *Qui sait?*

e dei deliri di persecuzione» (*Introduzione all'opera di Melanie Klein*, Firenze, Martinelli, 1968, p. 144). Nel nostro testo, se da un lato l'«homme de Rouen» costituisce una presenza estremamente nefasta, d'altro canto la sua inequivoca negazione della virilità e la sua indubbia femminilizzazione introducono una dimensione grottesca facilmente leggibile come critica spietata, feroce messa in ridicolo. Nell'omuncolo viene ad essere proiettata un'*overdose* di aggressività che si rovescia, miniaturizzata nella figura deforme del Fallo = bambino, verso il soggetto geloso e invidioso, con il risultato di incarnare in un unico simbolo l'oggetto dell'irrealizzabile desiderio, il senso di colpa e la conseguente angoscia di castrazione. Si adatta perfettamente a questo contesto pulsionalmente dominato da fantasie sadiche e distruttive la pesante atmosfera di morte che grava sul sito labirintico e sancisce il definitivo spegnimento delle istanze vitali, in una detenzione ulteriormente leggibile come formula autopunitiva. In quest'ottica, l'autoreclusione, in prima istanza proposta come rifugio (peraltro ipoteticamente non del tutto sicuro) nei confronti di un vendicativo aggressore esterno, non esclude l'interferenza di un secondo registro interpretativo centrato sull'esigenza di bloccare le proprie pulsioni aggressive di cui le «monstre à crâne de lune» costituisce la proiezione teriomorfa. Se lo spazio della casa equivale simbolicamente al corpo contenitore della madre, gli oggetti d'arredamento corrispondono, in iniziale sintonia con il solitario abitatore, ad una pluralità di oggetti interni di desiderio: al progressivo benefico riempimento succederà un improvviso malefico svuotamento. L'attacco portato al grembo materno non è frutto di un intervento ladresco proveniente dall'esterno, bensì la risposta implicita nell'ormai insostenibile accumulo di tensione incestuosa: in altri termini, nella «folle» autonomia dell'espropriazione animalizzata vengono contemporaneamente evocate la forte componente sadica del flusso desiderante e l'altrettanto sviluppata figuratività terrorizzante (connessa al senso di colpa) che attraversano quel microterritorio insieme rassicurante e infido, denso di implicazioni metaforico-metonimiche, costituito dal ventre materno. Il *morcellement*, insomma, si situa paradossalmente al punto di giunzione fra l'intrapresa erotica della fusione e del riconoscimento e l'esperienza reale e/o immaginaria di disgregazione e di perdita indotta da Thanatos e dai suoi percorsi fantasmatici. Il volontario inserimento nel limbo manicomiali, in un ambiente notoriamente poco dotato dal punto di vista dell'arredamento, sospende fittiziamente la spazialità ormai infida della casa, sottoposta all'interminabile gioco del desiderio incestuoso e della sua punizione, e si rifiuta di prendere atto del repentino rientro dei mobili e dell'apparente ripristino della situazione iniziale: nessun risarcimento potrebbe rivalutare agli occhi del protagonista un oggetto amoroso radicalmente messo in crisi da una vera e propria «discesa agli Inferi», da un viaggio di incalcolabile portata negativa nello spazio-tempo della città-museo ancestrale, nessun presente può installarsi sulla beanza di un passato individuale e storico deprivato di carica affettiva e di linfa vitale, rilanciare una quotidianità euforica a partire da quell'incancellabile

ritrova presso il *brocanteur* tutto ciò che gli era appartenuto, tutto tranne — eccezione oltremodo significativa — «le bureau plein de ses lettres»¹⁷. È stato proprio il *bureau*, significativa-

notte di tregenda. La disseminazione delle tracce implica una perdita senza speranza di recupero, inscena l'eterno agguato dell'abbandono e del tradimento, rende palpabile la vischiosità di una relazione materna perennemente ancorata all'emergenza dell'esperienza luttuosa. È la *pourriture* la cifra costitutiva di un universo relazionale storicamente determinato in cui la deformazione violentemente caricaturale del liquido amniotico («le courant nauséabond de l'Eau de Robec») si coniuga con l'esperienza della crisi del sacro icasticamente espressa dalla mercificazione dell'oggettistica liturgica che ne rappresenta la materializzazione metaforico-metonimica.

Non possiamo fare a meno di notare l'esilità, l'esiguità della traccia acclusa agli oggetti dalla relazione proprietaria: la risoluzione di questo rapporto solo apparentemente pacifico, in cui la loro natura di merce appare provvisoriamente occultata da un processo di familiarizzazione che li «addomestica», e la loro reimmissione nella vertigine del circuito mercantile produce *ipso facto* una sensazione di spaesamento, una distanziamento incolumabile: la cesura che separa il soggetto dal suo passato, che lo isola dalla sua storia, non può essere in alcun modo risarcita. In altri termini, mentre la *flânerie* dell'amatore d'oggetti d'antiquariato ha come esito l'appropriazione di «curiosités» la cui esistenza ormai spenta si prolunga di solito senza intoppi in un tempo ulteriore (salvo a innestare, p.e. in *La chevelure*, pericolosi processi di riattualizzazione) tramite la trasparenza dell'acquisizione monetaria, qui ci troviamo di fronte ad una violenta spoliatura declinata al presente che cancella irrimediabilmente l'esperienza euforica del supplemento, come sottoponendo gli oggetti ad una drastica raschiatura che li espelle dal microcosmo affettivo del protagonista e trahettandoli verso la disforia di una ripetuta agnizione il cui corollario non è il recupero razionalmente soddisfacente della «refurtiva» bensì la sua improvvisa, miracolosa riemersione da un indecifrabile altrove spaziotemporale sempre pronto a riannettersela. La messa in questione del soggetto scaturisce per l'appunto dalla recisione del filo sottile che lo unisce, invero troppo provvisoriamente, ai suoi prolungamenti oggettuali: il prematuro, forzato processo di spossessamento che investe in vita il protagonista di *Qui sait?* e che ne costituisce il dramma in quanto non catalogabile secondo una qualsivoglia logica normale è quello stesso che, in diacronia, immerso nell'automatismo dei flussi temporali, fornisce la materia prima al commercio antiquario. In altri termini, lo spazio dell'*unheimlich* narra il tempo dell'abbandono, appare strutturato dall'inarrestabile fuga del fantasma materno che si installa all'origine della deriva dell'io: l'espropriazione è l'altro nome dell'amore defraudato, il braccio violento della legge identificatoria.

¹⁷ Tuula Lehman, che colloca molto opportunamente *Qui sait?* all'insegna de «La Solitude», sottolineando il rapporto di dipendenza che si viene a instaurare fra il solitario protagonista e i suoi oggetti, se da un lato esagera attri-

mente unico oggetto ad essere sottratto alle comparazioni teriomorfe e cronologicamente ascritto al prediletto XVIII secolo — «Je vis paraître mon bureau, un rare bibelot du dernier siècle, et qui contenait toutes les lettres que j'ai reçues, toute l'histoire de mon coeur, une vieille histoire dont j'ai tant souffert! Et dedans étaient aussi des photographies» —, a suscitare un'istintiva reazione di rivolta nel protagonista, a fargli superare l'iniziale *effarement*, anche se la conclusione è la sconfitta, al termine di una bellicosa sarabanda. Il giardiniere comunicherà in seguito al padrone che tutti i mobili «sans exception» hanno fatto rientro in casa: ne deduciamo, quindi, che anche il *bureau*, con il suo contenuto sentimentalmente privilegiato, non è mancato all'appello. Resta, in tutta la sua portata, un interrogativo: da dove fa ritorno il mobile così fortemente connotato dal punto di vista sentimentale? Il testo è assolutamente muto al riguardo, limitandosi a dare per scontato implicitamente il suo rientro. Possiamo comunque formulare ipotesi più o meno plausibili. Non è escluso che le cattive condizioni di visibilità in cui il territorio labirintico si offre al visitatore «agonisant d'émotion» che lo percorre «comme un chevalier des époques ténébreuses pénétrait en un séjour de sortilèges» si limitino ad occultarlo alla sua vista: il fatto di non essere visto non equivale *ipso facto* al non esserci (fatta salva, beninteso, la peculiarità connessa a questa cassazione!). È possibile anche plausibilmente ipotizzare una differenziata, speciale localizzazione (più economicamente formulabile nel contesto stesso della vastità e della tortuosità dello spazio in questione, che non solo la con-

buendo una reale anche se momentanea portata terapeutica (al cui riguardo il testo è muto) a quella che rimane semplicemente una progressiva agnizione dei propri oggetti familiari, d'altro canto coglie lo *status* privilegiato detenuto dal *bureau* e permette di additare nella sua assenza (comunque la si consideri) il suo ruolo oggettivo di cortocircuitazione di un possibile recupero dell'integrità del patrimonio affettivo-memorale del soggetto, di cesura (e censura) nella normale, lineare trasmissibilità dello stesso: «Un moment l'homme croit être guéri, en se retrouvant et en retrouvant son passé perdu, mais le meuble qui contient toutes ses lettres, le secrétaire, n'est parmi les autres meubles. La possibilité d'une guérison un instant entrevue disparaît à nouveau» (*Transitions savantes et dissimulées. Une étude structurelle des contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica («Commentationes Humanarum Litterarum», vol. 92), 1990, pp. 153-155).

sente ma senz'altro l'agevola). Occorre tenere ben presente che il *bureau*, che funge da avanguardia combattiva nella vera e propria aggressione consumata dalla «cavalleria» dei mobili scatenati in una «carica» irrefrenabile, viene qualificato da una duplice comparazione:

a) «comme on saisit un voleur»¹⁸: è il *bureau*, con un'audace metonimia che in fondo è la stessa per tutti gli oggetti d'arredamento, poichè, se è l'«homme de Rouen» a tirare le fila immaginarie del «complotto», qualunque sia il suo ruolo specifico nella logica «normale» del furto (in primo luogo possiamo ipotizzare un ruolo di ricettazione più o meno doppiato da una funzione di mandante), nella logica «onirica», che è quella dominante ed esclude la dimensione umana dell'intervento («un piétinement, non pas de chaussures, de souliers humains»), l'etichetta più adeguata per cercare di catalogare il gesto criminale del *brocanteur* sembra essere quella di un'attività magica, di un'operazione che rientra nel novero dalle attribuzioni tipiche di un *sorcier* e che configura l'autotrasloco-sarabanda agli esatti antipodi di un reato codificabile e/o codificato¹⁹;

¹⁸ Cfr. M. Besnard-Coursodon, *Étude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant. Le piège*, Paris, Nizet, 1973, p. 160: «Nous avons déjà vu le mot 'voleur' en rapport avec la femme, et plus ou moins chargé d'un sens magique et néfaste. Pour Maupassant, le voleur, avant d'être celui qui vole, est celui qui cherche à nuire sans être vu, à la fois mystérieux et dangereux», che individua la ricreazione «à l'infini» di una scena reale o immaginaria fondata sulla riproduzione di una struttura di fondo, il meccanismo della «prise au piège» evocato nella sua concreta materialità.

¹⁹ Si tratta di un «onirismo» facilmente percepibile per un lettore il cui immaginario visivo è stato potentemente condizionato dalle animazioni disneyane! La trascrizione in quest'ottica della scena della fuga del mobilio teriomorfo — fatta salva la specificità del genere fantastico e notevolmente esorcizzata, sublimata nel passaggio di scrittura e nell'accesso alla dimensione ludica, la carica di angoscia... — sarebbe di un automatismo esemplare. Cfr. F. Morin-Gauthier, *La Psychiatrie dans l'Œuvre littéraire de Guy de Maupassant*, Paris, Jouve & C^{ie}, 1944 [Tesi di dottorato in medicina], p. 62: «Voilà donc un beau cas d'état confusionnel avec onirisme nocturne et hallucinations visuelles. Celles-ci ont même ici ce caractère qui leur est si fréquent d'être des hallucinations cinématographiques et de se passer dans un silence absolu ce qui ne fait qu'ajouter à la terreur des malades. Est-il utile de rappeler que ce terme de 'cinématographique' a été employé pour les désigner à l'époque où on ne connaissait pas le cinéma parlant?». Del resto, notiamolo, l'intesa attività «rumori-

b) «comme on saisit une femme qui fuit»: troviamo qui un diretto richiamo, quasi una ripresa in negativo, dell'iniziale figura di «femme aimable» che imprime comparativamente il suo sigillo positivo alla dimora del protagonista. Qui il *bureau*, contenitore di una storia d'amore infelice legata al passato e fonte di grande sofferenza che emerge sulla linea sintagmatica immediatamente dopo le «pieuvres de la mer» (?!), appare intimamente collegato, anche nella sua struttura fisica, al femminile. A quel femminile che, infine recuperato nella sua cifra materna, fa risalire il protagonista di *Suicides* alle origini del male di vivere e lo induce a porre fine alla serie ripetitiva dei suoi giorni.

Possiamo, giunti a questo punto, sottolineare l'indubbia connessione fra la dimensione femminile «antimaterna», di cui abbiamo fin qui prodotto svariate ed eloquenti tracce inscritte nel testo, e la radicale messa in questione del Fallo che, occultata e mascherata dall'enfatica e fuorviante esibizione dell'ingombrante biografia sessuale dell'autore, leggibile al grado zero della sua prosaica banalizzazione nonché espandibile in tutta la sua erotomaniaca mitizzazione, attraversa, innervandola, la ricca testualità maupassantiana nel suo complesso e attende ancora un approfondimento analitico e una riflessione d'insieme che ne evidenzii alcuni momenti specifici, fondamentali e fondanti, quali, per esempio, la relazione complicata e fortemente nevrotizzata con tutta una serie apparentemente multiforme di oggetti-feticcio. Ho avuto modo di soffermarmi²⁰, a proposito di *Le parapluie*, sulla «fallicità» della matriarca Madame Oreille che, a partire dalla gestione autoritaria dell'economia familiare, ha modo di formularsi in maniera suggestiva nell'oggetto-feticcio che intitola il testo e che il personag-

stica» che rompe il silenzio accompagnando l'episodio della «rivolta» degli oggetti d'arredamento fino all'esplosione culminante della chiusura in rapida successione delle porte in un contesto peraltro segnato da una totale assenza di manifestazioni sonore verbali, sdotato di voci umane, deprivato del dono della parola e del suo potere in fin dei conti di relativa rassicurazione, appare perfettamente congrua all'«effettistica» propria degli accompagnamenti sonori del cinema muto

²⁰ *Microfisica di Maupassant*, corso professato presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli nell'anno accademico 1993-1994.

gio femminile si dimostra in grado di recuperare integralmente (e di rivalorizzare ulteriormente a livello economico), tenendo testa all'universo maschile dei gestori de «La Maternelle»²¹, dopo la duplice castrazione inferta al personaggio maschile.

L'ingresso, o meglio il mancato ingresso del protagonista in quella che è stata, fino a pochissimo tempo prima, la sua dimora, a partire da un'improvvisa risoluzione che vuole farla finita con un tempo d'attesa troppo lungo e rompere un indugio che è indizio certo di un atteggiamento poco coraggioso, si configura come un atto di violenza, come una sorta di effrazione da parte del legittimo proprietario: si tratta di un'apertura alla lettera «esplosiva» (cui corrisponde in simmetria la chiusura finale generalizzata, polifonica, della totalità delle porte, operantesi in automatica successione «du haut en bas» in una casa ormai priva di presenze tangibili) che eccede la normale utilizzazione della chiave in quanto banale strumento di quotidiana ri-presa di possesso del proprio spazio abitativo per assumere le dimensioni eccezionali di uno sfondamento. Si tratta di un gesto bellicoso, che sostituisce inizialmente all'inutilità dell'arma di cui il protagonista è fornito, una pura sonorità comparativamente ascrivibile ad un'arma diversa, più potente, e che provoca, in seguito ad una replica di straordinaria intensità, l'inutile ricorso all'arma reale²². In effetti, lungi dal costituire la premessa di un successivo ingresso equivalente ad una riterritorializzazione del soggetto al suo rientro da una normale serata teatrale, la tentata irruzione del protagonista, al termine di una lunga e difficoltosa manovra di accostamento, si risolve in quella che sarà la sua definitiva deterritorializzazione, un'espulsione che si rivelerà senza appello prodromo dell'internamento manicomiale.

Se dunque in qualche maniera ci troviamo di fronte alla messa in scena simbolica di un blocco della penetrazione, di una crisi di impotenza che investe il soggetto maschile nella

²¹ Significativo rovesciamento del presumibile dato di realtà [= «La Pater-nelle»] (cfr. *Pl. I*, 1631, n. a 1187).

²² La banale allusività fallica del revolver e il significato erotico di *gaine* si alimentano vicendevolmente nel malriuscito tentativo di occultare il fallimento dell'approccio.

metamorfosi dello spazio della casa che si trasfigura da materno in antimaterno, ci sentiamo autorizzati a leggere in filigrana il momento terminale dell'approccio come una sorta di eiaculazione precoce, *ante portam*, che suscita un'immediata replica aggressiva da parte di un femminile proliferante, pullulante, vivente e virulenta disseminazione di una potenza irrimediabilmente sottratta al soggetto virile (viene evidenziato il fatto che è stato lo stesso protagonista a facilitare, aprendo la porta, la «partenza»).

Dallo svuotamento totale della casa al riempimento della «spelunca» il passo è oltremodo breve: si tratta di un puro e semplice rovesciamento di segno verso il negativo. Ma in questo secondo caso l'accesso, sia pure esitante e sottoposto ad un esasperante processo dilatorio di rallentamento, ha luogo: «mais me raidissant» conferma l'avvenuta erezione, salvo a far scendere in campo, dopo un ulteriore momento di stasi consumato all'ombra di un'eloquente immagine di morte (e di guerra...), l'ingombrante epifania dell'omiciattolo falliforme, negazione vivente (o, per meglio dire, mortifera) di qualsivoglia forma di potenza virile. E resta comunque incontrovertibile nella sua eloquenza un dato di fatto: l'agnizione, deprivata com'essa è del pezzo forte dell'arredo, non si risolve in pacifica ripresa di possesso per via monetaria, ma resta testimonianza impotente di un inarrestabile processo di degrado, di un'ineludibile perdita, di un'inaggiabile cassazione del rapporto proprietario.

Alla progressiva opera autodifensiva di accumulazione del protagonista, il cui collezionismo trasforma gli oggetti-merce in presenze familiari armoniose umanizzandoli («sympathiques à mes yeux comme des visages») si contrappone la repentina «fuga» teriomorfa degli oggetti d'arredamento e la loro mercificazione: l'io spossessato, reso oltremodo vulnerabile dalla sottrazione, si dimostra in grado solo di tentare il recupero in misura del tutto irrisoria e a caro prezzo («trois chaises», eterno ritorno della cifra per eccellenza maupassantiana...)²³

²³ Che ricorre ancora, in posizione strategica, a quantificare la permanenza del protagonista nella *maison de santé*. Anche *Le Horla* ci offre (non considerando l'incerto «pour deux ou trois mois») una triade (!) di tre: «à trois pas de mes yeux», «car elles étaient trois que j'avais vues parfaitement», «Trois de mes voisins, à présent, sont atteints comme je l'étais».

della refurtiva, mentre il reale e integrale ripristino dello stato iniziale della casa è frutto di una riapparizione «magica»²⁴. Riemersione da un altrove spaziotemporale che il protagonista, estraniato e stranito, ha sfiorato quel tanto che basta per un riconoscimento *quasi* totale di quanto gli apparteneva senza però potersene riappropriare. In altri termini, il circuito affettivo della memoria nella sua dimensione familiare appare come interrotto dall'esibizione allucinatoria delle merci che non si lasciano peraltro immediatamente sottoporre al rituale liberatorio dell'acquisto che ne sancirebbe *brevi manu*, monetizzandolo, il recupero. Alla situazione del protagonista di *Qui sait?*, inizialmente dedito ad esaltare il valore estetico ed affettivo degli oggetti di cui si circonda, a scapito della loro funzionalità pratica e del loro inserimento nella logica mercantile, poi assediato, spossessato e infine costretto e ristretto nel luogo fittizio deferito alla cura della follia, ben si adattano le parole di Benjamin: «L'intérieur è l'asilo dell'arte. Il collezionista è il vero inquilino dell'intérieur. Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. È un lavoro di Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce. Ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso. Il collezionista si trasferisce idealmente, non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti

²⁴ M. Besnard-Coursodon rileva molto pertinentemente: «Que par une opération inverse mais tout aussi mystérieuse, les objets reviennent à leur place dans la maison, ne saurait annuler le premier déplacement, mais au contraire le redouble» (*Une chaise basse en crêpe de Chine: sommeils maupassantiens, «Romantisme»*, n. 37, 1982, pp. 41-52 (p.43)). Con altrettanta pertinenza, evoca «la protection asilaire substitutive de la mère», cui sarà opportuno accludere un codicillo esplicativo che evidenzi come nel tragitto sostitutivo si attui il *glissement* da Eros a Thanatos: il ventre materno, privato di tutti i suoi oggetti buoni mediante il reiterato intervento sottrattivo della loro metamorfosi teriomorfa, della loro progressiva (e lacunosa!) agnizione labirintica e della presa d'atto della loro avvenuta mercificazione, dell'epifania e della scomparsa insieme a loro del falliforme nume tutelare del luogo, fatta *tabula rasa*, si metamorfosa in mero contenitore di un soggetto ancora esposto all'irruzione persecutoria dell'Altro e che tenta di sottrarsi all'angoscia di castrazione assumendo preventivamente la castrazione stessa, «autocastrandosi» per così dire.

i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili»²⁵.

La riannessione al circuito della merce, emblematicamente posta all'insegna di Thanatos, equivale ad un imperdonabile tradimento, ad un abbandono senza possibilità di autentico ritorno. Ferita non rimarginabile, questa, inferta alla relazione identificatoria con l'Altra, dissidio non ricomponibile che installa fra l'Io e l'Altra la figura mostruosa dell'«homme de Rouen», portatrice di castrazione e di morte. In questo contesto, la parete bianca dell'istituzione manicomiale esibisce la drastica *rature* di qualsivoglia iscrizione sentimentalmente produttiva e di ogni traccia affettivamente surdeterminata, formulando il paradosso di un processo identificatorio interminabile, di un'inarrestabile deriva dell'Io inesorabilmente deprivato, una volta venuta meno la rassicurazione dell'immagine materna primaria, di solidi punti di riferimento ai quali poter ancorare l'esperienza speculare del riconoscimento²⁶. Significativo, a questo proposito, l'estremo residuo timore del protagonista: l'ipotetica follia dell'antagonista. Per quale ragione, in base a quali elementi testualmente verificabili l'«homme de Rouen» dovrebbe impazzire a sua volta? L'assoluto silenzio testuale ci

²⁵ *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 148.

²⁶ Cfr. «Je l'avais donc vu! Et je ne l'ai pas revu. Mais je l'attends sans cesse, et je sens que ma tête s'égaré dans cette attente. Je reste pendant des heures, des nuits, des jours, des semaines, devant ma glace pour l'attendre! Il ne vient plus. Il a compris que je l'avais vu. Mais moi je sens que je l'attendrai toujours, jusqu'à la mort, que je l'attendrai sans repos, devant cette glace, comme un chasseur à l'affût. Et, dans cette glace, je commence à voir des images folles, des monstres, des cadavres hideux, toutes sortes de bêtes effroyables, d'êtres atroces, toutes les visions invraisemblables qui doivent hanter l'esprit des fous». In *Lettre d'un fou*, Maupassant fornisce una magnifica illustrazione dell'«impazzimento» del processo identificatorio: la superficie speculare, luogo (u)topico della formulazione (e della riformulazione) dell'Io in quanto alterità si configura come uno schermo incontrollabile, in preda al caos, sede di un proliferante, teriomorfo e mortifero ritorno del rimosso che blocca sul nascere qualsivoglia ipotesi di recupero vitale del soggetto. L'impraticabilità della superficie speculare, la sua riduzione a deposito fantasmatico di scarti, scatta, non a caso, a partire dall'unicità dell'epifania dell'«Invisible», dall'impossibilità di una ripetizione di quell'istante magico, di quel baluginante punto di snodo in cui si inscena, fra occultamento e disvelamento, l'articolazione dell'Io e la costituzione, perennemente provvisoria, del suo simulacro.

induce a riflettere sulla forma specifica che la «persecuzione» della «bête féroce» verrebbe ad assumere: un identico destino di internamento manicomiale! Il losco *brocanteur* non potrebbe, dunque, manifestare altrimenti la propria vocazione persecutoria? Se non lo fa è perché rappresenta la proiezione della follia del protagonista, incarna le sue angosce e i suoi deliri, interpreta il suo incubo abitativo. E se riuscisse, tramite il manifestarsi della follia, constatata l'impraticabilità della via poliziesco-giudiziaria, a irrompere nello spazio chiuso dove il soggetto ricerca quella *clôture* protettiva negatagli ormai dal luogo insidiato e insidioso della casa, il ricovero volontario («par prudence, par peur») dovrebbe fare i conti con il rinvio speculare dell'attività delirante, con la prova vivente della deformazione del processo identificatorio, con l'insostenibile contiguità della traccia. E l'impazzimento dell'Altro confermerebbe inequivocabilmente quello dell'Io...²⁷.

Diversamente, *l'incipit* deferisce la follia allo svolgersi stesso degli accadimenti, alla concatenazione di lembi di realtà colti nella loro emergente frammentarietà e sottoposti ad un tentativo di razionalizzazione che, nella misura in cui appare

²⁷ «Il n'a pas à craindre la venue de l'Antiquaire: l'Antiquaire est en lui, à jamais, comme cette musique qu'il entendit le soir de la catastrophe et qu'il se répétait sur la route» (M.-C. Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Minard («Archives des lettres modernes», n. 163), 1976, p. 92). L'impossibilità di «concevoir un refuge quelconque, puisque le mal est blotti au coeur même de l'espace du dedans», l'assenza di una prospettiva di superamento nonostante la capacità di proiettare all'esterno quell'«horla, que Maupassant a fait surgir de la béance redoutable de l'Etre» (S. Sacchi, *La face obscure de Maupassant et la maïeutique du «Horla»* / II, «Il Confronto Letterario» — Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia, n. 2, novembre 1984, pp. 357-374 (pp. 373-374)) si addice altrettanto bene, fatta salva la differenza implicita nella concreta evocazione del suicidio contenuta nell'*explicit* di *Le Horla*, al timore espresso dal protagonista di *Qui sait?* circa la possibile irruzione dell'«homme de Rouen» nella *clôture* dello spazio manicomiale, fantasia persecutoria che ventila inizialmente un'intrusione frutto di un razionale disegno di vendetta immediatamente dopo corretta in una significativa — nella sua totale, gratuita ipoteticità — condivisione di un identico destino di follia (anche se occorre ricordare che il testo stesso nasce all'insegna di un'insopprimibile esigenza — già manifestata nella volontarietà dell'autoreclusione — di negare il proprio statuto di «folle», e che, di conseguenza, l'unica autentica follia verrebbe ad essere quella dell'antiquario (!).

fondato su ferree certezze empiriche e logiche, si scontra con l'ipotesi di una *défaillance* allucinatoria, di una messa in crisi del senso (inadeguato come tutti gli altri!) della vista. In questa ottica, l'impresa della scrittura, che obbedisce ad un'esigenza liberatoria, la fuoriuscita dall'incubo, si configura come un potenziale atto di coraggio; la possibilità non negata, anzi confermata dal regolare prosieguo del percorso testuale, di scrivere e di narrare la propria storia ad un pubblico più vasto che eccede la singolarità e la specificità dell'ascolto terapeutico appare depositaria di un'istanza comunicativa ancora vigente, in grado di superare i condizionamenti che spingono il soggetto a confinarsi nella prigione dell'incomunicabilità. D'altro canto, rendere pubblica una vicenda «folle» comporta l'inevitabile conseguenza della messa in dubbio della salute mentale del narratore-protagonista, peraltro già autoconfinatosi — con una forte accentuazione della componente cautelativa che, se da un lato sembra voler esorcizzare l'irruzione della malattia con un soggiorno provvisorio e bloccarla sul nascere, dall'altro costituisce un'involontaria ammissione del livello ormai raggiunto dal delirio di persecuzione — nel luogo istituzionale della follia e fermamente intenzionato a non riprendere il corso «normale» della propria esistenza fra le mura domestiche: la scrittura si dimostra in grado di esibire e di occultare al tempo stesso la dinamica dell'esperienza patologica.

Ci troviamo qui di fronte, come in *La Nuit*, fatte le debite differenze, al problema nodale della comunicazione di un'esperienza peculiare del soggetto, di un'esperienza in quanto tale fondamentalmente incomunicabile, che ne mette automaticamente in questione lo statuto di locutore autorizzato e di narratore autorevole: se il protagonista di eventi che recano inscritta la follia sceglie il silenzio non può «sbarazzarsi» dell'ossessione dell'incubo, ma se opta per la parola, per l'esternazione della sua verità, il suo destino è *ipso facto* segnato, in un primo tempo solo dallo sguardo clinico e successivamente dalla valutazione del lettore, impossibilitato ad accettare la versione dei fatti propostagli senza assumere contemporaneamente la condizione della follia dell'Altro e costretto quindi a prenderne le distanze. Per ciò che concerne la posizione dell'autore, essa emerge in tutta la sua ambiguità: da un lato, la distanziamento

permette la presentazione, con il necessario distacco, della strana storia occorsa al protagonista, mediante la sua catalogabilità nel vasto repertorio del genere fantastico; dall'altro, è innegabile una complicità di fondo centrata sulla radicale critica maupassantiana all'inadeguatezza, più volte sottolineata, degli strumenti di percezione della «realtà» di cui il soggetto appare dotato. La «follia» (d)enuncia l'impotenza umana, l'impossibilità di decifrare in maniera adeguata il mistero del mondo e lo fa ponendo all'ordine del giorno la questione della lingua e i paradossi della comunicazione. Folle è colui che non si rassegna a limitare il proprio orizzonte discorsivo, ad accettare e a supportare *d'entrée de jeu* regole limitative; folle è colui che oppone alla solidità e alla staticità delle certezze ideologiche e ideali il perpetuo *glissement* della traccia, la scorrevole «liquidità» di una catena significativa disancorata dalla logica autoritaria, autorizzata e autorevole del significato nel nome di una riapertura integrale dei termini della contrattazione del processo, significativo e della rivendicazione di un'assoluta autonomia della lettera e del pervicace rifiuto di sciogliere gli inquietanti, aggrovigliati nodi metaforico-metonimici nella rassicurante linearità della fruizione rappresentativa dell'esperienza linguistica.

Il rischio sempre in agguato è quello dell'implosione: la follia dell'autore interromperà il circuito labirintico della scrittura, l'irruzione massiccia, terminale del «male» maupassantiano sigillerà definitivamente gli spiragli di uno spazio narrativo ormai impraticabile. Maupassant non potrà più raccontare la follia solitaria installata nel meccanismo inceppato del suo corpo, magnifica macchina progressivamente trasferita dal servizio di Eros alla servitù di Thanatos, non sarà più in grado di sostenerla e di proiettarla nell'altrove socializzato della letteratura, nel limbo rassicurante e prestigioso in cui la retorica della follia riesce a controllare e a sospendere l'irruzione perennemente in agguato della follia della retorica.

* * *

Il protagonista de *La chevelure* fa parte, a buon diritto, della categoria degli amatori d'oggetti d'antiquariato. Ma anche

su di lui incombe il «mistero» della follia. Invece di limitarsi a catalogare gli oggetti antichi sulla base del loro valore estetico e/o economico, collocandoli e fissandoli nella dimensione «museificata» e rassicurante di una griglia spaziotemporale predeterminata, egli esorbita dall'esperienza più o meno ludica del collezionista che vi deposita un plusvalore emozionale-affettivo contenuto entro limiti ragionevoli e fruito secondo modalità razionalmente congrue anche se cospicuo, per sconfinare nel patologico di una relazione amorosa ri-attualizzata (o per meglio dire che si sforza di essere ri-attualizzante) con l'oggetto desueto connesso a detentori defunti e inesorabilmente svincolato, di conseguenza, dall'iniziale rapporto proprietario. La «necrofilia» del protagonista scatta a partire dal tentativo, destinato al fallimento, di recuperare, attraverso la persistente «vitalità», squisitamente materiale, di certi oggetti (p.e. quella del meccanismo dell'orologio), quella oramai spenta del possessore (beninteso al femminile!). Si tratta di una relazione metonimica in una certa misura facilitata che, nella fattispecie, vede un frammento feticisticamente significativo (e conservabile, sottraibile alla putrefazione che investe il cadavere e lo dissolve) del corpo della donna realmente inscritto nella segreta cavità del mobile (ascritto ad un secolo anteriore, il Seicento, e localizzato nella città per eccellenza emblematica del connubio Eros-Thanatos, Venezia).

Il paradosso di un discorso amoroso instaurato dal necrofilo sul rifiuto, letterariamente nobilitato dalla citazione di Villon, della definitiva scomparsa del corpo femminile — perlomeno di quelli dotati di un supplemento di bellezza a sancirne la peculiare vocazione all'eternità — in quanto essenzialmente materia erotica, consiste nell'impossibilità della vittoria di Eros su Thanatos: accanto al simulacro di una resurrezione destinata a rimanere metaforica, è la logica della morte a trionfare attraverso la fuga dal principio di realtà e l'esperienza della follia. Il nodo problematico, ancora una volta, appare costituito dall'incomunicabilità con il mondo esterno, con l'Altro, incapaci di assorbire l'emergenza metonimica di un flusso desiderante per propria natura «perverso» e inassorbibile: la sanzione scatta nel preciso momento in cui l'Io abbandona la sfera intima della mania coltivata in privato ed esibisce in pubblico il proprio

vizio non più segreto, *ipso facto* esigendo per esso il sigillo della socializzazione, automaticamente negato in quanto gravissimo attentato ad un assetto socio-esistenziale centrato sulla netta distinzione oppositiva Vita/Morte e sull'accurata rimozione dei valori pertinenti al secondo campo semantico, sulla feroce e tenace censura che grava sull'insostenibile, irrecuperabile «oscenità» del discorso che lo concerne. La capigliatura, notiamo, appartiene metaforicamente al dominio elementare tipicamente maupassantiano, è «liquida»: «répandant son flot doré», «Elle me coulait sur les doigts», «tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts», «je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée». Il che ne amplifica la componente feticistica nel momento stesso in cui esalta ed enfatizza il corpo femminile in quanto sede privilegiata dell'esperienza estetica e di quella erotica, ancorata all'emergenza inevitabile della Morte. La «liquidità» della capigliatura implica l'«annegamento» metaforico di colui che ha commesso l'imprudenza iniziale di lasciarsi sedurre dal fascino tutto femminile del mobile, facendosi coinvolgere dal «besoin de possession», e di intraprendere con esso una «luna di miele» che vede in un primo tempo il protagonista intento ad una continua palpazione dell'oggetto e delle sue parti più evocative del sesso femminile («portes» e «tiroirs») fino al momento culminante della presa di possesso-deflorazione operata mediante l'immersione della lama nella «fente» (!) che fa scattare l'epifania della capigliatura nefasta. Dall'«onda» dei capelli il protagonista si dimostra in grado di ricostruire la «ligne ondulante et divine» del corpo curvilineo della defunta, di ricostituirne il simulacro infrangendo con un'audace inversione del percorso sineddochico il ferreo tabù della Morte e pretendendo ingenuamente di imporre la propria «creatura» illusoria agli altri, quel modesto lembo di realtà da lui fatto assurgere a dignità di oggetto erotico complessivo.

L'analogia *Qui sait? - La chevelure* è evidente (nonostante una differenza superficialmente notevole: mentre nel primo testo l'oggetto «amoroso» viene presentato in una situazione di fuga, anzi di iperbolico, ultraveloce moto di allontanamento, nel secondo l'oggetto del «colpo di fulmine» si lascia catturare e conquistare agevolmente, anche se all'immediatezza dell'acqui-

sizione monetaria — «tout de suite» — succede il tempo lungo della «luna di miele» culminante nell'effrazione-deflorazione che produce l'emersione, l'ostensione divinamente profana del funesto frammento): il *bureau*, mobile-feticcio doppiamente ascritto al passato (in quanto settecentesco e in quanto contenitore di una «vieille histoire»), e il secentesco mobile veneziano sono entrambi portatori di una carica di sessualità femminile nefasta, latori di un'esperienza dirompente che innesca un processo di espulsione dal confortevolmente ammobiliato «chez soi» e di chiusura fra i muri nudi della «cellule» (volontaria e blanda in *Qui sait?*, coatta e violenta ne *La chevelure*). La necrofilia, esibita ostentatamente ne *La chevelure*, possiamo rintracciarla in *Qui sait?* solo mediante un'analisi approfondita che ce la mostra al negativo, in controluce, in quanto rifiutata: gli oggetti d'arredamento passano attraverso il territorio mortifero dominato dall'«homme de Rouen» e colà ha modo di vederli il protagonista eccezion fatta per il *bureau*, la cui mancata visione potrebbe assumere in questo contesto il significato di una negazione freudiana ed esprimere il rifiuto di coinvolgere quell'oggetto privilegiato nell'irrimediabile perdita d'aura indotta dalla permanenza nella spelonca e dall'irreversibile processo di devitalizzazione spoetizzante che essa comporta. Rifiuto peraltro reso vano dalla puntuale contemporanea riemersione degli oggetti nel loro complesso che sembra rinviare ad un analogo destino di sottrazione e di spegnimento delle istanze amorose. La pregressa cifra materna, obliterata, lascia il posto all'irruzione devastante della pulsione di morte: il protagonista di *Qui sait?* mostra tutta la sua diffidenza nei confronti dell'apparente ritorno dell'identico cui replica con una triplice negazione, in altri termini cerca di sfuggire all'incancellabile intimazione della traccia inscritta negli oggetti espropriati e di cui l'«homme de Rouen» costituisce la deforme proiezione metaforica e lo può fare solo nei termini di una deterritorializzazione psichiatrica.

Il protagonista de *La chevelure* tenta di eliminare la separazione fra l'esistente e l'esistito e lo fa attraverso la mediazione di un rapporto erotico inconfessabile, incomunicabile, praticabile solo al riparo delle mura domestiche ma troppo violento per poter accettare questo compromesso (del resto, se l'am-

plesso sembra produrre un avvio di ri-animazione della capigliatura nel contatto con il calore vivificante dei baci, il ritorno della Morta è meramente fantasmatico, i suoi seni sono «froids», la sua vita resta saldamente ancorata all'«autrefois»: non è la Morta, che si limita al *leurre* della riapparizione, a risorgere, bensì il Vivente a rimanere impigliato nella coinvolgente virtualità vischiosa della simulazione mortifera e *ipso facto* annesso all'anticamera simbolica della tomba²⁸. Fuggire, partire abbandonandosi al ritmo frenetico della dromomania, al nomadismo terapeutico del viaggio, o restare, immergersi

²⁸ A. Buisine, *Prose tombale*, «Revue des Sciences Humaines», ottobre-dicembre 1975, pp. 539-551 (p. 543), nega, in effetti, la necrofilia, termine introdotto dal medico nella sua diagnosi («Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile»): «Aucune nécrophilie en fait — contrairement au diagnostic du médecin — puisque ce qui de la morte disparaît intégralement, c'est son cadavre». E nella reliquia, che permette «la résurrection imaginaire de l'objet perdu» e si colloca in diacronia nel contesto di un duplice blocco dell'esperienza luttuosa della morte, addita l'oggetto-chiave che consente «le désaveu de l'anéantissement du cadavre»: «Significativement le texte de Maupassant se dédouble selon la structure complexe du miroir du souvenir: soit, au XVII^e siècle, un amant qui a conservé comme relique la blonde chevelure de sa bien-aimée, au XIX^e siècle un collectionneur retrouve cette natte et réitère l'arrêt du deuil, répété et redoublé dans et par le souvenir». Ma possiamo dire che, fatta salva l'ovvia *nature* della realtà materiale del cadavere, la pulsione necrofila è comune all'opera nell'esperienza attualizzante dell'attività metonimica: la resurrezione allucinatoria, piuttosto che ricomporre «la chair resplendissante de vie» resta confinata (la freddezza dei seni è un indizio inequivoco al riguardo, oltre ad essere emblematica, nella misura in cui la negazione del calore investe la zona erogena per eccellenza «materna») negli stretti termini del ritorno di un *revenant*, per tre volte ricorre «la Morte» a designare una presenza-assenza che, se da un lato appare con tutta evidenza svincolata dalla sgradevole materialità del cadavere, d'altro canto risulta indiscutibilmente centrata su un'ipotesi «antivitalistica», prospettando come una necrofilia indiretta, di secondo grado, metaforica, ma non per questo meno perversa. Anzi, la reliquia concentra in sé al massimo livello il potere devastante di Thanatos che, piuttosto che essere messo in crisi e soggiogato dalla forza di Eros, si situa nel nucleo più profondo della pulsione amorosa, strutturandola e destrutturandola, producendo la follia del protagonista e, da parte del visitatore, una reazione ambivalente che la perentoria, assiomatica verità con cui il medico sigilla il testo ci mostra troppo facilmente e pericolosamente ascrivibile ad un'azione generalizzata di coinvolgimento e di contaminazione che rischia in ogni momento di installare repentinamente la «normalità» della follia in seno alla vita quotidiana, celebrando così il prematuro trionfo della Morte.

nelle acque profonde e infide del microterritorio feticistico tentando la rievocazione temporale dell'altrove, la ricucitura nella sincronia o meglio nell'acronia del flusso desiderante di una corporeità venuta irreparabilmente meno, non ricomponibile nella sua totalità e di cui non permane che uno splendido ma irrisorio reperto (la cui materia «aurea» si fa tramite di una provvisoria, gratificante metamorfosi della realtà circostante: «afin de voir le jour blond, à travers»), entrambe le strade conducono al centro nodale della questione del soggetto, pervasa dal trauma della deterritorializzazione primitiva (l'espulsione dal ventre materno), là dove specularmente converge ogni esperienza di movimento, centrifugo o centripeto che sia, nel perenne sciogliersi e riannodarsi dei fili discorsivi derivati dalla triade per eccellenza maupassantiana, troppo maupassantiana: sesso, follia, morte...

Anche in *Lui?* la follia appare inscritta nel testo fin dal suo *incipit*, per essere immediatamente rettificata nelle sue motivazioni e in una certa misura giustificata. Il matrimonio (nell'ottica maupassantiana, ferreamente antimonogamica, «atto insensato» e prospettato solo in quanto rimedio della solitudine, anche se Maupassant lo concepisce, al pari del resto di ogni relazione interpersonale, come la somma conflittuale di due solitudini) viene preso in considerazione dal solitario protagonista in quanto ipotesi normalizzatrice di fronte all'inabitabilità che incomincia a gravare sulla sua dimora. Anche in questo caso, assistiamo al repentino perturbante animarsi dell'inanimato («J'ai peur des murs, des meubles, des objets familiers qui s'animent, pour moi, d'une sorte de vie animale»), alla rottura del fragile equilibrio su cui si reggeva nel passato la tranquilla *routine* quotidiana, all'insorgere di una sensazione angosciosa di «metapaura», di «paura della paura» che scatta a partire da un'*overdose* di solitudine e dallo svuotamento immaginario dell'*intérieur*, provocando lo spaesamento del soggetto e il suo impellente, insopprimibile desiderio di fuga. Alla fuoriuscita del soggetto replica l'irruzione spaventosa del Doppio che prende allucinatoriamente possesso della casa rendendola impraticabile. Questo Doppio che invade e pervade lo spazio abitativo del protagonista ha l'identica funzione persecutoria dell'«homme de Rouen» anche se non ne condivide la mostruosa

fisicità e consente una soluzione testuale consolatoria peraltro già in precedenza minata alla radice dalla franca e risoluta proclamazione di volubilità che fa seguito all'eloquente precisazione di non conoscere quasi la *partner* e che precede l'altretanto eloquente affermazione dell'assoluta interscambiabilità della fauna femminile nel contesto dell'istituzione matrimoniale, anche se la futura sposa appare ridotta ad una mera cifra simbolica nella sua pura e semplice funzione antiallucinatoria. Del cui esito ci sia permesso di dubitare, nella misura in cui risulta sempre più evidente, nell'attivazione dell'intertestualità maupassantiana, che lo scatenamento irrefrenabile dell'alterità femminile nefasta è insito nel venir meno delle provvisoriamente e illusoriamente consolidate certezze materne che mette in crisi il processo identificatorio sconvolgendone i ritmi spaziotemporali e incrinando la logica riflessiva (e autoriflessa) della significanza nell'insorgenza fantasmatica del Fallo e nei processi dissociativi e squilibranti indotti dall'angoscia di castrazione nelle sue molteplici (e più o meno mascherate) manifestazioni.

La conseguenza obbligata dell'impossibilità di restare confortevolmente «chez soi» è l'erranza, l'indefinita fuga senza meta il cui unico e irraggiungibile obiettivo è quello di «ingannare il tempo», di attendere il miracoloso ripristino dell'integrità amorosa dello spazio-tempo abitativo, quella che il protagonista di *Lui?* sembra intenzionato a recuperare mediante il semplice inserimento, molto prevedibilmente fallimentare, nella sua dimora di un'indistinta e interscambiabile presenza femminile. Molto significativa, anche se all'apparenza suggerita nei termini più banalmente descrittivi è la presenza dell'elemento liquido: l'«inizio della fine» è un'umida sera autunnale, la cui «liquidità» si propaga all'interno, non esorcizzabile dal fuoco, e all'esterno contrasta «la flamme du gaz» con il duplice simulacro della sua luce («Les trottoirs trempés luisaient») e del suo greve e raggelante calore (l'ossimoro accentua la configurazione «anti-amniotica» dell'*habitat*). A proposito di questa configurazione, non possiamo fare a meno di notare la modalità patentemente fetale della postura assunta dal corpo del protagonista nella sua reazione terrorizzata di fronte alla proliferazione dell'invisibile (e inesistente!) presenza che l'assedia e lo

bracca: «et je m'enfonce dans mon lit; et je me cache sous mes draps; et blotti, roulé comme une boule, je ferme les yeux désespérément, et je demeure ainsi pendant un temps infini». La reazione del protagonista di *Lui?*, dunque, non è centrifuga come quella del protagonista di *Qui sait?*, bensì sommamente, iperbolicamente centripeta, simulacro del recupero del ventre materno; e diversi sono gli sbocchi dei loro destini, l'istituzione manicomiale nel secondo caso, quella matrimoniale nel primo, diversi in apparenza, accomunati come sono, per Maupassant, da un'identica rigida *clôture* a livello comunicativo.

Ritroviamo nel protagonista di *Lui?* l'identico atteggiamento del protagonista di *Qui sait?* di fronte alla necessità di fare rientro nella propria abitazione: dopo un lungo momento iniziale di esitazione e di paralisi, essi fanno all'improvviso appello al loro coraggio, si «irrigidiscono» (sia pure in senso figurato?)²⁹ e sembrano compiere una vera e propria effrazione (una penetrazione in qualche misura violenta, illegale, non autorizzata, in quanto il legittimo proprietario sembra nel frattempo essersi sdotato del possesso, precedentemente «pacifico», della sua dimora) di quella che in realtà altro non è che la normale porta d'ingresso della loro casa, ma che, in questo contesto, viene ad assumere la dimensione eccezionale di uno «stupro» simbolico, consumato all'insegna dell'interdetto dell'incesto, in *Qui sait?* prima solo tentato (nei confronti della casa) e poi praticato (nei confronti del suo doppio fantasmatico, con un approccio che si colloca in un'atmosfera di evidentissima necrofilia), in *Lui?* sublimato dalla repressione del polimorfismo pulsionale e dell'istinto poligamico che comportano il netto rifiuto ideologico dell'«*accouplement légal*» nella fruizione del medesimo centrata sul ruolo materno-protettivo di colei che diventa «scacciafantasmi» semplicemente in quanto terapia immaginaria della solitudine, doppio addomesticabile e rassicurante in grado di esorcizzare l'ossessione di quello perturbante e nefasto.

²⁹ Al «roidissement de volonté» di *Lui?* corrisponde il «me raidissant» di *Qui sait?*.

* * *

Alberto Savinio definisce *Qui sait?* «l'avventura (...) più alta di tutte, un'avventura che lo stesso Nivasio Dolcemare sarebbe stato contento di 'vedere' e di narrare»³⁰. A questo giudizio di valore, agevolmente condividibile, M.-C. Bancquart acclude una probabile motivazione di ordine contenutistico: «On pourrait bien difficilement, en dehors de *La Nuit* et de *Qui sait?* citer, dans ses contes fantastiques, des contes du *vraiment impossible*»³¹. Molto correttamente e suggestivamente, Ph. Lejeune, che esprime la sua preferenza nel contesto della produzione fantastica maupassantiana per *Qui sait?* e *La Nuit*, individua a sua volta nei due testi «un type de déviation proche du fétichisme, un déplacement étrange dans le choix de l'objet aimé»: «Le héros de *Qui sait?* a horreur de la proximité des êtres vivants, il choisit de vivre dans la solitude, entouré d'objets et de bibelots qui remplissent auprès de lui la fonction d'une femme aimée ... Le héros de *La Nuit* a la phobie du jour, il demande à la nuit de lui procurer les émotions et la joie que la lumière apporte aux autres... Dans les deux cas, l'aventure tourne mal, — comme si la chose fuie réapparaisait au sein même de l'expérience substitutive»³². Del resto, l'universo maupassantiano nel suo complesso appare come attraversato e dominato da una sorta di flusso feticistico allargato che struttura la dinamica relazionale con una pluralità di oggetti-feticcio in cui il significato funzionale sembra quasi abdicare di fronte all'inquietante prevalere di un potere significante ancorato alla logica peculiare del discorso del desiderio: «Ainsi se définit un des rôles de l'objet dans son oeuvre: il possède un pouvoir particulier d'ordre ou de désordre. Il exerce, invinciblement, un pouvoir sur l'être humain. (...) Au lieu d'exercer sa puissance sur les objets, comme on s'y attendrait, le personnage est agi par eux. L'objet se trouve bénéficiaire d'une activité insolite et, souvent, dangereuse. La plupart du temps, il oriente de façon décisive la

³⁰ Maupassant e «l'Altro», Milano, Adelphi, 1975, p. 69.

³¹ *Intr. cit.*, p. V.

³² *Maupassant et le fétichisme*, in *Maupassant Miroir de la Nouvelle*, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, pp. 91-109 (pp. 93-94).

destinée des personnages. Pour employer une terminologie contemporaine, il jouit d'un statut d'*actant*»³³.

Se da un lato possiamo agevolmente concordare con P. Danger³⁴ sulla *chance*, da parte di Maupassant, «de ne pas avoir de père, ou si peu» — in antitesi alla figura coercitiva (autorizzata, autorevole e autoritaria) di flaubertiana memoria — come probabile causa della sua «riuscita» proposta «comme un défi aux chantres des contradictions du capitalisme, une scandaleuse exception dans la littérature délétaire de son temps» e approfondire il discorso sulla ricezione difficoltosa da parte di una critica sempre più orientata verso la sopravvalutazione della problematicità di personaggi immersi, volenti o nolenti, nello schema di problematiche squisitamente anticapitalistiche e sorda nei confronti di quello che ho definito «facilità-felicità della lettura»³⁵, oggetto nel contempo di risentimento e di censura, mentre tutta la testualità maupassantiana sembrerebbe scandalosamente — per i filistei delle varie evangelizzazioni «progressiste» e per i teorizzatori-teologi sociologizzanti della gestione «illuminata» delle conflittualità connessa al recupero e al risarcimento di un'originaria condizione, naturalmente più equa e umanamente più soddisfacente, messa in crisi dall'irruzione di ben determinati, concreti processi storici, più o meno (s)graditi e/o (s)gradevoli — ruotare sulla contraddizione violenta e insanabile fra una vitalità esuberante, un vitalismo incoercibile, e un pessimismo radicale, totalizzante, ontologico, non connesso in alcun modo alla critica del presente ordine socioeconomico, spoliticizzato e assolutamente non politicizzabile, dall'altro non possiamo non concordare ulteriormente con lui sull'evidente rovesciamento dell'assenza apparente in presenza tanto più ossessiva: «Et si l'on regarde attentivement l'ensemble de l'oeuvre de Maupassant, on s'aperçoit bien vite qu'aucune, en réalité, n'engage une mise en scène aussi complexe, aussi obsessionnelle de la figure du père, et

³³ L. Forestier, *intr. a Pl. I*, XLIV-XLV.

³⁴ *Le père défait*, «Magazine littéraire», n. 310, maggio 1993, pp. 54-57.

³⁵ G. Posani, *Dé-lire Maupassant*, pref. a A. Castaldo Posani, *Dall'anafora all'amnesia*. Una lettura di Maupassant: *Fort comme la mort*, Napoli, Liguori, 1994, p. 1.

d'autant plus saisissante qu'elle se manifeste la plupart du temps sur le mode de l'absence ou de la dénégation. Elle en est le foyer aveuglant et vide, le 'trou noir' où s'engouffre jusqu'à la folie la souffrance de l'auteur». E particolarmente consenziente mi trovano le riflessioni conclusive di Danger a proposito della funzione di sostanziale garanzia detenuta dalla figura paterna rispetto ad una creatura femminile «vouée par essence à la trahison»: all'universo conflittuale ma dotato di regole in cui vige la Legge del padre si oppone la deriva, senza regole certe, della sregolatezza della donna nella sua eterna, irrefrenabile vocazione alla prostituzione. In *Qui sait?*, l'«inquilino nero» nume tutelare della singolare «caverna» labirintica può essere senz'altro letto come estrema, grottesca immagine residuale di un maschile in sommo grado degradato, in preda alla castrazione e alla morte, coppia costitutiva di un femminile nefasto, voracemente prensile, spossessante e ingurgitante sia nella materialità della sua struttura fisica (con relativi prolungamenti immaginari e simbolici) sia in quanto moralmente censurabile, dotato di una corporeità mercantile («marchandise d'amour» (*Un Soir*, Pl. II, 1084)), cifra intima dell'abdicazione di una paternità conflittuale, precaria, perennemente in crisi e per suo statuto incerta, ma sostanzialmente rassicurante di fronte all'inaffidabilità della donna, il cui accogliente grembo materno, avvolgente e coinvolgente, è sempre pronto a rovesciarsi nella palude perfida e insidiosa dominata dalla vischiosità del piège.

Ma forse anche l'insicurezza della casa-madre rappresenterebbe il male minore per l'inquilino solitario, se non si profilasse inarrivabile (nella duplice accezione di ineguagliabile e di irraggiungibile) ma insostituibile, lo spazio agghiacciante della dimora del Padre e della Legge: «J'ai encore plus froid de la solitude de la vie que de la solitude de la maison»³⁶.

³⁶ G. de Maupassant, lettera del gennaio 1881.

ALBERTO BRAMBILLA

CARLO DOSSI TRA CROCE E NOVATI

I. Maestro Fiore, Novati e Rovani

«In Francia, sulla fine del secolo XVI, quando non si sapeva più che cosa inventare per dar apparenza di novità alle vecchie ed ormai logore forme poetiche di cui la satira e l'umorismo si erano da secoli giovati, vi fu chi mise di moda, nel fondo della Normandia, un nuovo genere di componimenti che si chiamò la *Fricassée*, formato soprattutto di capoversi e ritornelli di canzoni in voga. La *Fricassée* fece furore e finì per cacciare di seggio il *Coq-à-l'âne*, già troneggiante nel campo della poesia giocosa; anzi di una *Fricassée* corse il grido tant'alto, ch'essa si ricorda ancora. Era la *Fricassée crotestillonée* (1557).

Un ingegno vivo e bizzarro, ben noto al pubblico italiano, che si cela a mezzo sotto lo pseudonimo di Carlo Dossi, ha oggi voluto rinnovare l'antico vezzo francese, e ci ha ammannito ancor egli una *Fricassée*, non poetica però, bensì artistica, storica e letteraria, invitando a gustarla uno stuolo numerato d'amici, giacché il volume di cui vogliamo discorrere, impresso elegantemente su carta forte da una vecchia casa comasca, è annunziato come "fuori di commercio".

È questo l'inizio di una breve recensione ad un volume di Carlo Dossi, *Fricassée critica di arte, storia e letteratura*, stampato a Como nel 1906, in soli cento esemplari «Fuori di commercio», dalla Premiata tipografia editrice Ostinelli di Bartolini Nani e C.; essa era apparsa nelle pagine, solitamente austere, dell'«Archivio storico lombardo» (serie IV, VI, 1906, pp. 533-34), che già l'anno precedente aveva dedicato una breve e positiva presentazione (serie IV, III, 1905, p. 383) ad un saggio di carattere archeologico dello stesso autore, *Verdesiacum*, stampato nel «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria». Dalle iniziali dell'autore, F.N., si risale facilmente al Presidente della Società Storica Lombarda, Francesco Novati (1859-1915), da molti anni professore di letterature neolatine all'Accademia Scientifico letteraria di Milano — come ben documenta il dotto attacco della recensione — poi Rettore dello stesso ateneo, ma anche personaggio di spicco della cultura milanese di inizio secolo¹. Tutto ciò pare spiegare in modo sod-

¹ Il migliore profilo di Novati è quello disegnato da A. Limentani, *Francesco Novati condirettore del «Giornale storico»*, nel volume *Cent'anni di Giornale storico della letteratura italiana. Atti del Convegno* (Torino, 5-6-7 dicembre 1983), Torino, Loescher, 1985, pp. 188-213, con ampia ed aggiornata bibliografia (poi ristampato con il titolo *Novati tra positivismo e liberty*, in Id., *Alle origini della filologia romanza*, a cura di M. Mancini, Parma, Pratiche, 1991, pp. 69-96).

disfacente l'insolita attenzione prestata dall'«Archivio storico lombardo» all'opera raffinata ed esclusiva di Alberto Carlo Pisani Dossi (1849-1910), senza dimenticare che quest'ultimo, fin dal 1886, quando cioè era in procinto di incominciare una brillante carriera politica nell'orbita di Francesco Crispi, risultava tra i soci della Società Storica Lombarda, editrice dell'«Archivio». Impegnata sul piano linguistico e nel contempo, come era appunto il caso della *Fricassee*, spesso intesuta di geniali intuizioni e di preziosa erudizione², essa era inoltre molto vicina agli interessi di Novati, da tempo desideroso di uscire dalla per lui troppo soffocante cultura accademica.

In realtà Novati era entrato in contatto con il Pisani Dossi già da qualche anno, perlomeno dal marzo 1898, per motivi legati alla sua professione di studioso. Del 12 marzo è infatti una lettera a lui indirizzata, con la quale il Pisani Dossi avvertiva del prossimo invio del «codice di Florio de Liberis (Liber duellandi et dimicandi, 1409)», perché Novati lo potesse esaminare «a tutto suo agio»³. Il professore in effetti aveva richiesto al Pisani Dossi, noto anche come collezionista e bibliofilo, di poter studiare un pezzo pregiato della sua collezione di codici, in vista di una eventuale edizione. Il progetto fu poi portato a compimento, non senza ostacoli, ma solo quattro anni più tardi, nel 1902, quando per i tipi dell'Istituto Italiano d'arti grafiche di Bergamo, diretto dall'amico Paolo Gaffuri, apparve appunto l'elegante volume *Flos duellatorum in armis, sine armis, equester, pedester, Il Fior di battaglia di maestro Fiore dei Liberi da Premariacco, Testo inedito del MCCCCX*, pubblicato ed illustrato a cura di Francesco Novati. Esso comprendeva un'ampia introduzione del curatore (pp. 5-111), riguardante alcuni trattati di scherma e la figura di Fiore dei Liberi, a cui faceva seguito la riproduzione eliotipica del manoscritto posseduto dal Dossi (pp. 117-90) e l'edizione diplomatica del *Flos* (pp. 191-217).

Gran parte delle lettere del Pisani Dossi a Novati si riferiscono alle diverse fasi di questa edizione che, come visto, ebbe bisogno di lunghi tempi per la realizzazione. Già il 31 agosto 1898, ad esempio, lo scrittore, con una lettera inviata da «Dosso Pisani (Ponte Chiasso)», cioè dalla splendida villa che stava ultimando, in cospetto a Como, si informava sullo stato dei lavori:

² Anche se non è da escludere un intento quasi di parodia (o di autoironia?) del Dossi nei confronti degli analoghi contributi offerti dalla 'Scuola storica', o comunque dalla cultura positivista, come sembrano fare intendere i dettagliatissimi Indici finali, addirittura tripartiti: *Indice alfabetico d'individui o complessivo d'istituti; Indice dei luoghi; Indici dei nomi d'opere d'arte e di giornali.*

³ Le lettere di Alberto Pisani Dossi a Novati si conservano nel *Carteggio Novati*, busta 906, depositato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Nonostante ripetuti tentativi, non mi è stato invece possibile accedere alle missive di Novati al Pisani Dossi.

Chiar.mo sig. professore

a titolo di curiosità e non d'altro, Le sarei grato se mi volesse favorire qualche notizia sullo stadio in cui si trova la edizione del codicetto di Fiore de' Liberi che ebbi il piacere di confidarle il 12 dello scorso marzo.

Oltre la copia che l'editore, spero, vorrà porre a mia disposizione come ricordo del prestito, desidererei ch'Ella mi facesse prenotare per altre due che acquisterò al prezzo che sarà dato alla pubblicazione.

Mi abbia coi sensi della maggiore considerazione

dev.mo suo
A. Pisani Dossi

Pochi giorni dopo, il 5 settembre 1898, dopo avere ottenuto da parte di Novati — ugualmente fiducioso nella pronta realizzazione del progetto — rassicurazioni in merito all'edizione del codice, così gli rispondeva:

Chiar.mo sig. professore

La ringrazio della sua cortese lettera. In mano sua, la riproduzione e la illustrazione del codicetto del «Liber duellandi e dimicandi» non possono riuscire che egregiamente.

E grazie vivissime anche per l'altra sua pubblicazione, di cui volle onorarmi col dono di un esemplare, interessantissima pubblicazione non solo, pel testo di Bonvicino ma pel commento suo, che già avevo ammirato nel *Bullettino dell'Istituto storico ed acquistato dall'Hoepli*⁴.

Mi abbia coi sentimenti della più sincera ed alta estimazione

dev.mo suo
A. Pisani Dossi

Infine, il 26 di settembre concedeva liberalmente a Novati di trattenere ancora per qualche tempo il manoscritto *del Flos duellatorum in armis*, così da concludere agevolmente la sua ricerca:

Esimio professore,

In mani sue il codice di Fiore è al sicuro. Lo trattenga pure finché le possa servire per l'edizione, che, non dubito, riuscirà come tutte quelle che Ella diresse, cioè perfetta.

Mi abbia con alta stima

dev.mo suo
A. Pisani Dossi

Come si deduce dalla corrispondenza, Novati restituì in un primo tempo il manoscritto, ma successivamente, all'inizio del 1900 (era dunque trascorso più di un anno), fu costretto a richiederlo di nuovo, forse per effettuare gli ultimi controlli. Una lettera datata 9 gennaio 1900 è testimone di questa ulteriore domanda:

⁴ F. Novati, *Il 'De Magnalibus Urbis Mediolani' di Fra Bonvesin da Riva. Testo inedito del 1288, ricavato da un codice madrileno.* «Bullettino dell'Istituto storico italiano», XX (1898), pp. 5-188.

Caro ed illustre professore

Ricevo la sua, mentre sto per ripartire per Dosso. Benvolentieri le consegnerei il noto ms., ma questo si trova attualmente nella mia libreria di Corbetta, donde jeri tornai. A Corbetta, però, sarò coi cari verso la metà del corrente mese e allora sarà mia premura di accontentare il suo giusto desiderio.

Mi abbia colla più alta stima

il dev.mo suo
A. Pisani Dossi

Non è impossibile tentare di spiegare il motivo di questo comportamento. Oltre ai normali tempi richiesti dalla preparazione dell'edizione, ai necessari e faticosi controlli, a cui certo Novati non poteva dedicarsi totalmente, erano forse subentrate altre difficoltà, determinate probabilmente da alcune, d'altronde comprensibili, esitazioni da parte del Gaffuri, il quale avrebbe dovuto investire non pochi denari nell'impresa. Pertanto, l'edizione, che sembrava imminente, era stata in un primo momento accantonata, poi ripresa in considerazione e nei mesi successivi temporaneamente rinviata, come si apprende anche da un passo della lettera del Pisani Dossi, datata 26 maggio 1901:

[...] Mi sarebbe stato gradito di aver notizie sue [...]: a Lei, in particolare, avrei desiderato di chiedere se l'editore di Bergamo ha poi ripreso la stampa dell'«Ars duellandi et dimicandi» di Ser Fiore⁵.

Al Pisani Dossi stava comunque a cuore la sorte della promessa edizione; e pur attendendo con pazienza notizie da Novati, che come visto tardavano, non mancava di informarsi personalmente, anche perché, tra un ritardo e l'altro, nel frattempo erano trascorsi più di quattro anni. È infatti del 1° settembre 1902 una lettera del Pisani Dossi che ripete il suo desiderio di avere finalmente tra le mani il sospirato volume:

Illustre professore

il 20 settembre si celebrerà in Como della Società di ginnastica e scherma il XXX anniversario della sua fondazione con una festa d'armi. Essendo io pure stato chiamato a far parte del comitato che patrocinerà quella festa, e dovendo naturalmente offrire qualche dono pei vincitori delle gare, mi è parso che se potessi, in quell'occasione, presentare una copia del Codice schermistico del Fiore, farei cosa molto appropriata alle circostanze. Ella già mi disse che la stampa del libro era tutta ultimata e che non mancava se non la copertina. Non è improbabile che per quell'epoca tutto sia pronto. E in ogni caso, ove avessi una copia dei fogli impressi, potrei farla decorosamente rilegare e presentarla alla Società comasca di scherma,

⁵ Dalla medesima lettera si ricava che Novati aveva ottenuto di poter trattenere presso di sé anche alcune carte concernenti la famiglia Prevosti della Val Bregaglia, le stesse probabilmente poi utilizzate per preparare l'intervento su *Dagoberto I Re d'Austria e la Val Bregaglia. Per la storia d'una falsificazione*, in *Mélanges offerts à M. Emile Chatelain*, Paris, Librairie Champion, 1910, pp. 598-613 (cfr., a p. 598 la n. 1, dove si ricorda «Alberto Pisani Dossi, letterato e bibliofilo di chiara fama»).

beninteso come opera sua. Questa copia sarebbe poi una delle parecchie che desidero acquistare e delle quali ha già preso nota, credo, l'editore.

Forse domando troppo. E allora mi perdoni e ritenga le mie richieste come non avvenute.

Mi abbia sempre a considerare Suo devoto

A. Pisani Dossi.

Pensare che il volume del *Flos* fosse davvero pronto per la fine di settembre del 1902 era in effetti chiedere troppo. Tuttavia la stampa del libro era incominciata e sarebbe stata ultimata di lì a poco, tanto è vero che il 3 gennaio 1903 il Pisani Dossi avvertiva con entusiasmo Novati di avere ricevuto copia della bella edizione:

Illustre signore

Che splendido dono di capo d'anno! Ella non poteva meglio vestire il nostro Fiore nella sua riapparizione al sole italiano. Il Suo commento è una maestrevole opera di critica storica e filologica e una battaglia vinta in favore del primato italiano anche nella scienza della scherma. Può immaginare come mi tenga ancor più caro il codicetto cui Ella ha rinnovato la vita e che rimarrà per sempre in Italia. Vorrei venire a ringraziarla ed a riverire: ma la mia poca salute e la stagione fredda mi obbligano a rimanere nel tiepido eremitaggio del Dosso. Ma scenderò in primavera.

Scrivo intanto all'Istituto di Arti grafiche perché mi mandi (beninteso, a pagamento) tre altri esemplari del magnifico volume, desiderando offrirne una all'amico Luca Beltrami ed una alla Società di ginnastica e scherma di Como, e perché prenda nota di me come sottoscrittore a tutte le opere che faranno parte della collezione meritamente intitolata dal suo nome⁶.

Coi sensi della più sincera ammirazione e gratitudine mi ripeto

l'affezionato e devoto Suo
A. Pisani Dossi.

Abbandoniamo momentaneamente lo scrittore lombardo alla contemplazione del *Flos*. La lunga ma necessaria parentesi — che tra l'altro ha consentito di documentare un episodio poco noto della biografia culturale del Pisani Dossi (e di Novati) —, ha concretamente dimostrato che i due erano entrati in corrispondenza ben prima del 1906, cioè dell'anno di pubblicazione della *Fricassee*. Quest'opera giungeva a dire il vero dopo un lungo periodo di silenzio dello scrittore, che in pratica (con la sola eccezione della «giavanada» *Ona famiglia de cilapponi*, Ostinelli, Como 1873-1905), aveva dato alle stampe la sua ultima fatica letteraria circa vent'anni prima, e cioè l'elegante volume *Amori* (Dumolard, Milano 1887). A questo lungo intervallo, solo interrotto periodicamente dai lampi delle 'note azzurre', alludeva anche Novati nella parte finale della sua recensione, non senza augurare all'autore

⁶ Il Pisani Dossi allude alla «Biblioteca storica della letteratura italiana», diretta da Novati e pubblicata (dal 1894 al 1910, per un totale di dieci volumi) dall'Istituto Italiano d'arti grafiche di Bergamo.

una nuova e più fortunata stagione:

«Ci piace che Carlo Dossi, così a lungo silenzioso egli pure, torni a discorrere con noi; e dopo la *Fricassee* faremo buon viso alle *Visite illustri*, al *Libro delle bizzarrie*, a *Dosso Pisani*, tre nuovi volumi che l'illustre scrittore ci promette di ristampare o di pubblicare per la prima volta "per pochi", "perché colui che non scrive per pochi, passa presto a non esser letto da alcuno"».

Se queste parole potevano dare ai lettori l'impressione di una certa familiarità tra i due interlocutori, le righe immediatamente precedenti, in cui Novati elencando brevemente il contenuto del volume si abbandonava ad alcune pericolose interpretazioni personali, testimoniavano invece di una scarsa conoscenza dell'opera e del pensiero del Dossi. In particolare, Novati aveva scritto:

«In letteratura poi sono varie scuole che s'avvicinano dinanzi al tribunale del censore, che studia il Guerrazzi declinante, il De Amicis sorgente, il Rovani, irremissibilmente dileguato (cheché egli pensi) nell'oblio...».

Leggendo l'ultima affermazione, l'autore della *Fricassee*, che non a caso aveva ripubblicato in appendice al volume un «Cenno critico» di Luigi Perelli sul Rovani («per la cara amicizia che noi legava e lega con chi lo dettò e per cui fu dettato e per la conformità dei pensieri che vi si esprimono coi nostri»), non poteva rimanere impassibile; che Giuseppe Rovani (1818-1874) fosse «irremissibilmente dileguato nell'oblio» era certo un giudizio di Novati, ma non di Dossi, che anzi da sempre vedeva nel milanese uno dei capostipiti di quella che più tardi si sarebbe chiamata con felice definizione «linea lombarda»⁷. Se a Novati, che certo non conosceva l'impegno critico del Dossi nei riguardi del maestro — più tardi sintetizzato nel saggio, rimasto comunque incompiuto, *Rovani* — tutto questo era sfuggito, così non era accaduto al suo ideale interlocutore. Il quale scendeva questa volta in campo con una lettera breve, formalmente compita, ma chiara e decisa nei suoi intenti:

Illustre e caro signore

ho letto con animo riconoscente il benevolo annuncio bibliografico che Ella mi volle dedicare nell'ultimo fascicolo della nostra rivista.

Ma sarei meno sincero di quanto sono per solito se Le tacevo la sgradita impressione che m'ha fatto il suo avviso — in questo caso errato — su Giuseppe Rovani. Poco m'importerebbe se si trattasse di altro giudicato e di altro giudice. Ma io tengo moltissimo a che tutti e due rimangano alti, come ora sono e come sempre saranno, nella mia illimitata ammirazione.

Il devoto Suo
A. Pisani Dossi.

⁷ Cfr. al riguardo almeno D. Isella, *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984 (che fra l'altro contiene tre importanti capitoli sul Dossi, di cui, come è noto, Isella è il maggiore studioso).

Non sono in grado di precisare il tono di una poco probabile responsiva di Novati, che ci avrebbe forse fornito utili indicazioni intorno ai criteri del suo ingiusto giudizio sul Rovani, certo è invece che questo episodio interruppe i rapporti epistolari tra i due.

II. Dossi, chi era costui?

All'apparire dell'edizione del *Flos* non furono pochi i giudizi lusinghieri, straordinariamente estesi anche a fogli non proprio accademici: questo per ragioni anche patriottiche o nazionalistiche, in quanto il curatore nelle pagine introduttive dimostrava l'origine italiana (e non, come ritenevano alcuni, spagnola) dell'arte della scherma. Tra essi spiccava tuttavia una benevola recensione di Benedetto Croce (1866-1952), apparsa sul «Corriere di Napoli» del 2-3 febbraio 1903, ma ripresa anche in ambito milanese da «La Perseveranza» (sul numero del 9 febbraio). Essa è innanzi tutto testimonianza importante della stima che il filosofo napoletano nutriva per Novati, definito appunto nella segnalazione bibliografica «uno dei nostri più valenti critici ed eruditi», ma è insieme utile per ricostruire, attraverso altri documenti inediti, un paragrafo fin qui poco noto della fortuna critica del possessore del codice in questione, lo scrittore Carlo Dossi.

Impegnato a costruire l'agile e tuttavia complessa architettura della letteratura della «nuova Italia», Croce, come al solito perfettamente informato del panorama culturale del nostro paese, non aveva dimenticato di progettare un profilo critico anche del Dossi⁸. A tal fine, ricordando appunto che Novati aveva avuto dei contatti diretti con Alberto Pisani Dossi per l'edizione del *Flos*, aveva scritto all'amico cremonese per ottenere delle sicure e dettagliate notizie bibliografiche sullo scrittore; e in primo luogo desiderava conoscere l'esatta identità del Dossi. Ecco al riguardo il testo della cartolina postale spedita da Napoli il 22 luglio 1904:

Carissimo Novati,

Vi prego di dirmi se il Pisani-Dossi, di cui voi parlate nella Vostra ediz. di Maestro Fiore, è il medesimo che Carlo Dossi, lo scrittore della *Colonia Felice* e della *Desinenza in A*. In questo caso, desidererei sapere qual è il suo vero nome. Ho bisogno di domandargli alcune notizie sulla sua vita letteraria. Abbiatemi con molti saluti anche da parte di Angelina

Vostro
B. Croce⁹.

⁸ Cfr. B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*; XV. Vittorio Imbriani - Carlo Dossi, «La Critica», III (1905), pp. 437-69, con una nota biografica — ricavata «dallo stato di servizio che è presso il Ministero degli affari esteri» — ed una precisa bibliografia del Dossi (poi, con tagli e variazioni, in *La Letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1915, pp. 179-217).

⁹ Le lettere di Croce a Novati si conservano nel *Carteggio Novati*, busta 354, presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano; quelle invece di Novati sono depositate nel-

Per quanto si è detto finora, il contenuto della risposta di Novati, sembrerebbe facilmente prevedibile, quasi ovvio. Novati non poteva non conoscere l'esatta identità di Alberto Pisani Dossi, che egli aveva conosciuto personalmente (a partire dal 1898), sia pure in qualità di collezionista e bibliofilo; e che più tardi, si è visto in apertura, avrebbe pubblicamente elogiato nel 1906, con una recensione della *Fricassee*, quale «ingegno vivo e bizzarro, ben noto al pubblico italiano, che si cela a mezzo sotto lo pseudonimo di Carlo Dossi». In effetti, le cose stavano invece diversamente, come rivela una sorprendente cartolina postale di Novati, spedita all'amico il 4 settembre 1904, da Milano:

Carissimo,

mio fratello tornato a Cremona dopo un'assenza di due mesi circa, vi ha rinvenuto la cartolina vostra, del luglio, rimastavi giacente perché oramai quand'egli è lontano nessuno si occupa di respinger lettere per me, che del resto ho detto a tutti (e credevo aver detto anche a Voi) che oramai mio unico indirizzo è Milano. Mi duol della cosa assai perché Voi avete potuto creder frutto di trascurataggine quel che fu conseguenza del caso. Scusatemi a ogni modo. Carlo Dossi, l'autore dei libri di cui mi domandate, non ha nulla che vedere col Pisani Dossi che sta a Como e s'occupa d'archeologia. Io non credo che l'autore di quegli scritti sia ancor tra i vivi; converrebbe chiedere a qualcheduno addentro nelle cose milanesi di 30 anni fa; e ora qui non c'è nessuno! Ma vedrò di informarmi e Ve ne riscriverò.

Tanti saluti alla Signora ed a Voi una stretta di mano dall'amico

Novati.

«Carlo Dossi ... non ha nulla che vedere col Pisani Dossi che sta a Como e s'occupa d'archeologia». L'autore della *Vita di Alberto Pisani Dossi* avrebbe certo ironicamente sorriso davanti a questo insolito 'sdoppiamento'; e forse, in tempi diversi, ne avrebbe tratto spunto per qualche nuova pagina. All'altezza del 1904, il Pisani Dossi era invece, per sua stessa scelta, uno scrittore finito, che aveva del tutto esaurito la vena poetica. Preferiva perciò godersi gli affetti familiari, passare il tempo giocando a fare l'archeologo, alla ricerca di necropoli scomparse nella bassa pianura lombarda; progettare la nuova villa sul lago di Como, o dedicarsi ai restauri della casa viscontea di Corbetta, presso Milano. Questo isolamento reale, anche fisico, del Pisani Dossi, spiega, o almeno giustifica parzialmente, l'errore di Novati, che non a caso pensava allo scrittore come ad un uomo ormai completamente superato, da almeno trent'anni, giusto il tempo della pubblicazione delle sue prime opere. Croce, maggiormente informato rispetto all'amico, seppure dalla lontana specola napoletana, qualche giorno dopo la cartolina di Novati, il 10 settembre, riprendeva il dialogo interrotto,

l'*Archivio Croce* di Napoli. (Della corrispondenza Croce-Novati fornirò quanto prima l'edizione integrale). Per le vicende editoriali dei testi citati (e per la biografia del Pisani Dossi), rinvio alla *Nota filologica* ed alle *Notizie bio-bibliografiche* premesse da Dante Isella alla riedizione de *La Desinenza in A*, Torino, Einaudi, 1981.

fornendo a sua volta qualche indicazione sul sempre più misterioso Carlo Dossi:

Mio Caro Novati,

Vi ringrazio della risposta concernente il Dossi. Credo che Carlo Dossi sia ora, dopo essere stato segretario del Crispi, ministro in Grecia. Ad ogni modo, vi sarei grato se, a tutto vostro comodo, capitando alla Bibl. Braidense, voleste guardare non solo sotto *Dossi Carlo*, ma anche sotto *Pisani Alberto* e *Pisani-Dossi*. Io possiedo soltanto *La Desinenza in A*, i *Ritratti umani (dal calamaio di un medico)*, e *La Colonia felice*. Di questo bizzarro scrittore debbo occuparmi nelle Note che vado scrivendo sulla letteratura italiana nella 2.a metà del secolo XIX.

Nella curiosa commedia degli equivoci che si stava via via profilando, anche Croce era dunque caduto in errore, credendo il Pisani Dossi ancora impegnato come funzionario del Ministero degli esteri in Grecia. Egli aveva invece abbandonato quel paese fin dal giugno del 1896, dopo aver ricoperto l'incarico di ambasciatore ed avere avuto modo di soddisfare la viva passione per l'archeologia. Non stupisce invece nel Croce, insaziabile lettore e bibliofilo, la conoscenza diretta di alcuni testi del Dossi, che senz'altro erano allora sconosciuti a Novati, del resto piuttosto lontano dai migliori prodotti della nuova letteratura italiana. Momentaneamente lontano da Milano, e perciò impossibilitato ad effettuare i controlli bibliografici richiesti, Novati inviava il 14 settembre un'altra lettera a Croce, la quale, lungi dal dirimere l'intricata questione, gettava ancora ombra sulla vera personalità dello scrittore:

Carissimo Croce,

ricevo quassù, dove son venuto a passare alcuni giorni prima di rimettermi in viaggio per la Francia, la vostra carissima lettera, e mi procuro il piacere di rispondervi subito. Che Alberto Pisani Dossi fosse la medesima persona che scrisse i libri da Voi ricordati, sotto il nome di Carlo Dossi, credetti anch'io molto tempo; ma quando appunto pubblicai il *Flos duellatorum*, qualcheduno, vedendo ch'io lodavo il possessore del codice di Fiore come scrittore¹⁰, mi assicurò che il Pisani Dossi non aveva niente in comune coll'autore de' volumi ben noti. Ora è appunto Alberto Pisani Dossi, il mio, cioè, colui che fu ministro in Grecia, segretario di Crispi, ecc. Come vedete, la cosa è alquanto complicata. A Milano vedrò di chiarirla; e poiché non avete fretta, di procurarvi tutti i ragguagli biografici e bibliografici che mostrate di desiderare.

In mancanza di una documentazione supplementare, dobbiamo ragionevolmente ritenere che Croce grazie alle informazioni assunte (non tanto da Novati, quanto dallo stato di servizio depositato presso il Ministero degli affari esteri) riuscisse infine a svelare l'esatta identità di Alberto Pisani Dossi, *alias* Carlo Dossi. Certo, nella nota cro-

¹⁰ In realtà, se non ho visto male, nell'edizione del *Flos* Novati definisce il Pisani Dossi «chiaro diplomatico e bibliofilo» (p. 30).

ciana sul Dossi non trapela nessun indizio di questa faticosa ricerca; così come, d'altra parte, basandosi sulla sola recensione di Novati alla *Fricassee*, nessuno oserebbe immaginare gli abbagli e le confusioni fin qui ricordati. Il curioso episodio, tuttavia, se da un lato conferma la scarsa o comunque difficile fortuna dell'opera letteraria, dall'altro documenta concretamente, a cavallo dei due secoli, l'assoluto isolamento dello scrittore Pisani Dossi. Tutto ciò, si è toccato con mano, conduceva Novati addirittura a considerare l'impossibilità di un'identità fisica tra lo scrittore ed il bibliofilo da lui conosciuto; ugualmente, la sua produzione letteraria, affidata spesso ad edizioni assai raffinate, ma a tiratura limitatissima, nel 1904 doveva apparire effettivamente datata ed inattuale. E questo senso quasi di morte, di lontananza, si avverte tuttavia in qualche passo della nota crociana, impegnata appunto a tracciare un bilancio finale:

Carlo Dossi non aveva ancora quarant'anni quando cessò dal pubblicare libri; ma, a mio parere, egli aveva esaurito il suo tesoretto già molti anni prima, passati di poco i venti anni. La sua produzione posteriore è una serie di tentativi e di sforzi, senza la spontaneità e genialità dei primi lavori¹¹.

Quando Croce vergava queste righe, il Pisani Dossi, come sappiamo, era ancora vivo e vegeto; esse tuttavia sembrano rivolte ad uno scrittore da tempo defunto, totalmente scomparso dalla scena letteraria. Non diverso è il tono dell'ultima pagina dedicata al Dossi, in cui un poco impietosamente, ma con lucida consapevolezza, Croce precisava il senso del suo giudizio sullo scrittore:

Carlo Dossi si proponeva di scrivere altri nove o dieci volumi di *Ritratti umani*, per compiere la sua indagine del mondo reale, e poi altri libri contenenti la sua filosofia o utopia, le sue aspirazioni ideali, seguito della *Colonia felice*; e, in ultimo, avrebbe tentato di riunire e fondere le due correnti. Ma né ha fatto ciò, né ha mai pubblicato il seguito delle sue utopie e delle sue satire. È stato un semplice caso, dovuto ad incidenti della vita? A me non sembra. Anch'egli forse — come il Guerrazzi disse di Tommaso Grossi — aveva ricevuto dalla natura una bottiglietta di olio finissimo; e presto l'ebbe tutta versata¹².

¹¹ B. Croce, *Carlo Dossi*, cit., p. 463.

¹² *Ibidem*, p. 465. Per una feroce critica delle posizioni crociane, cfr. G.P. Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale*, a cura di T. Grandi, Milano, Ceschina, 1973, pp. 215-216.

FRANCESCO D'ARELLI

LA *RATIO STUDIORUM* E LE SUE PRIME APPLICAZIONI (1572-1605) NEI COLLEGI DEL MESSICO

Nel 1521, con l'occupazione della capitale, México, terminava la conquista della Nuova Spagna. Presto cominciarono a giungere anche i primi missionari francescani (1523-1524), domenicani (1526) e agostiniani (1533)¹ la cui attività di evangelizzazione era soprattutto rivolta agli indigeni.

Solo dopo aver superato alcune difficoltà, il 13 giugno 1572, salpava dal porto di Sanlúcar per la Nuova Spagna la prima spedizione di gesuiti, formata da otto sacerdoti, tre fratelli studenti e quattro coadiutori². Pedro Sánchez, nominato per l'occasione provinciale della Nuova Spagna, prima di partire incontrò a Madrid il Generale della Compagnia, Francisco de Borja, che di persona gli consegnò alcune *instrucciones* circa il governo ed il coordinamento del lavoro evangelico che si andava ad iniziare in quelle terre lontane³.

Sin dalla prima entrata nella Nuova Spagna, i gesuiti, volgendo meno le loro cure agli indigeni, si dedicarono particolarmente all'educazione e formazione spirituale delle comunità creole, abbandonate e trascurate dai religiosi mendicanti già presenti⁴. Secondo alcuni testimoni contemporanei, la gioventù creola delle province conquistate da Hernán Cortés viveva in una condizione di completa incuria ed abbandono spirituale⁵. L'arcivescovo messicano, Moya de Contreras, si esprimeva non diversamente in una lettera datata 20 ottobre 1574 ed indirizzata a Juan de Ovando, presidente del Consiglio delle Indie⁶.

¹ R. Ricard, *La «Conquête Spirituelle» du Mexique. Essai sur l'apostolat et les méthodes missionnaires des Ordres Mendicants en Nouvelle-Espagne de 1523-24 à 1572*, Paris 1933, pp. 25-35.

² J. Sánchez Baquero, S.I., *Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España*, México 1945, pp. 34-35.

³ F. Zubillaga, S.I., «Instrucción de S. Francisco de Borja al primer Provincial de Nueva España (1571). Métodos Misionales», *Studia Missionalia*, III (1947), pp. 155-206.

⁴ R. Ricard, *La «Conquête Spirituelle» du Mexique...*, cit., p. IX.

⁵ *Relación breve de la venida de los de la Compañía de Jesús a la Nueva España. Año de 1602*. Manuscrito anónimo del Archivo Histórico de la Secretaría de Hacienda. Versión paleográfica del original, prólogo, notas y adiciones por F. González de Cossío, México 1945, pp. 25-26; M. Enríquez a Felipe II, Re di Spagna, México 30 marzo 1577, *Mon. Mex.*, I, p. 277; idem ad eundem, México 6 dicembre 1577, *ibidem*, pp. 346-347.

⁶ P. Moya de Contreras a Juan de Ovando, México 20 ottobre 1574, *Mon. Mex.*, I, p. 127.

Dopo numerose petizioni, rivolte ai gesuiti dai cittadini di México perché aprissero scuole pubbliche, il provinciale finalmente, nella seconda metà del 1574, comunicava la disponibilità della Compagnia al Viceré della Nuova Spagna, don Martín Enríquez. Questi riuscì in breve tempo a raccogliere ingenti fondi e, grazie alla munificenza dei cittadini più ricchi, si poté assicurare una cospicua rendita annuale al nascente collegio messicano⁷. La *carta annua* del 1575 rapporta con dovizia di particolari sulla sua costruzione. La realizzazione materiale dell'edificio non richiese molte spese poiché la prossimità dell'acqua facilitò il trasporto dei materiali da costruzione. L'acquisto di alcune case vicine ampliò in modo consistente l'originaria area di costruzione tant'è che nel futuro collegio poteva trovar posto persino un orto. Infine, le attenzioni e la cura prestate, durante i lavori, dal Viceré e da tutta la cittadinanza agevolavano di molto la realizzazione dell'intera opera⁸. Ancora più esaustiva è la *carta annua* del 1577. Il collegio messicano, oltre allo *xenodochium* di S. Luca per gli scolastici, comprendeva quattro diversi collegi situati lungo i suoi quattro lati: il collegio di San Pedro e Pablo, quello di San Gregorio, ed infine i collegi di San Bernardo e di San Miguel. Sebbene, per penuria di personale, non vi potesse dimorare alcun gesuita, ai padri però si doveva la loro costruzione e soprattutto la direzione ed il governo delle attività di studio⁹.

Il collegio di San Pedro e Pablo, il primo per studenti esterni che la Compagnia fondò nella Nuova Spagna, contava trenta alunni ripartiti fra scolastici di grammatica e di logica. L'ufficio di rettore era esercitato da un sacerdote messicano designato dal provinciale ed in tutto dipendente dalla Compagnia. Il collegio, inoltre, disponeva stabilmente di un professore di musica, di un bibliotecario e di un tipografo italiano. Infine, con gli interessi ricavati dai capitali donati dai cittadini messicani si provvedeva al suo mantenimento¹⁰.

Gli studenti del collegio di San Gregorio erano quaranta e formavano due ben distinti gruppi: i grammatici ed i dialettici. Ciò che desta, però, maggior interesse è la loro provenienza geografica: infatti, in gran numero giungevano da Puebla, Tlaxcala, Zacatecas, Xalisco, Guatemala, Guajaca, Michoacán e Chiapas¹¹. È un dato questo che indubbiamente rivela la fama del collegio e l'influsso che poté esercitare sulle varie province della Nuova Spagna.

Tra studenti e convittori, perlopiù orfani e giovani della nobiltà locale, il collegio di San Bernardo raccoglieva più di quaranta soggetti.

⁷ J. Sánchez Baquero, S.I., *Fundación de la Compañía...*, cit., p. 72.

⁸ *Litterae annuae Provinciae Novae Hispaniae*, México 31 dicembre 1574, *Mon. Mex.*, I, pp. 137-138.

⁹ *Litterae annuae Provinciae Novae Hispaniae*, México 1 gennaio 1577, *Mon. Mex.*, I, p. 249.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 268-269.

¹¹ *Ibidem*, pp. 269-270.

Molti fra essi, andarono poi, con le loro vocazioni, ad infoltire le fila degli ordini medicanti¹². Infine, gli alunni del collegio di San Miguel ascendevano a sedici, più alcuni famuli. Vestiti come i chierici del seminario romano, poveri e sprovvisti di qualsivoglia aiuto, la maggior parte dei collegiali aspirava in realtà alla vita religiosa¹³.

Tutti i collegi menzionati disponevano di comune barbiere, ciabattino, sarto, bibliotecario e tipografo. Inoltre, in occasione delle feste dei diversi collegi, era consuetudine che rettori e studenti insieme le celebrassero, animando così quel sentimento di mutua amicizia¹⁴.

Il metodo di studi, praticato nei collegi messicani della Compagnia, era quello largamente sperimentato nel Collegio Romano, come attestato dalla *carta annua* del 1577¹⁵. In realtà, già lo stesso Generale E. Mercuriano ne aveva raccomandato la pratica¹⁶. G. de Ledesma, *praefectus studiorum* e professore di teologia, in uno dei suoi ordinamenti degli studi, delinea in maniera completa ed esauriente i metodi di studio e d'insegnamento praticati nel Collegio Romano. Il documento, mai completato ed intitolato *De ratione et ordine studiorum Collegii Romani*¹⁷, fu probabilmente composto tra gli anni 1560-1570¹⁸. L'autore, tuttavia, cercò con esso di raccogliere, ordinare e migliorare gli istituti dottrinali e pedagogici che il Collegio Romano nel corso degli anni aveva sperimentato. È singolare notare una particolare corrispondenza tra alcuni passi del documento del Ledesma circa gli esercizi letterari prescritti alle classi inferiori¹⁹ e quanto invece rapportato dalla *carta annua* del 1577 sulle attività didattiche dei collegi messicani. In Messico, sin dal 1574, anno in cui si fondarono i collegi della Compagnia, tali norme metodiche erano in qualche maniera già praticate. Infatti, proprio nel 1574, al cospetto dell'Arcivescovo, Moya de Contreras, e di molti membri della nobiltà ebbero luogo i *prima literarum incunabula*²⁰. Il capitolo 20 (*Praemiorum celebritas semel in anno vel biennio*²¹) del documento del Ledesma tratta del conferimento dei premi²². Inoltre, la sezione *De dialogis, comediis seu tragoediis exhibendis* aggiunge: «1. Fiant solum semel in anno ab externis in collegio nostro, aut ecclesia collegii nostri, aut theatro, si sit aliquando, in renovatione tantum studiorum»²³.

¹² *Ibidem*, pp. 270-271.

¹³ *Ibidem*, p. 271.

¹⁴ *Ibidem*, p. 272.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 256-257.

¹⁶ E. Mercuriano S.I. a p. Sánchez S.I., Roma 12 marzo 1576; idem ad eundem, Roma 31 marzo 1576, *Mon. Mex.*, I, pp. 189, 209.

¹⁷ MPSI (1557-1572), II, pp. 519-627.

¹⁸ A. P. Farrell, S.I., *The Jesuit Code of Liberal Education. Development and Scope of the Ratio Studiorum*, Milwaukee 1938, pp. 153-187.

¹⁹ MPSI (1557-1572), II, pp. 535-536.

²⁰ *Litterae annuae...*, cit., México 31 dicembre 1574, *Mon. Mex.*, I, p. 141.

²¹ MPSI (1557-1572), II, pp. 552-553.

²² *Ibidem*, p. 552.

²³ *Ibidem*, p. 553.

Tale genere di esibizioni letterarie era certamente familiare ai professori dei collegi fondati dalla Compagnia nella Nuova Spagna. Appena dopo l'inizio delle lezioni programmate dal collegio di San Pedro e Pablo, gli studenti, il 29 giugno 1574, alla presenza di un pubblico scelto e colto inscenarono una *tragicomoedia*. Della manifestazione ci informa abbondantemente la *carta annua* del 1574²⁴. Ed in un'atmosfera barocca il 19 ottobre 1576, giorno della festa di S. Luca, ebbe luogo un sontuoso certame letterario con rispettiva distribuzione di premi. Ancora una volta la *carta annua* del 1577 ne offre una significativa e variopinta descrizione²⁵.

Sono questi gli inizi dell'epoca umanistica della Nuova Spagna e la Compagnia di Gesù, con l'attività dei suoi numerosi collegi, vi contribuì in maniera significativa. Le circostanze che favorirono anche nei collegi della capitale messicana l'accomodamento dell'umanesimo classico furono, come scrive F. Zubillaga S.I., «(...) las recomendaciones del P. Everardo Mercuriano, general, que se aplicasen desde el principio los métodos tradicionales de la Compañía, escrupulosamente experimentados en el colegio de la ciudad eterna, fundado por San Ignacio; la presencia en él del P. Pedro Sánchez, profesor y rector en tiempos anteriores de la universidad complutense, y rector después de Salamanca, universidades las más célebres entonces de España; y la del acicalado humanista P. Vicente Lenoce, fiel intérprete del humanismo del colegio romano»²⁶.

Tra il 1580-1585 la Compagnia consolidò nelle province della Nuova Spagna le proprie missioni. Nel collegio di San Pedro e Pablo della capitale messicana, benché i lavori di costruzione del nuovo edificio avessero subito un considerevole ritardo dovuto a difficoltà finanziarie, l'attività di insegnamento restava intensa. Puebla de los Angeles, località a sud-est della capitale México, emulando la sua grandezza, si trasformò in breve tempo in un altro importante centro di apostolato missionario. Il collegio di San Jerónimo, attivo dal 1580, con i soli studi di grammatica puntava ad un ulteriore sviluppo degli *studia humanitatis*. Più a sud, ad Oaxaca, la Compagnia era presente con un piccolo collegio e classi di prime lettere e grammatica. Infine, a Valladolid (odierna Morelia), a nord-est della capitale, l'opera dei gesuiti era tutta divisa tra una scuola di grammatica e la predicazione ed amministrazione dei sacramenti lungo le strade e le piazze della cittadina. Quattro sono quindi i collegi: il massimo di San Pedro e Pablo di México, il collegio di San Jerónimo di Puebla de los Angeles e quelli più modesti di Oaxaca e di Valladolid. Degli ultimi due i documenti non riferiscono i relativi nomi.

²⁴ *Litterae annuae...*, cit., México 31 dicembre 1574, *Mon. Mex.*, I, pp. 142-143.

²⁵ *Litterae annuae...*, cit., México 1 gennaio 1577, cit., *Mon. Mex.*, I, pp. 259-260.

²⁶ F. Zubillaga, S.I., *Las humanidades del Colegio Romano en los colegios de México (1572-1578)*, in *Analecta Gregoriana*, Romae 1954, vol. LXX, p. 352.

Il provinciale della Nuova Spagna, Juan de la Plaza (1580-1584), nel settembre 1581, presentava al Viceré, L. Suárez de Mendoza, un dettagliato resoconto sullo stato delle case e dei collegi della Compagnia, senza sottacere le loro rispettive e particolari attività²⁷. Rispetto al collegio massimo di México, che già si presenta come il principale centro di studi di tutta la Nuova Spagna, i collegi di Puebla de los Angeles, di Oaxaca e di Valladolid sembrano privi di grandi aspirazioni, considerato il limitato numero di studenti ed i pochi corsi attivati²⁸.

Il collegio di San Pedro e Pablo, l'8 agosto 1581, fu interamente affidato ai gesuiti²⁹ e l'anno successivo ultimata la stesura delle sue *Constituciones*³⁰. Come i più rinomati collegi europei, offriva un sistematico *cursus studiorum*: grammatica, umanità, retorica, filosofia e teologia. La *carta annua* del 1582 rimarca l'importanza del collegio anche adducendo il numero dei gesuiti residenti³¹. Inoltre, è proprio il numero dei gesuiti residenti in ognuno dei quattro collegi a suggerire il rispettivo grado di vitalità. Secondo il *Catálogo de la provincia de Nueva España* dell'anno 1585, nel collegio massimo di México risiedevano 81 gesuiti, mentre 20 in quello di Puebla de los Angeles, 12 in Oaxaca e solo 5 in Valladolid³². La superiorità numerica che si riscontra nel collegio di San Pedro e Pablo deriva soprattutto da alcune non trascurabili circostanze. México, capitale della Nuova Spagna, era tanto centro della vita civile che sede dell'arcivescovo e del viceré, le due massime autorità del potere politico-religioso. D'altra parte, solo nel collegio massimo la Compagnia aveva riunito gli studi di grammatica, umanità, retorica, filosofia e teologia, favorendo così il largo concorso di giovani studenti esterni e scolastici.

Il successo poi dell'*iter* formativo era ovviamente commisurato in rapporto al numero degli studenti esterni. E nel 1582, gli studenti esterni del collegio di San Pedro e Pablo, ripartiti in sette classi, erano ben trecento³³. Come già accennato, fra i metodi didattici praticati nel collegio, si accordava particolare preferenza alle esercitazioni letterarie ed alle esibizioni pubbliche degli studenti³⁴.

Con il nuovo provinciale, Antonio de Mendoza (1584-1590), comincia a svilupparsi un singolare interesse per le culture e gli idiomi delle

²⁷ J. de la Plaza S.I. a L. Suárez de Mendoza, Viceré, México settembre 1581, *Mon. Mex.*, II, pp. 34-40.

²⁸ *Ibidem*, pp. 36-37.

²⁹ *El Colegio de S. Pedro y S. Pablo encomendado a los jesuitas*, México 8 agosto 1581, *Mon. Mex.*, II, pp. 32-34.

³⁰ *Constituciones del colegio jesuítico de México de San Pedro y San Pablo*, México 1582, *Mon. Mex.*, II, pp. 109-127.

³¹ *Carta anua de la provincia de Nueva España*, México 17 aprile 1582, *Mon. Mex.*, II, p. 73.

³² *Catálogo de la provincia de Nueva España*, 1585, *Mon. Mex.*, II, pp. 743-759.

³³ *Carta anua...*, cit., México 17 aprile 1582, *Mon. Mex.*, II, p. 74.

³⁴ *Ibidem*, pp. 74-75.

popolazioni indigene della Nuova Spagna³⁵. Si consideri, pure, che tale orientamento era stato comunque vivamente raccomandato dallo stesso Generale C. Acquaviva³⁶. Specialmente a Tepotztlán i gesuiti intensificarono nella locale scuola, presente sin dal 1581³⁷, un graduale programma per la formazione religiosa, letteraria e tecnica degli indios messicani e otomíes. Nel collegio si accettavano, quindi, tutti quegli indigeni che ne avessero fatto domanda. Erano, poi, distribuiti in tre classi, insegnando loro la dottrina cristiana, a leggere, scrivere, cantare, suonare... Tuttavia, un tale programma era riservato solo ai figli *de los principales*, mentre si indirizzavano gli *indios plebeyos* ai più modesti *officios mecánicos*. Il *Régimen de los indios de Tepotztlán*, composto nel novembre 1585, descrive in dettaglio le regole e l'ordine del collegio degli indios³⁸.

Durante questi anni, lo sforzo fatto dai gesuiti nello studio ed apprendimento delle lingue indigene appare considerevole³⁹. Nel collegio massimo di México era stato attivato un corso di lingua messicana alle cui lezioni partecipavano tutti gli scolastici ed alcuni padri⁴⁰. E, già verso la fine del 1584, i gesuiti che conoscevano alcune lingue indigene della Nuova Spagna erano 18: 4 la lingua otomí, 4 la tarasca e 10 la messicana⁴¹.

Nel 1586 a México, oltre che ad erigere una cappella *para negros*, si apre il seminario di San Gregorio⁴², fondato per accogliere i figli dei cacicchi messicani, otomíes e della nobiltà indigena. La Compagnia mirava così ad educare quei giovani che, destinati a responsabilità di governo, avrebbero poi meglio e cristianamente governato *sus pueblos*. Un tale orientamento fu, d'altra parte, costantemente raccomandato dallo stesso Generale C. Acquaviva, come si può leggere in un'epistola, datata Roma 10 luglio 1589 ed indirizzata al provinciale, A. de Mendoza S.I.⁴³.

³⁵ Particolarmente rilevanti, per la ricchezza di informazioni su alcune culture autoctone, sono l'epistola di A. de Mendoza S.I. a C. Acquaviva (México 12 gennaio 1585) e la *Relación sobre la residencia de Michoacán (Pátzcuaro)* (Michoacán 4 aprile 1585) del padre F. Ramírez S.I., rispettivamente in *Mon. Mex.*, II, pp. 412-426, 474-538.

³⁶ C. Acquaviva S.I. ad A. de Mendoza S.I., Roma 15 marzo 1584, *Mon. Mex.*, II, pp. 275-276; J. Díaz S.I. a C. Acquaviva S.I., México 23 ottobre 1584, *Ibidem*, p. 380.

³⁷ J. de la Plaza S.I. a L. Suárez de Mendoza, México settembre 1581, *Mon. Mex.*, II, pp. 37-38.

³⁸ *Régimen de los indios de Tepotztlán*, 9 novembre 1585, *Mon. Mex.*, II, pp. 661-662.

³⁹ J. Díaz S.I. a C. Acquaviva S.I., México 23 ottobre 1584; A. de Mendoza S.I. a C. Acquaviva S.I., México 27 ottobre 1584, *Mon. Mex.*, II, pp. 380, 393, 395.

⁴⁰ A. de Mendoza S.I. a C. Acquaviva S.I., México 12 gennaio 1585, *Mon. Mex.*, II, p. 414.

⁴¹ A. de Mendoza S.I. a C. Acquaviva S.I., México 27 ottobre 1584, *Mon. Mex.*, II, pp. 393-394.

⁴² *Carta anua de la provincia Mexicana 1586-1587*, México fine gennaio 1588, *Mon. Mex.*, III, p. 308; ed ancora nella *Carta anua de la provincia mexicana 1588*, México fine gennaio 1589, *Ibidem*, p. 352.

⁴³ C. Acquaviva S.I. ad A. de Mendoza S.I., Roma 10 luglio 1589, *Mon. Mex.*, III, pp. 394-396.

A Guadalajara, sede dell'episcopato omonimo o di Nueva Galicia e località strategica per l'espansione delle missioni verso settentrione, la Compagnia, nel giugno 1587, fonda un collegio dal carattere soprattutto ecclesiale⁴⁴. I suoi studenti aspiravano, infatti, solo agli ordini maggiori ed al ministero sacerdotale. Un anno più tardi (luglio 1588), nella capitale messicana, i gesuiti fondarono il seminario di San Bernardo e San Idelfonso, registrando sin dall'inizio una rilevante affluenza di studenti provenienti da varie parti del vicereame⁴⁵.

Tra gli anni 1585-1590, nei collegi di México e Puebla de los Angeles, improntati ai metodi pedagogici del Collegio Romano, gli studenti disponevano di completi e sperimentati *itineraria studiorum*, cioè di grammatica, umanità, retorica, filosofia, teologia e lingua messicana, nel primo; di grammatica, umanità e retorica, nel secondo⁴⁶. Intanto, la III *Congregación provincial mexicana*, tenutasi nei giorni 21-29 gennaio 1592, inoltrava al Generale la richiesta di istituire, presso il collegio messicano di San Pedro e Pablo, la cattedra di Sacra Scrittura⁴⁷. Il Generale, accogliendo positivamente la richiesta, nel gennaio 1594, rispose: *Placet ut praelegatur*⁴⁸.

La visita di D. de Avellaneda S.I., designato *visitador* (23 marzo 1590) della provincia della Nuova Spagna, si rivelò, sin dal suo arrivo a Veracruz (8 novembre 1590), di particolare significato storico. Fu durante la visita dei collegi e delle case che il padre visitatore riscontrò una certa ignoranza fra alcuni maestri di *letras humanas*. Da qui il proposito di suggerire l'istituzione di un seminario per la formazione di quei gesuiti destinati proprio all'insegnamento⁴⁹.

Le *Ordenaciones*⁵⁰, date dal padre visitatore alla provincia, appro-

⁴⁴ Donación de diez mil pesos hecha por el obispo, deán y cabildo de Guadalajara para colegio jesuítico, Guadalajara 26 giugno 1587, *Mon. Mex.*, III, pp. 223-235.

⁴⁵ *Carta anua de la provincia mexicana 1588*, México fine gennaio 1589, *Mon. Mex.*, III, p. 356 e nn. 15-16.

⁴⁶ *Collegio de la Puebla de los Angeles*, fine 1585, *Mon. Mex.*, III, pp. 19-30; *Carta anua de la provincia de Nueva España*, México 31 gennaio 1586, *ibidem*, pp. 76-85; *Carta anua de la provincia mexicana 1586-1587*, México fine gennaio 1588, *ibidem*, pp. 307-308, 313-315; *Carta anua de la provincia mexicana 1588*, México fine gennaio 1589, *ibidem*, pp. 351-360; *Carta anua de la provincia mexicana 1590-1591*, México marzo 1592, *ibidem*, pp. 496-501, 504-507.

⁴⁷ *Tercera Congregación provincial mexicana*, México 21-29 gennaio 1592, *Mon. Mex.*, IV, p. 166; vedi anche *Memorial de la tercera congregación provincial mexicana para el padre Pedro de Morales, procurador*, México 21 gennaio 1592, *ibidem*, p. 174.

⁴⁸ *Responso ad ea quae congregatio provinciae mexicanae anno 1592 coacta proposuit*, gennaio 1594, *Mon. Mex.*, V, p. 160.

⁴⁹ D. de Avellaneda S.I. a C. Acquaviva S.I., Jesús del Monte 9 ottobre 1591, *Mon. Mex.*, IV, pp. 73-74; torna ancora sulla proposta nelle *Ordenaciones del padre Diego de Avellaneda, visit. a la provincia de Nueva España*, inizio giugno 1592, *ibidem*, p. 460; infine, vedi anche D. de Avellaneda S.I. a C. Acquaviva S.I., Madrid 23 aprile 1594, *Mon. Mex.*, V, p. 230.

⁵⁰ *Ordenaciones...*, cit., inizio giugno 1592, *Mon. Mex.*, IV, pp. 452-501.

vate e ratificate dallo stesso Generale, riguardano prevalentemente il governo dei singoli collegi⁵¹. Circa il sistema di studi del collegio massimo di México, si richiamavano alcune norme affinché gli studenti, guidati dai superiori e dai maestri, potessero pienamente riuscire nella loro formazione culturale e religiosa⁵². Ma, ciò che concettualmente attrae di più la nostra attenzione è soprattutto il seguente passo: «Guárdase el orden de los estudios que anda escripto, assi quanto a la distribución de las horas, como quanto a las liciones y exercicios (...)»⁵³. È la prima volta che in un documento, riguardante l'ordinamento dei collegi della Compagnia nella Nuova Spagna, si rinvia esplicitamente alla *Ratio studiorum*: *Guárdese el orden de los estudios que anda escripto, ...*. Non è superfluo aggiungere che il riferimento è alla cosiddetta *Ratio studiorum Borgiana*⁵⁴, ordinamento di studi promulgato durante il generalato di Francisco de Borja e comunemente adottato dai collegi delle diverse province sin dal 1570.

Il lavoro condotto dai padri europei per la redazione definitiva della *Ratio studiorum* interessò anche le province più remote. È noto che nel 1591 si stampò a Roma la *Ratio atque institutio studiorum*, raccolta di sole *Regulae officiorum scholasticorum*. La redazione del 1591, inviata alle province dell'ordine al fine di essere sperimentata nei collegi per almeno un triennio, raggiunse anche la Nuova Spagna. E, soprattutto nei collegi di México (San Pedro e Pablo e San Ildefonso) e di Puebla de los Angeles (San Jerónimo) si rileva la sua adozione, d'altra parte attestata dalla *carta anua* del 1593⁵⁵ e dall'*Anua* del 1594⁵⁶. Anche Francisco Váez, provinciale (1597-1602) della Nuova Spagna, nel ragguaglio della visita fatta ai vari collegi ed inviato al padre Generale, si premura di informare che «Este año, con la flota recibimos el libro *De Ratione studiorum*, reformado, y le vamos viendo con los consultores y maestros, y asentando todo lo que a lugar en estos estudios, con mucho cuydado y gusto de todos. Y quando acabemos de vello todo, avisaré a V.P. de cómo lo emos asentado por

⁵¹ *Ibidem*, pp. 463-474 (Collegio di San Pedro e Pablo, di S. Gregorio, di S. Ildefonso), 475-484 (Collegi di Puebla de los Angeles), 486-498 (restanti collegi).

⁵² *Ibidem*, pp. 468-469.

⁵³ *Ibidem*, pp. 469-470.

⁵⁴ L. Lukács, S.I., «De prima Societatis ratione studiorum sancto Francisco Borgia praeposito generali constituta (1565-1569)», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XXVII (1958), pp. 209-232; MPSI, *Ratio*, pp. 6-7; per i vari rinvii del passo delle *Ordenaciones...*, alla *Ratio studiorum Borgiana*, vedi *Mon. Mex.*, IV, pp. 469-470 nn. 59-60, 62, 64-66.

⁵⁵ *Anua de la provincia de la Nueva España de la Compañía de Ihs. del año de 1593*, México 31 marzo 1593, *Mon. Mex.*, V, pp. 57-58. Inoltre, del collegio di Puebla de los Angeles si legge in *ibidem*, pp. 61, 63.

⁵⁶ *Anua de la provincia de Nueva España del año de 1594*, México 1 novembre 1594, *Mon. Mex.*, V, pp. 399-400. Sul collegio di San Ildefonso, *ibidem*, pp. 408-409; ed infine, del collegio di Puebla de los Angeles, *ibidem*, p. 410.

acá»⁵⁷. Quasi certamente si allude all'edizione del 1591⁵⁸, anche se considerata la data di composizione (17 febbraio 1601) del ragguaglio menzionato, facilmente si potrebbe pensare alla definitiva *Ratio atque Institutio studiorum Societatis Iesu*, pubblicata per la prima volta a Napoli nel 1599.

Dopo trent'anni e più di apostolato missionario, la provincia della Nuova Spagna offriva di sé un quadro assai variegato, soprattutto per il numero rimarchevole dei suoi centri. Infatti, se ne contavano 14 e tutti ben stabiliti: 1 casa professa, 1 seminario, 5 residenze e 7 collegi. Nella sola capitale, México, si trovavano la casa professa, il collegio massimo di San Pedro e Pablo ed il seminario di San Ildefonso; poi seguivano i collegi di Tepetzotlán, Puebla, Oaxaca, Pátzcuaro, Valladolid (Morelia) e Guadalajara; ed infine, le residenze di Veracruz, Zacatecas, San Luis de la Paz, Sinaloa e Guadiana (Durango).

I singoli collegi, inoltre, presentavano una peculiare fisionomia, ora in gran parte dovuta alla varietà dei gruppi sociali delle piccole o grandi città. Fra tutti, il collegio massimo di México, esercitò la più articolata attività educativa ed apostolica, potendo rivolgersi tanto alle autorità civili che al clero, agli studenti, agli artigiani, agli indigeni, ai derelitti negli ospizi ed ospedali. Da qui deriva anche il folto gruppo di soggetti che stabilmente vi risiedeva⁵⁹.

Con il seminario di San Ildefonso la Compagnia disponeva, sempre nella capitale messicana, di una sorta di collegio internato per accogliere i giovani spagnoli e creoli desiderosi di apprendere *letras y virtud*⁶⁰. Invece, attraverso il collegio di S. Gregorio era tutta dedicata all'educazione degli indios, cioè i figli dei *principales y caciques*⁶¹.

La residenza di Puebla de los Angeles era collegio per i secolari, il noviziato e scolastico. Come più volte riferito dai documenti, nel numero degli studenti e dei ministri, era il secondo collegio di tutta la Nuova Spagna⁶². Adiacente poi al collegio di Puebla si trovava il seminario di San Jerónimo⁶³. Il noviziato, inoltre, era stato trasferito, per varie ragioni contingenti, da Tepetzotlán a Puebla nel 1591 e qui vi rimase sino al 1606⁶⁴. Proprio a Tepetzotlán era, poi, attivo un collegio la cui unica vocazione fu sempre il ministero con le popolazioni indigene⁶⁵. Infine, i collegi di Guadalajara, Oaxaca, Pátzcuaro attra-

⁵⁷ F. Váez S.I. a C. Acquaviva S.I., México 5 Dicembre-17 febbraio 1601, *Mon. Mex.*, VII, p. 400.

⁵⁸ *Mon. Mex.*, VII, p. 400 n. 160.

⁵⁹ *Carta Anua de 1602 de la provincia de México*, México 6 maggio 1603, *Mon. Mex.*, VIII, p. 84.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 113-114.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 109-110.

⁶² *Ibidem*, pp. 114-115.

⁶³ *Ibidem*, p. 121.

⁶⁴ *Mon. Mex.*, VIII, pp. 7-8.

⁶⁵ *Carta Anua de 1602...*, cit., México 6 maggio 1603, *Mon. Mex.*, VIII, pp. 121-122.

verso le loro scuole *para niños*, tanto spagnoli che indigeni, esercitavano un intenso apostolato missionario⁶⁶. Solo il collegio di Valladolid (Morelia), con il passare degli anni, si specializzò in un particolare ministero: rispondere ai numerosi dubbi e casi di coscienza⁶⁷.

La formazione intellettuale nei collegi di México e Puebla si sostanzialmente in effetti dei principi educativi e didattici della *Ratio studiorum*. In particolare, si praticava il metodo classico negli studi di umanità e retorica, quello scolastico nei gradi superiori di filosofia e teologia. La partecipazione, inoltre, ai cicli ordinari di lezioni, alle conclusioni settimanali ed ai cosiddetti *actos mayores* era ragguardevole⁶⁸.

L'istituto tradizionale delle congregazioni mariane, ebbe in tutti i collegi un'importanza fondamentale per l'educazione e formazione religiosa degli studenti. Nel collegio di México, ad esempio, esisteva la Congregazione dell'*Anunciata* con le sue due sezioni per *mayores* e *menores*: una vera comunità di intensa vita cristiana⁶⁹, ben strutturata e con precise norme⁷⁰. Pertanto, non desta meraviglia il fatto che molte vocazioni sacerdotali e religiose fossero proprio l'esito maturo dell'attività delle congregazioni⁷¹; come, d'altro canto, si comprende meglio la ragione che spingeva Roma a sostenerne la promozione⁷².

L'*Instrucción para que se atiende con más calor al ministerio con los Indios*⁷³ del padre Generale, C. Acquaviva, ancora una volta esortava i missionari a soccorrere, con instancabile lena, soprattutto gli indios nelle loro necessità materiali e spirituali. A tal fine, richiamava tanto i superiori che gli inferiori a considerare essenziale la conoscenza di uno o più idiomi indigeni per poter catechizzare, confessare ed insegnare⁷⁴. Il collegio di Tepetzotlán, fondato per gli indios nel 1584, si trasformò, a partire dal 1594, in un vero e proprio centro linguistico ove i gesuiti apprendevano e praticavano le lingue indigene. I progressi compiuti in tal senso furono davvero considerevoli, come

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 123-128. Vedi anche *Catálogos de la Provincia de Nueva España*, México 1604 e *Carta Anua de la Provincia Mexicana*, México 2 maggio 1605, rispettivamente in *Mon. Mex.*, VIII, pp. 366-423, 522-526.

⁶⁷ *Carta Anua de 1602...*, cit., México 6 maggio 1603, *Mon. Mex.*, VIII, p. 134; vedi anche *Catálogos de la Provincia...*, cit., México 1604 e *Carta Anua...*, cit., México 2 maggio 1605, rispettivamente in *Mon. Mex.*, VIII, pp. 399-400, 416, 525.

⁶⁸ *Carta Anua de 1602...*, cit., México 6 maggio 1603, *Mon. Mex.*, VIII, pp. 84-85; vedi anche *Carta Anua...*, cit., México 2 maggio 1605, *Mon. Mex.*, VIII, pp. 513-514.

⁶⁹ *Carta Anua de 1602...*, cit., México 6 maggio 1603, *Mon. Mex.*, VIII, pp. 85-86 ed anche pp. 86-88.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 87-88.

⁷¹ *Ibidem*, p. 88.

⁷² *Respuestas Romanas al Memorial del padre Martín Peláez*, Roma 20 aprile 1605, *Mon. Mex.*, VIII, p. 241.

⁷³ Roma 30 giugno 1603, *Mon. Mex.*, VIII, pp. 187-190.

⁷⁴ *Instrucción para que se atiende con más calor al ministerio con los Indios*, Roma 30 giugno 1603, *Mon. Mex.*, VIII, p. 189 e nn. 4-5.

risulta dal dettagliato *Catálogo de los que en esta Provincia de Nueva España saben la lengua y se exercitan en ella*⁷⁵, compilato per l'anno 1604. In definitiva, nella provincia della Nuova Spagna i gesuiti evangelizzarono con l'insegnamento ed insegnarono con successo perché aiutati dalla conoscenza delle lingue autoctone. Così la fondazione dei collegi, ove abbiamo seguito la graduale applicazione dei principi pedagogici della *Ratio studiorum*, ed il ministero della docenza risultarono il modo più efficace per applicarsi alla *cultura de los naturales y reducción de las naciones gentiles*⁷⁶.

ABBREVIAZIONI E SIGLE

MHSI = Monumenta historica Societatis Iesu.

MI *Const.* = *Monumenta Ignatiana*. Series tertia. Sancti Ignatii de Loyola Constitutiones Societatis Jesu. I. *Monumenta Constitutionum praevia*. II. *Textus hispanus*. III. *Textus latinus*, Romae 1934 1936 1938 (= MHSI 63 64 65).

Mon. Mex. = *Monumenta Mexicana*. I. (1570-1580). II. (1580-1585). III. (1585-1590). IV. (1590-1592). V. (1592-1596). VI. (1596-1599). VII. (1599-1602). Edidit F. Zubillaga S.I., Romae 1956 1959 1968 1971 1973 1976 1981 (= MHSI 77 84 97 104 106 114 122); VIII. (1603-1605). Edidit M. A. Rodríguez S.I., Romae 1991 (= MHSI 139).

MPSI (1557-1572) II = *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*. II. (1557-1572). *Penitus retractata multisque textibus aucta* edidit L. Lukács S.I., Romae 1974 (= MHSI 107).

MPSI *Ratio* = *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*. V. *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu (1586 1591 1599)*. Nova editio *penitus retractata* edidit L. Lukács S.I., Romae 1986 (= MHSI 129).

⁷⁵ In *Catálogos de la Provincia de Nueva España*, México 1604, *Mon. Mex.*, VIII, pp. 418-423; il catalogo enumera, da una parte, 10 diverse lingue: la lingua mexicana (certamente la più diffusa), la tarasca, la otomí, la zacateca, la tepehuana, la acaxe, la guajavana, la guasabe, la sinaloa, la ocoroni; e dall'altra, i 64 gesuiti che le parlavano: 56 la messicana, 10 la tarasca, 5 la otomí, 3 la zacateca, 3 la sinaloa, 2 la lingua acaxe, 2 la tepehuana, 1 la guajavana, 1 la guasave ed, infine, 1 la ocoroni.

⁷⁶ *Civitas Mexicana* a Felipe II, Re di Spagna, fine 1570, *Mon. Mex.*, I, p. 2.

FRANCESCA DE CESARE

NOTA ALL'ULTIMA EDIZIONE DI
SI TE DICEN QUE CAÍ, DI JUAN MARSÉ

È uscita nel '93, presso la Seix Barral, la "versión corregida y definitiva" di *Si te dicen que caí* di Juan Marsé. È la quarta edizione. Il romanzo era stato pubblicato per la prima volta nel 1973 dalla casa editrice messicana Novaro, ed aveva vinto il Premio Internacional México. In Spagna ufficialmente non era stata proibita la pubblicazione del libro¹, anche se a Marsé nel 1973 venne sconsigliata. Vi apparve comunque un anno dopo la morte di Franco, nella prima edizione della Seix Barral. Marsé attribuì il merito della grande fortuna di cui l'opera godette in buona misura alla mancanza di autorizzazione di cui si «giovò». Quella sorta di semiclandestinità avrebbe spinto il pubblico a vedere il romanzo in chiave politica, una rivendicazione contro la dittatura franchista o contro la guerra civile. Ma dopo l'intervista all'autore il pubblico rimase deluso «Lo que me proponía era sencillamente reconstruir el barrio y la infancia mía en ese barrio»². Si tratterebbe, insomma, di uno sfogo lirico contro il passare del tempo: «En contra de todo lo que muchos podrán pensar, *Si te dicen que caí* no es una venganza sobre el franquismo, sino la evocación de la infancia perdida. Otra cosa es que, inevitablemente, haya en la novela implicaciones políticas de la época»³. E ancora: «Deseaba recorrer el barrio, la fiesta mayor, las batallas de piedras, aquella sensación de que el tiempo estaba parado, de rechazo al mundo de los mayores»⁴. Marsé sembra esprimervi quindi il desiderio di fissare in una dimensione priva di spazio e di tempo un ricordo e delle sensazioni che altrimenti sarebbero sfumate. Senza per questo voler negare l'esistenza di una componente politica che fa dell'opera un grande romanzo di denuncia della vita spagnola nel dopoguerra.

¹ Cfr. José Martí Gómez, *Marsé el más escéptico*, in «Cuadernos para el diálogo», Madrid 25/9/1976, p. 51.

² La dichiarazione è riportata da Jack Sinnigen, in *Narrativa e ideología*, Madrid, Editorial Nuestra Cultura, 1982, p. 118.

³ José Martí Gómez, *op. cit.*, p. 51.

⁴ Mercedes Beneto, *Con el último premio Planeta a lo largo de la obra de Juan Marsé*, in «Destino», 26/10/1978, p. 33.

Le parole del titolo *Si te dicen que caí* sono tratte dall'inno falangista *Cara al sol*, i cui primi versi sono apposti a mo' di epigrafe all'edizione messicana dell'opera, senza poi ricomparire nella prima edizione spagnola. In effetti, tra l'edizione messicana del 1973 e quella spagnola della Seix Barral del 1976, l'autore apportò alcune modifiche con l'intento dichiarato di limare la scrittura. Gli emendamenti riguardano l'eliminazione dei versi dell'inno della Falange, che però vengono riproposti nella successiva edizione Cátedra del 1985, l'introduzione di alcuni paragrafi e la soppressione di alcuni elementi, a detta dell'autore, irrilevanti⁵.

W.M. Sherzer, nell'introduzione all'edizione Cátedra, rileva come sia tipico di Marsé introdurre, cambiare o sopprimere paragrafi. Aggiunge che «los cambios son normalmente detalles estilísticos», ma che nel caso di un altro romanzo, *Esta cara de la luna*, essi rivestono una importanza maggiore, in quanto «la segunda edición es marcadamente distinta y la lectura de sus variantes ofrece una visión muy interesante del proceso creativo del autor»⁶. L'autore stesso, in un'intervista, ha dichiarato: «Nada me gusta tanto como corregir»⁷. Nella «Nota a la nueva edición», poi, Marsé fa conoscere il suo desiderio di «arrojar un poco más de luz sobre algunas encrucijadas de una estructura narrativa compleja y ensimismada...» Il fatto è che «la penumbra que envuelve muchos pasajes importantes del libro siempre me pareció necesaria... Pero en otros repliegues del relato, menos decisivos tal vez, ... esa penumbra expositiva no era necesaria y ha sido atenuada o anulada en beneficio de una mayor claridad. Con respecto a ediciones anteriores, ésta presenta dos capítulos menos aunque ninguno ha sido suprimido; simplemente el texto ha sido redistribuido teniendo en cuenta aspectos de orden temático más que formales. Algunos fragmentos han sido desmontados pieza por pieza y vueltos a montar, hay supresiones y añadidos, pero nada que pueda afectar a cuestiones de tono y estilo ha sido alterado»⁸.

Si nota a prima vista che nella versione «corregida» manca l'epigrafe composta dai versi dell'inno della Falange. Ma quell'epigrafe già mancava nella prima edizione spagnola, anch'essa della Seix Barral e già riveduta dall'autore rispetto all'edizione messicana. Può darsi che nell'85 l'editore Cátedra, reinserendola, abbia ritenuto di fare un'opportuna operazione filologica.

⁵ Ediz. 1985. Per l'analisi che eseguo in questo lavoro tengo a confronto l'edizione Cátedra (1985), che si basa su quella della Seix Barral del 1976 e che quindi risulta già in parte riveduta dall'autore, e la «versión corregida y definitiva» del 1993, edita ancora dalla Seix Barral.

⁶ *Op. cit.*, p. 46.

⁷ Cfr. Ana Rodríguez Fischer, *Entrevista a Juan Marsé*, «Ínsula» n° 534, junio 1991, p. 25.

⁸ Ediz. 1993, p. 6.

Marsé ha anche eliminato il Prólogo di Dionisio Ridruejo, tratto da un articolo apparso su «Destino» il 26 gennaio del 1974. In questo prologo Dionisio Ridruejo tendeva a fare un'analisi dell'opera, vi esponeva la tecnica narrativa utilizzata dall'autore, spiegava l'uso dell'«aventi», il linguaggio con il quale Marsé proponeva il romanzo ai lettori, e la rappresentazione che il testo offriva di una società degradata, povera e corrotta, dominata da una borghesia solo apparentemente rispettabile. Nell'articolo Ridruejo sottolineava infine l'assenza di tesi particolari e la non volontà dell'autore di formulare giudizi riguardanti una realtà nella quale tutti siamo colpevoli e tutti siamo innocenti: «Para mí esta lectura ha sido un regalo. Doloroso, claro. De los que hacen crecer»⁹. Nell'edizione «riveduta e corretta», evidentemente l'autore non ha più ritenuto necessari i chiarimenti tecnici ed esegetici di Ridruejo.

Altri ritocchi dell'autore hanno interessato la divisione dei capitoli. I primi tre della prima edizione sono stati fusi nel primo della nuova edizione, indicando il cambio di argomento con una maggiore spaziatura di interlinea. Nessun capitolo è stato soppresso. Quelli rimescolati sono stati distribuiti in maniera differente, rispettando comunque le caratteristiche di ordine tematico.

Attraverso la collazione tra i due testi ho potuto osservare non poche modifiche apportate alla stesura, anche se queste non influiscono sull'intreccio narrativo e sul messaggio espresso nel romanzo. Non si tratta, insomma, di cambiamenti sostanziali, ma di emendamenti mirati a rendere più chiaro il testo e migliore lo stile. Nella nuova edizione, per esempio, si riscontra un meno avaro uso dei soggetti, come si evince dal confronto tra l'edizione del 1985 (colonna a sinistra) e l'edizione 1993 (colonna a destra):

«Habló de frías tardes invernales» (p. 81)	«Habló Nito de frías tardes invernales» (p. 28)
«Ahora tú, murmura, espabila y ella...» (p. 69)	«Ahora tú, espabila, murmura Java, y ella...» (p. 18)
«Ella miraba al traperero con sus ojos fríos...» (p. 88)	«Juanita miraba al traperero con ansiedad y malicia» (p. 34).

Vengono integrati periodi con frasi esplicative per rendere più immediata l'individuazione di soggetti e situazioni: «La niña que empujaba la silla, la Fueguiña, ¿Hasta dónde lo llevaba?» (p. 30). Nella precedente scrittura si dovevano leggere varie altre pagine prima di capire che quel personaggio era la Fueguiña. Sempre rispondendo a un desiderio di chiarezza, nell'ultima edizione Marsé specifica le coor-

⁹ Nella Ediz. 1985, p. 56.

dinate spaziali consentendo al lettore di orientarsi in quella miscela di narrazioni, ricordi e «aventis» di cui l'opera è composta: «en este hospital» (p. 31), «sobre el mar» (p. 26), «de Barcelona» (p. 81), «esquina Escorial»... «en la plaza del Norte» (p. 136), «en la cárcel» (p. 144), «del cine» (p. 198). Ancora per lo stesso motivo, al variare delle situazioni e dei luoghi, come ho già accennato prima, l'autore aumenta gli spazi di interlinea per evidenziare il cambiamento, laddove, nella prima edizione, al lettore non era consentito di usufruire di nessun momento di pausa per meglio disporsi alla comprensione degli eventi che andavano mutavano.

Anche i dialoghi sono resi più agili ed articolati; in qualche caso sono aggiunti al testo precedente interi paragrafi, allo scopo di rendere meglio comprensibile il narrato o, semplicemente, per il gusto del raccontare¹⁰.

Qualche paragrafo è interamente rielaborato, rivisto in una prospettiva stilistica diversa¹¹.

Per il resto, ulteriori interventi riguardano l'aggiunta di singole parole o aggettivi o la correzione di refusi tipografici. Si tratta, con tutta evidenza, di un'elaborazione stilistica conseguente ad una crescita intellettuale dell'autore e ad una comprensibile evoluzione del suo gusto. Ma anche, più banalmente, di un suo desiderio di limare una narrazione che nella fretta della pubblicazione, susseguente alla vincita del Premio Internacional de Novela México, finì alle stampe «con una urgencia tan insensata que no se me dio oportunidad de corregir pruebas ni revisar galeradas. Y cuando más adelante fue autorizada la edición española, en septiembre de 1976, casi un año después de la muerte del dictador, tampoco alcancé a revisar el texto, a causa esta vez de mi propia negligencia»¹².

Si te dicen que caí, secondo un'opinione abbastanza generale, rappresenta un giro di boa nella produzione dell'autore. I quattro romanzi

¹⁰ Del tutto nuovi sono, per esempio, i segmenti che seguono: «... que unos chavales siempre callejeando podían siquiera llegar a imaginar: historias verdaderas con cocodrilos verdaderos, historias de delación y de muerte escuchadas fragmentariamente y de soslayo en las amargas sobremesas de nuestros padres, cuando se abandonaban al recuerdo, y que sin embargo, no tenían la misma extraña fuerza de convicción que las aventis inventadas por Java o por Sarnita» (p. 29). «Todo pasó como en un sueño. El disco seguía girando, y hasta el rasguño de la aguja en el surco, en los intervalos de silencio, tenía una solemnidad, una emoción» (p. 87). «Las banderas se descolgaban de las ventanas como vómitos de sangre» (p. 74).

¹¹ Si veda il seguente:

«Se encerró con llave en el depósito, vio la mugre en el suelo, la sangre y el polvo, el frigorífico con los cadáveres encajonados, la turbia luz de la bombilla del techo abatiéndose sobre las formas rígidas en las camillas, sobre los sucios lienzos».

(p. 149, ediz. 1985)

«Se encerró en el depósito y allí consideró por vez primera en mucho tiempo la indestructible suciedad y el escalabro de las baldosas, la sangre y los humores y el polvo de la muerte agazapada en los rincones. Ronroneaba el frigorífico con los cadáveres encajonados, y la macilenta luz de la bombilla del techo caía sobre las formas rígidas en las camillas».

(p. 89, ediz. 1993)

¹² Nota a la nueva edición (1993), *op. cit.*, pp. 5-6.

che lo precedono (*Encerrados en un solo juguete*, 1961; *Esta cara de la luna*, 1962; *Últimas tardes con Teresa*, 1966-1986; *La oscura historia de la prima Montse*, 1970) sono una rappresentazione della Barcellona degli anni '50 che focalizza principalmente la sua attenzione sulla vita dei giovani borghesi. In *Si te dicen que caí* non incontriamo invece la gente povera e abbruttita dei primi anni del dopoguerra. Non vi è la rappresentazione bipolare della società; qui la sofferenza e la brutalità colpiscono tutti giungendo ad annullare le barriere di classe: «... y en estos ojos muertos se operaba la misteriosa putrefacción de la ciudad, aquella indiferencia de charco enfangado recibiendo sucesivas lluvias de humillaciones y engaños»¹³.

La struttura del romanzo risulta confusa e difficile. Essa rispecchia la complessità del mondo reale descritto. Jack Sinnigen la definisce «un texto confuso y autorreflexivo: confuso, porque requiere la participación de un lector activo que pueda atar cabos y seguir las múltiples versiones; autorreflexivo en el sentido que junto con las aventis está la teoría de la aventi, el cómo y el porqué de su producción»¹⁴. Marsé propone un lento chiarimento delle diverse realtà presentate attraverso una graduale offerta di informazioni. Utilizza la tecnica dell'«aventis», che è un gioco verbale per abbreviare «aventura». Questa «célula narrativa», che ha fornito all'autore la soluzione della struttura dell'opera risolvendolo dai problemi di ritmo, tono e stile¹⁵, dà luogo a una serie di racconti inventati dai personaggi Java e Sarnita per passare il tempo. Il concetto è spiegato nello stesso romanzo: «... un juego barato que sin duda era consecuencia de la escasez de juguetes, pero también un reflejo apagado de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla. Pero las mejores aventis eran las que contaba Java en días de lluvia... Fue un día de esos que se le ocurrió por primera vez introducir en la historia un personaje real que todos conocíamos... Con el tiempo perfeccioné el método: nos metió a todos en las historias, se metió él mismo... Aumentó el número de personajes reales y redujo cada vez más el de los ficticios, y además introdujo escenarios urbanos, sucesos que traían los diarios y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias, detenciones y desaparecidos. Era una voz impostada, recreando cosas que todos conocían de oídas: hablar de oídas, eso era contar aventis. Las mejores eran aquellas en las que no había que esforzarse para que resultaran creíbles: nada por aquel entonces tenía sentido. En realidad sus fantásticas aventis se nutrían de un mundo mucho más fantástico que el imaginado por ellos»¹⁶.

¹³ Ediz. 1984, p. 224; Ediz. 1993, p. 155.

¹⁴ In Jack Sinnigen, *Narrativa e ideología*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵ Cfr. Mercedes Beneto, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶ Ediz. 1985, p. 81 (d'ora in avanti cito così per riferirmi all'edizione Cátedra, mentre annoto Ediz. 1993 per riferirmi all'ultima «versión corregida y definitiva» di Seix Barral).

Si viene a creare, così, ciò che si potrebbe definire una terza dimensione che non coincide né con quella della realtà né con quella della menzogna: «Me di cuenta de que los hechos que afectaban la convivencia de un barrio estaban siendo manipulados y alterados a través del poder (...) Era interesante utilizar un correctivo de la realidad falseada ... hacer que la versión de los niños a través de la imaginación más disparatada restituyese la verdad de los hechos, o una posible verdad»¹⁷. È veramente impossibile scoprire quale sia la «verdad verdadera». In un altro momento del testo si dice: «Y eso que en las aventis de Java, según se vería tiempo después, la realidad era una oscura y pesada materia que había de permanecer aún mucho tiempo en el fondo, sin poder aflorar a la superficie. Pero todo acaba por saberse, Hermana»¹⁸. Ed ancora: «La verdad, nunca la dijo. Ni el mismo Java la sabía. La verdad era todavía, lo mismo que en sus aventis, aquella turbia materia que no conseguía elevarse, desprenderse del fondo de la historia»¹⁹.

Dionisio Ridruejo assicura che in *Si te dicen que caí* Marsé è uno scrittore realista: «Me parece que el genuino realismo, cruel y ejemplar, ha encontrado en Marsé su mejor pluma actual»²⁰. Rafael Conte definisce l'opera «...una gran novela, una profunda y hermosa novela realista, de una fuerza insólita y cruel, de una desbordada poesía...»²¹. Ma più che di realismo in senso storico, inteso cioè come adesione al tipo di letteratura che si era fatta in Spagna negli anni '50 e '60, a me pare si debba parlare di uno sperimentalismo strutturale che si avvale di tecniche moderne. Le voci narrative sono molteplici. Oltre a quelle del narratore onnisciente che raramente compare, molte altre si frammischiano tra loro. Ci sono addirittura momenti in cui non si capisce chi sia realmente a parlare. Marsé fa di tutto per tenere il lettore in una sfera di continua ambiguità. Questa ambiguità riguarda anche le dimensioni spazio temporali. Non sempre il lettore è in grado di stabilire a quale tempo è riferita l'azione. Una conversazione al presente è a volte calata in un ricordo o in una narrazione riferita a trenta anni prima. Analoga fluttuazione interessa il campo delle tematiche. Il testo scritto, insomma, imita il parlato. È vario, multiforme, mutevole. Marsé sfrutta per esempio la tecnica dei puntini sospensivi per sottolineare uno di questi cambi, tematici o temporali che siano. A volte fa ricorso a un maggiore spazio tra due differenti paragrafi. Un altro tratto stilistico che crea incertezza nel lettore è l'improvviso passare da un narratore ad un altro senza fare menzione dei soggetti. Il pro-

¹⁷ In Mercedes Beneto, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ Ediz. 1985, p. 83.

¹⁹ Ivi, p. 199.

²⁰ Nel Prologo all'ed. 1985, p. 53.

²¹ R. Conte, *El realismo proscrito: Juan Marsé-Jesús López Pacheco*, in «Ínsula», n° 346, 1975, p. 5.

blema si fa ancora più complicato quando all'uso preponderante del narratore onnisciente si alternano comunque altre voci narrative, a volte riferibili a presenze note e altre volte non identificabili. Ma il colmo della confusione assale il lettore quando intervengono differenti versioni di uno stesso avvenimento proposte non solo da differenti punti di vista, ma anche da uno stesso personaggio in distinte occasioni²².

Analoga sperimentazione riguarda il linguaggio del romanzo. Marsé adotta quello che più si adatta alle situazioni. Nelle descizioni la sua prosa si fa poetica: «Entre el son de las chicharras, igual que si la vida se hubiese paralizado en torno, un abrazo interminable, unas palabras de despedida, volveré a buscarte, el viento peinando los altos cipreses»²³. Il più delle volte il suo linguaggio è colloquiale ma in talune occasioni si fa crudo: «— ¿Quién de vosotros le dio la paliza, kabileños de mierda? — ¿De qué me estás hablando, mamón? — Lo sabes muy bien. Sois la purria»²⁴. Samuel Ammel afferma che gran parte di queste tecniche narrative sono comuni a tutti i romanzi dell'autore, mentre ciò che meglio caratterizza *Si te dicen que caí* è il «nihilismo que el autor muestra frente a la situación novelada y su preocupación por la oposición apariencia-realidad»²⁵. L'ambiente che Marsé ci presenta è quello della Barcellona degli anni immediatamente successivi alla guerra civile, un universo sordido senza alcuna speranza di salvezza. Di questo ambiente racconta, per esempio, i gruppi clandestini che avrebbero tentato di modificare la situazione; in effetti, semplici delinquenti che rapinano le banche non tanto perché aderiscono ad una causa politica quanto per cupidigia personale.

²² Si veda in proposito il frammento finale del romanzo in cui si narra la diversa e possibile fine di Marcos:

«Mira lo que le pasó al marinero, apuró tanto la cosa que no se enteró que la trapería fue destinada al derribo y un día dicen que encontraron un esqueleto aplastado con el gato y las ratas, quizá llevaba veinte años allí...»

Dejó de reír añadiendo oye, puedes creerme, hablo en serio: no es bueno vivir de recuerdos, carota. Palau parpadeó...: ¿Marcos Javaloyes?, dijo, éste se unió al otro grupo; en el cincuenta y nueve calculo que sería, y los trincaron a todos. Que no, hombre, le cortó Lage, que acabó de mala manera mucho antes, parece que iba por ahí recogiendo colillas con una ninfa, se sentaron un rato en un descampado y volaron por los aires, ni se enteró, el pobre, sería una Laffite que quedó sin explotar. Meneó Palau la cabeza...: hace años, una pila de años... vieron a un pobre de pedir metiéndose como una rata en el túnel de Montgat. Por mi parte juraría que un día le vi haciendo de hombre-anuncio en las Ramblas, pero... a veces me gustaría creer que aún puede estar escondido en alguna parte...» (Ediz. 1984, pp. 365-6). Come se non bastasse, all'interno del testo c'era già un'ulteriore versione del destino di Marcos, che è quella fornita da Sarnita durante una conversazione con Justiniano: «En fin, que él decidió un día abandonar su escondrijo, dicen, y embarcó para Marsella y fue a morir a Argelés en un campo de concentración...» (Ediz. 1984, p. 289).

²³ Ediz. 1985, p. 105.

²⁴ Ediz. 1985, p. 202.

²⁵ Samuel Amell, *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventis*, Madrid, Editorial Playor, 1984, p. 126.

È interessante vedere anche come Marsé riesca attraverso gli «aventis», e quindi attraverso una propria tecnica della finzione, a presentare quella realtà che la storia ufficiale ha preferito tener nascosta. L'autore mostra di avere gusto del «contar por contar», ma questo gusto non lo ha guidato verso l'«escapismo». Gli ha invece offerto la possibilità di far luce sulla realtà: «En esta novela (...) cantidad de hechos constituyen lo que podríamos llamar crónica de la ciudad, hechos reales: desde los atracos a bancos a esta prostituta asesinada en 1949, y el barrio, la iglesia parroquial, los sótanos. La Casa de Familia para los niños huérfanos de guerra, etc.»²⁶. Paradossalmente gli «aventis» riproducono la stessa realtà alienante che essi stessi, a loro volta, tendono a denunciare. Geneviève Champeau afferma che l'assenza di delimitazioni temporali e spaziali contribuisce a dare l'impressione di una mancanza di tempo, nel valore terreno del termine, e a evocare l'eternità della morte e, dunque, in questo caso, dell'inferno. La studiosa francese enumera tutta una serie di aggettivi con i quali Marsé, presentando i vari personaggi, li qualifica come esseri infernali: una serie di luoghi e di bestie, facilmente riconducibili all'inferno e al demonio, ai quali si aggiungono i simboli distruttori dell'acqua e del fuoco. È la caduta del popolo nella corruzione e nella prostituzione. In questo senso si spiegherebbe anche il veto, benché non ufficiale, che la pubblicazione dell'opera subì: essa evocava e rappresentava come un inferno la Spagna franchista, quella stessa Spagna che in altri tempi si era fatta paladina dei valori cristiani e promotrice della fede contro Satana²⁷. La caduta originale, cui falsamente sembrerebbe alludere il titolo, evocerebbe la caduta di una società, dei suoi ideali e del personaggio che di tanto degrado è simbolo: il cenciaio Java. Il giovane si è prostituito non solo fisicamente, ma anche moralmente, giungendo a vendere il fratello allo scopo di migliorare la propria condizione sociale ed economica. L'opera si apre con la descrizione del suo cadavere. Il personaggio è morto insieme alla moglie e ai due figli in un incidente automobilistico. È lui stesso ad autodefinirsi nel 19° capitolo: «No, es que estoy harto de lágrimas, señor, de miedo y de miseria. No soporto a la gente derrotada y apaleada a la gente que ha perdido en la vida, que ha caído y no es capaz de levantarse, de adaptarse al paso de la paz y ocupar el puesto que todos tenemos aquí: que la paz les resulte peor que la guerra, ...Así que no me recuerde más a mi hermano, no nos parecemos en nada, señor, él siempre llevaba un pañuelo rojo y negro anudado al cuello y hasta en eso soy diferente, mire el mío, señor, de muchos colores, soy la mismísima primavera que vuelve a sonreír, camarada...»²⁸ E qui la primavera,

²⁶ Jack Sinnigen, *op. cit.*, p. 116.

²⁷ Geneviève Champeau, *A propos de Si te dicen que caí*, Bordeaux, «Bulletin Hispanique», vol. 85, n° 3-4, 1983, passim.

²⁸ Ediz. 1993, p. 231.

che dovrebbe avere una connotazione positiva, rappresentare l'inizio di un nuovo ciclo e il ritorno della vita, inverte il significato e viene a rappresentare la degradazione di una società che si affida all'istinto, eletto come unico valore morale. Allo stesso modo, gli altri personaggi principali subiscono una analoga deformazione, diventano, nel commento di Nivia Montenegro, «...una sombra desfigurada de lo que eran o querían ser (...) La misma deformación se observa en los ex-combatientes republicanos. El intenso dolor que sienten al terminar la guerra se transforma con el paso del tiempo en una cínica adaptación, para terminar, treinta años después, en una recolección nostálgica»²⁹.

Gregorio Morán, in una recensione del libro appena apparso nelle librerie spagnole, definisce «la miseria y el hambre» come i veri protagonisti del romanzo³⁰. In realtà, la stessa Barcellona può essere considerata tale. Il problema è che in proposito lo stesso autore propone un ventaglio di ipotesi assai ampio. Kirsch Jeffrey Allen³¹ ammette una grande vastità di «planos espaciales», ma ne individua quattro principali: 1) i guerriglieri urbani, che continuano a lottare contro il potere franchista; 2) i luoghi dove vivono i borghesi «vencedores»; 3) la clinica dove il narratore principale, al tempo presente del romanzo e quindi negli anni '70, ricorda la sua infanzia; 4) le capanne dove una combriccola di ragazzi vive e la cripta nella quale giocano. Ma la figura unificatrice dei piani spaziali potrebbe essere Aurora Nin, una prostituta che quasi tutti cercano per qualche motivo, una sventurata realmente esistita che venne assassinata nell'inverno del '49. Temporalmente, il racconto procede in base a notizie sulla sua localizzazione, mentre, parallelamente, esso retrocede per scoprire il motivo di questa ricerca. E questo scrutare nel passato è un po' il filo conduttore del testo. Sicché, i vari piani temporali che qua e là sono accennati, nella sostanza possono essere ricondotti a due: il presente, cioè i primi anni '70 nei quali il narratore ricorda e narra, e gli anni '40, l'immediato dopoguerra al quale rimandano le vicende raccontate.

²⁹ Nivia Montenegro, *El juego intertextual de Si te dicen que caí*, Toronto, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», vol. V, 1981, p. 149.

³⁰ G. Morán, *Si te dicen que caí*, «Cuadernos para el diálogo», Madrid 25/9/1976, p. 50.

³¹ Kirsch Jeffrey Allen, *Técnica novelística en la obra de Juan Marsé*, Michigan, University Microfilms International, 1986, p. 178.

La visione della realtà è un processo che si svolge in un continuo movimento di andata e ritorno tra il mondo esterno e il mondo interno. Il soggetto si confronta con l'oggetto e lo interpreta in base alle sue esperienze e alle sue conoscenze. In questo modo, la conoscenza è un processo attivo e dinamico, che si evolve nel tempo e si arricchisce con nuove esperienze e scoperte.

ELISA HERMANN

VISIONE E SPECULAZIONI SULLA CONOSCENZA IN PALOMAR

1. Se è ormai tradizione¹ «leggere» tra le righe del *Palomar*² le città e gli ambienti, gli accadimenti biografici dello scrittore Calvino, Roma, Parigi, i viaggi, l'«oasi» di vacanza di Castiglione della Pescaia, lo schema dell'indice è una guida fondamentale per seguire un itinerario di ricerca e di interrogazione compiuto dal protagonista.

Le avventure del Signor Palomar, non a caso omonimo dell'osservatorio californiano, rappresentano un percorso cognitivo e di riflessione: «è una specie di diario su problemi di conoscenza minimali, vie per stabilire relazioni col mondo, gratificazioni e frustrazioni nell'uso del silenzio e della parola» (Calvino, 1988: 73). I fatti e gli oggetti quotidiani diventano spunto di riflessioni sulla relazione dell'individuo, il soggetto esperiente, con il mondo naturale e sociale.

L'atto cognitivo ha inizio come percezione visiva intenzionale, «operazione visiva» la definisce Palomar, generalmente di un oggetto o di un fenomeno naturale per risolversi in un secondo momento in interazione del soggetto osservatore con (gli) altri soggetti e, in seguito, riflessione del soggetto isolato e concentrato in sé stesso.

«Le cifre 1, 2, 3, che numerano i titoli, siano esse in prima, seconda, o terza posizione, non hanno solo un valore ordinale ma corrispondono a tre aree tematiche, a tre tipi di esperienza e di interrogazione che, proporzionati in varia misura, sono presenti in ogni parte del libro» (p. 130). Ciascuna area tematica è divisa in tre parti corrispondenti a tre racconti. La cifra 1. contrassegna l'esperienza visiva di oggetti e fenomeni naturali dando risalto all'aspetto descrittivo del testo. Gli episodi cui precede il 2. si strutturano come narrazione:

¹ Si confronti per esempio G. Falaschi (a cura di), 1987.
² *Palomar* è uscito per la prima volta nel 1983. Alcuni degli episodi, oggi componenti del testo unitario erano stati scritti già in precedenza per *Il Corriere della Sera* e *La Repubblica* come prose d'occasione, in due rubriche intitolate *Osservazioni del signor Palomar* e *Taccuino del signor Palomar*.

Nel passaggio dal quotidiano al libro si verifica il cambiamento del narratore dalla prima (Calvino, collaboratore di quotidiani, che racconta, descrive, commenta) alla terza persona (il narratore extradiegetico che espone le avventure cognitive del protagonista Palomar). Il testo a cui si rimanda è quello Einaudi, Nuovi Coralli, 1983.

l'esperienza visiva si risolve in esperienza del linguaggio, dei significati e dei simboli. Il 3. rimanda sempre all'esperienza di tipo speculativo, alla riflessione, «dall'ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione» (Ibidem).

L'alternarsi di 1, 2, 3, dà luogo a un intreccio in cui i tre aspetti cognitivi sono presenti in misura relativa o dominante in ciascuna area: la percezione, fenomeno unidirezionale 'soggetto-oggetto', l'interazione, in cui la relazione soggetto-oggetto è bidirezionale, la speculazione, esperienza interna al soggetto.

La visione, dalla percezione alle metafore visive della riflessione e della speculazione e in relazione agli aspetti iconici e simbolici del linguaggio, è aspetto significativo in molti momenti della biografia e dell'opera di Calvino. Essa si manifesta nella passione per il cinema in cui si realizza la «distanza» necessaria al soggetto per stabilire il suo rapporto con le cose, per veder aprirsi i confini del reale ad «entità astratte come entità geometriche, ma anche concrete, assolutamente piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza stabilivano una loro rete (astratta) di rapporti»³.

Calvino afferma inoltre che dentro ciascuno esiste una sorta di «cinema mentale» sempre in funzione e sempre in grado di proiettare immagini. L'astrazione è il momento in cui la visione, percezione organica, diviene visione mentale, immagine e immaginazione. Il rapporto occhio-cervello-immaginazione è così uno dei punti-chiave della riflessione teorica e letteraria di Calvino. Di occhio e cervello gli interessa principalmente che la retina e la corteccia visiva siano formate dallo stesso tessuto: «La retina è una porzione periferica della corteccia cerebrale. Insomma il cervello comincia nell'occhio (...)» (Calvino, 1984)⁴.

Altri autori forniscono evidenza sperimentale della ricostruzione del pensiero di un soggetto osservante dalla registrazione dei movimenti oculari. La visione, il senso più sviluppato negli esseri umani, consiste in una ricerca attiva di informazioni allo scopo di agire. Ciò dà luogo a programmi e ad aspettative visive la cui elaborazione produce ipotesi relative al contesto in cui i dati d'ingresso possono essere ricostruiti.

La visione è dunque l'elemento costitutivo del narrare nella poetica di Calvino: Il racconto è per lui la trasposizione linguistica di un'immagine visiva, e lo scrittore deve far fronte al «divario incolma-

³ Si confronti in proposito E. Mondello, 1990.

⁴ Calvino si riferisce al saggio di R. Pierantoni: *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Milano, Boringhieri, 1981.

Si confronti anche Changeaux, J.P.: *L'homme neuronale*, Librairie Arthème Fayard, 1983, tr. it.: *L'uomo neuronale*, Milano, Feltrinelli, 1983, e Young, J.: *Philosophy and Brain*, trad. it.: *I filosofi e il cervello*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

bile» tra espressione linguistica e esperienza visibile (1988: 88) esercitando il suo potere speciale:

il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare le immagini. (1988: 92)

Senza immagini non esisterebbe la letteratura, poiché il processo immaginativo è il livello mentale essenziale al passaggio dall'esperienza visiva alla forma della scrittura, e il pensiero stimolato dalla scrittura produce a sua volta immagini mentali.

«Nei circuiti tra occhio e cervello» (parole del signor Palomar), nella capacità di dar corpo alle visioni della mente e di immaginare gli oggetti percepiti si riconosce «una capacità umana fondamentale». La capacità fondamentale del narratore è il pensiero per immagini.

Il processo immaginativo, nel quale si creano le immagini stimolate dalla scrittura ha luogo in due momenti, dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola: un'immagine visuale è sempre all'origine di ogni racconto di Calvino:

Dunque nell'ideazione di un racconto la prima cosa che mi viene in mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato in termini discorsivi o concettuali. (Ibidem, p. 88)

Nella scrittura si fondono le istanze dell'icona e del simbolo: L'esperienza visiva (iconica) passa attraverso il 'setaccio' del linguaggio (simbolico), diventa segno. La scrittura unifica la percezione e l'immaginazione, come un catalogo mentale dell'esperienza⁵.

Lo scrittore è come un collezionista di sabbia che deve riordinare gli infiniti granelli colorati della sua collezione: i granelli di sabbia sono i segni che stanno per la realtà complessa e multiforme da ridurre a linearità:

Comunque tutte le realtà e le fantasie possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto. (Ibidem, p. 98)

La scrittura colma il divario fra la percezione e l'esperienza, fra il lin-

⁵ Per un discorso esauriente sulla semiotica cognitiva di Peirce si rimanda alle traduzioni a cura di Massimo A. Bonfantini, *Semiotica*, Torino, Einaudi 1980, *Le leggi dell'ipotesi*, Milano, Bompiani, 1984.

guaggio e la concettualizzazione. La scrittura regola il flusso delle immagini. Il problema cognitivo si presenta come contrasto fra la pluridimensionalità dell'esperienza e la linearizzazione della scrittura. Questa tende ad unificare la molteplicità della realtà vissuta nell'uniformità della superficie lineare.

2. La posizione teorica dell'ultimo Calvino, la sua interpretazione della scrittura come tentativo di colmare il divario fra esperienza sensibile e linguaggio, si inserisce bene nella riflessione della linguistica cognitiva contemporanea, per la quale tutto il sistema della lingua si rivela come grossa costruzione simbolico-metaforica. Pensiamo in particolare all'impostazione che parte dalle teorizzazioni olistiche e dalla teoria del prototipo di Rosch⁶, e trova il suo rappresentante più originale in George Lakoff (1987).

Lakoff interpreta l'immaginazione come il perno dello sviluppo dei processi cognitivi ed individua tre livelli semantici dell'interazione fra individuo e ambiente: fisico, funzionale e sociale. Questi sono individuabili come aspetti «ecologici» della mente ed originano modelli cognitivi idealizzati (ICM) in base ai quali gli esseri umani rappresentano sé stessi e il proprio ambiente. I modelli cognitivi idealizzati sono generati dalle istanze cognitive e dalle convenzioni sociali: in particolare il sistema concettuale è legato all'esperienza fisica dell'ambiente, che viene elaborata da ciascun gruppo culturale in maniera differente. Il meccanismo alla base di questo processo è all'origine di tutti i passaggi mentali ed è uguale per tutti gli esseri umani, per cui l'esperienza del proprio corpo e del proprio ambiente viene concettualizzata in termini di metafore e metonimie⁷.

Nella lingua italiana possiamo considerare gli aspetti metaforici riconoscibili nelle perifrasi di uso quotidiano; le espressioni *raggiungere uno scopo*, *mettersi sulla giusta via*, *passare un brutto periodo* sono effetti dell'organizzazione dell'esperienza umana in base a metafore del movimento. Ciò che rappresenta una delle principali caratteristiche dell'elaborazione dell'esperienza fisica.

Lakoff mette in evidenza in maniera esplicita il 'procedere per immagini' che nega l'arbitrarietà del linguaggio. L'istanza arbitraria, convenzionale, simbolica del linguaggio poggia sul procedere iconico, poiché le metafore stesse sono motivate da «strutture inerenti all'esperienza corporea quotidiana» (Lakoff, 1987).

L'icona è il primo momento dell'astrazione dalla realtà: l'astra-

⁶ Si confronti Rosch, Eleanor: *Principles of Categorization*, in Rosch, E./Lloyd Barbara B. (Editors): *Cognition and Categorization*, Hillsdale, New Jersey, Erlbaum, 1978. Per un prospetto generale sulla linguistica cognitiva si confronti Schwarz, Monika: *Einführung in die Kognitive Linguistik*, UTB Franke, Tübingen, 1992.

⁷ Jakobson (1968) aveva già riconosciuto negli aspetti metonimici e metaforici del linguaggio le caratteristiche dell'icona, percezionamente distinta in immagine e diagramma.

zione progressiva crea metafore il cui legame con la realtà oggettiva si fa a mano a mano più effimero, fino a perdere del tutto la sua istanza iconica e assumendo quella simbolica. In questi termini tutta la lingua è metafora della realtà.

Non meraviglia che le istanze universalistiche del cognitivismo abbiano cercato conferma proprio nella vecchia prassi dell'etimologia. È quanto ha fatto ad esempio Eve Sweetser, linguista americana, allieva di Lakoff, in un libro che tende a dimostrare come la percezione visiva sia fin dai tempi più remoti associata alla conoscenza⁸. In accordo con il modello dell'astrazione di Lakoff (1987), Sweetser nota che la relazione semantica fra i verbi inglesi *see* e *know* è causata dall'estensione della connotazione percettiva a connotazione di capacità cognitive astratte, fenomeno, questo, osservabile sia in sincronia, sia in diacronia, in tutta l'area indoeuropea.

Rilevante nella tesi di Sweetser è la constatazione che il mutamento semantico ha luogo con il passaggio da un senso concreto ad un senso astratto, e non viceversa. Per esempio, i verbi inglesi della visione trovano origine in metafore della fisicità e del movimento: ingl. *gape*, *gawn*, («guardare, fissare con gli occhi»), deriva da i.e. *ghei-, «sbadigliare»; ingl. *see*, «vedere», deriva da i.e. *sek^w-, dal quale si origina anche lat. *sequor*, «seguire». La comunanza radicale è dovuta probabilmente all'associazione dell'atto del seguire fisicamente a quello del seguire con gli occhi una figura in movimento⁹.

Il motivo per cui la rappresentazione della conoscenza avviene principalmente tramite metafore della visione è individuabile secondo Sweetser in una caratteristica che accomuna i due fenomeni: vedere consente all'organismo di percepire un oggetto «a distanza», così come l'attività mentale è un processo di elaborazione di dati a distanza.

Sulla scia dei lavori di Fillmore, Lakoff e Kay, e ricollegandosi in parte con le teorie europee dei campi semantici (Stern, Benveniste etc.), Sweetser (1992) propone un'interpretazione dei mutamenti semantici che chiama in causa, tra l'altro la percezione dell'ambiente fisico e l'organizzazione della società. Secondo Sweetser l'osservazione sul piano diacronico dei fenomeni di polisemia e mutamento semantico-lessicale, con il ricorso al sapere etimologico dovrebbe rendere possibile l'individuazione di regolarità nel mutamento semantico. La 'produzione di parole' è dunque completamente condizionata dal modo d'essere del linguaggio come riflesso della percezione della realtà, e ciò è confermato dall'interpretazione etimologica che rivela come le lingue siano delimitate alle radici dalla percezione della realtà e dai meccanismi che la regolano.

⁸ Sweetser, Eve: *From Etymology to Pragmatics. Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic structure*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

⁹ L'etimologia dei verbi della visione verrà trattata più ampiamente in seguito.

Ad esempio, it. *capire*, «comprendere, realizzare con la mente», deriva da lat. *capere*, «prendere, afferrare». Nel passaggio dal latino all'italiano l'atto pratico dell'afferrare è stato associato a quello mentale per affinità; si può ipotizzare che entrambi i significati fossero inizialmente contemporanei, e in seguito si sia conservato solo il livello della metafora (il livello diagrammatico), mentre l'istanza iconica originaria è andata perduta.

Da queste premesse muove il nostro contributo: la consonanza che ci è parso di vedere fra le idee di Calvino e le teorie dei cognitivisti ci induce a ricercare — anche per via etimologica — i fondamenti del «lesico della conoscenza» in *Palomar*, nell'aspettativa di scoprire anche in questa base materiale del testo, l'esperienza fondante dell'occhio.

L'occhio è l'organo privilegiato nella descrizione linguistica delle manifestazioni cognitive: nel vedere convergono gli altri sensi, attraverso il livello sinestetico, come dimostrano espressioni idiomatiche italiane quali: *hai visto com'è morbido?* (tatto), *hai visto com'è buono?* (gusto), *vedi se profuma* (olfatto), *hai visto come parla?* (udito).

La visione è inoltre metafora privilegiata dei processi mentali, per esempio nella locuzione: *io la vedo così*, *La visione del mondo...*

3. Dimensione essenziale e determinante della visione in *Palomar* è il vuoto: la distesa della spiaggia, il mare, la superficie del giardino, il cielo notturno, la parete trasparente del soggiorno, lo spazio tra l'osservatore e la città dall'alto della terrazza. La visione corrisponde sempre ad una situazione di isolamento del soggetto che si verifica a livello del testo nelle forme della descrizione del paesaggio e del monologo interiore. Il vuoto dispone il soggetto verso l'esterno, gli dà luogo di 'abbandonarsi' all'esperienza.

In questo rapporto si sviluppa la metafora dello specchio, oggetto vuoto che riflette in sé il mondo: Palomar guarda il mondo che si riflette in lui, e allo stesso tempo il mondo, oggetto in sé riflette la propria essenza di immagine esterna all'osservatore.

Il riflesso rappresenta la percezione: la realtà, esterna, è percepita dal soggetto tramite i collegamenti neuronici. La percezione si realizza nel percorso dai ricettori periferici del senso verso il 'centro' dell'elaborazione cognitiva. Un percorso esterno-interno. Ma la percezione ha luogo anche attraverso il percorso inverso: interno-esterno, dal centro percettore alla periferia. Qui essa si realizza come intervento attivo del soggetto nell'ambiente, la 'ricerca percettiva'.

Nelle cosmicomiche una conchiglia cieca presenta una teoria filosofico-biologica della percezione visiva in un' 'ode alla visione', la quale si sviluppa dal tatto, come uno stimolo dall'esterno che si incontra con la volontà visiva di un soggetto:

E infondo a ognuno di quegli occhi abitavo io, ossia abitava un altro me, una delle immagini di me, e s'incontrava con l'immagine di lei, nell'ultra mondo che

s'apre attraverso la sfera semiliquida delle iridi, il buio delle pupille, il palazzo di specchi delle retine, nel vero nostro elemento che si estende senza rive né confini (p. 174).

Lo stato liquido accomuna l'acqua, elemento essenziale della vita, al liquido oculare. Il mondo aqueo esterno diventa l'acquosità degli organi della visione, all'interno del soggetto. Così la visione trova nel liquido il suo elemento essenziale. E la caratteristica riflettente dell'acqua diviene l'istanza metaforica in cui convergono la visione come stimolo di un oggetto esterno, e la visione come programma cognitivo del soggetto vedente. Palomar, da parte sua, mette in atto un programma cognitivo:

Volendo evitare le sensazioni vaghe si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso. (*Palomar*, p. 5)

Il soggetto rivela l'esigenza di fermare l'oggetto, di bloccare l'esperienza. La visione è intervento sulla realtà, uno strumento per dominare la complessità del mondo. Possono qui servire alcune riflessioni su aspetti esterni, visibili del testo di Palomar.

L'immagine che illustra la copertina dell'edizione Einaudi del *Palomar* è una riproduzione dell'incisione di Dürer *Unterweisung der Messung*. La scelta editoriale non è un caso, ma cosciente volontà dell'autore¹⁰. L'incisione è conosciuta in Italia con il titolo *Il disegnatore della donna coricata*, di cui, però, la traduzione esatta è *L'insegnamento della misura*. Nell'illustrazione è posto fra il disegnatore e la donna coricata un prospettografo, piano proporzionale di proiezione che 'spezzetta' l'immagine reale in quadrati regolari riportati anche sul foglio del disegnatore, in modo da poter riprodurre questa nelle esatte proporzioni. Il prospettografo è uno strumento di analisi e misurazione della realtà. E come attraverso un prospettografo il signor Palomar vuole isolare, separare, dividere l'oggetto dal resto dell'ambiente. È questo l'unico modo di vedere veramente poiché il mondo esterno all'osservatore è multiforme, mobile, inafferrabile.

Gli aspetti della complessità si manifestano ad esempio nella visione delle onde marine:

Però isolare un'onda separandola dall'onda che immediatamente la segue e pare la sospinga ... è molto difficile; così come separarla dall'onda che la precede e che sembra trascinarsela dietro (...). (Ivi, p. 6)

Riducendo l'oggetto osservato in frammenti visivi, la visione si

¹⁰ Si fa riferimento all'intervento di Ruggero Pierantoni «Calvino e l'ottica» al convegno tenutosi a Firenze nel 1987, raccolto in G. Falaschi (a cura di), 1987. Pierantoni fa notare che l'informazione deriva da una comunicazione personale della stessa signora Calvino.

risolve in prassi. Vedere comporta in qualche modo un intervento sull'ambiente e una sua modificazione in base alle nostre capacità percettive.

3.1. *Vedere* è il lemma più ricorrente nel testo *Palomar* (65 occorrenze). La visione-prassi di *Palomar* è l'elemento motore dell'operazione cognitiva.

Ed è così che la teoria bio-filosofica della visione di Calvino-Palomar trova riscontro nelle rappresentazioni della visione che l'etimologia ci restituisce¹¹.

Si propone dunque un breve sguardo sulla tradizione indoeuropea alla ricerca delle rappresentazioni originarie della visione, da cui si sono evolute le forme attuali del lessico della visione adoperato da Calvino.

It. *vedere* si fa risalire al verbo latino *video*. Questo trova origine nella radice indoeuropea **ueid-*, la quale si sviluppa anche in greco *eidomai*, «appaio» e *oida*, «so», perfetto con valore di presente: sapere è il risultato finale della visione, «io so per aver visto», oppure, «vidi perciò so». La connotazione «sapere» si riscontra in molte lingue indoeuropee, assieme a quelle di «conoscere» e «percepire» (per esempio, in antico indiano: *vitta*, «riconosciuto», av. *aiwi-wi*, «ho percepito», costruito su av. *vaeda*, «vedere», e «sapere»). Nel gruppo germanico, a.a.ted. *wizzan*, «vedere, fare attenzione», si continua nel tedesco *wis-sen*, «sapere»; in celtico **dru-uid* denota «sommo sapiente».

L'associazione della vista a qualità e fenomeni della mente tipica anche di tutto il mondo classico, continua nella tradizione cristiana, dove lat. *videns*, «colui che vede», designa i profeti.

Cicerone, nelle *Epistulae*, accosta le due locuzioni *animo videre*, «vedere con l'animo», cioè «capire» e *cernere oculis*, «separare con gli occhi»:

Quem exitum ego tam video animo quam ea quae oculis cernimus. (Fam., 6, 3, 2)

Nella costruzione chiasmica la visione diviene caratteristica interna del soggetto assumendo la connotazione «comprendere», («vedo nell'animo», dunque, «comprendo»). Il lessema *cernere* conferisce alla visione una caratteristica di attività 'di selezione della realtà' («separo, scelgo con gli occhi»). L'accostamento semantico *videre-animo* fa risalire la visione come processo interno: il soggetto che vede *animo* è altamente cosciente per aver visto in precedenza *oculis*¹².

¹¹ Per l'etimologia abbiamo consultato due dizionari classici, anche se non recenti, Walde, A., Pokorny, J.: *Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanische Sprachen*, e a Ernout, A., Meillet, A.: *dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, ricercandovi suggestioni ulteriori per la nostra lettura.

¹² *Animus* connota una serie di caratteristiche dell'individuo umano, oltre alla capacità intellettuale e sensoriale, il coraggio e la forza interiore.

L'aspetto percettivo e sensoriale della visione nel latino come nel greco non è separato dai suoi effetti mentali. *Visum* designa «visione», «apparizione» e «aspetto»; *visus* designa la vista in entrambi gli aspetti, attivo e passivo, di vedere e essere visto: «vista» e anche «aspetto, apparenza»; così ad esempio la forma passiva impersonale *videtur* si traduce «sembra». In greco *eidomai*, presente, «io appaio» diventa all'aoristo *eidon*, «vidi». Gr. *Idea* connota «apparenza, aspetto, forma esteriore», dunque ciò che si vede immediatamente (gr. *eidolon*, «forma»). La forma negativa del sostantivo greco *ne-is* presenta al genitivo la radice *id-*: *neidos*, «colui che non sa».

Un'altra radice indoeuropea, *seq-* si trova all'origine dei verbi tedeschi *sehen* e *sagen*, e dei lemmi latini *seco* («taglio») e *insectio*, derivato che connota «sezione, taglio», ma anche «racconto» e «vista». Così l'atto linguistico e quello visivo avrebbero in comune la caratteristica di *Abschnitt*, sezione di un tutto unitario. 'Nominare' e 'vedere' sono due modi di scomporre la realtà, sezionare l'oggetto per renderlo comprensibile, conoscibile. Si può inferire dunque l'esistenza di un'istanza deittica originaria del linguaggio in cui non si separino il significato (l'oggetto concreto, *visto*) e il significante (l'atto linguistico astratto, *detto*)¹³.

Il gesto è il legame diretto all'esperienza di oggetti nella realtà. L'icona è l'istanza dell'immagine: essa corrisponde alla formazione del concetto come immagine di un oggetto reale (si noti che la radice *im-* è comune a entrambi i vocaboli latini *imago* e *imitor*, quasi a voler sottolineare l'istanza dell'immagine come una 'copia' dalla realtà). Il simbolo è l'istanza del procedere metaforico. L'icona sarebbe dunque il luogo della cultura. Il simbolo, procedimento di astrazione, si intreccia alle istanze della cultura come elemento primordiale che permane nell'evolversi di questa.

Questa interpretazione del *segno* come prodotto dell'istanza iconica e del procedere per metafore dell'organizzazione dei concetti ben si accorda con gli spunti teorici di Lakoff e le riflessioni di Sweetser.

La comunanza radicale della radice **seq-* nei due lemmi latini *signum* e *sequor* risulta essere una comunanza fra i concetti «tagliare», «seguire», «dire» e «vedere» attestata in Ernout-Meillet e in Walde-Pokorny. Un punto di partenza ulteriore per approfondire le rappresentazioni più arcaiche testimoniate dalle articolazioni linguistiche.

Non è tuttavia da tralasciare un altro aspetto. Il verbo latino *sequor*, «seguire, accompagnare» viene relato anche alla radice i.e. **oq-*, «occhio». Fatto questo che può farci associare la vista al per-

¹³ L'ipotesi della deissi come una possibile manifestazione originaria di linguaggio è stata proposta da Cristina Vallini durante la serie di seminari sul tema: *Il primitivo in linguistica*, svoltisi presso l'IUO negli anni accademici 1989-90 e 1990-91. Si confronti inoltre, C. Vallini: *Fra immaginazione e scienza: la teoria del femminile*, in: *Ricostruzione culturale e ricostruzione linguistica*, Atti del Congresso del Circolo Glottologico Palermitano, Stampatori Tipolitografici Associati, Palermo, 1991.

corso sequenziale: l'occhio vede perché è capace di seguire un movimento sequenziale. Ma una caratteristica della sequenzialità è la divisibilità. Il «taglio» visivo operato sulla realtà è atto cognitivo intenzionale che produce sequenze, spezzoni di realtà.

Il passaggio vedere → sapere si compie sulla base della relazione semantica fra due aspetti del movimento: l'iterazione dello sguardo che dà luogo alle sequenze visive, e l'atto di interruzione della sequenza visiva. Quest'ultimo è il taglio operato sulla realtà, ovvero l'intenzionalità cognitiva che divide la realtà in sequenze. L'atto linguistico è la conseguenza del «taglio» cognitivo, poiché ha luogo attraverso l'elaborazione di un'icona isolata. Così la conoscenza è rappresentata attraverso la metafora della visione.

Le istanze del movimento sequenziale e dell'interruzione intenzionale accomunano i concetti del vedere e del sapere in un unico nucleo originario del movimento.

3.1.1. Non possiamo non notare coincidenze sorprendenti tra queste rappresentazioni originarie e la riduzione del molteplice a misurabile che Palomar tenta di compiere. Queste 'metarappresentazioni' della visione sembrano riflettersi nella elaborazione letteraria dell'atto cognitivo: la *prassi visiva* del signor Palomar diventa l'elemento motore della diegesi. La visione si risolve in intervento sulla realtà, operazione cosciente che gli causa tensione e angoscia:

Se non fosse per questa sua impazienza di raggiungere un risultato completo e definitivo della sua operazione visiva, il guardare le onde sarebbe per lui un esercizio molto riposante e potrebbe salvarlo dalla nevrastenia, dall'infarto e dall'ulcera gastrica. E forse potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice.

La climax ascendente fa culminare l'attività cognitiva in *operazione visiva*. A questo punto interviene l'ironia, come una stoccata¹⁴: il metodo della prassi cognitiva della scomposizione della molteplicità del reale si scontra con l'impossibilità di un'esperienza cognitiva completa, di conciliare l'io e il fuori, l'interno e l'esterno, il molteplice con il bisogno di modelli. Ciò che rende Palomar un individuo insicuro e nevrotico.

Ma l'avventura cognitiva di Palomar si può anche accomunare al modello letterario della ricerca di una conciliazione tra la vita estetica della scrittura e la vita reale. Lo scrittore-artista di Thomas Mann, Tonio Kröger si ritira dal mondo incapace di risolvere questo conflitto, ritornando a riconciliarsi nel momento in cui comprende che l'unica via per continuare a fare letteratura è quella di rassegnarsi al con-

¹⁴ Il termine si deve a G. Pescio Bottino.

flitto. Tuttavia la coscienza della crisi in Mann, legata al crollo della borghesia di fine secolo, risente in certo modo degli influssi della filosofia di Schopenhauer e forse di Freud, e si sviluppa solo a livello estetico nella crisi dell'artista.

Palomar è invece creatura di un autore che ha definito la letteratura come «terreno di lotta»¹⁵. Così il suo conflitto non riguarda l'impossibilità di conciliare arte e vita, ma l'inconciliabilità tout court dell'esperienza con tutte le forme in cui essa si realizza. Piuttosto i personaggi di Calvino non dissentono dal «sottolivello intenzionale», caratteristica che Asor Rosa identifica in tutta la letteratura italiana contemporanea, e che corrisponde allo stile dimesso della scrittura, alle descrizioni di personaggi mediocri con aspirazioni di grandezza, come Totò Merumeni di Gozzano, i quali vedono crollare i loro goffi tentativi all'urto con una quotidianità scialba e rassegnata.

Anche la profonda ricerca cognitiva di Palomar deve scontrarsi con la realtà. E l'impatto con questa rivela la vanità dei tentativi di oltrepassare la superficie delle cose.

Dopo la lunga riflessione senza risultato sulla valenza fenomenica del raggio di luce solare al tramonto sulla superficie del mare in cui nuota (*La spada del sole*), a Palomar non rimane che un unico gesto quotidiano, umano, indispensabile:

Finalmente s'asciuga con un telo di spugna e torna a casa. (ivi, p. 20)

Nella narrazione l'ironia interrompe il conflitto fra protagonista e realtà segnalando a lui e al lettore l'inutilità di tutti i suoi sforzi: ciò che rimane alla fine è sempre il vuoto, ovvero la constatazione dell'impossibilità di ridurre la molteplicità a linearità.

L'ironia è uno strumento calviniano che segnala una mancanza attraverso la ridicolizzazione del personaggio: Palomar, goffo e insicuro eredita molti lati del suo carattere da un suo predecessore, Marcovaldo, i cui tentativi di modificare la realtà falliscono uno dopo l'altro. Marcovaldo si muove sul piano della grigia quotidianità della vita in periferia, Palomar ha il privilegio di «poter dire che lavora in luoghi

¹⁵ Nell'articolo *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)* apparso su «Rinascita» n. 46 del 24 novembre 1967 (ora contenuto nella raccolta *Una pietra sopra*). In questo periodo Calvino condivide il percorso di ricerca dei rapporti tra la creazione artistica e letteraria e la riflessione marxista degli intellettuali della sinistra italiana. Al centro sta il problema del rapporto fra opera letteraria e pubblico. Già allora Calvino rifiutava le idee sull'opera letteraria come strumento di lotta in sé stessa, convinto piuttosto della funzione culturale dell'opera letteraria come momento di scoperta e crescita per il singolo: «L'effetto che un'opera importante (scientifica o letteraria) può avere sulla lotta generale in corso è di portarla su un livello di consapevolezza più alto, di aumentarne gli strumenti di conoscenza, di previsione, di immaginazione, di concentrazione, (...) La motivazione o l'intenzione, sono elementi che possono avere un interesse genetico o affettivo, riguardante soprattutto l'autore, ma di scarsa incidenza sul corso della lotta. (...) L'opera stessa è e deve essere terreno di lotta» (Calvino, 1967, ora in 1980: 163).

e atteggiamenti che si direbbero del più assoluto riposo...» (p. 26), tuttavia la sua riflessione parte da fatti e oggetti quotidiani per risolversi nella medesima sconfitta.

Il testo di Palomar, è una serie di racconti mancati, nella misura in cui la mancanza contraddistingue il conflitto del protagonista con la realtà. Tale mancanza si realizza a livello stilistico-retorico nella prosa breve e interrotta, nei finali bruschi e improvvisi, e nell'uso della diminutio ironica.

Ma Palomar è anche l'alter ego dello scrittore che si serve dell'ironia anche nella riflessione poetica. La sua ricerca ossessiva è quella descritta da Calvino nelle *Lezioni americane* a proposito della sua nevrosi dell'«esattezza»:

Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa, ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. È un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto. (1988, pp. 67-68)

Palomar rappresenta il culmine della parabola dell'esperienza cognitiva che si realizza nella scrittura¹⁶. L'intrecciarsi delle istanze dell'esperienza in tutte le possibili combinazioni e l'ossessione del dettaglio si riflettono nell'alternarsi di «1.», «2.», «3.»: la riflessione di Palomar tende a sviluppare il dato cognitivo fino alla comprensione del meccanismo generale dell'esperienza. Il tentativo totalizzante entra in conflitto con l'irriducibilità dell'esistente a un tutto unitario. L'esperienza si conclude nella 'sconfitta cognitiva'. Il personaggio Palomar non è più ridicolo dello scrittore alla ricerca di una soluzione poetica, ciò che li distingue è il livello di consapevolezza.

3.1.2. A Palomar non rimane che chiudersi in sé stesso. La riflessione si riduce a fenomeno esclusivamente interno al soggetto conoscente, in speculazione. I titoli degli episodi «3.» *il mondo guarda il*

¹⁶ «Lo scrivere di Palomar non è altro che questo scrivere di momento in momento lo stesso libro che io ho scritto e pubblicato», afferma lo scrittore in un'intervista pubblicata in «Nuova Corrente», 100, 1987.

Con questo riferimento accogliamo le teorie più recenti sul percorso letterario Calviano, che propongono, in alternativa all'interpretazione «classica» dell'opera dello scrittore in tre fasi (realismo, fantasia e sperimentazione), l'individuazione del percorso creativo come un itinerario di ricerca e di conoscenza realizzato ogni volta in termini diversi. Cfr., solo a titolo di esempio, Asor Rosa: *Il «punto di vista» di Calvino*, in Falaschi (1987).

mondo e l'universo come specchio introducono all'esperienza del soggetto rinchiuso e riflesso in sé stesso: la conoscenza si manifesta ora come speculazione interna.

Palomar osserva sé stesso, e si guarda, così come ha guardato le onde del mare, le stelle e gli oggetti intorno a sé: il punto di vista si è scisso in una multiformità di sguardi poiché il tentativo sempre rinnovato di trovare ordine nella complessità implica la frantumazione di ogni possibilità cognitiva:

Ed ecco che anche questa nuova fase del suo itinerario alla ricerca della saggezza si compie. Finalmente egli potrà spaziare con lo sguardo dentro di sé. Cosa vedrà? Gli apparirà il suo mondo interiore come un calmo intenso ruotare d'una spirale luminosa? vedrà navigare in silenzio stelle e pianeti sulle parabole e le ellissi che determinano il carattere e il destino? Completerà una sfera di circonferenza infinita che ha l'io per centro e il centro in ogni punto?

Apra gli occhi: quel che appare al suo sguardo gli sembra di averlo già visto tutti i giorni: vie piene di gente che si affretta e si fa largo a gomitate, senza guardarsi in faccia, tra le alte mura spigolose e scrostate. In fondo, come un meccanismo inceppato, che sussulta e cigola in tutte le sue giunture non oleate, avamposti di un universo pericolante, contorto, senza requie come lui.

L'inconciliabilità non è più fra soggetto e mondo, ma fra due mondi: il mondo degli oggetti esterni e quello interiore del soggetto. Entrambi ricercano un'equilibrio finale. L'interno e l'esterno si annullano: soggetto e oggetto non esistono più: dentro le cose c'è il mondo, e il mondo è ogni cosa. L'intenzione cognitiva si duplica. Adesso è il mondo degli oggetti esterni il punto di partenza dell'intenzione cognitiva: la «traiettoria» che parte dalla cosa è volontà comunicativa, l'immagine diventa segno. Sono queste le conclusioni del signor Palomar sulla conoscenza:

Una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose solo quando è convinta di significare sé stessa e niente altro, in mezzo alle cose che significano sé stesse e niente altro. (Ivi, p. 117)

In questo passaggio, quasi una chiosa al discorso della conchiglia cieca, Palomar verifica 'sul campo' la frase di Marco Polo, nelle *Città invisibili*:

Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondezze, e il giardino pensile della reggia del gran khan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori. (p. 110)

Già nelle prime teorizzazioni di Calvino la letteratura veniva definita «la sfida al labirinto»¹⁷. La scrittura è un mezzo per dominare la

¹⁷ *La sfida al labirinto* apparve su «Il menabò» n. 5, Einaudi, Torino, 1962. Un «labirinto gnoseologico-culturale» caratterizza la letteratura postindustriale. In questa si fon-

complessità del reale: le immagini si riflettono e si combinano all'infinito, lo scrittore le ordina con rigore metodico e capacità combinatoria.

L'esperienza cognitiva di Palomar rimane incompiuta, interrotta bruscamente dalla morte improvvisa del protagonista. L'interruzione brusca della narrazione segna la conferma stilistica della consapevolezza della mancanza come strumento portante dell'articolazione testuale. Questa stessa interruzione definisce la vittoria finale di Palomar: la lunga e laboriosa ricerca lo ha portato alla constatazione definitiva dell'impossibilità della conoscenza della totalità del reale. La profonda consapevolezza della mancanza non può che corrispondere alla morte del protagonista: interruzione del percorso di conoscenza che coincide con il finale narrativo.

Se Calvino nelle *Lezioni* afferma, citando Hofmannstahl, che «ciò che è nascosto non ci interessa» (p. 74) Palomar riflette, quasi a completamento della citazione:

Solo dopo avere conosciuto la superficie delle cose (...) ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile. (*Palomar*, p. 34)

Ironia della sorte, Calvino ha lasciato il mondo poco dopo Palomar. A questo è toccato consegnarci l'eredità spirituale del grande scrittore, un nuovo *point de vue* cognitivo: la profondità (in)visibile della superficie, e, forse, la modesta essenza dei contenuti etimologici del pensiero.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Calvino, Italo: *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Einaudi, Torino, 1980 (1963); *Le cosmicomiche*, Milano, Garzanti, 1988 (1965); *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972; *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano, 1990 (1984); *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983; *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988; *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- Ernout, Alfred - Meillet, Antoine: *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Kliecksieck, Paris, 1959 (1939).
- Falaschi, Giovanni (a cura di): *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale (Firenze 26-28 II 1987)*, Garzanti, Milano, 1988.

dono l'attitudine alla ricerca della complessità con il fascino del labirinto, «assenza di vie d'uscita»: «Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare (...)».

- Jakobson, Roman: *Alla ricerca dell'essenza del linguaggio*, in AA.VV.: *I problemi attuali della linguistica*, Bompiani, Milano, 1968.
- Lakoff, George: *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1987.
- Sweetser, Eve: *From Etymology to Pragmatics. Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*, Cambridge, Cambridge University Press 1992.
- Mondello, Elisabetta: *Italo Calvino*, Studio Tesi, Pordenone, 1990.
- Walde, Alois - Pokorny, Julius: *Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanischen Sprachen*, De Gruyter, Berlin, Leipzig, 1973 (1927-1932).

ARMANDO MAGGI

TRADIZIONE E POSTMODERNISMO
IN SONETOS DO OBSCURO QUÊ DI MANUEL ALEGRE

A partire da *Com que pena, vinte poemas para Camões* del 1992, Manuel Alegre ha sensibilmente modificato il senso e la struttura stessa della sua poesia. Nelle sue precedenti raccolte, tra le quali spiccano *Praça da Canção*, *Chegar aqui* e *Atlântico*, Alegre aveva sempre concepito la scrittura come presenza attiva nella storia del proprio paese. Il Portogallo, il suo destino e il suo passato erano il centro dell'attenzione del poeta. La comprensione della propria identità per Alegre non poteva che provenire da un'accorta meditazione sull'identità della propria nazione. Per questo, nei versi di Alegre l'esame di tematiche attuali, quali la piaga dell'emigrazione, l'isolamento culturale del Portogallo durante la dittatura e il difficile recupero dopo la rivoluzione dei garofani si fondevano naturalmente con il ricordo di passati eventi storici, quali gli arditi viaggi delle flotte portoghesi in terre lontane e la crisi dell'impero coloniale. Alegre percepiva la propria attività creativa necessariamente immersa nel flusso storico del proprio popolo, la sua missione di poeta era appunto quella di portare alla superficie della coscienza, propria e della propria nazione, l'«essere» portoghese. Alegre sintetizza il suo ruolo di artista in un illuminante brano tratto da un lungo poema chiamato «In mezzo del camin» inserito nella raccolta *Babilónia*:

A tua vida está no meio: a tua contraditória
perigosa apaixonada vida.
Mudar o homem (dizias). Fazer história.
Como abolir agora o quotidiano?
A selva é escura e estás sozinho
com tua guitarra e tua memória
no meio do caminho¹.

A parte il diretto riferimento alla poesia di Dante, la cui presenza, come metterò in risalto più avanti, diviene cruciale nella più recente produzione di Alegre, in questi versi egli mira a presentare se stesso

¹ Manuel Alegre, «In mezzo del camin» in *Babilónia*, raccolta insieme ad altri testi sotto il titolo *Atlântico*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1989, p. 149.

come una sorta di poeta errante, la cui «appassionata vita» lo porta a voler «cambiare l'uomo» e a voler «fare storia». João de Melo sintetizza la posizione del primo Alegre, per così dire, cioè quella che giunge sino a *Com que pena*, nel modo seguente:

A crónica desse país não é feita [por Alegre] nem à revelia da memória nem ao arrepio da sua realidade plana, concreta e de superfície. Essa ideia de Portugal... é uma espécie de pórtico que nela se abre sobre o infinito, em busca de um ideal patriótico ou de uma noção de pátria... as pátrias têm rostos, ossos, padrões de grandeza moral e histórica - e têm misérias...²

João de Melo sottolinea come, attraverso la scrittura, il primo Alegre persegua «un'idea di Portogallo», con questo intendendo dire che il poeta spera sia di poter comporre una sorta di cronaca poetica del proprio paese, sia di poter muovere il paese stesso verso un utopico «ideale di patria». Il poeta, quindi, ha fiducia nell'arte come intervento, sebbene non sia la sua una poesia di mero contenuto politico. In questa prima fase della sua attività Alegre ritiene che la poesia possa farsi dialogo e che in fondo, nonostante i versi di «In mezzo del camin», il poeta non sia totalmente «solo con la sua chitarra», poiché il suo solitario cantare nella «selva oscura» viene percepito, meditato, compreso. Per il primo Alegre, potremmo dire, la scrittura è un dialogo in solitudine. Tuttavia, per il poeta dare vita a questo suo ideale di patria significa essenzialmente un volgersi al passato, un ritornare alle radici del proprio paese, del proprio essere. La coscienza di sé è un recupero del senso del passato. Nel componimento «É preciso um país» Alegre elabora questo concetto:

É preciso voltar a ter uma raiz
um chão para lavar
um chão para florir.
É preciso um país.

—
Não mais navios a partir
para o país da ausência³.

Contro il «paese dell'assenza», tragico riferimento storico alla massiccia emigrazione portoghese di questo secolo ma anche simbolica allusione a quella perdita di identità nazionale che il poeta tanto teme, Alegre intende utilizzare il mezzo poetico per un finale «ritorno in patria», per una conclusiva comprensione di sé e della propria gente.

La posizione ideologica del primo Alegre ha una derivazione fortemente romantica sotto diversi punti di vista. Prima di tutto, l'immagine del poeta immerso in un'ostile selva oscura, in cui soltanto la sua

² João de Melo, «Manuel Alegre: Das Errâncias e do retorno aos mitos patrióticos» saggio introduttivo a *O Canto e as Armas*, Publicações Dom Quixote, Lisbona 1989, p. 17.

³ Manuel Alegre, «É preciso um país» in *Praça da Canção*, inserito in *O Canto e as Armas*, cit., p. 164.

arte gli è di conforto, corrisponde pienamente all'immagine ottocentesca dell'artista superiore e distaccato dall'incipiente società capitalista⁴. Il poeta, isolato dal resto del suo popolo, invia il proprio canto liberatore, pur essendo consapevole che esso difficilmente verrà recepito⁵. La solitudine della propria arte viene percepita dal poeta come solitudine, crisi della cultura stessa del proprio paese, poiché è nell'arte che risiede l'«anima» della nazione, lo spirito unificatore del proprio popolo. La scrittura, quindi, nasce quale tensione tra la coscienza del proprio isolamento e il «dovere» di dire, di tentare un colloquio. Inoltre, l'idea di un'utopia rivolta al passato, come se lo scorrere del tempo non potesse che compromettere una mitica età dell'oro della nazione portoghese, è anch'essa fortemente romantica.

Nel 1992 Alegre pubblica una breve raccolta, *Com que pena, vinte poemas para Camões*, la quale indiscutibilmente segna un distacco dalle posizioni appena esemplificate⁶. L'intera raccolta è centrata sul-

⁴ Che la cultura mercificante del capitalismo sia una delle maggiori cause della crisi dei nostri tempi è chiaramente espresso da Alegre in una pagina di questo suo nuovo libro: «Capitalismo é moda usura imagem/ linguagem do sistema e um sistema/ de linguagem. Nós somos de outra margem...» (p. 39). Per ciò che concerne il termine «usura» è interessante notare come nei *Cantos* Ezra Pound, la cui critica posizione nei confronti del sonetto viene menzionata da Alegre in un altro sonetto di questa raccolta (p. 71), interpreta questa parola come simbolo dell'incapacità umana di sollevarsi dal personale egoismo verso una generale condivisione di beni: «With usura hath no man a house of good stone/ each block cut smooth and well fitting/ that design might cover their face,/ with usura/ hath no man a painted paradise on his church wall...» («Canto XLV» in *The fifth Decad of Cantos*, Faber & Faber 1937, p. 29). Nello stesso «canto XLV» Pound vede l'arte dell'umanesimo italiano come esente da ogni forma di «usura»: «...Pietro Lombardo/ came not by usura/ Duccio came not by usura/ nor Piero della Francesca...» (*ibidem*). Alegre sembra riprendere tale tematica nella sezione centrale di *Sonetos do Obscuro Quê*, in cui egli dedica un intero sonetto a Paolo Uccello: «Os cavalos de Uccello» (p. 43) e il seguente a Botticelli (p. 44). In altre parole, l'arte italiana rappresenta il superamento della mercificazione dell'arte e il raggiungimento di una totale «libertà» di espressione.

Per un esame dei rapporti tra letteratura modernista e capitalismo si vedano: Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York 1976; Raymond Aron, *Progress and Disillusion: The Dialectics of Modern Society*, New York 1968; Peter Faulkner, *Modernism*, London 1977; Paul de Man, *Blindness and Insight*, Oxford University Press 1971.

⁵ In *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, 1987, Matei Calinescu riassume la storia dell'alienazione del poeta moderno a partire dal movimento romantico in Germania. Calinescu rammenta come all'inizio di tale movimento l'oggetto di maggior risentimento da parte dell'artista era il cosiddetto 'filisteismo', la tipica forma di ipocrisia della classe borghese (pp. 43-46). Naturalmente, agli occhi dei romantici europei l'incarnazione stessa di tale moderna degenerazione dei valori della società civile era l'America. Calinescu cita un lungo passo da *Edgar Allan Poe, Vie et Oeuvres* scritto da Baudelaire, in cui il poeta francese descrive Poe come un esiliato in patria, in un'America in cui «l'attività materiale, essendo esageratamente enfatizzata al punto di divenire una mania nazionale, lascia poco spazio nella mente per cose che non siano prettamente mondane...» (Calinescu, p. 55). Come porrò meglio in risalto in seguito, in *Sonetos do Obscuro Quê* Alegre stesso vede nel capitalismo la causa maggiore di tutti i mali.

⁶ Ho condotto un esame di questa raccolta in *La centralità della poesia camoniana in Com que pena* di Manuel Alegre in *AION-SR*, XXXVI, 1, pp. 185-193. Per un esame della prima produzione di Alegre si veda: Eriilde Melillo Reali, *Una lettura di Manuel Alegre*, in *AION-SR*, XIV, 2, 1972.

l'eredità poetica e culturale di Camões, visto come nume della nazione portoghese, e più che in passato Alegre dimostrava viva attenzione alla forma stessa del suo poetare. Sebbene fossero presenti composizioni a struttura libera, *Com que pena* è dominato dalla forma del sonetto, anche se non assolutamente corrispondente alla sua struttura tradizionale. Infatti, sia la divisione in quartine e terzine sia il numero delle sillabe di ciascun verso non era sempre fedele alla forma classica. Tuttavia, più che in passato in questo libro Alegre si preoccupa di dare alla propria poesia una musicalità serrata, fatta di ricorrenti rime ed assonanze, sia a fine verso sia all'interno del verso stesso. A partire da *Com que pena*, la forma tende ad acquisire una rilevanza speciale nell'arte di Alegre.

In *Com que pena* la scelta di rifarsi a Camões, il diretto invito rivolto al poeta de *Os Lusíadas* di parlare di nuovo alla gente «cega e surda» (tale è divenuto il popolo portoghese agli occhi di Alegre) già era segnale di un sottile malessere da parte del Nostro, un suo nuovo «procurar o sentido e a referência. O quê»⁷. Di fronte alla degenerazione del tempo presente, visto da Alegre come dominato dal caos e dall'incomprensione, Camões diviene «a palavra prometida» che sola potrebbe far tornare il popolo portoghese alla coscienza del proprio essere, e guidarlo verso una «outra Índia» e un «outro azimute»⁸. Camões, potremmo dire, acquista nel testo di Alegre un ruolo messianico che travalica l'area stessa della letteratura.

La ricerca del «quê» dell'ultimo sonetto di *Com que pena* diviene il centro della più recente raccolta *Sonetos do Obscuro Quê*, pubblicata nel 1993. Come vedremo, «o quê», posto direttamente nel titolo dell'opera, ingloba in sé il senso di tutta l'attuale ricerca del Nostro: il ruolo dell'artista oggi, la complessa relazione con la tradizione, ma soprattutto la combattuta accettazione da parte di Alegre del diverso ruolo che la scrittura ha acquisito nell'Europa di questo fine secolo.

Leggiamo il sonetto che apre la raccolta, il primo della sezione «Os cinco sonetos da selva escura»:

Transforma-se a serpente em consoante
Europa do avesso sarça ardente
algures o trovador fala com Dante
— Eu sou Arnaud e vou contra a corrente.

Desagrega-se a rosa e a semântica
três cabeças irrompem no fonema
dai-me de novo uma vogal atlântica
outra era outro ciclo outro poema.

⁷ Manuel Alegre, *Com que pena, vinte poemas para Camões* Publicações Dom Quixote, Lisboa 1992: «A gente cega e surda somos nós - - - falas conosco às vezes quase a nós» (p. 41); «Procurar o sentido e a referência. O quê» (p. 53).

⁸ *Ibidem*, p. 43 e p. 53.

O sonho que se foi não é sonho que torne.
Eis o efêmero dentro do eterno
sabe-se o que não é quem sabe o que será?

De cabeça na mão eu sou Bertran de Born
dai-me de novo o doce falar materno
dai-me a harmonia e a rosa que não há⁹.

La prima quartina contiene *in nuce* il discorso poetico che Alegre svilupperà nell'intera raccolta¹⁰. «A serpente» del primo verso, simbolo di una indefinita condizione di errore o 'peccato', è strisciata all'interno del linguaggio stesso dell'Europa. La «sarça ardente», il rovo che «parla» la verità dell'Essere, altro accenno di tono direttamente biblico, viene posta da Alegre in un lontano altrove, nel settimo girone del purgatorio, quello dei lussuriosi, dove Dante e il trovatore Arnaldo Daniello, uno dei maggiori esponenti del «trobar clus» provenzale, s'incontrano e conversano¹¹. Arnaldo, si ricorderà, in una fiamma si va purificando dei suoi passati errori, delle sue «errate passioni», e si rivolge a Dante nella sua arcaica e complessa lingua, sottolineando anche nell'Oltretomba la sua natura di artista distaccato ed intenso, fautore di un comporre complesso ed aulico. Per questo l'Arnaldo dei versi di Alegre, interpretando il corrispondente endecasillabo dantesco, afferma di andare «contra a corrente»¹². Tuttavia, il comportamento indipendente di Arnaldo non può essere limitato alle sue scelte letterarie. È più che plausibile considerare che il verso di Alegre venga «completato» da quello della Commedia¹³.

Di cosa piange l'Arnaldo di Alegre? Qual è la corrente contro cui egli si pone? La seconda quartina costituisce un chiarimento delle tematiche accennate nella prima. La semantica si è disgregata. Di nuovo, Alegre riconduce il senso del proprio discorso ad una questione linguistica. La «rosa», termine ricorrente in tutta questa raccolta, rimanda appunto ad un'armonia d'espressione, al «doce falar

⁹ *Sonetos do Obscuro Quê*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1993, p. 15.

¹⁰ Da un punto di vista metrico questo sonetto, come in genere tutti gli altri di questa raccolta, conferma la struttura adottata dal Nostro in *Com que pena*. Mentre la prima quartina rispetta gli accenti classici dell'endecasillabo, i restanti versi sono endecasillabi, coppie di quinari più settenari, di cui il primo membro non è tronco come nell'endecasillabo (ad esempio, «dai-me de novo o doce falar materno»), od anche settenari doppi («O sonho que se foi não é sonho que torne», «sabe-se o que não é quem sabe o que será?», «De cabeça na mão eu sou Bertran de Born»). Per l'esame metrico utilizzo: Aldo Menichetti, *Metrica italiana, Fondamenti metrici, Prosodia, Rima*, Padova 1993.

¹¹ *Purgatorio* canto XXVI, vv. 139-147.

¹² In Dante il verso è: «Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan», *Purgatorio*, XXVI, 142.

¹³ La cosiddetta intertestualità, termine coniato da Julia Kristeva e che indica l'atto di reinterpretazione condotto da un poeta nei confronti della sua tradizione, è elemento fondamentale della poesia di Alegre. Il poeta tende ad accumulare più significati in un unico verso attraverso un'opera di contaminazione tra varie fonti. Si veda: Clara Rocha, *O arquitecto em Manuel Alegre*, in «Caderno de literatura», 7, 1980, pp. 50-61; Armando Maggi, *cit.*

materno» dell'ultimo endecasillabo del sonetto, che si è esaurita, «desagregada»¹⁴. In un altro componimento il poeta varia direttamente questo medesimo verso, riconnettendo ancora una volta l'immagine della rosa all'espressione linguistica: «Desagrega-se a rosa e a grámatica» (p. 23). Le tre fiere infernali (le «três cabeças») hanno fatto irruzione nel fonema; la lingua si è guastata. Per questo in uno degli ultimi sonetti il poeta auspicherà la presenza di una «rosa oculta», di una nuova armonia da venire, misteriosa, pressoché mistica: «...dá-me a rosa oculta em cada rima» (p. 67).

Ciò che era stata speranza di rinnovamento in *Com que pena* attraverso il ricorso alla voce poetica di Camões, come se il grande lirico potesse instillare una nuova linfa nell'idioma, diviene qui consapevolezza di un fallimento. «A vogal atlântica» di Camões, il suo poema, sono «outro» da noi¹⁵. Questo il sogno della prima terzina, ciò che è trascorso non può tornare. Questo, quindi, il quesito a cui Alegre tenta di dare risposta: come porsi di fronte ad un futuro sconosciuto, quando i parametri del passato si sono esauriti? La posizione nostalgica di Alegre è ben evidente nelle immagini bibliche e dantesche utilizzate. Il serpente, il rovetto ardente, le fiere del primo canto dell'*Inferno*, la fiamma in cui sconta le sue colpe il trovatore, l'armonia *d'antan* che si è spezzata. Perché, come chiaramente afferma l'ultimo verso del componimento, «l'armonia e la rosa non ci sono più», su questo Alegre non nutre alcun dubbio.

Eppure Alegre considera la sua denuncia della morte della «rosa» e dell'«armonia» come un atto «contra a corrente», una presa di coscienza che non può non essere espressione di un dissidio, di un contrasto profondo. Questo il significato dell'immagine del trovatore Bertram dal Bornio che, col capo in mano, come Dante lo vede nella nona bolgia dell'*Inferno*, chiede che gli venga concesso di nuovo «o doce falar materno», la rosa appunto, l'armonia perduta¹⁶. In quello che è uno dei canti più orridi e densi di sangue di tutto l'*Inferno*, Bertram sconta la colpa di aver istigato il figlio di Enrico III, detto il Re giovane, a ribellarsi e a scendere in guerra contro suo padre. Bertram è condannato a vagare con la testa in mano «a guisa di lanterna»¹⁷. Quindi, il riferimento di Alegre è chiaro: la denuncia che egli conduce della fine della rosa e dell'armonia lo «danna» a uno stato di solitaria sofferenza, che si traduce in «istigazione alla guerra».

¹⁴ Nella sua recensione a questo libro (*O Jornal de Letras*, 4 Gennaio 1994, pp. 14-15), Maria Helena da Rocha Pereira mette in risalto i *leitmotiv* del testo, e tra essi quello della «rosa» è forse il principale. Secondo Rocha Pereira, l'armonia e la rosa sono «símbolos de um mundo melhor».

¹⁵ In *Com que pena* la speranza riposta nella lingua poetica di Camões faceva «fiorire isole in ogni lettera» («Há uma ilha a florir em cada letra» p. 10), i decasillabi «partivano verso l'India» («Partiam para a Índia os decassílabos» p. 15) e vi era «una stella che brilla in ogni lettera» («Há uma estrela a brilhar em cada letra» p. 19).

¹⁶ *Inferno*, XXVIII, vv. 118-142.

¹⁷ *Ibidem*, v. 122.

Ma contro chi si schiera Alegre? In una recente intervista egli chiarisce molti dei punti sollevati nella sua poesia. Definisce i nostri tempi «de profundo caos e de profunda desagregação em todos os sentidos»¹⁸. In particolare, egli ritiene che il movimento postmodernista, creazione della cultura di oggi, sia una «pseudo-arte do edonismo, do solipsismo e do ambigüismo» e che esso non dia alcuna risposta soddisfacente alle problematiche attuali. Parafrasando un verso del sonetto in questione, il poeta afferma che «sabe-se o que está a morrer, mas não se sabe o que está a nascer». Di conseguenza, Alegre ritiene che sia necessaria una «regra», addirittura un nuovo «neo-classicismo». La scelta di rifarsi a Dante corrisponde quindi, dice Alegre stesso, a questa sua «busca da regra».

La ricerca di una nuova «regola» dovrebbe indicare al poeta la strada attraverso la selva oscura dei nostri tempi. Il linguaggio, che in passato era per Alegre strumento di dialogo con la propria cultura ed identità nazionali, si è ammalato. Come dice un altro sonetto di questa raccolta, «há um vírus nas sílabas...» (p. 62). Tuttavia, il virus a cui Alegre accenna non è nella lingua in sé, ma piuttosto in quella che il poeta era abituato ad utilizzare, è la lingua di Alegre, la sua ragione di poeta ad essersi 'ammalata'. In un sonetto successivo Alegre chiarifica il senso della sua personale «selva escura»:

Na selva escura in mezzo del camin
na selva escura também eu me percorro.
Vem ver ó Dante o século no fim
ajuda-me a romper o ciclo e o cerco. (p. 19)

Alegre invoca Dante perché egli lo aiuti a spezzare «o ciclo e o cerco». Ciò a cui Alegre si riferisce con questa immagine è la frustrazione di colui che desidera avvicinarsi al 'centro', simbolo di una esaustiva comprensione di se stesso e del proprio destino oltre la 'selva', ma venga a comprendere che in qualunque punto del 'cerchio' egli si trovi, per quanto egli proceda lungo il suo perimetro, la sua distanza dal centro rimane la stessa. Il 'centro' è irraggiungibile, il 'cerchio' non si può spezzare¹⁹.

La metafora del cerchio, e del soggetto perduto lungo il perimetro di esso e per questo incapace di interrompere un cammino ripetitivo

¹⁸ «Manuel Alegre sob o signo de Dante», intervista di Rodrigues da Silva al poeta in *Jornal de Letras*, 4 gennaio 1994, pp. 14-16.

¹⁹ Il termine «cerchio» naturalmente rimanda ai luoghi di sofferenza delle anime nell'opera dantesca. Il cerchio che non si può spezzare indica la condizione di eterna pena, di una frustrante sensazione di impotenza, simile a quella percepita da Alegre nei confronti della condizione dell'uomo odierno. Con ben altra connotazione Dante lo utilizza nel *Paradiso*, XIV, 1-3: «Dal centro al cerchio, e si dal cerchio al centro/ movesi l'acqua in un ritondo vaso/ seconda ch'è percossa fuori o dentro...» In questo caso l'immagine del cerchio allude alla perfetta armonia celeste tra anime elette, simili ai cerchi che si formano sulla superficie dell'acqua, e il centro divino.

che possa invece giungere direttamente al 'centro', non è totalmente nuovo al dibattito filosofico attuale. In *Al di là del soggetto* Gianni Vattimo ricorre a questa metafora per chiarire la condizione dell'uomo di oggi. Da un punto di vista temporale, afferma Vattimo, l'idea di progresso e conseguentemente di regresso è venuta pressoché ad esaurirsi²⁰. Simile appunto a chi percorra una circonferenza nel tentativo di arrivare al centro di essa, l'uomo di oggi ha perduto la fede nel concetto di evoluzione, piuttosto egli sente di vivere un «eterno presente», il cui carattere essenziale è un «continuo finire»²¹. Se, come Alegre in più punti del suo libro sottolinea, i nostri sono tempi di caos e decadenza, la nostra non è una decadenza progressiva, ma piuttosto stagnante o, meglio, definitiva. Questo è ciò che è definito da molti come «la condizione postmoderna»²².

Vladimir Jankélévitch ha esaminato in profondità il concetto di decadenza. Egli ci rammenta come la decadenza normalmente non contenga in sé particolari aspetti storici che la rendano facilmente riconoscibile. Nessun tempo è decadente di per sé. La decadenza, sostiene Jankélévitch, non è *in statu* ma *in motu*²³. Ma è proprio questo elemento di dinamismo che è assente dall'attuale «decadenza», essa non procede né recede, sfida, si potrebbe dire, ogni esame che desideri progettarne la fine. Naturalmente, come Vattimo ed altri esponenti del pensiero postmoderno mettono in risalto, la ragione, nella sua veste chiarificatrice e progettuale, viene in tal modo messa in scacco. Nel caso di Alegre, ad esempio, è percepibile il malessere di chi, come lui, è stato testimone di drammatici avvenimenti, quali la rivoluzione e la crisi sociale del proprio paese, ma che ora non ha gli strumenti per individuare il suo nuovo ruolo di scrittore ed intellettuale nell'Europa di fine secolo, che ha visto la fine di ogni progettualità utopica e il definitivo imporsi del capitalismo.

Alegre si trova nella condizione di colui che tenti di interpretare una condizione nuova attraverso strumenti di conoscenza esauriti. Come egli stesso afferma nell'intervista a cui ho fatto menzione, il poeta auspica il ritorno ad una forma di neo-classicismo, e la sua ultima raccolta di versi, più ancora della precedente, segna un passo verso questa direzione. La struttura del sonetto, l'unica di tutto il

²⁰ Gianni Vattimo, *Al di là del soggetto*, Milano 1984, p. 64 e ss.

²¹ In «Capitalism, Modernism and Postmodernism» in *New Left Review*, vol. 152, 1985, pp. 60-73, Terry Eagleton parla di una «soggettività erratica, a caso» (a random subjectivity).

²² La letteratura critica su questo tema è molto vasta. Per un esame introduttivo si vedano: Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Parigi 1979; Gianni Vattimo, *La fine della modernità: Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*, Milano 1985; Jürgen Habermas, «Modernity-an Incomplete Project» in *New German Critique* 22, 1981: pp. 3-14.

²³ Vladimir Jankélévitch, «La Décadence» in *Revue de Métaphysique et de Morale* 55, 4 (Ottobre-Dicembre 1950), pp. 268-286.

libro, è rispettata nelle risposdenze delle sue rime ed è variata in diverse forme. Ad esempio, accanto a poesie con la classica divisione in due quartine e due terzine si hanno «Tudo o que ondula» (p. 55) in una quartina e cinque coppie di endecasillabi; «Sonetos dos três pintores», composizione che ingloba in sé tre distaccate poesie, riunite nella forma del sonetto classico (la prima poesia su Cézanne occupa la prima quartina, quella su Picasso è nella seconda, mentre le due terzine sono dedicate a Modigliani, p. 45); «Soneto do soneto» (p. 69) che in ogni verso include il numero cardinale corrispondente al verso stesso: «Desata-se-me o verso no *primeiro*/ no *segundo* de vento vai vestido/ no *terceiro* de mar e marinho...» (corsivo mio).

In «Catorze versos» (p.71) Alegre discute il significato 'ideologico' del sonetto stesso. Attaccando Pound, il quale aveva criticato la monotonia del sonetto, Alegre ricorda come fu attraverso il sonetto che Dante e Cavalcanti conversarono in quella Firenze culla della civiltà europea, è nel sonetto che la nazione italiana ebbe un'espressione tra le maggiori della sua cultura:

Mas em soneto Guido conversou com Dante
catorze versos da Toscana e neles estão
o amor eterno e a eternidade do instante
do soneto nasceu uma nação²⁴.

Tuttavia è necessario rammentare che Pound, come Alegre, si riferì a Dante e al dolce stil nuovo nel tentativo di ricreare una regola che travalicasse la letteratura, e che in realtà si tinse dei cupi toni di un'esaltazione di un sistema politico totalitario. Nonostante le macroscopiche differenze tra la 'restaurazione' auspicata da Pound e quella desiderata da Alegre, è indubitabile che entrambe nascano da una difficoltà di dialogare con i propri tempi.

Nell'ultima parte della raccolta Alegre tenta di formulare più in dettaglio il suo progetto di «rinascita». Significativamente, uno dei termini più ricorrenti è «outro»²⁵. Qualunque sia l'aspetto della realtà attuale ciò che l'autore auspica è «outro». Ad esempio, il poeta sottoli-

²⁴ Sarà utile rammentare come Júlio Dantas (1875-1962) poeta oltre che drammaturgo e ministro all'epoca della dittatura di Salazar, compose un sonetto che ha alcuni elementi linguistici che paiono riecheggiare nel testo di Alegre, sebbene il senso delle due poesie sia assolutamente opposto. Mentre Dantas ritiene che il sonetto debba essere abbandonato poiché esso limiterebbe la libertà del poeta, Alegre vede nel sonetto l'espressione di quel «neoclassicismo» così essenziale alla sopravvivenza della poesia stessa. I primi versi del testo di Dantas recitano come segue: «Ó florentino túmulo de prata! / Ó sepultura de catorze versos! / De mais viveu em ti, aprisionada, / A asa vibrátil do meu pensamento! / De mais sofri a dura disciplina/ du teu chicote de catorze pontas...» (Júlio Dantas, *Sonetos*).

²⁵ L'utilizzazione frequente di questo termine è già in *Com que pena*. A titolo di esempio, i versi di Camões «buscavam outras páginas/ outros céus» (p. 15); la poesia di Rimbaud evocava «outro mar outro céu outras estrelas» (p. 33); la nuova lingua portoghese, ispirata da Camões, dovrebbe cantare «outra escrita outros sinais» (p. 47); la nuova scrittura sarebbe «outra escrita» (p. 49).

nea come sia necessario «outro ritmo outra semântica» (p. 73); bisogna andare alla ricerca di «o outro lado a outra voz» (p. 78); la cultura ha bisogno di un «outro Homero» (p. 81); su «outras naves e outras caravelas» (p. 81) l'uomo potrà partire per un nuovo viaggio. Ma è soprattutto di un «outro homem» (p. 81) che Alegre evoca l'immagine. In realtà, questo pressoché «oltre-uomo» alla Nietzsche dovrebbe infine infondere nuova linfa vitale a ciò che consideriamo «uomo», ma che è forse oltrepastato: «Talvez o homem esteja ultrapassado/ e nunca chegue ao quê ao quando ao qual» (p. 81).

È indiscutibile che, in mancanza di risposte o, meglio, nel timore di morire di domande («morreremos de tanto perguntar», p. 77), il poeta imbocchi una strada di natura religiosa in senso lato. In «una Europa senza maestro» (p. 74) quale la nostra, Alegre giunge a chiedersi quale sia davvero la natura del linguaggio, se esso non abbia in fondo il compito impossibile di nominare ciò che non può essere nominato, il nome stesso di Dio:

Ouvi dizer que há um nome insoletrável
e que Deus é uma ausência desmedida.

Logaritmo da vida: teorema
do ser. Amor e morte: eis o poema.
E quem sabe o nome insoletrável. (p. 79)

Il linguaggio acquista per Alegre il carattere di misteriosa entità, la quale, come la cabala ci ha insegnato a vedere, nasconde in ogni sua singola lettera un riferimento all'essenza ultima della divinità, la quale corrisponde ad una «ausência desmedida». Il sonetto stesso, nella sua rigida struttura di quattordici versi, diviene in Alegre un'entità quasi sacra, che include in sé uno sconosciuto riferimento alla realtà del divino: «Do soneto se vai-que é onde cabe/ o segredo dos números de Deus... E quem sabe afinal se Deus é um verso...» (p. 78). Il misterioso «quê» del titolo del libro è un «vocabulo interdito» che non può essere espresso: «nome que nem sequer pode ser dito».

Sonetos do Obscuro Quê, nonostante i tentativi pressoché mistici od esoterici del poeta, si chiude con la coscienza di un fallimento. È arduo prevedere come Alegre elaborerà questa tematica nelle sue prossime pubblicazioni. L'alto interesse di questa raccolta risiede appunto nelle questioni che solleva senza dare loro una risposta. I versi di Alegre sono dominati da una radicale tensione tra una volontà di chiarificazione, a cui il poeta sa bene di non potere più giungere, e la sua vocazione al canto, all'espressione, che egli definisce «um cantar de catacumba» (p. 39).

SILVIO MELANI

UN'ALTRA NOTA SUL V. 275 DEL MARE AMOROSO

Il poemetto duecentesco anonimo intitolato *Mare amoroso* c'è stato trasmesso, com'è noto, da un solo testimone, il ms. Riccardiano 2908. Sulla bontà delle lezioni tradite da questo codice, che è peraltro il più autorevole testimone del *Tesoretto* e del *Favolello* di Brunetto Latini¹, molto si è discusso. Un aspetto è particolarmente controverso, molto importante perché riguarda la stessa struttura metrica del nostro testo. Nessuno oggi dubita che quello del *Mare* sia un testo in versi, e in versi sciolti². Sul tipo di versificazione impiegata dall'autore i pareri sono rimasti invece a lungo discordi. Alcuni studiosi ritengono si tratti di un polimetro, costituito per lo più da versi endecasillabi, ma con una percentuale non trascurabile (anche se variabile a seconda dell'interpretazione data a questo o a quel luogo) di versicoli minori³. Altri invece inclinano a interpretarlo come un testo isometrico, composto di soli versi endecasillabi, in molti casi sfigurati da inopportuni interventi glossatori oltre che da una particolare abbondanza di errori di copia e fraintendimenti⁴. È quest'ultima l'opinione oggi prevalente, fortissimamente sostenuta dall'autorità e dall'appassionata difesa di Cesare Segre. Il Segre è colui che più di ogni altro

¹ Vedi G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, vol. 1, p. 485, e 2 p. 869.

² Ma l'Egidi pensò che il *Mare* fosse un esempio di prosa ritmica, simile — lui pensava — al *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, cfr. F. Egidi, *Per una nuova edizione del «Reggimento e costumi di donna». Osservazioni e appunti*, in «Studi Romani», 27, 1937, p. 90 (benché, riguardo al *Reggimento*, altri studiosi, come il suo editore G.E. Sansone, ritengono si tratti di un misto di prosa e versi sciolti).

³ Forse rientra tra costoro Ernesto Monaci, che nella sua *Crestomazia* stampa (ma apparentemente per un criterio editoriale applicato con uniformità a tutti i testi antologizzati) il testo senza interventi al riguardo. Senz'altro vi rientra Emilio Vuolo (vedi la sua edizione del *Mare amoroso*, Roma, 1962, già presentata in «Cultura neolatina», 12, 1952, pp. 103-130; 16, 1956, pp. 147-177; 17, 1957, pp. 74-174; cfr. inoltre *Aggiunte e precisazioni al commento del «Mare amoroso»*, in «Rivista di cultura classica e medievale», 7, 1965, 1-3, pp. 1152-1165).

⁴ Si veda l'elenco e la disamina in Vuolo, *Il Mare*, cit., pp. 245 e sgg., al quale si aggiungano i lavori di C. Segre, *Per un'edizione del «Mare amoroso»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 140, 1963, part. p. 9 e sgg., e *La natura del testo e la prassi ecdotica*, in «La critica del testo, Atti del convegno di Lecce. 22-26 ottobre 1984», Roma, 1985, pp. 25-44.

ha operato per razionalizzare, all'interno della teoria isometrica, tutti gli elementi che potrebbero opporvisi e che già sono stati in gran parte elencati con lucidità e equilibrio da Gianfranco Contini nella nota introduttiva all'edizione del *Mare amoroso* procurata dallo stesso Segre sotto la supervisione continiana e pubblicata nell'antologia *Poeti del Duecento*⁵. Il Segre sostiene che quasi tutti i versi possono recuperare la dimensione endecasillabica con banalissimi interventi editoriali, necessari non poche volte anche per restituire senso (o quantomeno un senso migliore) alla lezione del manoscritto. I casi in cui ciò non è possibile vanno considerati come glosse maldestramente interpolate da un copista e che nulla hanno a che fare col testo originale. Prova ne sarebbe il fatto che, oltre alla loro pedante banalità, esse ripetono in genere concetti e immagini espressi immediatamente prima o dopo il punto in cui vengono a collocarsi. Cosicché, il senso del componimento non soffre assolutamente per la loro eliminazione, anzi, il sia pur modesto valore artistico e stilistico dello stesso ne può crescere⁶. Vero è che neppure il Segre ha osato respingere del tutto quelle che riteneva, e ancor oggi ritiene, improvvide chiose, e nei *Poeti del Duecento* le ammette con uno statuto particolare, cioè le lascia nel testo fornito per l'edizione ma le trascrive in carattere di stampa più piccolo per evidenziarne la natura spuria. È in fondo la soluzione più prudente, soprattutto qualora non risulti sicura al cento per cento qualsiasi ipotesi sul testo. Ritorniamo al Contini. Questo studioso, dicevamo, elenca una serie di luoghi in cui il testo sembra opporre resistenza alla normalizzazione: quello che crea più imbarazzo si ritro-

⁵ *Poeti del Duecento*, cit., 1, p. 485.

⁶ Vedi Segre, *Per un'edizione*, cit., e *La natura del testo*, cit. In quest'ultimo lavoro il Segre propone a sostegno della sua tesi anche un'argomento codicologico: «dopo ogni verso il manoscritto porta punto e comma, dal v. 201 solo punto; entro i versi non appaiono mai segni di interpunzione, salvo i commi entro l'elenco dei vv. 164-67 e un punto prima della congiunzione al v. 188. Ora si vedano questi versi:

149 sì come il sole è fonte della luce [che vale a dire]

168 Così mi siete agnello d'umiltade [ma rade volte]

194 Venus benivoglienza e gran beltade [e bene apare].

Quelli che per motivi detti, e per altri che diremo, appaiono glossemi, [evidenziati dalle parentesi quadre] sono preceduti da comma. Si ha l'impressione che l'ultimo copista, scrivendo fedelmente il testo e le glosse, abbia parzialmente riportato, considerandolo interpuntivo, il segno di fine verso e proseguito poi col glossema». A parte la non completa coerenza nell'uso dell'interpunzione e di quello che può apparire in generale come un segno di fine verso, si può forse osservare che il comma interno sembra essere il resto di un sistema di divisione del versicolo dall'endecasillabo che lo precede impiegato dal modello di Ricc. 2908. Questo modello forse, come poi Ricc. 2908, andava a capo dopo ogni verso, ma dedicare un'intera linea di prezioso supporto scrittoria a un versicolo di pochissime sillabe poteva apparire al menante uno spreco troppo grande; per cui il versicolo stesso era trascritto di seguito, separato appunto da un comma. Il copista di Ricc. 2908 ha poi rinunciato a questa separazione (forse non si era neppure accorto della mescolanza di endecasillabi e versicoli), salvo tirarsela dietro, per inerzia, nei tre casi descritti dal Segre.

va al v. 179, dove in una serie di immagini che chiamano in causa i dodici segni dello Zodiaco si dovrebbe eliminare, per seguire i principi del Segre, il versicolo quadrisillabo *Alta Pulzella*, peraltro apparentemente necessario perché tra i segni venga ricordato (nella giusta collocazione tra Leone e Bilancia) anche quello della Vergine. Il Segre ha replicato a queste che nello scritto del Contini prendono la forma garbata di osservazioni più che di decise obiezioni spiegando che *Alta Pulzella* altro non può essere che un resto di endecasillabo (*Alta Pulzella [...?]*) mutilato nel corso delle vicissitudini di tradizione del testo⁷. Tale spiegazione non è inverosimile, tuttavia contiene in sé qualcosa della petizione di principio e sembra proposta esclusivamente per salvare la teoria in un suo punto debole. Va detto inoltre che il testo, intorno a *Alta Pulzella*, scorre perfettamente, senza manifesti indizi di lacuna. A una petizione di principio assomiglia un po' anche l'affermazione che tutti i versicoli individuabili oltre gli endecasillabi contengono solo elementi ridondanti, perciò inutili, perciò — con ogni probabilità — spuri. Il *Mare amoroso* riprende tematiche e stile della poesia cosiddetta Siculo-toscana, nella quale ripetizioni, ridondanze, chiose e spiegazioni un po' ampollose sono una specie di pane quotidiano, cosa che non manca mai di colpire chi è provvisto di un'estetica portata a maggiore misura e essenzialità. La proposta interpretativa che sto per fare a proposito del v. 275 penso possa portare un elemento utile per riconsiderare l'ipotesi metrica del Segre, anche se forse non risulterà risolutiva. Tra i luoghi sui quali maggiormente si è esercitata l'acribia dei moderni esegeti figura proprio il v. 275. Trascrivo qui di seguito, diplomaticamente, dal manoscritto, il verso in questione (in corsivo) e il contesto che lo circonda (vv. 274-279):

Mapoi chino(n) mi sento ditalnatura che faragio.
Torragio la dictanza delonchiario over delcerbio.
 Che si ritorna inver lichacciatori per champare.
 Esse no(n) puote vole anzi morire nelle lor mani.
 Che voglia per fugire languire inaverato⁸.

De lonchiario ci appare subito come il nocciolo del *busillis*: scrittura variamente sciolta, interpretata e corretta da editori e studiosi. Un elenco delle interpretazioni, premesso a quello da lui proposta, ce lo offre Antonio Lanza in *Postille al «Mare amoroso»*: lo riproduco qui: «In quel *lonchiario* il Vuolo scorge un'erronea lettura de *lo 'nclauso* [sarebbe un provenzalismo, da *enclaus*], cioè "l'assediato, che ricorre magari a tentativi disperati per sfuggire alla morte o almeno per vendere cara la vita", quasi alla stregua del cervo, "che preferisce la

⁷ Vedi Segre, *Per un'edizione*, cit., p. 25.

⁸ Ms. Riccardiano 2908, Biblioteca Riccardiana di Firenze, c. 48 v. Ringrazio caldamente il Direttore della Biblioteca per avermi eccezionalmente consentito di rivedere tutto il testo del *Mare* direttamente sul ms., oltre che su una copia microfilmata.

morte stessa a lunghe sofferenze e quindi, se non può sottrarsi illeso, si lascia piuttosto prendere dai cacciatori". Il Segre [...] congettura un *del cenghiaro*; lo Spitzer addirittura *lo nochiaro* ('il nocchiero'). [...] il Cherchi è tornato sulla questione proponendo la lezione "Torraggio l'addittanza (= 'l'insegnamento') *de l'onagro*", con riscontri da Bartolomeo Anglico ed Alessandro Neckam. A parte va poi ricordata la spiegazione dell'Avallè, il quale vede nel misterioso *lonchiaro* addirittura Chiaro Davanzati, avanzando un'equivalenza [...] in base alla quale *lonchiaro* = animale = Chiaro Davanzati = lepretasso, fondata sul fatto che il Davanzati nelle sue liriche "non solo si paragona agli animali del Bestiario (ad es. *Si come il cervio ... così facc'io*), ma si identifica addirittura con loro, sino alla metamorfosi totale, natura morale e aspetto fisico. Chiaro è dunque per sua dichiarazione, 'farfalla notturna', 'salamandra'... ed anche il favoloso *auzels qu'es noiritz lai part Fransa*, il 'lepretasso' con cui si 'identifica' [alla maniera del poeta provenzale Peire Vidal, suo modello], nella canz. cclij (ms. V)". Inoltre il termine *dicitanza* varrebbe 'diceria', 'detto', 'componimento scritto', o meglio 'maniera di scrivere', 'stile'. E quindi il verso in esame altro non significherebbe che, 'mi ispirerò all'esempio della poesia di Chiaro, imiterò lo stile di Chiaro'. Al paziente elenco del Lanza⁹ va aggiunta, naturalmente, l'interpretazione data da quest'ultimo, che propone di leggere, *l'on chiaro*, vale a dire 'l'uomo coraggioso', che, come il cervo, si volge ad affrontare i suoi cacciatori e persecutori preferendo una morte rapida e da prode a una fuga che (qualora rimanesse ferito gravemente, come è probabile) sarebbe inutile e dolorosa. *On* è un francesismo assai comune per 'uomo', mentre *dicitanza* varrebbe a dire, secondo il Lanza, 'comportamento'¹⁰. Superfluo quasi il dire che per il Segre le parole *over del cerbio* (v. 275), *per campare* (v. 276), *se non puote* (v. 277) e *voglia* (v. 278), facendo eccedere ai versi la misura endecasillabica, e non essendo secondo lui accettabili nel testo versicoli minori, vanno considerate aggiunte non d'autore. Il punto come si vede è tormentoso e tormentato, così che alla fine, tra i commentatori, *Quot capita, tot sententiae*. Si può notare come la maggioranza degli studiosi (Vuolo, Segre, Spitzer e Cherchi) non ha con-

⁹ Fornisco qui i rimandi bibliografici relativi agli studiosi citati dal Lanza: 1) Vuolo, *Il Mare*, cit., p. 215, e *Aggiunte e precisazioni*, cit., p. 1163 (il Vuolo riprende con maggior convinzione in quest'ultimo lavoro una tesi già esposta a p. 216 dell'edizione, secondo la quale la lezione originale del passo sarebbe: «Torraggio la dutanza de lo 'nchiuso», cioè «torrò, prenderò su di me la paura dell'assediato»); 2) *Poeti del Duecento*, I, p. 497 e n. 275, nonché C. Segre, *Per un'edizione*, cit., p. 18, n. 2 e Id., *La natura del testo*, cit., pp. 27-28; 3) L. Spitzer, *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, p. 533 e sgg.; 4) P. Cherchi, «Signoria di leone»: *Mare amoroso* (v. 175) e *Bertran de Born*, in «Cultura neolatina», 32, 1972, pp. 1-21 (poi ripubblicato in *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzeschi*, Roma, 1979, pp. 64-82); 5) D'A. S. Avallè, «Mare amoroso» v. 275 «l'onchiaro», in «Studi di filologia italiana», 21, 1963, pp. 125-128. L'elenco del Lanza qui riprodotto è in *Postille al «Mare amoroso»*, in «Rassegna della letteratura italiana», 83, 1979, p. 93.

¹⁰ Lanza, *Postille*, cit., pp. 93-94 e nn. 22-23.

cesso fiducia alla lezione del manoscritto, che, così come si presenta, sembra loro incomprensibile. Tuttavia prima di respingere una lezione della tradizione (specie se quest'ultima è monotestimoniale) occorrerebbe essere assolutamente certi che è guasta, e l'incomprensibilità in sé non è sempre criterio sufficiente a stabilirlo. Il Lanza ha rispettato la lezione del codice e il senso che fornisce al passo è assai plausibile, ma da un'interpretazione letterale di tutte le parole del contesto ci si poteva forse aspettare di più: quel *dicitanza* = 'comportamento' pare soluzione un po' forzata. L'Avallè invece non solo rispetta il dettato della lezione ma individua perfettamente anche il contesto culturale nel quale il passo (come peraltro tutto il componimento) si muove, e che è sostanzialmente quello dell'opera lirica di Chiaro Davanzati, autore collettore di tutte le tematiche, gli stilemi, le soluzioni metriche e stilistiche proposte dalla lirica Siciliana e Siculo-toscana. Peccato che giunto sulla soglia di quella che io ritengo la soluzione completa di questo piccolo mistero ritragga il passo e lo indirizzi altrove. Invece di rimandare alla canzone di Chiaro *Per la grande abbondanza ch'io sento* (cclij del ms V)¹¹, quella dove il Davanzati si identifica col lepretasso, sarebbe stato più pertinente rinviare a questi versi di *Madonna, lungiamente ag<g>io portato*:

«ché si come a lo cervio m'adivene,
che là dov'è feruto, inmantenente
ritorna al grido <di> chi 'l va cacc<i>ando»¹².

Come si vede, l'anonimo autore del *Mare amoroso* ne fa quasi una citazione letterale. Il senso del passo risulta ora perfettamente chiaro e coerente, direi, in ogni sua parola: «Prenderò, citerò (*Torraggio*) il testo, il componimento (*la dicitanza*) di Chiaro (Davanzati; *l'on Chiaro* = 'l'uomo di nome Chiaro', ma anche — con equivoco ricercato — 'l'uomo chiaro, illustre, il chiarissimo poeta Chiaro ecc.'). Vale a dire (*over*) quello del cervo, che ecc.». È una soluzione, nella quale credo, perché, con questa individuazione del passo poetico a cui il testo fa riferimento, tutti gli elementi verbali del testo stesso vengono recuperati a un significato coerente. Se anche altri finiranno per dividerla potrà considerarsi legittimamente riaperta la discussione sul problema della struttura metrica del nostro testo. Un altro caso in cui una lezione sospetta del manoscritto si rivela non solo legittima ma ne-

¹¹ Vedi Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, 1965, pp. 178-180, part. vv. 49-50: «E io, che di servire son voglioso, / di lepretasso ho preso la natura»; ma vedi anche *La mia disiderosa e dolze vita*, pp. 188-189, vv. 7-8 «Fo come lepretasso odo che face, / che trag<g>e a chi l'apella per amore».

¹² Cit. da Davanzati, *Rime*, cit., p. 142, vv. 26-28. Con nota che rimanda a p. XLVIII dell'Introduzione, n° 7. La natura del cervo descritta dal Davanzati, avverte la nota del Menichetti, non si ritrova nel *Physiologus*, bensì nel *Tresor* di Brunetto Latini, del quale lo studioso cita il passo.

cessaria (quello del cervo al v. 275) va infatti ad affiancarsi a quello della Pulzella (v. 179), e forse entrambi, considerati insieme, non potranno più essere spiegati postulando lacune e stravolgimenti del testo in fase di copia.

ENRIQUE J. NOGUERAS VALDIVIESO - LOURDES SÁNCHEZ RODRIGO

LES VERSIONS RECENTS EN VERS CASTELLA
DEL CANT ESPIRITUAL D'AUSIAS MARCH.
NOTES SOBRE LA TRADUCCIÓ
DE LA POESIA MEDIEVAL ROMÁNICA

En un passatge del seu *Hospital das letras*, sosté D. Francisco Manuel de Melo aquesta conversa amb els seus interlocutors:

BOCALINO. - Quem é essotro dalem que se queixa, na sua meia língua das injúrias do tempo?

AUTOR. - É *Ausias March*, o poeta valenciano, de quem se disse, então, que o amor arrancara uma pena das assas, para lhe dar com que dele escrevesse.

BOCALINO. - Por isso ele escreveu do amor com tantos congês. Suas perguntas e razões, encadeadas rés por rés com algumas de Boscán, o diabol has espere e lhas desate!

QUEVEDO. - Pois que direis se o virdes traduzido en Castelhana?

BOCALINO. - Quem fez tal parvoice?

QUEVEDO. - Não menos que Jorge de Montemaior, o português famoso, autor da celebradíssima *Diana*¹.

No fou, però, Montemayor² l'únic traductor d'Ausias March. Lloat quan encara vivia pel marquès de Santillana³, fou el valencià

¹ Jean Colomès, *Le dialogue «Hospital das letras», de D. Francisco Manuel de Melo. Texte établi d'après l'éditions princeps et les manuscrits, variantes et notes*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian [Centre Culturel Portugais], 1970, p. 44.

² *Primera parte de las obras del excellentissimo Poeta y Philosopho Mossen Ausias March cavallero valenciano. Traduzidas de lengua Lemosina en Castellano por...* Valencia, Juan Mey, 1560. Aquesta traducció, criticada per Lope de Vega, amb 97 cants, i ha estat reeditada diverses vegades, és posterior a la de Baltasar de Romani (*Las obras de famosissimo filosofo y poeta Mossen Ossias Marco, cavallero Valenciano de nación Catalan, traduzidas por... y divididas en quatro Canticas*, Valencia, Juan Navarro, 1539), que és, a més a més, la primera edició dels poemes d'Ausias March, en número de 46. La primera edició exclusivament en català es publicà a Barcelona el 1543 (en casa de Carles Amorós, i per encàrrec de l'almirall de Nàpols, Ferran Cardona) i comprenia 122 poemes.

³ Al seu *Proemio* escriví el Marquès de Santillana: «*Mossén Ausias Mach, el qual aun vive, es grand trovador e ome de assaz elevado espiritu*». Tanmateix, segons Rafael Lapessa, el coneixement de tots dos seria cap a 1418, quan Ausias March tenia poca obra escrita. Per tant, el Marquès de Santillana no en sabia molt (cfr. Lapessa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957, pág. 40).

abundosament llegit i traduït durant el Segle d'Or⁴, i no sols al castellà: segons un costum característic de l'època, els seus versos van ser traduïts també al llatí⁵.

Membre d'una família molt vinculada a les lletres⁶, no fou solament el primer en abandonar el provençal (molt catalanitzat ja certament) de què encara se servia la poesia catalana, i, en trencar amb l'exhaurida tradició trobadoresca, tot ajudant a difondre els nous corrents poètiques nascudes a Itàlia (ha estat considerat, de fet, una de les vies de penetració del petrarquisme a Espanya). Fou sobretot un altíssim poeta, d'intens i complex pensament i profunda humanitat, la vigorosa personalitat del qual destaca dins el conjunt de la poesia peninsular contemporània, encara bastida, en general, sobre els tòpics de la poesia de cançoner⁷.

Poeta de sorprenent modernitat, són moltes les traduccions contemporànies en vers castellà, sobre les quals voldriem reflexionar en aquest treball. No considerarem les traduccions en prosa⁸, entre les

⁴ Les traduccions d'aquesta època han estat recollides i estudiades per Martí de Riquer al seu *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*, (Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1946). Una selecció d'aquestes traduccions (així com de les modernes) es troba a Ausias March, *Antología Poética*, edició bilingüe, a cura de Juan Ramón Masoliver, (Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1976), que inclou diverses traduccions de Baltasar de Romani, Jorge de Montemayor, Anónimo del Escorial (siglo XVI), Francisco de Quevedo, Francisco Sánchez de las Brozas, Félix Ros, Enric Badosa, Josep Batlló, Juan Antonio Icardo i el mateix Joan Ramon Masoliver. La traducció de Jorge de Montemayor ha estat reeditada recentment de nou per Martí de Riquer (Ausias March, *Poesias*, Barcelona, Planeta, 1990) i també el va ser per F. Carreres de Calatayud (*Las obras de Ausias March traducidas por Jorge de Montemayor*, ed. de..., Madrid, CSIC, 1947). Per a Riquer es tracta d'una traducció «francament acertada y bella, si se tiene en cuenta lo que son las traducciones en verso y sobre todo las libertades que solían tomarse los traductores de su tiempo» (ed. cit., pàg. XX), encara que reconeix, a propòsit de les crítiques que en va fer Lope de Vega, que «sin duda no logra interpretar con justeza el pensamiento más recóndito del poeta» (pàg. XXI).

⁵ La versió llatina és de l'humanista valencià Vicent Mariner, es troba dins les seves obres completes (1633). «*Es una elegant traducció en dístics elegíacs dels cants d'Amor*», Martí de Riquer, *Història de la Literatura Catalana*, vol. II, Barcelona, Ariel, 1964, pàg. 558. (Cfr. R. Ferreres, Ausias March, *Obra poética completa*, 2 vols, edició bilingüe en prosa de..., Madrid, Castalia/Fundación March, 1979, pàg. 123).

⁶ Veg. el clàssic estudi d'A. de Pagès, *Auzias March et ses prédécesseurs*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1974 [Paris, 1911], recentment traduït al català.

⁷ No és convenient exagerar, però, en contra del que, de vegades, s'ha fet, ni el seu petrarquisme ni la intensitat del seu trencament amb la tradició trobadoresca. Podem veure el breu però profitós estudi de Joan Fuster que esmentem profusament més avall i J.M. Sobrer, *Ausias March, the Myth of Language and the Troubadour Tradition*, *Hispanic Review*, 50 (1982), 327-336. Sobre les diferents grafies del nom, veg. l'antologia de Masoliver ja esmentada, pag. XIII.

⁸ En principi considerem que sempre que sigui possible la poesia ha de traduir-se en vers, especialment la poesia lírica. Això no és obstacle per reconèixer que, com a eina d'apropament a l'original, una bona traducció en prosa pot ser valuosíssima. Traduir en vers no vol dir, és clar, reproduir mecànicament les estructures mètriques o rítmiques de l'original, sinó, considerats tots els aspectes, i especialment els condicionants històrics del text de sortida i la tradició literària de la llengua de destí, trobar una correlació aproxi-

quals cal destacar especialment la de Martí de Riquer, versió que ha estat considerada una valuosa ajuda per als traductors posteriors⁹. Entre l'àmplia obra d'Ausias March hem triat el poema conegut habitualment com *Cant espiritual* — el CV a l'edició de Pere Bohigas¹⁰, que es pot considerar canònica¹¹ —, títol amb què se'l coneix ja des de les primeres edicions i que acabà per imposar-se als d'*Orations* i *Oració a Déu*, com també va ser anomenat de vegades¹². D'aquest poema veurem al nostre estudi sis¹³ traduccions en vers castellà, que enumerem, seguint un ordre estrictament cronològic:

1) L'edició de Jesús Massip de 1959¹⁴.

mada al marc on el text s'ha produït per reproduir-lo o, si es vol, «reescriure'l». Així, un «roman», pot concebre's sense problemes vessat en prosa, però no la «chanson de toile» que s'hi trobi. És clar, a més a més, que un text medieval (i en un sentit més ampli un text «no contemporani») presenta problemes específics i diferenciats i que aquests no poden dissociar-se de les tradicions en què l'esmentat text s'inscriu i de la sortida d'aquestes en la literatura (o més generalment en la cultura) de les llengües hi implicades. Sobre aquestes qüestions podem veure: V. García Yebra, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983, pàgs. 141-162; A. Crespo, «*La traducción de la Commedia de Dante: terza rima o nada*», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 7/8 (1987), pàgs. 7-19; A. Regales, «*La traducción de textos medievales. Cuestiones generales ejemplificadas en el caso específico de textos medievales*» i E.D. Maison, «*Traducción de textos no modernos. Posibilidades operativas*», tots dos en *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, Vol. I, León, Universidad, 1987. I, ara, Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.

⁹ Ausias March, *Poesia*, Selecció, traducció, prólogo y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Yunque, 1941. Més que una traducció en prosa, és una traducció en vers lliure. «*Valiosa traducción literal, de gran socorro para los sucesivos traductores*» (J.R. Masoliver, ed. cit., pag. xv).

¹⁰ Ausias March, *Poesias*, 5 vols, Barcelona, Barcino [Els nostres clàssics], 1952-1959.

¹¹ No menys que la d'Amédée de Pagès, *Les obres d'Auzias March*, 2 vols, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912. (Vid. Rafael Ferreres, Ausias March, *Obra poética completa*, 2 vols, edició bilingüe en prosa de..., Madrid, Castalia/Fundación March, 1979, pàg. 119 y 120). Per últim, ha aparegut l'edició de Joan Ferraté (*Les poesies d'Ausias March*, ed. de..., Barcelona, Quaderns Crema, 1979).

¹² Veg. Ausias March, *Cant Espiritual/Canto Espiritual*, edició i próleg de J.M. Sobrer i traducció de J.R. Masoliver, Marca Hispànica, Barcelona, 1985, pàg. 19 i 20, i R. Ferreres, *op. cit.*, Vol. II, pàg. 126 i 127.

¹³ Ferreres diu que ha estat traduït set vegades. No hem trobat més que les traduccions aquí esmentades, i el mateix Ferreres no ressenya cap altra més que nosaltres. Cal tenir en compte que la traducció de Masoliver coneix dues versions, i ha estat publicada tres vegades (la primera versió dues vegades), si bé la segona versió aparegué després de l'edició de Ferreres, i que nosaltres no hem pogut consultar l'*Antología poética de la lengua catalana (puesta en versos castellanos)* de Félix Ros (Madrid, Editora Nacional, 1967) i per tant ignorem si inclou una versió del poema. Però, d'altra banda, Ferreres no ressenya la traducció de Massip. Per als traductors que han publicat més d'una edició de la versió castellana del poema, ens hem limitat a considerar l'última.

¹⁴ Ausias March, *Cántico espiritual*, trad. de..., Tortosa, Revista *Géminis*, 1969. L'edició, una senzilla «plaquette», és bilingüe, i segueix el text català de Bohigas. Segons es desprèn del próleg, Massip havia publicat ja anteriorment, en algun número de *Géminis*, una versió parcial en alexandrins.

2) La d'Enric Badosa, dins la seva antologia *La lírica medieval catalana*, apareguda el 1966¹⁵.

3) La de José Batlló inclosa dins l'Antologia bilingüe *Ocho siglos de poesía catalana*, de Josep M. Castellet i Joaquim Molas, publicada en 1969¹⁶.

4) L'edició de Juan Antonio Icardo, inclosa en una breu antologia bilingüe d'Ausias March, publicada el 1973¹⁷.

5) La de Pere Gimferrer, dins un volum antològic, bilingüe, més ampli, que va veure la llum en 1978 i va ser reeditat en 1981¹⁸.

6) La de Joan Ramon Masoliver, que publica la seva versió definitiva del poema, al costat de la del *Tercer canto de muerte*, en 1985¹⁹.

En parlar del conjunt d'aquestes versions, afirma Rafael Ferreres: «Respecto a las modernas traducciones de algunas versiones [...]. La mayor parte de los traductores son poetas y han caído en la fácil tentación de mejorar el léxico, y la construcción sintáctica, de Ausias March evitando la repetición de una misma palabra, tan habitual en nuestro poeta, o dando al vocablo una correspondencia castellana de mayor valor lírico. También, puesto que en verso se le traduce, suprimiendo o aumentando palabras que no están en el original por condicionadas razones de metro y de rima»²⁰. Crítica aquesta, segons el nostre parer, molt parcialment justificada, però que té l'inconvenient i suposa la injustícia d'igualar els distints aconseguints dels diferents traductors... Aquesta condemna potser reforça la proposta alternativa d'una traducció en prosa, una solució que si, en general, és poc desitjable²¹,

¹⁵ *La lírica medieval catalana*, trad., introd. y selecció de... Madrid, Rialp, [col. «Adonais», núm. 238-39], 1966. Inclou 24 poemes d'Ausias March. El text no és bilingüe, i no s'indica l'edició catalana utilitzada (presumiblement, la de Bohigas).

¹⁶ *Ocho siglos de poesía catalana*, selecció y prólogo de Josep M. Castellet y Joaquim Molas, trad. de José Batlló y José Corredor Matheos [poesia contemporánea], Madrid, Alianza, 1969. No s'indica tampoc l'edició utilitzada, sembla la de Bohigas, però amb l'ortografia modificada.

¹⁷ Ausias March, *Poemas*, introducció y traducció de..., Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1973. Segueix el text de Bohigas, amb l'ortografia modernitzada.

¹⁸ Ausias March, *Obra poética*, selecció y traducció de..., introducció de Joaquín Molas, edició bilingüe, Madrid, Alfaguara, 1978. Tradueix 36 poemes seguint el text de Pere Bohigas. Obtingué el premi nacional de traducció «Fray Luis de León».

¹⁹ Ausias March, *Canto espiritual, precedido de Tercer canto de muerte*, trad. de..., edició y prólogo de Josep Miquel Sobré, Barcelona, Edicions del Mall [Marca hispánica], 1985. Masoliver havia publicat una primera versió en setembre del 1975, al número 21 de *Camp de l'Arpa*, inclosa a l'any següent al ja esmentat Ausias March, *Antología poética*, edició bilingüe de..., Barcelona, Los libros de la Frontera, 1975 (Cfr. nota 4).

²⁰ *Op. cit.*, pàg. 112. Sens dubte, l'al·lusió a la rima no pot referir-se al *Cántico*, perquè l'original no en té. Això és un motiu més per proposar la traducció en vers, ja que les objeccions acostumades a l'interès per mantenir la rima, en el sentit de que inevitablement força a un allunyament progressiu i inevitable de l'original, no hi tenen lloc.

²¹ Altrament, perfectament legítima, inevitable algunes vegades, i recomanable o preferible unes altres, segons els casos i els fins o els destinataris de la traducció. La traducció de Ferreres pot ser d'una gran utilitat, tant per l'apropament al text català com per

potser sigui menys encara en un escriptor com Ausias March, la densitat del qual i, moltes vegades, l'obscuritat de pensament i la vinculació d'aquest a l'escolàstica (s'ha dit que «amb tant de dret com el Dante, March hauria pogut recaptar per a se el títol [...] de poeta de l'Escolàstica»²²) desaconsellen la traducció en prosa — llevat com a instrument d'ajuda a la lectura de l'original — que corre el risc de transformar un altíssim text poètic, en un discurs abstrús, moralitzant, filosòfic, quan no en una «banalidad de devocionario»²³.

El *Cant espiritual*, un dels seus últims poemes — segons la cronologia de Pagès²⁴ entre 1445 i 1449 — és un poema essencialment religiós i de profund contingut humà. Consta de 224 versos, distribuïts en 28 estrofes d'*estramps* d'estructura bimembre i fortament antitètica i gran duresa emocional, d'acord sens dubte amb un estil descarnat molt ajustat a la rigidesa i la sonoritat del vers, que March mateix va descriure en un altre moment com «sens algun. art exits d'om fora seny»²⁵. És convenient recordar, en paraules de Joan Fuster, que «si una poesia lírica pot ser qualificada de "mínimament lírica" — segons l'accepció etimològica d'aquest darrer mot — aqueixa poesia és, sens dubte, la d'Ausias March: a penes és cant, en efecte. La violència sintàctica, el desdeny de qualsevol mol·licie musical, la incapacitat d'articular la frase en un fluir amistós, li donen una configuració esquerra i enrarida»²⁶.

Dels traductors, les versions dels quals considerem en aquest treball, amb la notable excepció de Jesús Massip, cap d'ells no explica amb deteniment els criteris que han informat la seva tasca. Així, Enric Badosa, només assenyala, al pròleg general a la seva antologia:

Al traducir un poema, siempre he creído estar haciendo una labor divulgadora. Era lo que me proponía, y a sabiendas de que toda traducción — aún la más impecable — es caduca, y tiene una vigencia limitada por condiciones de sensibilidad

confrontar-la amb les traduccions en vers, i cal reconèixer que no és igual traduir un o alguns poemes que unes obres completes.

²² Joan Fuster, «Vigència d'Ausiàs March», en Ausias March, Barcelona, Edicions 62, 1982, pàg. 17. «Aquella grandiosa construcció de l'ideologia medieval — continua Fuster — nodreix tots dos poemes: l'Alighieri en dona el reflex poètic de la part teològica; Ausiàs escandeix el seu sistema moral i psicològic».

²³ Cfr. Joan Fuster, *op. cit.*, pàg. 40.

²⁴ A. Pagès, «Étude sur la chronologie des poésies d'Ausias March», *Romania*, 36 (1907), pàg. 203-223.

²⁵ XXX, 7.

²⁶ *Op. cit.*, pàg. 21. Fuster afegeix que una de les causes pot ser precisament l'ús del català, sense tradició com a llengua poètica anterior, i que, quan utilitza el vers lliure, l'expressió es fa més natural i més àgil, encara que conclou: «Però, per damunt tot això, o abans que a tot això, cal atribuir la rudesia aclaparadora de March a la seva intrínseca conceptuositat, al patetisme panteixant que l'anima, a la seca precisió amb què vol vessar-se» (pàg. 21-22). I més endavant insisteix: «Ausiàs no posseeix el do de la paraula musical, de la forma graciosa, de l'abundància decorativa, però sí el de la intensitat, el de la síntesi roent i resolutòria» (pàg. 23).

y evolución lingüística y literarias. Sólo con esta conciencia el traductor puede llevar adelante su tarea con humilde actitud que le permita traducir de verdad: esto es, no realizar variaciones propias sobre temas ajenos. Y esta mentalidad, esta ética de la traducción me ha llevado a buscar, en mi trabajo, la mayor posible de las fidelidades en unas versiones que pretendo que sean también obra de arte, en las que renuncio a manifestarme como poeta creador, para dar noticia de los poetas cuya obra traduzco.

El alenjandrino catalán equivale, generalmente, al alejandrino castellano de catorce sílabas. La misma cesura que en cuarta tiene este verso catalán, corresponde en cierto modo a la del verso castellano. La solemnidad de uno y otro verso son muy parecidas, ambas muy de arte mayor. Por todo esto, he sentido que el alejandrino blanco era el mejor medio para la versión de estos poemas [...]»²⁷.

Per la seva part, els responsables de *Ocho siglos de poesía catalana* informen breument de què «el esfuerzo de los traductores ha tendido esencialmente a ofrecer versiones literales que facilitarían la lectura de los poemas en catalán a los lectores poco habituados a esa lengua»²⁸. I sobre la versió de Pere Gimferrer se'ns diu que «pretende alcanzar un equilibrio difícil, cierto punto intermedio entre la literalidad estricta y la recreación. En ningún caso se ha pretendido hacer un arcaísmo sistemático. March resuena aún en la lírica castellana de los siglos XVI y XVII, y no resulta ilegítimo acoger algunas de tales resonancias en nuestra versión»²⁹. Cap indicació, d'altra banda, no

²⁷ *Op. cit.*, pàgs. 12-13. Encara que la traducció de Badosa es llegeix de bon grat, i transmet una idea molt aproximada del contingut de l'original, queda, o així ens sembla, molt lluny de la força i intensitat expressiva d'aquest. És possible que l'alexandri reflecteix la solemnitat del decasil·lab català, però no té la força ni la condensació de l'estramp de March, ni la seva duresa rítmica. El seu flux és molt més discursiu i menys marcat i la seva cadència més monòtona, més tenint en compte que la cesura el divideix en dues parts rigorosament isomètriques. Badosa no ha evitat, si bé no n'abusa, de les finals en aguda, el que, una vegada modificat la classe de vers, probablement tampoc no hauria tingut objecte. El pitjor és que, per mantenir l'alexandri, el traductor es freqüentment obliga a afegir de la seva collita, a «expandir» expressions i construccions vigorosament sintètiques, i a modificar l'estructura de l'original. Així la contínua intercalació de nexos, la sistemàtica traducció de «Déu» per «Señor», «encabalgamientos» com els de v.v. 19-20 o 93-94, o traduccions del tipus (v.v. 25-25): «perdona mi si follament te parle! De la passió partem més paraules» per «¡Perdóname, Señor, si te hablo locamente! Las palabras que digo parten de mi sufrir!». La qüestió no és si el traductor ho fa bé, sinó si era necessari o imprescindible utilitzar tals recursos.

²⁸ *Op. cit.*, p. 31. En realitat, almenys en el poema que ens ocupa, aquesta literalitat és discutible. Sense entrar en unes altres consideracions — per exemple, la traducció dels temps verbals podria haver estat molt més respectuosa amb l'original sense violentar el castellà —, ja al segon vers, cal preguntar-se si traduir «dóna'm la mà o pels cabells me lleva» per «dame la mano, del suelo levántame», és una mostra de literalitat o una traïció completa... Un altre exemple, menys greu estilísticament, però directament incorrecte gramaticalment i semàntica és l'últim vers de la mateixa estrofa («e no sé què aquest voler m'empataca») per «e ignora quien impide mi deseo». La traducció és feta en una mena de sèrie polimètrica que s'apropa a l'hendecasil·lab blanc, però que no té molt en compte l'original (admet sense objeccions els finals en aguda, rigorosament proscrius, per principi, en l'estramp) ni «les orelles» del lector castellà, de vegades durament copejades. Probablement és la pitjor de les traduccions enumerades i gairebé preferiríem una versió en prosa (Cfr. la de Ferreres, *op. cit.*, Vol. II, pàg. 126 i ss.).

²⁹ El comentari apareix ... a la solapa del llibre!

apareix a les versions fetes per Joan Ramon Masoliver³⁰ i Juan Antonio Icardo³¹.

Només Jesús Massip, como ja hem dit, discuteix àmpliament els problemes de traducció del text, i explicita els criteris que han guiat el seu treball: «Nos proponíamos a) conseguir una versión lo más próxima posible a la literal; b) que esta versión fuera poética; c) elegir un metro adecuado; d) optar entre la fidelidad a la palabra y la fidelidad a la idea de Ausiàs cuando esta opción fuera de todo punto necesaria; e) finalmente había que aclarar el sentido en los casos en que fuera oscuro, y aclararlo de acuerdo con la mentalidad de nuestro tiempo»³². Deixant de banda els dos primers apartats, l'encertada resolució dels quals remet al judici del lector, insisteix Massip sobre la resta: «Por lo que al apartado c) se refiere nos hemos servido del endecasílabo a fin de conservar mejor la medida del "estramp" original. Abundando en esta fidelidad al original, procuramos que todos los versos sean blancos y llanos, y ello porque Ausiàs March, que no es precisamente el colmo de la pulcritud formal, tuvo en el "Cant" un especialísimo cuidado: todos los versos son llanos y en todos hay cesura y acento en la cuarta sílaba [...]. En cuanto al apartado d) hemos optado siempre por la fidelidad a la idea, seguros de que en March era sustancial el contenido, del que cuidaba como filósofo, lo que le dio fama de tal entre sus contemporáneos. En virtud de esta opción — apartado e) — aclaramos el sentido del texto siempre que la oscuridad del

³⁰ Aquest excel·lent traductor, al nostre parer un dels que més bé ha enfrontat la traducció de la poesia medieval romànica, és, per norma, moderat en explicacions teòriques sobre el seu treball. Les seves elaborades versions, fruit de llargs anys de convivència amb els texts semblen confirmar la hipòtesi de què «sólo se traduce bien lo que durante mucho tiempo se ha llevado dentro» (J.L. Moreau, cit. per Isabelle di Natale, *Bellas e infieles*, en Cécile Wajsbrot, ed., *La Fidelidad*, Madrid, Cátedra, 1992, pàg. 106). Algunes observacions, disperses, o, almenys, la història personal de les traduccions, als comentaris o presentacions de les seves versions sobre lírica medieval italiana: G. Cavalcanti, *Rimas*, Barcelona, Seix Barral, 1976; *Dolce stil nuovo*, Barcelona, Seix Barral, 1983; G. Cavalcanti, *Cancionero*, Madrid, Siruela, 1991. Totes les edicions són bilingües.

³¹ Malgrat que porta una extensa «nota preliminar». Tradueix en hendecasil·labs, molt bé al nostre parer, encara que el resultat queda molt per sota de l'original, i molt per sota de les traduccions de Massip, Gimferrer o Masoliver. La vocació nacionalista i divulgadora que probablement motivà la publicació potser justificà al seu moment algunes de les seves mancances i negligències. Els hendecasil·labs utilitzats, predominantment heroics, i, moltes vegades, innecessàriament oxítons o proparoxítons, i fins el llenguatge, no són probablement moderns, sinó simplement carrinçons o, per dir-ho d'alguna manera, poc inspirats, les eleccions i solucions lèxiques poc sortoses, i la resolució dels seus esquemes accentuals pot esdevenir desastrosa. Sense sortir de les dues primeres estrofes veurem uns quants exemples tot seguit: «quasi forçat» (v. 3) no és evidentment el mateix que «a viva fuerza»; «no sé por què no fac lo que volria» (v. 6), és traduït com «y sin saber por qué no puedo hacerlo»; no se explica, i no cal, la inversió, en traduir-los, de l'ordre dels versos 9 i 10 de l'original. L'accentuació dels versos 15 i 16 (que, d'altra banda, no són heroics, i s'apropen així més a l'original), amb el final «tu ira» (v. 15) i la sinalefa un tant forçada de «que obre», no sembla especialment sortosa.

³² *Op. cit.*, pàg. 7.

mismo lo exige»³³. Més endavant, insistirà encara en la tria del metre, de la qual no sembla sentir-se molt segur³⁴.

En realitat, els criteris així exposats, ens semblen segurs i adequats, en general³⁵, encara que una vegada més no són garantia de la superioritat de la traducció, sí garanteixen la seva dignitat. En construir el motlle des del qual es genera la traducció, tanmateix la insistència en què la traducció sigui artística, revela una concepció de la literatura els efectes de la qual es projecten sobre la traducció, concebuda com una mena d'escriptura de segon ordre d'estatus insegur i ambigu³⁶. Diríem que l'«artistitzat» és alguna cosa que s'afegeix «des de fora» a la traducció, el que dona un marge ample per a la intervenció, personal o cosmètica del traductor»³⁷.

Però els problemes que planteja la traducció del poema ens semblen, efectivament, perfectament abordats en les propostes de Massip, la validesa de les quals considerem, en principi, generalitzable davant per davant d'altres textos semblants: 1) Un text en vers cal traduir-se preferiblement en vers; 2) un text medieval, essencialment medieval no pot traduir-se en espanyol medieval, però ha de traduir-se, per dir-ho d'alguna manera, la seva medievalitat; 3) el text no ha de millorar-se: si Ausias March és un gran poeta malgrat la seva duresa, la seva manca de musicalitat, etc., això vol dir que és un gran poeta per, precisament, aquesta duresa, per aquesta manca de musicalitat, etc., i això no pot ser obviat; 4) si la forma mètrica no té correlació estricta en la llengua de destí, allò no justifica l'adopció d'un altre metre — amb una altra història i possibilitats — «semblant»; és necessari fer una

³³ *Op. cit.*, pág. 8. No obstant, Massip no compleix, de vegades, els seus propòsits.

³⁴ L'elecció de l'esquema mètric adient és clau per garantir tota traducció en vers, i especialment en aquest cas, per les característiques mètriques del poema. Massip el presenta, però s'equivoca en justificar la tria amb criteris semàntics: l'elecció de l'hendecasil·lab, segons diu, és perquè es preferible suprimir de vegades alguna cosa, «siempre adjetivo», que afegir «algo que March no dijo», el que forçaria l'alexandri. No obstant, afegeix: «En apoyo del verso alejandrino aducimos, cuando publicabamos la primera versión, la dureza del endecasílabo catalán de March, con una cadencia más cerca del alejandrino provenzal que del endecasílabo italiano. Ahora, después de presentar esta versión en alejandrinos, podríamos aducir nuevas razones en favor del verso alejandrino. O más bien en favor del verso dodecasílabo — pariente muy próximo del alejandrino, aunque más extraño a la lengua castellana —. La cesura tras la cuarta sílaba (cuarta sílaba siempre aguda) en los 'estramps' que nos ocupan, permite que se pueda contar cinco sílabas en este primer acento. Si a estas cinco añadimos las siete subsiguientes, arrojan un total de doce y no de once sílabas. ¿No significa esto, acaso, que el endecasílabo de Ausias March está en la línea métrica provenzal-catalana, y no en la del endecasílabo italiano?».

³⁵ Deixant de banda allò exposat a les notes 8 i 20, no és sobrer insistir en la radical especificitat no ja de cada text, sinó de cada traducció.

³⁶ Cfr. Henri Meschonnic, *Propostas para una poética da tradução*, dina J.R. Ladmiral, *A tradução e os seus problemas*, Lisboa, Edições 70, 1980 [París, 1972], que conté interessants suggeriments sobre el tema.

³⁷ Cfr. Jenaro Talens, *La escritura llamada traducción*, dins Friedrich Hölderlin, *Las grandes elegías*, versión castellana y estudio preliminar de..., Madrid, Hiperion, 1983 [1980].

adaptació d'aquest metre, ja que és lingüísticament possible³⁸; 5) no cal «explicar» March, perquè esdevendria perífrasi o exègesi, però no traducció, encara que en cap cas no justifiqués una mancança total de sentit o una ambigüitat absoluta, llevat que el text sigui francament il·legible en l'original³⁹.

Totes les traduccions estudiades presenten una notable dignitat: textos molt llegibles, fidels al sentit de l'original i a la seva estructura bimembre i antitètica, en algun cas de gran bellesa, encara que no sempre d'una bellesa paral·lela a la de l'original. Probablement és Joan Ramon Masoliver qui més s'ha acostat a aquest desitjable (i un tant arqueològic) paral·lelisme. I ho ha fet, precisament, des d'una escrupolosa, però no cega, no mecànica, és clar, literalitat. Entre dues llengües romàniques la correlació mètrica sempre és possible, perquè és producte d'una versificació comuna. Per als poetes del Segle d'Or podria tenir sentit «aclimatar», és a dir, italianitzar, el vers d'Ausias March: és dubtós que per a nosaltres ho tingui. Tampoc no ho tendria modernitzar-lo: una escriptura romànica és, malgrat tot i encara avui, una escriptura comuna: forma part d'una història compartida⁴⁰. En realitat, el que fa Masoliver és crear un marc extremadament rigorós dins el qual el seu text s'inscriu. El seu tractament de l'estramp és el més acurat, no el transforma en alexandrins ni en hendecasil·labs italians simplement⁴¹. Molts dels versos sonen com en rigor sona l'estramp en castellà: una seqüència de cinc síl·labes (quatre en aguda) més set, si es marca la cesura: els dos membres del vers entren en la sèrie iàmbrica. S'allunya de l'hendecasil·lab heroic amb el seu accent dominant en sexta, evita, llevat d'alguna justificable excepció, els finals en esdrúixola i sobretot en aguda. No tracta d'embellir el text, encara que és inevitable que les eleccions siguin moltes vegades aleatòries, intent al qual no escapen cap dels altres traductors. No l'adapta, no l'insereix en una tradició específica, que no és la seva (i això es relaciona amb la primera qüestió): referir-lo al llenguatge del Segle d'Or és assimilar-lo a la tradició petrarquista, a més d'endolcir-lo sensible-

³⁸ O, almenys, en la mesura que pugui ser lingüísticament i mètricament possible. Una solució con l'adoptada por Baltasar de Romani no és, lògicament, acceptable.

³⁹ Potser allò més prudent fora aquí imitar l'actitud de Ferreres (encara que, recordem, tradueix en prosa): «En los pasajes que no he entendido [i cal reconèixer que aquesta sinceritat és lloable] claramente o que me han ofrecido más de una interpretación he puesto mi esfuerzo en dar lo más fielmente su calco en la versión castellana para que el agudo y afortunado lector pueda penetrar en el pensamiento de Ausias March tantas veces celado». Ed. cit., pág. 113.

⁴⁰ En el sentit de la filologia romànica March és un poeta romànic, no un poeta català, que ho és naturalment, en el sentit de Carles Riba, per exemple.

⁴¹ No convé oblidar que malgrat la persistència de l'estramp, el català, també, coreix, més tard, «hendecasil·lab italià», encara que la tradició mètrica catalana manté la diferència potser, sigui més disculpable i, de vegades, fins inevitable tractar-los homogèniament en traduir poetes contemporanis.

ment, privar-lo de la seva rudesia i, a més a més, falsejar-lo, puix que el petrarquisme de March — i Petrarca, no ho oblidem, és també fill dels trobadors —, tan controvertit, és només un element més de la seva poètica, ni tan sols el definitiu — mutatis mutandis, una cosa així com el de Santillana — i, malgrat la bellesa d'algunes traduccions i perifrasis del Segle d'Or (encara que aquí March actua com a una influència «viva», directament en el pla de la creació poètica), aquestes el col·loquen interessadament, en incorporar-lo, en un moment històric precís, dins el gran llenguatge del Renaixement espanyol, quan la tradició poètica castellana per importació directa dels metres (i els llenguatges) del gran poeta d'Arezzo es consolida. Potser la meritòria i bella traducció de Pere Gimferer hi tingui el seu major pecat, i hi trobi també la seva penitència: perquè malament s'acomoda el nostre poeta amb una adaptació d'aquesta mena i el que avui hauríem d'exigir — fora del plaer de la lectura — de la traducció d'un poeta com Ausias March⁴².

⁴² Aquestes consideracions no aspiren, és clar, a un caràcter exclusiv i extrapolable a qualsevol text, àdhuc pròxim. Creien més viable (i més útil) una «casuística» que una (senpre suposada) teoria de la traducció. Nonés preterem tenir un valor indicatiu.

IMMACOLATA PINTO

SULLA METAFORA

Premessa

Con questo contributo vogliamo sottolineare l'aspetto *dinamico* della metafora, già più volte ripreso da diversi autori del nostro secolo: da I.A. Richards a M. Black, da G. Lakoff a Paul Ricoeur¹. Tali autori non hanno voluto circoscrivere il discorso sulla metafora al solo concetto aristotelico di *sostituzione*² e al solo termine specificamente improprio, bensì hanno voluto estendere la predicazione metaforica, intesa come ridescrizione della realtà, all'intera frase o comunque a tutti termini presenti nel messaggio. Ma cosa si vuole intendere per 'aspetto dinamico'? Se Richards ha parlato di espressione metaforica definendola 'veicolo', Black ha aggiunto che tra la parola propriamente metaforica, da lui definita focus, e la frase in cui questa compare vi è un rapporto di influenze reciproche. Ed ancora, Ricoeur ha parlato di realtà virtuale, in quanto, le metafore ri-descrivono la realtà. Infine Lakoff segnala specificamente l'aspetto *dinamico* attribuito alla metafora rappresentandola come ciò che «disegna una mappa strutturale che va da un dominio concettuale ad un altro». L'aspetto *dinamico* è quindi il percorso d'interpretazione creato dalla metafora, percorso non immediatamente riconoscibile, che attiva una serie di interazioni tra gli elementi di una lingua, interazioni non sempre governate dalla legge della linearità o successione grammaticale Soggetto Verbo Complemento.

Anche noi ci siamo voluti inoltrare attraverso tali percorsi prendendo spunto da diversi autori che con i loro interventi interpretativi sulla metafora ci hanno suggerito alcune osservazioni. Inoltre, per gli esempi, abbiamo individuato alcune metafore usate da Dino Campana nei Canti Orfici.

¹ Vedi Black (1979), Lakoff (1992), Richards (1967), Ricoeur (1981).

² Aristotele, *Poetica*, 21, 3-4.

Percorsi di analisi

Nel nostro lavoro la frase metaforica viene sezionata secondo tre livelli di analisi: un primo livello, lessicale, prende in considerazione i fenomeni di «parallelismo metaforico»³; un secondo livello, formale, si basa sulla distinzione tra metafore nominali e verbali (le prime *sostituiscono* mentre le seconde *modificano* un concetto con un altro)⁴; e infine un terzo livello, etimologico, intende l'etimologia come processo interpretativo, «riformulazione»⁵.



1. Il percorso lessicale

Jacobson, riferendosi alla metafora, parla di un parallelismo tra termini presenti nel messaggio e termini assenti nel messaggio, ma presenti nel codice (nella lingua). Scrive Jacobson: «Supponiamo che ci sia data un'immagine reale, una testa, e la metafora ad essa riferita sia una botte di birra. Allora il parallelismo negativo sarà: "non è una botte di birra, ma una testa". Il parallelismo reso logico sarà il paragone: "la testa è come una botte di birra". Il parallelismo inverso con metamorfosi sarà: "la testa è diventata una botte di birra" ("la testa non è più una testa, ma una botte di birra")»⁶. Il parallelismo dunque avviene tra un termine presente nel testo (*la botte*) ed uno assente (*la testa*), secondo un procedimento di ri-descrizione della realtà che passa attraverso una negazione, un paragone e una metamorfosi⁷:

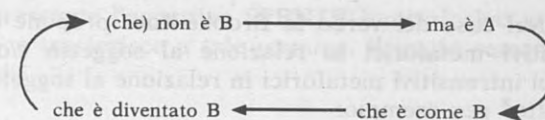
³ Jacobson (1985).

⁴ Christine Brooke-Rose (1958).

⁵ Cristina Vallini (1992).

⁶ Jacobson (1985), p. 3.

⁷ Paul Ricoeur riprende il concetto di *metamorfosi* jacobsoniano nel testo *La Metafore vive*, in quanto nuova predicazione che tocca e altera tutti i termini della frase. Scrive infatti: «In questo sta la dimensione creativa e immaginativa della metafora, cioè la capacità di spezzare le precedenti categorie per crearne di nuove» (...) «Il discorso metaforico ha il potere di ridescrivere il reale, aprendo inedite dimensioni di esso», nella traduzione di G. Grampa, 1976, p. xviii.

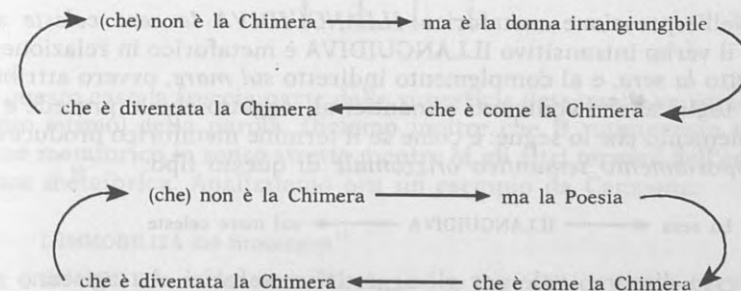


In quest'itinerario di Jacobson ci è sembrato intravedere, nella manifestazione della metafora, un movimento circolare che ha come punti di riferimento i tre luoghi di interpretazione *non è*, *è come*, *è diventato*. Vediamo ora alcuni versi del Campana:

La Chimera

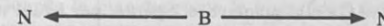
Non so, se tra rocce il tuo pallido
Viso m'apparve, o sorriso
Di lontananze ignote
Fosti, la china eburnea
Fronte fulgente o giovine
Suora de la Gioconda (...)
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

La Chimera essere mostruoso della mitologia classica, composto di parti di animali diversi, usato da Campana metaforicamente come simbolo polivalente: figura femminile irraggiungibile, figurazione della poesia, limite del suo desiderio di evasione, secondo il parallelismo jacobsoniano può essere così rappresentata:



2. Il percorso grammaticale

Secondo le valutazioni grammaticali circa la metafora di Christine Brooke-Rose abbiamo potuto appurare che le metafore verbali e aggettivali *modificano* un concetto in un altro. Si tratta di *modifiche* perlopiù semantiche ovvero influenze semantiche sul termine che precede o segue il termine metaforico (verbo o aggettivo) ovvero:



In cui B è il verbo o aggettivo metaforico e N sono i diversi termini

modificati. Nel caso del verbo la Brooke-Rose propone diversi casi: verbi transitivi metaforici in relazione al soggetto e/o all'oggetto diretto, verbi intransitivi metaforici in relazione al soggetto e/o all'oggetto indiretto⁸ per esempio:

The force... DRIVES my green age

In quest'espressione metaforica il verbo transitivo DRIVES è metaforico in relazione al complemento oggetto *my green age*. DRIVES, secondo la Brooke-Rose non sostituisce nessun concetto proprio bensì modifica il concetto astratto di *green age* in un concetto concreto. Quindi l'espressione metaforica può essere rappresentata anche così:

DRIVES → my green age

Rivediamo alcuni versi di Campana sempre dai Canti Orfici, *Viaggio a Montevideo*:

(...) Illanguidiva la sera celeste sul mare:
Pure i dorati silenzi ad ora ad ora dell'ale
Varcaron lentamente in un azzurreggiare...
Lontani tinti dei varii colori
Dai più lontani silenzi
Ne la celeste sera varcaron gli uccelli d'oro: la nave (...)

Nell'espressione metaforica *ILLANGUIDIVA la sera celeste sul mare* il verbo intransitivo *ILLANGUIDIVA* è metaforico in relazione al soggetto *la sera*, e al complemento indiretto *sul mare*, ovvero attribuisce o toglie alcuni contenuti semantici al soggetto che lo precede e al complemento che lo segue: è come se il termine metaforico producesse uno spostamento semantico orizzontale di questo tipo:

La sera ← ILLANGUIDIVA → sul mare celeste

Lo stesso discorso vale per gli aggettivi metaforici che agiscono sul nome che li precede⁹:

Primavere spente¹⁰.

⁸ Brooke-Rose (1958), pp. 220-221.

⁹ In quelle lingue naturalmente nelle quali (come è il caso dell'italiano) l'aggettivo segue il nome.

¹⁰ Da *la Chimera* di D. Campana: (...) Fosti, la china eburnea/ Fronte fulgente o giovine/ Suora della Gioconda:/ O delle primavere/ Spente, per i tuoi mitici pallori/ O Regina o Regina adollescente:/ Ma per il tuo ignoto poema/ Di voluttà e di dolore/ Musica fanciulla esangue/ Segnato di linea di sangue/ Nel cerchio delle labbra sinuose/ Regina della melodia:/ (...)

In quest'espressione l'aggettivo SPENTE è metaforico in relazione a «Primavere» e trasferisce a tale termine, il tratto semantico di 'animato', quindi:

Primavere → SPENTE

3. Il percorso etimologico

Se i percorsi lessicali procedono attraverso i luoghi interpretativi di *non è, è come, è diventato* tracciando un cerchio interpretativo; se i percorsi grammaticali seguono modifiche semantiche orizzontali, i percorsi etimologici, invece, indagano verticalmente, alla ricerca di possibili connessioni tra uso metaforico e origine etimologica o come dice Sweetser tra pragmatica ed etimologia¹¹. Si tratta di un'interazione dinamica tra parola e suo etimo come spiega anche Vallini sottolineando quel rapporto 'dinamico' «tra due espressioni, l'una sinteticamente designativa, la parola, l'altra contenente in modo analitico una qualche descrizione di un qualche aspetto del mondo, ritenuto pertinente in qualche momento ed in qualche luogo»¹². L'approfondimento etimologico segna una linea verticale nel nostro disegno dello spazio metaforico che possiamo rappresentare così:

M B M M
↓ ↓ ↓ ↓

In questo caso la freccia parte dalla superficie (lessema) e va verso l'interno (etimo) della parola. Diciamo inoltre che B rappresenta il termine metaforico in senso stretto mentre M gli altri termini dell'espressione metaforica. Analizziamo ora un esempio da Campana:

L'IMMOBILITÀ dei firmamenti¹³

IMMOBILITÀ: dal lat. *immobilis* che traduce il gr. *akinetos* 'non mobile'.

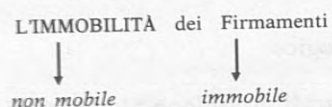
Firmamento-i dal fr. *firmament*, a sua volta derivante dal lat. *firmamentum* (da *firmare* 'fare fermo') usato poi dalla vulgata nel significato di 'volta celeste', considerando questa come 'immobile'.

¹¹ Sweetser (1990).

¹² Vallini (1992).

¹³ Da *La Chimera*: (...) Non so se fu un dolce vapore/ Dolce sul mio dolore/ Sorrido di un volto notturno:/ Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti/ E l'immobilità dei Firmamenti/ E i gonfi rivi che vanno piangenti/ E l'ombra del lavoro umano curve là sui poggi argenti/ E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti/ E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

Quindi dall'analisi etimologica di *IMMOBILITÀ* e *Firmamento* abbiamo due tratti semantici che oltretutto si richiamano a vicenda creando una specie di eco e rafforzando il contenuto semantico della stessa espressione metaforica. Per individuare meglio il movimento verticale rappresentiamo il tutto così:



Vediamo un altro esempio sempre da Dino Campana:

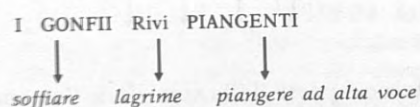
I GONFII rivi ...PIANGENTI¹⁴

GONFII: dal verbo lat. *conflare* (flare 'soffiare'), propriamente 'avvivare il fuoco soffiando', quindi fondere (metalli), 'riunire', che solo nel lat. tardo assume il significato di *inflare* da cui l'it. *gonfiare*.

Rivi-o: dal lat. *rius* per *rivus* 'rio, ruscello', in poesia anche 'lagrime'.

PIANGENTI: dal verbo lat. *plangere* 'battere', percuotere con rumore, picchiarsi il petto e le braccia nella violenza del dolore, lamentarsi, piangere ad alta voce. Forma probabilmente derivante dalla radice ie. **plag-* che appare nel gr. *plazo* 'colpisco' (vedi anche piaga, flagello).

Evidenziamo ora i tratti semantici scaturiti dall'etimologia e il movimento verticale:



Conclusioni

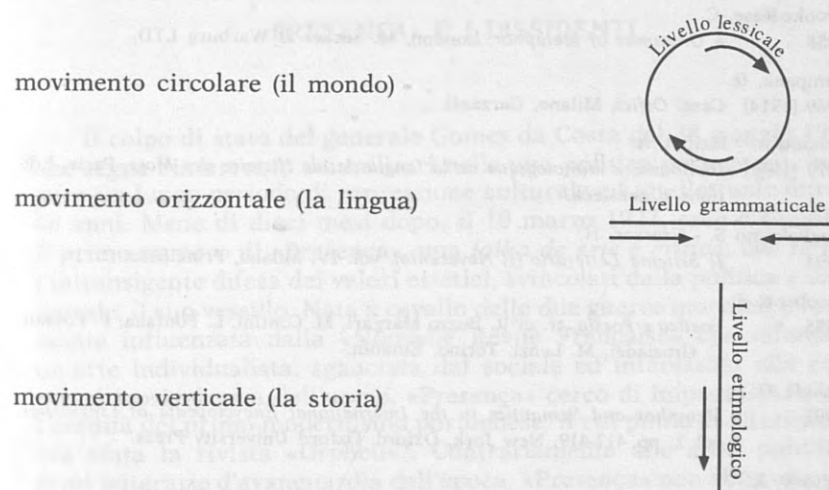
La mente dell'uomo attraverso la metafora costruisce una realtà virtuale che appare come devianza nel testo. In effetti, è come se, all'interno del 'sistema mente' e del 'sistema lingua', una serie di 'luoghi' preposti a funzioni 'solite' si spostassero, per dare spazio ad una produzione 'altra'.

Tra il mondo letterale (o della normalità) e quello della metaforicità (o alterità) vi è un continuo spostamento che si materializza a livello verbale in quel processo di metamorfosi jacobsoniano che opera attraverso categorie di *negazione*, *paragone*, *cambiamento*, da noi rappresentato con un movimento circolare. In questi continui spostamenti semantici anche gli elementi formali subiscono variazioni, producendo, secondo il nostro schema, movimenti orizzontali, causati da

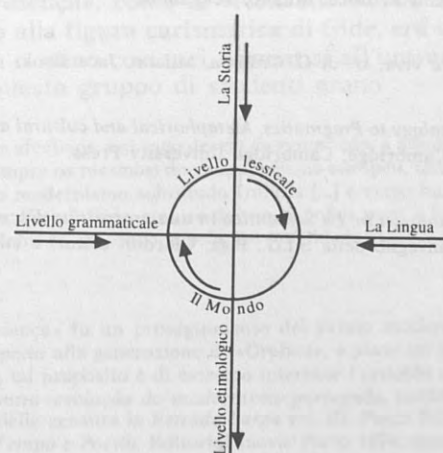
¹⁴ Per i versi vedi nota 13.

accostamenti nuovi tra parole. Infine lo spostamento verso la profondità, l'etimologia, porta con sé un movimento verticale che, come una sonda, scende nell'origine delle parole per ridare identità ai due mondi, quello letterale, e quello metaforico, quello astratto e quello concreto.

Ogni livello è così connesso a un movimento nello spazio metaforico; che possiamo rappresentare ricorrendo agli «archetipi» del cerchio e della linea, eventualmente sovrapposti.



La Metafora



BIBLIOGRAFIA

- Aristotele
Poetica, tr. di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1992.
- Black, M.
 1979 *More About Metaphors*, in Ortony 1979.
- Brooke-Rose, C.
 1958 *A Grammar of Metaphor*, London, M. Secker & Warburg LTD.
- Campana, D.
 1989 [1914] *Canti Orfici*, Milano, Garzanti.
- Ernout, A. - Meillet, A.
 1979 [1932] *Dictionnaire étimologique de la langue latine Histoire des Mots*, Paris, Editions Kineksieck.
- Guglielmino S. - Grosser, H.
 1993 *Il Sistema Letterario (Il Novecento)*, vol. IV, Milano, Principato.
- Jacobson, R.
 1985 *Poetica e Poesia*, tr. di R. Buzzo Margari, M. Contini, L. Fontana, P. Fossati, C. Graziadei, M. Lenzi, Torino, Einaudi.
- Lakoff, G.
 1992 *Metaphor and Semantics in the International Encyclopedia of Linguistics*, vol. 2, pp. 417-419, New York, Oxford, Oxford University Press.
- Ortony, A.
 1979 *Metaphor and Thought*, Cambridge, London, New York-Melbourne, Cambridge University Press.
- Richards, I.A.
 1967 [1936] *Filosofia della Retorica*, Milano, Feltrinelli.
- Ricoeur, P.
 1981 [1975] *La metafora viva*, tr. di G. Grampa, Milano, Jaca Book.
- Sweetser, E.E.
 1990 *From Etymology to Pragmatics. Metaphorical and cultural aspects of semantic structure*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Vallini, C.
 1992 *Mondi etimologici in, La Semantica in una prospettiva diacronica e sincronica*, Atti del Convegno della S.I.G., Pisa, Giardini editori e stampatori.

LUCA SAMMARCO

«PRESENÇA» E I DISSIDENTI

Il colpo di stato del generale Gomes da Costa del 28 maggio 1926, che segna l'intervento dei militari nella vita politica portoghese, inaugura un lungo periodo di repressione culturale ed intellettuale durato 48 anni. Meno di dieci mesi dopo, il 10 marzo 1927, esce a Coimbra il primo numero di «Presença», una *folha de arte e crítica*, che fa dell'intransigente difesa dei valori estetici, svincolati dalla politica e dalla morale, il suo vessillo. Nata a cavallo delle due guerre mondiali e fortemente influenzata dalla «Nouvelle Revue Française» che difendeva un'arte individualista, sganciata dal sociale ed interessata alla complessità psicologica dell'uomo, «Presença» cercò di impossessarsi dell'eredità del primo modernismo portoghese, il cui punto di riferimento era stata la rivista «Orpheu»¹. Contrariamente alle altre pubblicazioni letterarie d'avanguardia dell'epoca, «Presença» non ebbe una vita effimera: con i 54 numeri della prima serie (1927-1938) ed i due della seconda (1939-1940), durò ben 13 anni.

Fondata da José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões, «Presença», come la «Nouvelle Revue Française» che gravitava intorno alla figura carismatica di Gide, era un *livre agrupamento* di amici più o meno coetanei, formatisi all'università di Coimbra. Ciò che univa questo gruppo di studenti erano

«... laços afectivos, um vago desejo de renovação, a admiração por diversos sectores (nem sempre os mesmos) do vanguardismo europeu, um gosto pelas liberdades formais do modernismo sobretudo francês [...] e certo humanismo literário, em que Bergson, Freud, Gide, etc., se davam as mãos para a justificação de um interesse pelo "Homem" genérico e pela personalidade...»²

¹ Se «Presença» fu un proseguimento del primo modernismo o, al contrario, una rivoluzione rispetto alla generazione di «Orpheu», è stato un problema a lungo dibattuto dalla critica. A tal proposito è di estremo interesse l'articolo di Eduardo Lourenço, «Presença» ou a contra-revolução do modernismo português, pubblicato dapprima con alcuni tagli da parte della censura in *Estrada Larga* vol. III, Porto Editora, Porto s/d, e poi, integralmente, in *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto 1974; quest'ultima versione presenta alcune significative variazioni rispetto alla prima.

² Jorge de Sena, Régio, Casais, a «Presença» e outros afins, Brasília Editora, Porto 1977, p. 60.

Sono questi i principi, i gusti e gli ideali sui quali si fondò «Presença» e che furono alla base degli orientamenti estetico-dottrinari proclamati già in *Literatura viva* — l'articolo di apertura del primo numero — di José Régio. Secondo la testimonianza di Adolfo Casais Monteiro, che nel 1931 prese il posto del dimissionario Branquinho da Fonseca nella direzione della *folha*, «Presença»

«...levava de início duas vantagens: nascia franca e claramente moderna, e, sob um certo ponto de vista, anti-literária. Esta última afirmação torna-se patente se compararmos a "Presença" com, por exemplo, "Tríptico" que a precedeu de pouco e na qual, aliás, colaboram já alguns dos que iriam fazer parte do grupo inicial da "Presença"»³

e, mentre in «Tríptico»

«...a expressão de cada colaborador não ia além da sua afirmação individual, [...] a "Presença" marcava, desde o seu primeiro número, uma posição estética definida e um programa de revisão impregnado de intenções críticas inteiramente novas»⁴.

Ora è proprio a «Tríptico» (1924) e a «Bysâncio» (1923) che bisogna risalire per trovare le radici di «Presença»: in queste due riviste dalla vita effimera edite a Coimbra, mossero i primi passi letterari alcuni dei futuri collaboratori o direttori di «Presença». «Tríptico», ancora imbevuta di influenze «saudosiste», fu diretta, fra gli altri, da João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Vitorino Nemésio e Afonso Duarte, ed accolse anche la sporadica collaborazione di José Régio. A «Bysâncio», invece, in cui era ancora forte l'influenza del simbolismo, José Régio collaborò assiduamente, pubblicando sonetti e brani in prosa impregnati di spirito flaubertiano. Dalla fusione di parte dei due gruppi di «Bysâncio» e «Tríptico», per nulla omogenei, nacque, intorno al '25, l'idea di fondare una nuova rivista, alla quale, poi, si aggregarono man mano altri collaboratori che avevano percorso più o meno le stesse tappe letterarie.

I rapporti personali fra due dei tre fondatori della rivista risalgono allo stesso periodo: João Gaspar Simões in *José Régio e a História do movimento da «Presença»*, un libro di memorie che chiarisce alcuni punti oscuri delle vicende che più tardi vennero a turbare l'atmosfera creatasi intorno a «Presença», racconta di aver conosciuto Régio in occasione della sua critica favorevole espressa su «A Gazeta de Coimbra» a proposito dei *Poemas de Deus e do Diabo*. Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, invece, oltre ad essere stati, come si è visto, condirettori di «Tríptico», avevano alle spalle lunghi anni di amicizia, fra i banchi del liceo prima, e fra quelli della facoltà di legge poi. Dei

³ Adolfo Casais Monteiro, *A poesia da «Presença»*, Estudo e Antologia, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Imprensa Nacional, Rio 1959, p. 12.

⁴ *Ibidem*, p. 13.

tre la figura che esercitava una maggiore influenza intellettuale era, senza dubbio, quella di José Régio, e non soltanto per motivi di età (aveva quattro anni più di Branquinho e due più di Gaspar Simões), ma anche per il bagaglio culturale acquisito negli studi umanistici della facoltà di lettere. Régio si sentiva maestro e, come la sua opera avrebbe dimostrato, lo era; con il suo carisma polarizzava l'attenzione e faceva ombra ad alcune personalità del gruppo usando la forza della dialettica e mettendo in discussione le idee sue e degli altri. È importante sottolineare questi aspetti della personalità e dei rapporti fra i *presencistas* perché, come si vedrà, la maggior parte dei dissapori e degli equivoci che sorsero furono dovuti più a questioni di carattere personale che a diatribe ideologiche o letterarie. La tesi, condivisa dalla maggior parte della critica, secondo la quale le dissidenze da «Presença» si basarono su motivi «privati» mostra che questo movimento non si liberò mai dal personalismo dei suoi capi e non riuscì mai a superare le sue origini giovanili⁵: nonostante queste lotte intestine, però, il gruppo riuscì a mantenere sempre un atteggiamento compatto verso l'esterno, segno delle radici provinciali che lo contraddistinsero⁶.

L'atmosfera di esaltazione creativa che regnava fra i *presencistas* è ben descritta da Miguel Torga⁷ nel libro autobiografico *A Criação do Mundo*, in cui il nome fittizio di *Vanguarda* si riferisce a «Presença»:

«Era à sombra da bandeira literária da *Vanguarda* que a inquietação mais inconformada encontrava esperança. [...] Podiam um ou dois querer apenas uma candeia; juntos, queríamos o Sol. Os números da revista saíam heróicos e escandalosos. Vivíamos em desafio constante, não transigindo, não nos resignando, cada dia mais corajosos e seguros. Poucos e unidos, desafiávamos Portugal inteiro, que continuava cego na sua rotina, no seu conformismo, na sua retórica. Todas as experiências gráficas e literárias se faziam, todas as tentativas se ousavam. [...] A porfia, cada qual ia descobrindo o seu autor. Dum lado chegava Joyce, do outro Chestov, doutro Fernão Mendes Pinto, doutro Pirandello. Era uma candeia de luz que dava a volta ao mundo e se vinha abrir ali nas nossas mãos deslumbradas. Fiéis à grandeza do passado, esforçávamo-nos por dar-lhe continuidade e renovo. Erguíamos os precursores aos pedestais da compreensão e da glória, orgulhosos deles e de nós»⁸.

E, più avanti, dichiara con entusiasmo:

⁵ Cfr. Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 79.

⁶ A proposito del supposto «provincialismo» del gruppo *presencista*, si veda un interessante articolo di David Mourão Ferreira, *Caracterização da «Presença» ou as definições involuntárias in Presença da «Presença»*, Brasília Editora, Porto 1977.

⁷ Adolfo Rocha, che in quegli anni non aveva ancora adottato lo pseudonimo di Miguel Torga, fu uno dei tre dissidenti del '30 e rifiutò sempre, come Nemésio, l'etichetta di *presencista* per sottolineare la sua indipendenza da qualsiasi corrente o movimento letterario.

⁸ Miguel Torga, *A Criação do Mundo (O Terceiro Dia)*, 3ª ed., Coimbra 1952, p. 89.

«Queríamos ser a consciência de um Portugal local, que desejávamos tornar universal»⁹.

In questo ardore rivoluzionario che si rivolgeva contro la letteratura «consacrata» dell'epoca, ognuno era responsabile delle proprie scelte e dei modelli letterari da seguire: la pubblicazione degli articoli non era soggetta ad una decisione comune, mentre quelli firmati dalla redazione indicavano l'orientamento della rivista. Almeno nella prima fase, José Régio si occupò dell'elaborazione di testi dottrinari, nell'intento di ricollegarsi idealmente alla generazione di «Orpheu», mentre Gaspar Simões rivolgeva i propri interessi verso la formulazione di un metodo critico attraverso l'analisi delle letterature straniere. Si può dire che la dottrina *presencista* si sviluppò fino alla metà del 1930 attraverso gli scritti di questi due direttori, i quali spesso discordarono proprio su questioni di carattere estetico¹⁰. «Presença» non era, dunque, quell'accademia rigidamente monolitica, chiusa in se stessa e nei suoi dogmi come volevano i suoi detrattori (e, primi fra tutti, i tre dissidenti del '30): le idee circolavano liberamente e liberamente si opponevano, persino fra i suoi direttori. Ed anche l'aver accolto, successivamente, la collaborazione dei primi neorealisti con i quali polemizzò a lungo, lo sta a dimostrare.

Le relazioni personali nell'ambito del triumvirato direttivo non furono sempre tranquille. Un primo episodio che mostra il rapporto che si venne a creare fra José Régio e João Gaspar Simões e che cominciò a generare dei risentimenti in quest'ultimo, è quello relativo ad un racconto di Gaspar Simões, *O Copo Quebrado*. Già nel settembre del 1927, José Régio aveva cominciato a scrivere una novella che, pian piano, andava assumendo le dimensioni di un romanzo: era il *Jogo da Cabra Cega*, il cui primo brano inedito uscì sul n° 21 di «Presença» (giugno-agosto 1929), mentre il romanzo fu pubblicato nella sua completezza solo nel 1934. Gaspar Simões aveva avuto l'opportunità di leggere alcune parti del romanzo *in progress* che Régio gli mandava per avere il suo parere. Questi scambi di opinioni letterarie su ciò che stavano scrivendo non erano una novità nel loro rapporto di amicizia: in precedenza Gaspar Simões aveva sottoposto all'esame di Régio alcuni brani in prosa ai quali stava lavorando, e questi li aveva trovati eccessivamente intrisi di echi proustiani. Gaspar Simões, una volta accettato e condiviso il suggerimento dell'amico, aveva abbandonato il suo progetto. Sotto l'influenza della lettura di Dostojevskij e sulla base di vicende personali, Gaspar Simões aveva scritto e pubblicato sul n° 17

⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹⁰ Basti confrontare la posizione di José Régio nei confronti di Flaubert, verso il quale nutriva una grande ammirazione e quella di Gaspar Simões che in *Depois de Dostojevski*, pubblicato sul n° 6 di «Presença» (18 luglio 1927), parla in termini negativi dell'arte dello scrittore francese.

di «Presença» (dicembre 1928) il racconto *O Copo Quebrado*, in cui, partendo da un banale incidente (un pugno dato sul tavolo di un ristorante provoca la rottura di un bicchiere colmo d'acqua), il protagonista vaga per le vie della città alla ricerca di se stesso. In seguito alla lettura di questo racconto, Régio inviò, nel gennaio del '29, una lettera a Gaspar Simões in cui sostanzialmente lo accusava di plagio, usando il tono paternalistico di chi si pone come un modello da imitare:

«Sobre o teu *Copo Quebrado*... Antes de mais: Dou-te os parabéns pelo talento literário nele expandido. Vê-se que tu escreverás sobre qualquer assunto: Só te falta, agora, escrever sobre assuntos teus, bem teus, só teus o mais possível — e consequentemente com uma prosa tua, bem tua, só tua o mais possível. Perdoa-me o que há de antipático e rude nesta franqueza, e que eu sei que te fará sofrer um pouco... mas o que arde cura: Julgo que no teu conto há algumas sugestões do meu *Outro Mundo*, e sobretudo de algumas passagens do meu romance. Noto-o até com uma pequena irritação mesquinha (*mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*...) porque o meu romance ainda não está publicado»¹¹.

A queste parole segue una dettagliata analisi di quelli che Régio considerava gli elementi in comune fra il suo romanzo ed il racconto di Gaspar Simões, sia da un punto di vista tematico che stilistico. Proseguiva, poi, incitandolo a trovare una sua strada e ad andare avanti nella ricerca di uno stile personale:

«... Mas para ser sincero contigo e comigo — penso que tu assimilaste, embora inconscientemente, algumas características dos meus capítulos que leste. Que esta minha pretensão te não faça desanimar. Tu já és pessoal na crítica — e não admira que o sejas menos num género em que tens trabalhado muito pouco. Mas continua, e verás que breve começarás a conquistar liberdades! Não tenhas medo de não ser moderno — que eu sei que sem razão esse medo te afasta de ti próprio: Procura contar as coisas que tu verdadeiramente sintas, tu, por ti, — mesmo as mais banais, mesmo as de que tenhas mais vergonha ou receio... [...] Não penses neste nem naquele — mas em ti; faz de conta que escreves para ti próprio. E não queiras aperfeiçoar o teu estilo substituindo-o por qualquer que não seja teu. Cada qual tem a sua perfeição»¹².

Al di là di questioni più propriamente letterarie, va sottolineato il tono usato da Régio nei confronti dell'amico, tono che susciterà in questo sentimento di rivalsa e di frustrazione. Difendendosi da queste accuse, Gaspar Simões dice che se influenze di modelli letterari ci sono, queste possono essere di Dostojevskij, Gide o Tolstoj e non del romanzo che Régio stava scrivendo. In una successiva lettera che Régio inviò a Gaspar Simões da Porto, datata 29 gennaio 1929, questi ribadì il pen-

¹¹ Questa lettera, come la maggior parte delle altre alle quali si accennerà, è contenuta nella IV parte del libro di João Gaspar Simões, *José Régio e a história do movimento da «Presença»*, Brasília Editora, Porto 1977, intitolata *Cartas de José Régio a João Gaspar Simões sobre a vida e a morte da «Presença»*, pp. 230-231.

¹² *Ibidem*, pp. 231-232.

siero e le accuse espresse in precedenza, chiarendole in maniera circostanziata ed aggiungendo che

«A minha carta é deselegante, e há sempre um certo ridículo nisto de a gente se pretender influenciador. [...] O próprio exagero que possa haver nessa carta te será útil: pois provocando a tua revolta, mais do que todos os conselhos contribuirá para te afastar de mim... isto é: da minha literatura»¹³.

L'atteggiamento di superiorità che traspare da queste parole fa capire che Régio era il *marco de pedra* in base al quale valutare le altrui esperienze letterarie.

Un altro contrasto che coinvolge, oltre ai direttori, anche altri collaboratori di «Presença», ci fu nello stesso periodo e riguardava un articolo di Raul Leal, *A Virgem-Besta*, in cui l'autore ipotizzava la nascita di Cristo dall'unione di Maria con un centurione romano. Lo stesso Raul Leal, consapevole del fatto che il brano avrebbe potuto sollevare scalpore e creare problemi alla rivista, aveva contemplato l'ipotesi di non pubblicarlo. La tesi che veniva presentata nell'articolo era blasfema e scandalosa e molti *presencistas*, fra i quali Branquinho, Torga e Gaspar Simões, si opposero alla pubblicazione, per paura di perdere *assinantes*. I loro timori non erano di tipo morale, religioso o letterario, ma di ordine pratico: esisteva la concreta possibilità di perdere lettori con gravi conseguenze per le finanze, per altro già scarse, della rivista. José Régio che aveva iniziato la sua carriera artistica con spirito rivoluzionario e che soltanto molto più tardi si atterrà su posizioni conservatrici, assunse, in questa circostanza, un atteggiamento progressista: per lui, non pubblicare *A Virgem-Besta* solo per ragioni «di cassetta», sarebbe stato un *desmentido* per «Presença». E motiva questa sua scelta ideologica in tre lettere successive indirizzate a Gaspar Simões in cui, una volta preso atto che la maggioranza dei collaboratori era contraria alla pubblicazione, si adeguava alla comune decisione, ma rimaneva del proprio parere.

«Darei todas as razões do meu desacordo: Concordo que o artigo de Raul Leal é excessivo: Mas o temperamento de Raul Leal não é excessivo? Quando é que a Presença foi contra os temperamentos? Concordo que o seu artigo ofende brutalmente as crenças religiosas ou morais da maioria: Mas quando é que a Presença foi submetida à aprovação dessas crenças?! [...] Concordo ainda que a interpretação de Raul Leal choca um pouco a razão. Mas a afirmação sincera e original dum temperamento à parte choca sempre a razão. [...] Também a mim me feriu o Cristo Raul-lealesco do artigo. Mas a coerência e a independência da Presença deverão ser vendidas por um prato de lentilhas?»¹⁴

José Régio voleva a tutti i costi cercare di essere coerente con i principi ideologici che propugnava, cercando di non svennderli per «un

¹³ *Ibidem*, p. 233.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 235-236. La lettera, del 24 gennaio 1929, è spedita da Oporto.

piatto di lenticchie». Pur di essere fedele al suo pensiero, proponeva di assumersi la responsabilità morale della pubblicazione, ma non quella economica.

«Nada me custaria tomar a responsabilidade moral da publicação do famigerado. Outras responsabilidades... não sei quais são. As monetárias? Não posso tomar responsabilidades monetárias de ordem alguma»¹⁵.

Prendere posizione non significava soltanto enunciarla pubblicamente; anche non pubblicare un articolo, quando non fosse stato per motivi estetici, equivaleva ad assumere un atteggiamento contrario ai principi di «Presença»:

«Marcar uma atitude - não é só marcá-la para o público ver, não é só marcá-la quando, diante do público, é preciso marcá-la. Não publicar um artigo - é marcar uma atitude: É marcar uma atitude contrária à Presença - quando esse artigo não é publicado sem ser por motivos de ordem estética»¹⁶.

La posizione assunta da Régio in tale questione è molto importante se si considerano le accuse che vennero rivolte a lui e alla linea direttiva della rivista poco più di un anno dopo dai tre dissidenti. Il supposto «indurimento accademico» della mentalità rivoluzionaria che aveva fatto nascere il movimento *presencista* trova in questa vicenda una facile smentita. D'accordo con la maggioranza dei collaboratori, infatti, l'articolo a quell'epoca non fu pubblicato; lo sarà soltanto nel 1931 (sul numero doppio 31-32 di marzo-giugno)¹⁷, quando, consumatasi già la prima scissione, solo José Régio e João Gaspar Simões erano rimasti a dirigere la rivista, e quando, cioè, i «rivoluzionari ed anti-accademici» dissidenti avevano già abbandonato «Presença».

Nel marzo del 1930 si tenne a Lisbona il «1° Salão dos Independentes» e «Presença» venne invitata a farsi rappresentare. Gaspar Simões pronunciò una conferenza sulle tendenze della poesia portoghese contemporanea in cui, fra l'altro, affermava che

«Entre os poetas da novíssima geração [...] José Régio aparece-me como o mais importante. Poeta, crítico, contista, romancista, etc., José Régio é, na literatura portuguesa contemporânea, uma individualidade excepcional»¹⁸.

Questo passo dell'intervento di Gaspar Simões venne ripreso da F. Alves de Azevedo, un giornalista del «Diário de Lisboa» che, in un articolo pubblicato sul suo giornale a proposito della manifestazione che

¹⁵ *Ibidem*, p. 238. La lettera, sempre da Oporto, è del 29 gennaio 1929.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 238-239.

¹⁷ I timori dei *presencistas* che si erano opposti alla pubblicazione, in realtà, si rivelarono fondati perché il numero della rivista in cui apparve il brano di Raul Leal, fu quasi interamente restituito dagli abbonati alla redazione.

¹⁸ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 334.

si era tenuta a Lisbona due mesi prima, attribui a Gaspar Simões l'affermazione secondo la quale José Régio sarebbe stato il caposcuola del gruppo *presencista*¹⁹.

Questo avvenimento scatenò le proteste di alcuni collaboratori che arrivarono ad intimare un ultimatum a Gaspar Simões affinché ritrattasse le sue affermazioni. Convinto delle proprie ragioni, e cioè che gli erano state attribuite parole che mai aveva pronunciato, Gaspar Simões si rifiutò di smentire pubblicamente l'articolo di Azevedo, anche perché il testo completo della sua conferenza sarebbe stato pubblicato su tre numeri successivi di «Seara Nova» (210, 211, 212 di giugno-luglio 1930). Il rifiuto di Gaspar Simões ebbe come conseguenza la «Carta a José Régio e João Gaspar Simões, directores da Presença» del 16 giugno 1930 in cui l'altro direttore, Branquinho da Fonseca, e due collaboratori, Adolfo Rocha ed Edmundo de Bettencourt, spiegavano le ragioni della loro uscita dalla rivista. Prima di analizzare questa lettera nei dettagli, è necessario ancora riferire altri avvenimenti che seguirono le dimissioni dei tre dissidenti.

Innanzitutto la polemica che si innescò fra Gaspar Simões ed Azevedo raggiunse toni molto aspri e violenti fino a rasentare le offese personali: il giornalista del «Diário de Lisboa» non si riteneva responsabile della scissione interna al gruppo (cosa della quale era stato accusato da Gaspar Simões), ma, tutt'al più, con il suo articolo avrebbe messo in luce e smascherato le guerre intestine di «Presença». D'altra parte, sarebbe forse un po' ingenuo credere che una simile banale vicenda era stata in grado di scatenare reazioni così clamorose se queste non fossero state motivate anche da altre ragioni. Régio, che nel frattempo viveva a Portalegre dove aveva ottenuto un posto di insegnante e da dove seguiva le vicissitudini della rivista, manifestò inizialmente sconforto e delusione per la dissidenza ed una sostanziale indifferenza per la polemica fra Azevedo e Gaspar Simões. La corrispondenza fra coloro che erano rimasti ora gli unici direttori di «Presença» mostra un José Régio restio ad entrare nella diatriba ed intenzionato a non farsi coinvolgere ufficialmente in quelle che considerava solo meschine questioni. Quest'atteggiamento irritò Gaspar Simões il quale avrebbe voluto vedere l'amico schierato più apertamente in suo favore, anche a sostegno delle ragioni contro i dissidenti. Che José Régio, poi, fosse il capo, anche se non «eletto», del gruppo, era una cosa riconosciuta da tutti, se non altro perché era stato lui a dare unità ed omogeneità a «Presença», soprattutto dal punto di vista estetico-dottrinario.

I rapporti personali fra parte dei protagonisti della *querelle* si ruppero, anche se fino a pochi mesi prima nulla lasciava presagire quel

¹⁹ «É um chefe de escola, da escola coimbrã da *Presença*, como o intitulou o sr. Gaspar Simões» (in João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 343).

che sarebbe successo²⁰, e soltanto col passare degli anni si andarono lentamente ricomponendo. Nell'ultima pagina del n° 27 (giugno-luglio 1930) apparve la seguente nota a comunicare l'uscita dei tre dissidenti dalla rivista contestata con fermezza nonostante un apparente tono neutrale:

«Participamos aos nossos leitores que, por deliberação própria, Branquinho da Fonseca deixou de fazer parte da direcção desta folha. Abstemo-nos de qualquer crítica, que nos seria demasiado fácil, à carta aberta que ele e dois ex-colaboradores da *Presença* dirigiram aos actuais directores desta revista: Julgamos esta carta escrita num apaixonado momento de precipitação, e portanto inferior à categoria mental e moral dos seus sinatários».

Ma quali furono le ragioni ufficiali che spinsero i tre dissidenti a fare quella scelta? Per cercare di comprenderle è necessario analizzare i vari spunti che offre la lettera del '30. Innanzi tutto

«*Presença* que se propunha, como folha de arte e crítica, defender o direito que assiste a cada um de seguir o seu caminho, começou a contradizer-se»²¹.

Nei manifesti programmatici della rivista scritti da Régio sul primo numero (*Literatura viva*) e sul n° 9 del 9 febbraio 1928 (*Literatura livre-sca e literatura viva*) si proclamava l'assoluta libertà dell'artista di seguire la propria strada in maniera indipendente da tutto ciò che non fosse il proprio genio interiore. Ma David Mourão Ferreira, citando un passo di un articolo di José Régio pubblicato su «O Primeiro de Janeiro» del 25 aprile 1944, in cui questi si riferiva proprio al fatto che una delle ragioni principali addotte dai dissidenti era che «*Presença*» si stava allontanando dal cammino che si era proposta, afferma che

«...a *presença* ia-se superando a si-mesma, superando os propósitos iniciais de "prolongamento" do *Orpheu*, no caminho de criar a sua literatura própria...»²²

cioè che la rivista, nata sulla spinta ideale di ricollegarsi al primo modernismo, stava ora acquistando una vita propria, con delle caratteristiche ben definite ed autonome rispetto a quello che era il progetto iniziale.

«A força dos que, dentro dela, nesse sentido trabalham, vai sendo aproveitada, a pouco e pouco, para marcar um caminho padrão. Aclamando a liberdade em arte e, consequentemente, o individualismo que a nós

²⁰ Ancora nel n° 24 del gennaio 1930 appaiono due poesie di Adolfo Rocha dedicate a João Gaspar Simões.

²¹ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 179.

²² David Mourão Ferreira, *Presença da «Presença»*, Brasília Editora, Porto 1977, pp. 31-32.

se impõe como o que há mais verdadeiro no modernismo, e acima de qualquer lugar que lhe possa caber em mais definições e interpretações, *presença* aponta-nos confiante, a perspectiva dum tipo único de liberdade»²³.

La tendenza a marcare una linea direttiva che, a detta dei *dissidentes*, stava limitando la libertà individuale dei collaboratori, rinnegando i principi sui quali la rivista era stata fondata e prospettando al suo interno quasi un regime dittatoriale con un «tipo unico di libertà», può essere facilmente smentita se si sfogliano le pagine della rivista prima e dopo il 1930. Anche la «libertà in arte» e «l'individualismo» nella creazione artistica, due cardini della dottrina *presencista*, non erano affatto in pericolo, se si considerano le divergenze che c'erano state in precedenza all'interno della redazione. In una rubrica dal titolo «Afirmações» sul n° 28 (agosto-ottobre 1930) di «*Presença*», è contenuta la risposta di José Régio²⁴ alla lettera dei dissidenti, in cui il direttore ribatte punto su punto le contestazioni addebitate.

«*Presença* quer manter-se alheia a qualquer credo político, religioso, ou moral, aceitando nas suas colunas colaboradores de qualquer credo político, religioso, e moral. Todas as insinuações, sugestões, reflexões, afirmações, ou opiniões de carácter político, religioso, ou moral, accidentais ou essenciais em qualquer trecho publicado na *presença*, são da pura responsabilidade de quem os assina. E sob nenhum desses pontos de vista qualquer colaboração será julgada digna ou indigna da *presença*».

Quaisquer críticas de arte ou opiniões de carácter estético - serão igualmente da responsabilidade de seus autores. Colaborando na *presença*, os seus directores estão perante ela no pé de qualquer colaborador: Os seus juízos, opiniões, ou reflexões - poderão, pois, ser contraditados nas próprias colunas da *presença*. É perfeitamente natural que entre vários colaboradores da *presença* haja pontos de contacto. Mas qualquer sua corrente que aos olhos do público apareça como predominante - só é predominante aos olhos da *presença* por uma maioria de colaboradores a representar».

In sostanza viene ribadito il principio dell'assoluta libertà artistica svincolata da condizionamenti di ordine politico, religioso o morale e la responsabilità individuale delle idee espresse. È perfettamente naturale che esistano divergenze di opinione o di valutazione, così come possono esserci punti di contatto fra i vari collaboratori della rivista: in quest'ultimo caso esisterà una corrente predominante che rappresenterà solo un numero maggiore di collaboratori. Nulla di più lontano, quindi, da quella linea direttiva prospettata dai dissidenti. E, d'altra parte, l'accusa non era suffragata da esempi concreti che, sem-

²³ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 179.

²⁴ L'articolo, in realtà, non è firmato ed è João Gaspar Simões che, nel volume postumo di José Régio, *Páginas de doutrina e crítica da «presença»*, Brasília Editora, Porto 1977, una raccolta di tutti gli scritti di Régio comparsi sulle pagine di «*Presença*», ne attribuisce la paternità a Régio. In qualsiasi caso, anche se non fosse suo, esprimerebbe comunque il punto di vista della redazione e può quindi essere considerato la posizione ufficiale della rivista.

mai, avrebbero provato il contrario. Questi e gli elementi successivi dimostrano come non si possa parlare di una dissidenza letteraria, ma piuttosto di una «crisi affettiva», di una spaccatura che si venne a creare fra il settore «critico-dottrinario» e quello «lirico» per motivi indipendenti da valutazioni ideologiche²⁵.

Un'altra accusa contenuta nella *carta* del '30 è che

«Parecendo actual e contínua, como exige a correspondência a uma superior inquietação, *presença* deixa envelhecer o seu título, não vê a queda próxima no arcaísmo estático das escolas, e não sente o ambiente mole do ar viciado pelas infosismáveis flores-consideração de adepto para adepto»²⁶.

Quello di cadere nell'«arcaismo statico delle scuole» era un rischio plausibile, ma anche stavolta quest'affermazione non è suffragata dai fatti, non esistendo affatto i sintomi di un precoce invecchiamento della rivista. Casais Monteiro, parlando delle riviste letterarie d'avanguardia dice che la longevità è un elemento raro che sembra

«...só por si, impor responsabilidades de ordem social que a revista efémera não conhece. Impõe, de certo modo, uma "respeitabilidade" que, de revistas de vanguarda, as pode transformar em perfeitos modelos de academismo, caso a longevidade se torne excessiva. E, embora não se tenha conseguido estabelecer qual a sua duração ideal, parece evidente, pelo menos, que ela não deverá ir além do período de luta pelo reconhecimento público do grupo, ou geração, de que se constitui porta-voz»²⁷.

Queste riviste

«não surgem para arquivar as produções das glórias consagradas, mas, pelo contrário, para derrubar estas, e impor novos valores. Contudo, se perduram, quase se pode garantir que acabarão por ganhar, não forçosamente aquele referido carácter académico [...], mas uma consciência da função que desempenham, um sentido das responsabilidades que de algum modo reagirá sobre a sua feição inicial...»²⁸

Questo è ciò che è accaduto a «*Presença*». Dal canto suo, Régio dice che

«*Presença* não crê na eficácia das escolas, aceitando-as meramente como factos históricos. Isto... quando o sejam. Recusa-se, pois, a fazer do modernismo escola. Perante quaisquer correntes contemporâneas, — e independentemente das opiniões

²⁵ Cfr. Adolfo Casais Monteiro, *op. cit.*, p. 33. Dello stesso avviso è anche Luís Amaro che scrive: «... parece-nos dever desiludir os que, para levar água ao seu moinho, atribuem à "dissidência" conotações ideológicas. Quem folhear atentamente a colecção da revista [...], não encontrará nela qualquer comprometedor sinal de conformismo, mas sim uma corajosa independência, até mesmo rebeldia, tanto no sector estético-político como no da chamada moral católico-burguesa...» (in «*Colóquio/Letras*», n° 38, Lisboa 1977, p. 68).

²⁶ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 179.

²⁷ Adolfo Casais Monteiro, *op. cit.*, p. 11.

²⁸ *Ibidem*, p. 12.

dos seus colaboradores — mantem-se numa atitude de expectativa, simpatia e liberdade. Tudo o que é vivo lhe interessa vivamente, pertença a que época pertença»²⁹.

Di fronte alle accuse dei dissidenti lo stesso Régio, pur convinto che non si tratti di una questione letteraria in quanto i dissidenti avrebbero potuto benissimo difendere le loro idee sulla rivista stessa, confessò a Casais Monteiro, in una lettera del 1° luglio 1930, i propri dubbi:

«Eles terão razão? A "Presença" pretenderá coartar a independência de alguém? O Simões e eu estaremos a criar uma ditadura, uma tirania, uma escola, uma limitação...?»³⁰

Non si tratta qui, evidentemente

«... daquela tirania involuntária, daquela escola só para o próprio, daquela limitação que, pelo facto de ser um individuo, de ser um, - exerce quem quer que tenha uma personalidade; e tanto mais quanto mais poderosa essa personalidade for»³¹.

È forse proprio in questo passo della lettera di Régio che si può ritrovare la chiave di lettura di questa dissidenza: una o due personalità più forti che con il loro carisma ed il loro fascino hanno creato una dittatura involontaria, limitando in qualche modo le legittime aspirazioni degli altri, avvolti nel cono d'ombra proiettato dalla superiore statura dei due direttori. Non trattandosi di una scuola o di un'accademia chiusa in se stessa, Régio ricorda che spesso c'erano state diversità di vedute fra lui e Gaspar Simões, la qual cosa traspare da un'attenta lettura di quanto era stato da loro pubblicato fino a quel momento: una scuola, al contrario, avrebbe avuto un unico punto di vista e non avrebbe consentito uno scambio di idee così libero e fecondo. In preda a questi dubbi, cioè se esista o meno qualcuno che, nell'ambito della rivista, possa assumere posizioni di rilievo, per temperamento o tendenze autoritarie, Régio dice che

«... presença não julga, por isso, dever eliminá-lo de seu colaborador. Mas o que nele lhe interessa é o homem como homem, o pensador como pensador, o artista como artista. Aceita nele uma personalidade poderosa, em o sendo, - mas fica indiferente aos ditames do ditador»³².

Nell'ottica dei dissidenti, ogni scuola letteraria, come quella in cui «Presença» sarebbe destinata a trasformarsi, ha i suoi maestri ed i

²⁹ In «Presença», n° 28, agosto-ottobre 1930, p. 15.

³⁰ *Cartas inéditas de José Régio para Branquinho da Fonseca e Adolfo Casais Monteiro*, a cura di Luís Amaro, in «Colóquio/Letras», n° 38, Lisboa 1977, p. 62.

³¹ *Ibidem*.

³² In «Presença», n° 28, agosto-ottobre 1930, p. 15.

suoi discepoli, in cui i primi impartiscono lezioni ai secondi e li giudicano:

«Presença concebe mestres e discípulos com aquela interpretação convencional, em que os mestres fazem lições para os que reputam alunos [...] e vão-se classificando com mais, menos, 10, 15 valores, e a raros dão 20 [...] Ora nós queremos que se possa reparar no que parece grande e no que parece pequeno; mas isto é impossível com medidas hirtas e aferidas»³³.

Anche a quest'accusa, Régio risponde ribadendo quello che aveva già in altre occasioni espresso:

«Em questões de arte ou pensamento, - presença não reconhece chefes, nem legisladores, nem ditadores. [...] Pelo facto de não reconhecer mestres segundo o sistema do magister dixit..., - presença não deixa de dar o título de Mestres àqueles cujo exemplo de Grandeza deveria ser imitado. Mas sabe que esse exemplo de Grandeza é inimitável: Pois quem tem a sua grandeza tê-la-á, e nunca a terá quem a não tem»³⁴.

Régio attribuisce il titolo di «Maestro» a Pessoa, Almada Negreiros e Sá-Carneiro, a coloro cioè che, al di là delle loro qualità artistiche, hanno saputo rinnovare il panorama letterario portoghese e nella cui opera sono presenti quelle caratteristiche di originalità, sincerità e vita, propugnate nei manifesti *presencistas*. «Presença» non è, quindi, una scuola, bensì un gruppo di spiriti liberi, all'interno del quale ognuno, seguendo il proprio temperamento e le proprie vocazioni artistiche, sceglie i suoi «maestri». Per quanto riguarda, invece, la considerazione dei dissidenti che si debba *reparar no que parece grande e no que parece pequeno*, Régio pensa che gli autori della *carta*

«... não quereriam que na "Presença" houvesse alguns maiores e outros menores. Ora tais diferenças, é a Natureza quem as fez, faz, e fará»³⁵.

attribuendo, quindi, un carattere privato — che, cioè, non ha nulla a che vedere con motivi letterari — alle rivendicazioni di coloro che, sentendosi oppressi da personalità più forti, reclamano orgogliosamente la loro indipendenza.

Che la lettera sia un pretesto per una scissione determinata da altri fattori, lo si capisce anche dalle argomentazioni addotte, che sono vaghe, confuse, poco circostanziate e spesso quanto mai generiche. Un esempio di ciò è quello che i dissidenti affermano a proposito dell'esercizio della critica sulle pagine di «Presença»:

«A crítica sofre, sem remédio, as condenações peculiares a cada crítico. Este, fatal-

³³ João Gaspar Simões, *op. cit.*, pp. 179-180.

³⁴ In «Presença», n° 28, agosto-ottobre 1930, p. 15.

³⁵ José Régio, *op. cit.*, p. 63.

mente, nunca se poderá esquecer de si e do que lhe convém, e nunca evitará que tudo quanto passe através dele se ressinta da sua peculiar formação. Nós encontramos na crítica da *presença* os elementos necessários para justificar certa exclusividade imperativa»³⁶.

È ovvio che qualsiasi critica risenta della «peculiare formazione» di chi la esercita, il quale non può prescindere da se stesso per mettersi al di sopra delle parti e nascondere il proprio *background* culturale, ma prospettare l'ipotesi che il critico possa agire anche in base a ciò che più gli conviene, indica una totale mancanza di fiducia nella serietà dei propri compagni di lavoro che, così facendo, sono accusati di malafede. Ora non è chiaro quale sia questa «esclusività imperativa» alla quale i dissidenti si riferiscono, tanto più che fino a quel momento la critica su «Presença» era stata scarsa. João Gaspar Simões ricorda, forse con un pizzico di malizia, la mal celata antipatia di Adolfo Rocha nei confronti di Pessoa che non aveva recensito favorevolmente il suo libro *Rampa*. Come che sia, la risposta di Régio a quest'ulteriore accusa è, nella sua ovvietà, abbastanza dura, poiché giudica ridicoli coloro che vorrebbero che «Presença» si astenesse da qualsiasi tipo di giudizio critico.

«Tendo *directores*, é evidente que a revista *presença* é dirigida. Os *directores* da *presença* não abdicam da sua faculdade de julgar o que merece ou não merece ser nela publicado. E entre os próprios colaboradores da *presença*, podem entender que há *maiores* e *menores*. É evidente que, para os *directores* da *presença*, o "Hamlet" de Shakespeare é superior à "Ceia dos Cardiais" de Júlio Dantas. Os que (sob não sabemos que pretexto e em razão não sabemos de que interesses) pretenderiam que a *presença* abdicasse de todo e qualquer *juízo* - parecem-nos simplesmente ridiculos. Além de que também eles *judgam* o "Hamlet" superior à "Ceia dos Cardiais". Ou então..., são indivíduos que só leram a "Ceia dos Cardiais"»³⁷.

Dopo aver enumerato tutte le garanzie che «Presença» non è più in grado di offrire, sviandosi, come detto, dal cammino iniziale, la lettera dei dissidenti si conclude con un'invocazione alla libertà e all'indipendenza di ognuno.

«Aqui não se trata dum naufrágio: trata-se dum barco que não vai com os nossos rumos nem para o Norte de cada um... Por isso saímos dela: aliviada dos nossos destinos, talvez possa chegar melhor...»³⁸

Dal momento in cui la «barca» di «Presença» non segue più la comune rotta, i dissidenti decidono di abbandonarla in modo tale che possa raggiungere la propria meta senza di loro. L'immagine della barca che

³⁶ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 180.

³⁷ In «Presença», n° 28, agosto-ottobre 1930, p. 15.

³⁸ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 181.

non sta naufragando, ma semplicemente perdendo la rotta, indica l'inquietudine, l'emancipazione di chi, sentendosi costretto e vincolato, avverte la necessità di aprirsi a nuovi orizzonti, e per questo decide di andare

«... à aventura, sem rei nem roque, pelo mundo de todas as latitudes e longitudes...»³⁹

La lettera, per lo stile, sembra ispirata e redatta da Torga. Che i rapporti umani all'interno del gruppo *presencista* non fossero dei migliori, è deducibile da alcune osservazioni di Torga contenute nel volume *A Criação do Mundo*, precedentemente citato:

«Talvez que esse excesso de procura e consciência nos afastasse humanamente uns dos outros. Literatos num sentido polemizante, ficava-nos pouco tempo para o encontro simples com a nossa humanidade»⁴⁰.

La difficoltà dell'incontro con se stessi, prima ancora che con gli altri, è causata da un eccesso di ricerca e di consapevolezza della «missione rivoluzionaria» che andavano svolgendo. Ma, insieme alla motivazione di scarsa comunicatività all'interno del gruppo che lo avrebbe, almeno umanamente, allontanato, Torga offre una versione della sua dissidenza totalmente diversa da quella ufficiale contenuta nella lettera del '30:

«A solidão fizera-me infeliz e anarquista. Mesmo quando integrado artisticamente na finalidade dum movimento como a *Vanguarda*, a todo o momento sentia necessidade de seguir sozinho o meu caminho, revoltado e livre. Foi esse o motivo profundo da minha saída da revista, como foi a exaltação da consciência pessoal a causa do meu desentendimento com os grupos políticos da "academia"»⁴¹.

Questa confessione è molto importante perché, come si può vedere, non vi è in essa alcuna traccia delle motivazioni pseudo-letterarie presenti nella lettera: di questa solitudine anarchica, di questa necessità di voler proseguire il proprio cammino, libero ed indipendente, di questa difficoltà di convivenza con gli altri membri del gruppo non si fa cenno nella lettera del 1930. Sulla spinta di un «feroce individualismo», Torga trascinò con sé nella dissidenza anche i suoi due compagni, convincendoli delle ragioni esposte nella lettera ed esercitando, in tal modo, su di loro il suo ascendente⁴². Da questa scissione nacque

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 90.

⁴¹ *Ibidem*, p. 106.

⁴² Eugénio Lisboa in *Poesia portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-Realismo*, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, col. Biblioteca Breve, Lisboa 1986, analizza in modo dettagliato il ruolo e la posizione di Torga nella vicenda della dissidenza del '30, motivandola esclusivamente con ragioni caratteriali. Eduardo Lourenço, invece, in *O desespero de*

l'esperienza letteraria dell'unico numero di «Sinal» (luglio 1930), diretto appunto da Torga e da Branquinho, in cui compaiono soltanto scritti dei due direttori (Branquinho si firma anche con lo pseudonimo di António Madeira). L'unico scopo di «Sinal», che non presenta alcun orientamento estetico o letterario, è quello di rendere possibile l'affermazione artistica dei due direttori, ai quali le dottrine *presencistas* andavano strette. Quest'esperienza fallimentare, per altro ancora influenzata dai canoni stilistici e tematici di «Presença», non fece altro che rafforzare la convinzione di Régio e di Gaspar Simões che la dissidenza non era dovuta ai motivi espressi ufficialmente.

Né Régio, né Gaspar Simões, si erano accorti, prima del '30, del malessere e del risentimento che si era venuto man mano creando. Casais Monteiro, che all'epoca della dissidenza già collaborava con la rivista, ipotizzò la necessità di alcuni di «liberarsi» e vide nei rapporti interni al gruppo le cause dei conflitti che si generarono. Parlando dei suoi compagni di lavoro, Torga, prima ancora di riconoscere lucidamente le proprie responsabilità, aveva detto che

«Intelectualizados da cabeça aos pés, mal tocavam a realidade. Eram platónicos no amor, teóricos no desporto, metafísicos no convívio. A consciência de serem únicos distanciava-os do vulgo, tornando-os incapazes dum contacto permanente com as forças rasteiras da natureza»⁴³.

Ma questi strali e questi rimproveri a chi erano diretti? Anche se non viene mai nominato, tutto farebbe credere che il bersaglio era José Régio: lo pensava Casais Monteiro, lo pensava Gaspar Simões, lo pensa Eugénio Lisboa, anche se però quest'ipotesi venne smentita da Branquinho e da Bettencourt. Allorquando nella lettera si parlava di «vocazione accademica», secondo Gaspar Simões, la protesta poteva essere indirizzata solo contro colui che era il responsabile dell'orientamento dottrinario, quel José Régio che, sempre secondo Gaspar Simões, era la personalità che con la propria statura offuscava, in qualche modo, le ambizioni letterarie degli altri, in particolare di Torga, il «capo» della ribellione. Gaspar Simões si considerava una specie di paravento a José Régio e, quindi, non colpito in prima persona dalla protesta. Nell'aprile del 1957, a ben 27 anni di distanza, cioè, dai fatti del '30, ci fu un proseguimento della polemica relativa alla dissidenza sulle colonne del «Diário Popular» fra Gaspar Simões da un lato e Bettencourt e Branquinho dall'altro. I due dissidenti volevano chiarire quelli che consideravano degli equivoci in relazione alla loro uscita dalla rivista, ingenerati da quanto Gaspar Simões aveva scritto nella prefazione

Miguel Torga e o das novas gerações, in *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto 1974, pur concordando su una certa diversità temperamentale di Torga nei confronti dei compagni, e soprattutto di Régio, indica anche nella sua diversa concezione della letteratura una delle possibili cause della scissione.

⁴³ Miguel Torga, *op. cit.*, p. 91.

al libro *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Contestavano l'episodio dell'ultimatum che Torga, a capo della dissidenza, avrebbe intimato a Gaspar Simões, negando che i dissidenti volevano una pubblica ritrattazione delle affermazioni pronunciate da Gaspar Simões nella conferenza del «1º Salão dos Independentes». Quindi dichiaravano che

«O "movimento" não era "contra" José Régio, deixando de visar Gaspar Simões. Pelo contrário, como se sabe, e então se viu e depois se tem confirmado cada vez mais»⁴⁴.

non fornendo, però, prove a sostegno di quanto asserivano. Infine, nella prefazione di Gaspar Simões, compariva per la prima volta la parola *insubordinação* che rivelava inequivocabilmente, a loro dire, il vero atteggiamento nei confronti dei collaboratori dissidenti, considerati, quindi, dei subalterni che si erano ammutinati per protesta contro i loro capi. In una successiva lettera di risposta, sempre sul «Diário Popular», Gaspar Simões aveva ribadito che la scissione era stata causata dall'articolo di Azevedo ed aveva ricordato la sera dell'ultimatum in un cinema di Coimbra. Dopo aver giustificato l'uso della parola «insubordinazione» chiarendone il senso in rapporto al contesto, Gaspar Simões polemicamente si vanta di essere stato lui il bersaglio principale della contestazione. Come si può vedere, quindi, la ricostruzione della verità relativa alle vicende ed alle reali motivazioni della scissione è molto difficile e può essere fatta solo attraverso delle congetture e delle supposizioni, non esistendo versioni univoche e chiare, nemmeno a tanti anni di distanza dagli avvenimenti.

Con l'uscita dei tre dissidenti, finì la prima fase della rivista ed iniziò la seconda in cui, per un anno, «Presença» fu diretta solo da José Régio e da João Gaspar Simões: il posto lasciato libero da Branquinho nel triumvirato direttivo di «Presença» verrà preso da Casais Monteiro solo a partire dal n° 33 del luglio-ottobre 1931⁴⁵. In una lettera da Vila do Conde del 31 dicembre 1927 indirizzata a Gaspar Simões, José Régio diceva di aver conosciuto ad Oporto un *assinante* di «Presença» che gli aveva parlato molto bene della rivista e degli articoli di Gaspar Simões ed era rimasto meravigliato dal fatto che questi possedesse tutte le opere di Gide e Proust, oltre a numerosi altri libri di Valéry e Pirandello. L'*assinante* in questione era Casais Monteiro: la conoscenza fra quest'ultimo ed i suoi due futuri condirettori risale, quindi, ad un'epoca in cui «Presença» già aveva iniziato le sue pubblicazioni. D'altra parte, gli autori preferiti da Casais Monteiro erano esattamente

⁴⁴ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 356.

⁴⁵ L'annuncio dell'ingresso di Casais Monteiro nella direzione della rivista è molto sobrio e recita testualmente: «Adolfo Casais Monteiro faz parte, desde este número, da direcção da presença».

i «numi tutelari» della rivista, vale a dire i modelli di «letteratura viva» importati dalla «Nouvelle Revue Française». Invitato da José Régio a collaborare a «Presença», il primo articolo di Casais Monteiro, un piccolo saggio su Eça de Queiroz, apparve sulla prima pagina del n° 17 (dicembre 1928): iniziò da allora la sua collaborazione fatta di note critiche, poesie e saggi. Dopo aver frequentato l'università di Oporto, nel 1931 Casais Monteiro si era trasferito a Coimbra e nel settembre di quell'anno José Régio prospettò a Gaspar Simões l'opportunità di invitare Casais Monteiro a far parte della direzione della rivista, pur essendo consapevole che

«... a entrada em casa dum terceiro pode sempre ser uma ameaça...»⁴⁶

Un'intuizione premonitrice quella di Régio, soprattutto alla luce delle polemiche e dei dissensi che avrebbero portato alla chiusura della rivista nel febbraio del 1940. I contrasti che sorsero fra Gaspar Simões ed il nuovo direttore della rivista e che erano stati prospettati, sia pur scherzosamente, da Régio nella succitata lettera, sarebbero stati fatali a «Presença». Gaspar Simões ci descrive Casais Monteiro come un uomo dalla personalità «labirintica», veemente ed aggressivo nelle critiche e soggetto a forti slanci passionali, nel bene e nel male: sarebbe stato lui l'elemento disgregatore del gruppo. In considerazione delle vicende del '40 e dei litigi intercorsi fra i due, è opportuno prendere con molta cautela queste affermazioni. Dal canto suo, Casais Monteiro dice che, al di là di Régio, Gaspar Simões e Serpa, mantenne sempre con gli altri collaboratori dei rapporti superficiali, poiché si sentiva affine a loro

«... quanto à ideia da revolução, e não talvez quanto ao conteúdo dela, isto suficientemente verificável, suponho, pela total diferença do meio em que convivi (amizades e convivência intelectual, afinidades e actividade política)...»⁴⁷

È facile intuire che, con l'ingresso di nuove idee e con il diverso atteggiamento culturale apportato da Casais Monteiro, si venissero a determinare dei cambiamenti anche significativi nella rivista. Innanzi tutto entrarono a far parte di «Presença» nuovi collaboratori come Delfim Santos, José Marinho e Alberto de Serpa, alcuni dei quali provenienti da Oporto e legati alla rivista «Princípio» di ispirazione bergsoniana, mentre altri, come Pessoa, intensificarono la loro attività nell'intento di aiutare i direttori a supplire all'assenza dei tre dissidenti. «Presença» entrò così nel periodo della maturità e, contraddicendo le

⁴⁶ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 282.

⁴⁷ Questa citazione è tratta da un testo di Casais Monteiro intitolato *Páginas de um diário por escrever* del 28 agosto 1960, pubblicato in una nota all'articolo di Eduardo Lourenço, «Presença ou a contra-revolução do modernismo português?», in *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto 1974, p. 250.

previsioni dei dissidenti, la sua attività diventò sempre più «irriverente», riuscendo a conquistare maggior prestigio e più larghi consensi sia fra le nuove che fra le vecchie generazioni. Si organizzarono esposizioni di pittura e conferenze letterarie, si allacciarono rapporti con scrittori brasiliani, oltre che con poeti francesi, italiani e spagnoli, e si proiettò il movimento *presencista* fuori dalle frontiere nazionali. E fu sempre grazie all'ingresso di Casais Monteiro, la cui azione all'interno della rivista si rivolse soprattutto ad interventi dottrinari, che l'ardore combattivo di «Presença» venne rinvigorito ed acquistò consistenza il programma teorico della rivista, cioè quella «letteratura viva» tanto auspicata da Régio. Le note critiche e polemiche diventarono più frequenti e nemmeno un «mostro sacro» come Pessoa venne risparmiato da Casais Monteiro, smentendo così, ancora una volta, coloro che avevano vaticinato un futuro «accademizzante». Come ideologo e dottrinario, Casais Monteiro esprimeva più una posizione sua personale che non quella della rivista: dei tre direttori era il più «impegnato» socialmente, tant'è vero che, grazie a lui, ci furono, in «Presença», delle manifestazioni più immediatamente politiche prima assenti. Con l'entrata, quindi, della rivista in una nuova fase costruttiva — fase che, evidentemente, non piaceva a tutti — in cui cominciò a rendersi indipendente dai programmi iniziali, e con l'allargamento del numero dei collaboratori, molti dei quali non risiedevano più a Coimbra, ma in punti diversi del Portogallo, «Presença» cessò di essere l'espressione di un gruppo locale per diventare quella di una generazione. I presunti segni di un precoce invecchiamento della rivista, all'epoca della prima dissidenza, non esistevano ed i numerosi cambiamenti in positivo che ci furono, dimostravano l'errata previsione dei dissidenti.

Verso la metà degli anni '30, in un mutato contesto storico e con l'insorgere di nuove ideologie, in un'ambiente, cioè, molto diverso da quello che aveva reso possibile la nascita e lo sviluppo delle dottrine *presencistas*, iniziarono i primi attacchi alla rivista ad opera del nascente movimento neorealista. Al di là delle polemiche con «O Diabo» e «Sol Nascente» che accusavano «Presença» di uno sterile individualismo estetizzante, di un intellettualismo senza uscita e di mancanza di contenuti, si può dire che «Presença» cominciasse a covare dentro di sé il germe della decomposizione che l'avrebbe portata alla chiusura nel '40. Accogliendo al suo interno la collaborazione di alcuni dei futuri neorealisti, iniziò ad incrinarsi quell'unità dottrinarica e di intenti che era stata l'elemento di coesione del gruppo. Per i neorealisti l'arte era al servizio di un ideale politico e sociale, per cui l'individualismo *presencista* ed il suo astensionismo in tali questioni, erano oggetto di forti critiche: dei tre direttori, colui che era in qualche modo più vicino alle teorie neorealiste era Casais Monteiro, mentre José Régio rimaneva fedele ai principi iniziali. In una lettera inviata a João Gaspar Simões da Portalegre il 31 ottobre 1935, José

Régio avvertiva l'amico che a Coimbra si stava tramando contro «Presença» in quanto era di imminente pubblicazione un settimanale diretto da Torga e Nogueira. Oltre a dei non ben identificati «risentimenti personali» nei confronti di Régio, Albano Nogueira, che nel frattempo continuava a collaborare a «Presença», usava gli stessi argomenti addotti dai primi dissidenti, aggiungendo di aver una gran voglia di «dar porrada», ma di pensare che

«... a "presença" já não é lugar próprio para isso»⁴⁸.

Si vede, quindi, come, al di là degli intrighi e dei conflitti personali⁴⁹, «Presença» già non era più ritenuta quella tribuna rivoluzionaria dalla quale sferrare attacchi alla letteratura «ufficiale e consacrata» in quanto non rappresentava più il nuovo e l'anticonformistico. «Manifesto», la rivista che nacque nel 1936 ad opera di Torga e Nogueira e della quale uscirono solo 5 numeri (gli ultimi due sotto la sola responsabilità di Torga), aveva tendenze virtualmente neorealiste poiché proclamava la missione politica e sociale dell'artista e cercava di affermare il principio di un'arte interessata all'uomo in quanto essere sociale. Saranno le solite difficoltà economiche ed i problemi con la censura a decretarne la fine nel 1938.

Incalzato dagli attacchi che venivano sia dall'esterno che dall'interno, Régio sentì la necessità di difendere «Presença» e quanto di buono era riuscita a costruire nei suoi primi nove anni di attività. In *Presença e os seus censores*, riconoscendo che i tempi erano cambiati, Régio attribuiva alla rivista da lui diretta il merito di essere rimasta fedele ai suoi ideali, pur avendo seguito una certa evoluzione che l'aveva portata a cambiare

«... os seus pontos de ataque, os seus campos de guerra, os seus estilos de luta, as suas preocupações de pormenor»⁵⁰.

Questi cambiamenti apportati alla rivista non riuscivano evidentemente a placare quei segnali di inquietudine, di malessere e di rinnovamento che si erano già palesati nel '30. Lo stesso Régio era consapevole di ciò quando, nel 1936, scriveva a Gaspar Simões che

«Uma geração começa a mexer-se contra nós, é certo [...] O resto é o inevitável fluxo e refluxo das gerações, o jogo das paixões melhor ou pior disfarçadas, a luta dos

⁴⁸ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 300.

⁴⁹ Régio parlava di una possibile ripicca di Torga nei confronti di «Presença», poiché aveva aizzato e plagiato Nogueira ed era arrivato addirittura ad invitare Casais Monteiro a far parte della direzione di «Manifesto», con l'evidente intento di *aniquilar* a «presença». Nel '35 Torga e Régio erano già tornati a parlarsi ma, evidentemente, non erano ancora riusciti a risolvere le divergenze che li separavano.

⁵⁰ In «Presença», n° 47, dicembre 1935, p. 19.

interesses e o *struggle for life*, a história de sempre - o movimento cruel e fecundo. Erguer-se-ão vários contra nós, como nós nos erguemos e ergueremos contra vários...»⁵¹

Fra il 1936 e il 1937 l'attività della rivista diminuì (uscirono solo tre numeri); ai tre direttori si aggiunse un segretario, Serpa, e le difficoltà economiche aumentarono. L'avvento del franchismo in Spagna ed i venti di guerra che cominciavano a soffiare in Europa, avevano dato nuova vitalità alla lotta sociale e politica. «Presença» cercava di mantenersi al di fuori dei conflitti politico-sociali che stavano nascendo, ribadendo ancora una volta — e forse anacronisticamente — la sua indipendenza da valori morali, politici e religiosi e la sua fedeltà alla «letteratura viva»⁵². Questa posizione non la mise al riparo dalle critiche che venivano sia da destra che da sinistra: vista con sospetto dalla censura, era considerata reazionaria dalla sinistra che pretendeva un maggior impegno politico-sociale.

In una simile situazione bastava un incidente, per quanto in sé poco significativo, a mettere in discussione l'esistenza della rivista. L'occasione venne offerta dal secondo dei due *Diálogos inúteis* che Gaspar Simões aveva pubblicato sul secondo numero della II serie di «Presença» nel 1940, in cui rivendicava agli uomini il diritto di essere infelici. Questa affermazione scatenò la reazione di Casais Monteiro che accusò il compagno di essere un ingenuo idealista e un reazionario e pretendeva di rispondergli sulle stesse colonne di «Presença». Ma, come si è visto, i tempi erano cambiati e la rivista ormai non era più quella palestra di libere discussioni in cui era possibile un chiaro e franco scambio di idee, seppur divergenti, fra i suoi collaboratori. José Régio rifiutò la pubblicazione della risposta di Casais Monteiro ai *Diálogos inúteis*⁵³ e di qui nacque l'ultimo, fatale litigio. Considerando la tesi di Gaspar Simões un attentato all'indipendenza politico-sociale di «Presença» e dinanzi al rifiuto di Régio, Casais Monteiro rassegnò le proprie dimissioni dalla direzione della rivista poiché, essendo in disaccordo con gli altri due, voleva consentire alla rivista di continuare le sue pubblicazioni. Nonostante il convincimento che Gaspar Simões avesse ragione, Régio ebbe un atteggiamento più conciliante verso Casais Monteiro di quanto lo stesso Gaspar Simões si aspettasse ed inoltre rifiutò la proposta di quest'ultimo di continuare a dirigere

⁵¹ Citazione da Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, col. Biblioteca Breve, Lisboa 1984, p. 59.

⁵² In *Presença reaparece*, pubblicato sul n° 1 della II serie nel 1939, Régio invitava gli ex collaboratori a tornare e proclamava l'indipendenza della creazione artistica in un momento di attentati alla libertà della cultura e dello spirito. Non volendosi rinchiudere in un partito o in una fazione, «Presença» accettava opere di qualsiasi provenienza politica, sociale o religiosa purché fossero «vive» e non di propaganda.

⁵³ La risposta di Casais Monteiro al brano di Gaspar Simões sarà poi pubblicata su «Seara Nova».

la rivista insieme a lui. Professandosi stanco ed addolorato per quelle che erano state le ultime vicissitudini di «Presença», Régio, accusato da Gaspar Simões di non aver voluto tagliare i ponti in modo definitivo con Casais Monteiro ed altresì attaccato da quest'ultimo per aver dato completamente ragione a Gaspar Simões, cercò di affrettare i tempi per chiudere, una volta per tutte, la rivista. Neanche la generosa mediazione di Francisco Bugalho che tentò di conciliare le posizioni contrastanti andò a buon fine, così come a nulla valse la tardiva lettera di riadesione a «Presença» di Branquinho e Bettencourt perché, per i direttori, la rivista ormai non aveva più quel significato e quell'importanza che aveva avuto in passato ed attriti su questioni fondamentali si erano già manifestati sin dal primo numero della II serie nel 1939. Anche dal carteggio con Gaspar Simões è esplicito il desiderio di Régio di dedicare più tempo ed energie alla sua opera personale, poiché il periodo più combattivo della rivista era finito ed era subentrata la stanchezza per i contrasti che Régio stesso aveva dovuto superare in tanti anni di attività di «Presença».

Per queste beghe interne, che stavolta, però, non erano solo «private», ma riguardavano anche quell'unità di orientamento ormai inesistente, e per le polemiche esterne, sempre più frequenti e violente con i neorealisti, i direttori annunciavano la fine di «Presença» nel giugno 1940 per circostanze «indipendenti dalla volontà di ognuno di noi»⁵⁴, dopo aver pubblicato l'ultimo numero nel febbraio dello stesso anno. In occasione della fine delle pubblicazioni di «Presença», e nonostante le polemiche che c'erano state, alcuni neorealisti vollero rendere omaggio all'azione benefica e provocatoria che la rivista aveva svolto nel corso degli anni. In una lettera aperta inviata ai tre direttori, João José Cochofel, Fernando Namora, Augusto dos Santos Abranches, Coriolano Ferreira, José Ferreira Monte, João Castro e Carlos de Oliveira li incitavano a continuare nella loro opera, in quanto «Presença» aveva rappresentato il messaggio di un'intera generazione. Ad essa dovevano la loro formazione artistica, nonostante

«Hoje existem realmente certo número de incompatibilidades entre nós e a presença: divergência de mentalidades; mas isso não faz esquecer o que efetivamente lhe devemos e aquilo que ainda nos continua e continuaria a unir»⁵⁵.

«Presença» era finita per

«... desinteligências entre os seus directores. Não sabemos qual a origem ou qual a natureza dessas desinteligências. No entanto sempre vimos presença defender

⁵⁴ Cfr. Óscar Lopes, *História ilustrada das grandes literaturas. Literatura portuguesa*, vol. II, Editorial Estúdios Cor, Lisboa 1973, p. 751.

⁵⁵ João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 367.

pela pena de cada um dos seus directores a seriedade e sinceridade artisticas acima dos conflitos pessoais e das escolas literárias»⁵⁶.

Ritornano qui due argomenti che erano stati presenti anche a proposito della dissidenza del '30: i conflitti personali, che sono una costante nella storia delle scissioni *presencistas*, e la difesa ad oltranza della serietà e della sincerità artistica della rivista al di là e al di sopra di questi stessi conflitti e dell'incanalamento in scuole letterarie. «Presença» doveva quindi continuare la sua opera culturale, a meno che i suoi direttori non considerassero conclusa la sua missione.

Anche l'altra lettera aperta inviata ai direttori della rivista da Guilherme Castilho, José Marmelo e Silva e João Campos sottolineava che

«... os desencontros pessoais e conflitos particulares de todos ou de alguns dos seus Directores»⁵⁷.

non erano riusciti a salvare

«um ideal comum de beleza, lucidez, amplificação, cultura...»⁵⁸

e che per questo «Presença», la rivista di una generazione che apparteneva al destino di tutti gli artisti dell'epoca

«... caindo, cai na hora certa»⁵⁹.

Il «momento esatto» era l'epoca storica in cui finiva l'avventura *presencista*, il momento, cioè, della «distruzione di tutti i valori dello spirito». Gli ideali della rivista già non potevano più corrispondere non soltanto alla realtà storica che si era determinata, ma anche alla nuova idea di letteratura che i neorealisti propugnavano. Con Casais Monteiro che, allontanato dall'insegnamento per motivi ideologici, tendeva ad orientare in senso politico la rivista, e con José Régio e João Gaspar Simões che rimanevano saldamente ancorati alle posizioni di partenza, la fine di «Presença» nel 1940 assumeva un significato simbolico sotto la spinta degli avvenimenti nazionali ed internazionali e la diffusione dell'arte «comprometida». E, per riprendere le parole di Casais Monteiro, se

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 369.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

«a primeira cisão fora pela "independência da criação", a segunda resultara, não de motivos literários, mas de divergências políticas»⁶⁰.

Era un segno dei tempi e forse «Presença» aveva realmente concluso il suo compito⁶¹.

⁶⁰ Adolfo Casais Monteiro, *op. cit.*, p. 41.

⁶¹ La bibliografía su «Presença» è molto vasta. Oltre alle opere già citate nelle note a piè di pagina, vanno segnalati, fra gli altri, gli studi di Eduardo Prado Coelho (*Situação da poesia da «Presença»*, in *A palavra sobre a palavra*, Portucalense Editora, Porto 1972), Jacinto do Prado Coelho (*A crítica presencista*, in *Ao contrário de Penélope*, Livraria Bertrand, Lisboa 1976), Fernando Guimarães (*A poesia da Presença e o aparecimento do neo-realismo*, Editorial Inova, Porto 1969), Fernando J.B. Martinho (*Pessoa e a moderna poesia portuguesa - do «Orpheu» a 1960*, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, col. Biblioteca Breve, Lisboa 1983), Maria Teresa Arsénio Nunes (*A poesia da Presença*, Seara Nova-Editorial Comunicação, Lisboa 1982), Clara Rocha (*Revistas literárias do século XX em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1985), João Gaspar Simões (*O mistério da poesia*, Editorial Inova, Porto 1971), nonché numerosi articoli pubblicati in «Estrada Larga», «Vértice», «O Primeiro de Janeiro», «Colóquio/Letras» e nel supplemento «Cultura e Arte» de «O Comércio do Porto».

MARCELLA TRAMBAIOLI

LA FUNCIONALIDAD PANEGÍRICA DE LA MITOLOGÍA EN LAS FIESTAS PALACIEGAS DE CALDERÓN

1. La fiesta teatral como propaganda y exaltación del poder

Fiestas de palacio para la corte encargadas por miembros de la misma. Esto son ante todo las obras mitológicas de Calderón y nos parece oportuno partir justamente de dicha consideración para tratar una de las más relevantes funciones que desempeñaba la fábula clásica en el contexto palaciego, a saber, la celebrativa¹.

La monarquía española, como las demás europeas, necesitaba ostentar su poder para impresionar al vulgo y a los extranjeros; a este fin utilizó todos los instrumentos a su alcance². También tenía que afirmar con urgencia una soberanía que ya no tenía ninguna correspondencia histórica. A este respecto el teatro le proporcionó un medio excelente para llevar a cabo su programa propagandístico³. A las sun-

¹ Las numerosas citas de las obras mitológicas de Calderón que proporcionamos en el presente trabajo proceden de las siguientes ediciones: *Celos aún del aire matan*, ed. de Matthew D. Stroud, San Antonio, Trinity University Press, 1981; *La estatua de Prometeo*, ed. de Margaret Rich Greer, Kassel, Ed. Reichenberger, 1986; *Fieras afemina Amor*, ed. de Edward M. Wilson, Kassel, Ed. Reichenberger, 1984; *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989; *El golfo de las Sirenas*, ed. de Sandra L. Nielsen, Kassel, Ed. Reichenberger, 1989; *La púrpura de la rosa*, ed. de Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990; *Obras completas: dramas*, II, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, V ed., III reimp., para todas las demás.

² Con Sebastian Neumeister, «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», *La escenografía del teatro barroco*, ed. de Aurora Egido, Salamanca, U. de Salamanca y U.I.M.P., 1989, observemos que la verdadera competición entre las Casas reales de Europa era en gran parte «dirimida más bien con las armas de las artes plásticas y de la pluma que de la guerra» (145).

³ Aparte de las muy conocidas teorías de Maravall acerca del Barroco como cultura de masa dirigida ideológicamente desde lo alto con el fin de conservar el poder y el *status quo*, son muchos los estudiosos que hacen hincapié sobre el valor propagandístico del teatro, especialmente de la producción palaciega. Entre otros, en *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Berkeley, U. of California, 1984, Roy Strong defiende que «if the fundamental driving force that animated Renaissance festivals was remarkably consistent, so too was the monarchic mythology that it sustained and propagated. In discussing this mythology, we are not dealing with the political reality of kingship, but with something much more tangible, the idea of it» (65).

tuosas representaciones de la corte se invitaban embajadores, ilustres extranjeros y hasta se abrían las puertas de los teatros al pueblo para que pudiera apreciar la magnificencia de quien lo gobernaba⁴. El Retiro, después del estreno de una obra y algunos espectáculos para elegidos, se transformaba a menudo en un corral donde los que pudieran pagarse una entrada tenían acceso a las sofisticadas del teatro palaciego⁵.

La concepción política que sustentaba el absolutismo monárquico de origen divino moldeaba la vida de los príncipes y de su corte para que vivieran alejados del contacto con la realidad en un mundo lujoso y ensimismado, muy parecido al de los cuentos fabulosos. Tintetnot, el famoso historiador de arte, nos recuerda que la corte de Luis XIV solía organizar unas fiestas de atmósfera ariostesca que duraban muchos días: «il parco del castello rappresentava l'isola d'Alcina, in cui tutta la società di corte è tenuta prigioniera, con al centro il Re come Ruggero e i cortigiani come suoi cavalieri»⁶. Todas las cortes del Renacimiento italiano y europeo siguieron la práctica común de organizar fiestas, bailes y máscaras en los cuales la familia real, junto a sus cortesanos, era a un tiempo público y actuante. El mismo Felipe IV, de niño, en varias ocasiones se lució en representaciones familiares⁷. Sucesivamente, con el triunfo de la sofisticada maquinaria teatral italiana, en toda Europa los reyes dejaron de actuar en las obras puestas en escena en palacio y se contentaron con aplaudir a las compañías profesionales. En el caso concreto del teatro calderoniano, la revolución escenográfica acabó, sin embargo, por fomentar ulteriormente el juego cortesano entre realidad y ficción.

La teatralización de la vida de palacio no se limitaba a los excesos

⁴ Robert Ter Horst, en *Calderón. The Secular Plays*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982, observa a este respecto que los Austrias se sirvieron de «lavish theatrical productions as a propaganda agency demonstrating to Spaniards and foreigners the wealth and determination of the monarchy» (6).

⁵ Antonio de León Pinelo, uno de los más célebres cronistas del Madrid del siglo XVII, en los *Anales de Madrid (desde el año 447 al 1658)*, ed. de Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, nos refiere con detalles el *iter* que siguió una de las numerosas fiestas cortesanas de Calderón. Trátase de *La fiera, el rayo y la piedra*: «El primer día la vieron en público los Reyes. El segundo los Consejos. El tercero la Villa de Madrid. Y después se representó al Pueblo otros 37 días con el mayor concurso que se ha visto» (348).

⁶ Véase «Annotazioni su l'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco», *Retorica e Barocco. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, ed. de Enrico Castelli, Roma, Fratelli Bocca Editori, 1955, 240. La situación descrita refleja el conocido modelo de las máscaras renacentistas. En *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, London-Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1975, explica Orgel Stephen a este propósito: «the masque presents the triumph of an aristocratic community; at its center is a belief in the hierarchy and a faith in the power of idealization» y añade «the monarch was at the center, and they [los organizadores] provided roles for members of the court within an idealized fiction» (40, 28-29).

⁷ José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, 12.

de vivir en un mundo de ensueño literario, como en el ejemplo anteriormente citado. También, algunos de los más importantes representantes de las familias reales se convirtieron de hecho en personajes de comedia. Es el caso de don Juan de Austria, hijo ilegítimo de Carlos V y vencedor de Lepanto, cuya figura heroica inspiró dos obras de Luis Vélez de Guevara y una de Pérez de Montalbán⁸.

El poder de los validos había reforzado la tendencia a la teatralización de la existencia cortesana con fines propagandísticos. No es un acaso que el Conde-Duque trató de proporcionar a la monarquía aquel lujo desenfrenado que hasta entonces no había tenido, para que pudiera equipararse a las más poderosas casas reales europeas. Como es notorio, la construcción del Retiro y la esplendorosa vida palaciega con sus grandiosos espectáculos teatrales formaba parte del programa del valido⁹. Gracias al esmero de Olivares, la familia de Felipe IV llevó una existencia ajena a los problemas enormes de la nación, pasando amablemente el tiempo entre diversiones y festejos en los varios sitios reales preparados para acoger los regocijos de la corte. La etiqueta palaciega, no obstante, era muy estricta; cada miembro de la familia, junto a los pajes, damas de compañía y bufones oficiales tenía que desempeñar su papel con extremado rigor, en particular el rey, de cuya persona estaban pendientes todos los demás. El Conde-Duque, en efecto, centró su programa de reforma precisamente en la figura del rey. En particular, deseaba que el monarca «se transformara en un burócrata perfecto y que fuese más poderoso que cualquier otro

⁸ Se trata respectivamente de *El hijo del Águila*, *El Águila del agua* y *El señor don Juan de Austria*. El mismo emperador inspiró algunos poemas épicos que aparecieron en la segunda mitad del siglo XVI. Según señalan Capdet y Fleciakoska, en «Le batar don Juan d'Autriche personnage du théâtre», *Dramaturgie et société*, ed. de Jean Jacquot, Éditions du C.N.R.S., 1968: «plus qu'un personnage de théâtre don Juan d'Autriche (...) est le défenseur public des valeurs d'un passé qu'on voudrait être un exemple et un stimulant pour l'Espagne qui déjà sent le poids d'un déclin largement amorcé» (132).

⁹ Brown y Elliott, en *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial, 1981, destacan que la construcción del Retiro representó para el valido la realización del escenario adecuado para la monarquía de Felipe IV que él consideraba como si fuera una creación personal (57). Naturalmente, el dineral que se gastó para la edificación del real sitio le costó a Olivares el crédito de la mayoría de los aristócratas y del pueblo; el Retiro pasó entonces a ser objeto de sátira y de chanzas generalizadas (240-241). A este respecto véase también Teófanos Egido, «La sátira política, arma de la oposición a Olivares», *La España del Conde-Duque de Olivares*, ed. de John Elliott y Ángel García Sanz, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990, 354-356. Críticas a los despilfarros y superficialidad palaciegos se pueden rastrear también en las crónicas y relaciones coetáneas. Veamos el ejemplo de Jerónimo de Barrionuevo quien, en sus *Avisos (1654-1658)*, ed. de A. Paz y Melia, Madrid, Ediciones Atlas, 1968, aprovecha a menudo para contrastar polémicamente la frivolidad de la corte con la dramática situación histórico-social. En una relación fechada a 27 de enero de 1655, el autor comenta: «El sábado, después de comer, se vienen los Reyes a su casa, y se deja la comedia del Retiro y tramoyas, que cuesta tanto, para abril, celebrando (...) los años del Rey, que por acá no se trata sino de gustos y placeres» (107).

de sus antepasados»¹⁰. De hecho, la corte pululaba de «figurantes imprescindibles para garantizar que cada aparición del rey fuera un espectáculo deslumbrante» y, hasta para asistir a una comedia en el Coliseo o en el Salón Dorado del Alcázar, todo el mundo tenía que seguir un ceremonial muy riguroso¹¹. Los miembros de la corte respetaban el orden de entrada, obsequiaban al monarca y a la familia real, tras lo cual se disponían en la sala de una manera prestablecida que les obligaba a dirigir sus miradas hacia el rey más que atender a la obra representada. En una relación de Andrés Sánchez de Espejo recogida por Varey, el autor afirma que durante un espectáculo que tuvo lugar en el Retiro, en 1637, la Princesa de Carignano estaba sentada de manera que «pudiese ver su Alteza como en idea en los Reyes la representación, y por accesorio lo representado de la comedia»¹².

Toda diversión cortesana, tal como la caza, torneos y juegos, servía para alabar de forma hiperbólica la figura del rey. En ocasiones, el énfasis con que se ensalzaba al monarca llegó hasta extremos grotescos. Digna de mención es, por ejemplo, la fiesta pasada a la historia con el nombre de «Anfiteatro de Felipe el Grande» organizada en 1631 bajo la égida de Olivares. Tal como recuerda Díez de Revenga, en dicha ocasión Felipe IV se señaló para matar un toro con un arcabuz estando cómodamente en un balcón, por ende sin ningún peligro personal. No obstante, poetas y cortesanos se empeñaron en celebrar esta «hazaña» del monarca con tonos realmente mitificadores. Pellicer y Tovar llegó al punto de parangonar al rey con los grandes héroes de la antigüedad clásica, a saber, Hércules, Jasón y Teseo¹³.

En el caso específico del teatro, lo verdaderamente importante no era ni la obra en sí ni tampoco que el rey asistiera a la representación,

¹⁰ Elliott y Brown, *Un palacio*, citado, 30. En *The Count-Duque of Olivares*, New Haven, London, Yale University Press, 1986, Elliott recalca que «the Conde-Duque's relationship with the king was the foundation of his power (...) he knew that his plans for national revival stood no chance of success unless the king personally identified himself with the programme of his minister» (295).

¹¹ *Un palacio*, citado, 40. John Varey, en «L'auditoire du Salón dorado de l'Alcázar de Madrid au XVII^e siècle», *Dramaturgie et société*, citado, ha recogido numerosos documentos que atestiguan la existencia de etiquetas establecidas para cualquier ocasión y papel y señala que, a partir de la reforma llevada a cabo en la corte durante los años 1647-1651, en las etiquetas oficiales fue incluida la descripción de cómo y dónde tenían que sentarse los que estaban admitidos a las representaciones palaciegas (I, 81-84).

¹² Véase «L'auditoire du Salón», citado, 80. Al mismo respecto añade Varey que «dans toute représentation de palais, le roi et la reine constituant un auto-spectacle, et le courtisan regarde aussi bien l'acteur dans le tableau théâtral que le roi, apparemment aussi théâtralement conscient de son rôle que l'est l'acteur» (91). En definitiva, tenemos que reconocer con Stroud que «these court spectacles (...) are first and foremost pageants, spectacles in which the event itself takes precedence over considerations of the plot, character, or theme», en la edición citada de *Celos aun del aire matan*, 34.

¹³ Véase Francisco J. Díez de Revenga, «Monarquía y mito en la España del Siglo de Oro: el Anfiteatro de Felipe el Grande», *El mito en el teatro clásico español*, ed. de César Oliva y Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Taurus, 1988, 196-202. El estudioso habla de la creación de un verdadero mito viviente alrededor de la figura del monarca.

sino que éste fuese admirado en la misma, ocupando el sitio de honor¹⁴. La perspectiva italiana del Coliseo y demás teatros cortesanos contribuía plenamente a semejante exaltación. En efecto, el punto de vista del rey iba a coincidir con el *punto della distanza* que era el lugar privilegiado del cual se podía gozar de la perspectiva abarcando a igual distancia los puntos laterales del escenario¹⁵. Con palabras de Amadei-Pulice, «la rigidez del punto de vista nos revela que el arte teatral, desde sus inicios, alberga y refleja las jerarquías de una sociedad que ha sido inducida a ver una ficción escénica que no permite ni alteraciones ni modificación. Es más, refleja una sociedad cuyo centro de poder se plasma en el lujo y pompa representados en escena»¹⁶. En fin de cuentas, el espectáculo palaciego se desdobra en un juego muy barroco de teatro dentro del teatro, en el cual la corte representa su papel ante los actores que actúan para su regocijo. Se trata de lo que varios estudiosos han definido una «autocontemplación inducida» o «un atto di autoincantamento» de la sociedad cortesana¹⁷. De hecho, durante la función teatral, se crea una interrelación típicamente barroca entre la realidad y la ficción, donde lo que se representa en escena es el reflejo de la majestad del público. El rey, en este juego de espejos, resulta ser el foco de las miradas tanto de la corte como de los actores.

Desde un punto de vista arquitectónico el teatro de molde italiano apoya esta concepción estético-política creando un enlace entre el mundo de la realidad y la ficción representada. Según destaca Orozco Díaz, la embocadura o arco de proscenio «es una delimitación como la del marco en la pintura que el Barroco va a valorar cual verdadera puerta que pone en comunicación dos ámbitos espaciales que, aunque sean distintos se hacen intercomunicables»¹⁸. También hay que señalar la expansión del escenario hacia el público en dos direcciones, a saber, con los apartes y monólogos por un lado, con la alternancia dentro/fuera por otro, determinada ya sea por las entradas y salidas de

¹⁴ En *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, London-Berkeley-Los Angeles, U. of California Press, 1975, Stephen Orgel afirma rotundamente que «the king must not merely see the play, he must be seen to see it» (16).

¹⁵ Véase Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri*, Roma, Carlo Bestetti, Edizioni d'arte, 1955. El ingeniero de Pesaro, al tener que explicar las modalidades para seguir en la elección del sitio destinado al rey, comenta: «Si averà per tanto in considerazione di far elezione di luogo più vicino che sia possibile al punto della distanza, e che sia tanto alto dal piano della sala che, stando a sedere, la vista sia nel medesimo piano del punto del concorso, che così tutte le cose segnate nella scena appariranno meglio che in alcuno altro luogo» (48). Sabbatini en su tratado no hace sino sistematizar una práctica ya corriente en las cortes italianas que, gracias a él y a todos los técnicos que irán a trabajar en el extranjero, se difundirá en el resto de Europa.

¹⁶ María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, 153.

¹⁷ Véase respectivamente Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco*, 152 y Tintelnot, «Annotazioni su l'importanza della festa teatrale», 240, citados. Este último subraya especialmente que «perfino la sacra imperiale maestà rappresenta se stessa» (241).

¹⁸ *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, 49.

los personajes, ya sea por los fenómenos acústicos de voces y ecos¹⁹.

La pasada mención a la pintura nos lleva forzosamente a recordar que el mismo juego teatral de miradas que acabamos de señalar se ofrece de manera muy parecida en ciertos cuadros de Velázquez, pintor de Cámara de Felipe IV. En particular, tanto como el espectáculo palaciego depende de la mirada del monarca que lo comisiona para reflejarse en sus faustos, algunas pinturas de Velázquez cobran pleno significado solamente situando en el punto de vista del espectador a la pareja real. Es, como se sabe, el caso de «Las Meninas» donde «toda la escena está concebida teniendo como centro de atención a la Infanta, pero como punto de referencia visual a sus padres» que están afuera del cuadro reflejándose en el espejo del fondo²⁰. En resumidas cuentas, el arte barroco es en general testimonio del poder que lo produce y forzosamente representa una explícita alabanza de sus mecenas.

Resulta por tanto comprensible que hasta un dramaturgo de gran categoría como Calderón tuviera que someterse a ciertas reglas que regían el juego de la monarquía por la que trabajaba, sin por esto ver menoscabado su prestigio profesional. La prueba es que pudo seguir trabajando en la corte después de la caída de Olivares, sin sufrir en primera persona las tormentas políticas que causaron los cambios al vértice de la jerarquía del palacio. Igualmente lógico es que el dramaturgo acudiera a la materia mitológica para cumplir con su deber panegírico. Por un lado, puesto que la vida y la personalidad de los miembros de la Casa de Austria estaban constantemente sometidas a un proceso de mitificación, por parte de los responsables de la imagen de la monarquía, sólo las fábulas clásicas podían reflejar de manera adecuada el esplendor y pretendida grandeza divina de los reyes españoles. Por otro, la mitología grecorromana constituía el lenguaje por excelencia de los doctos y, gracias a su prestigio cultural, fue elegida naturalmente por los príncipes para representar simbólicamente e iconográficamente la imagen de su grandeza²¹. En particular, el mito era fun-

¹⁹ Destaquemos con William Blue, *The Development of Imagery in Calderón's comedias*, Jork, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1983, que «As the actions of the plays expand to encompass the offstage world and, by implication, the surrounding world of the audience, they are drawn into the work more and more» (177).

²⁰ Luis Díez del Corral, *Velázquez, la monarquía e Italia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, 101. La ambigüedad compositiva del cuadro velazqueño ha sido objeto de numerosos estudios y ha llevado a conclusiones diferentes. Naturalmente la cuestión que queda abierta a distintas interpretaciones es la que concierne la posición de la pareja real que se refleja en el espejo. Brown, en «Sobre el significado de Las Meninas», *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Barcelona, Alianza Editorial, 1980, asienta que con esta pintura «quedaba garantizada la presencia de los monarcas como testigos perpetuos de un arte digno de reyes, precisamente en función de esa presencia suya» (133).

²¹ El patrimonio de las fábulas clásicas desempeñó por tanto «una función propagandística de primera importancia, utilizada en la Corte principalmente», tal como señala Rosa López Torrijos en *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, 18.

cional al deseo de los gobernantes de legitimar su poder conectándolo de alguna manera con las antiguas divinidades²². A este respecto, Marcia Welles destaca acertadamente que: «Removed physically from the other spectators, the monarchs are also emotionally and intellectually distanced, for these mythological fiestas serve an essentially panegyric function; the kings see themselves represented in the allegorically interpreted fictions of the gods and goddesses of myth and are thereby magnified and exalted beyond the earthly realm»²³.

Everett Hesse, en dos antiguos trabajos, puso en evidencia las referencias más directas a la corte española que el dramaturgo diseminó en los textos dramáticos²⁴. Puede ser interesante recalcar con el estudio norteamericano que, de las setenta obras del dramaturgo que fueron representadas en teatros palaciegos, sólo unas veinte contienen claras referencias a la corte de Felipe IV («Courtly Allusions», 533). En dicho conjunto se encuentra, como es de esperar, la mayoría de las fiestas mitológicas. Este dato nos parece muy importante porque muestra que Calderón utilizó los recursos más serviles de su encargo fundamentalmente en su producción ocasional.

En las páginas que siguen pretendemos continuar la labor llevada a cabo por Hesse, aislando todas las posibles estrategias que Calderón utilizó, aprovechándose de la materia mitológica, con el fin de cumplir con su tarea panegírica. Puesto que el estudioso estadounidense ya se ha ocupado de las menciones explícitas, nuestra tarea será la de poner en evidencia cómo el dramaturgo, utilizando los más nimios detalles, además de trillados símbolos sacados de las fábulas clásicas, logra construir una red muy intrincada de elementos que funcionan como constante referencia laudatoria a los mecenas que asisten al espectáculo. De esta manera quisiéramos matizar la afirmación de Hesse sobre el hecho de que las alusiones a la corte se encontrarían con pocas excepciones en los prólogos²⁵. Es verdad que los nombres históricos de los miembros de la familia real aparecen casi exclusivamente en los preludios dramáticos; sin embargo, puesto que sus pseudónimos mitológicos se habían lexicalizados en la práctica, se pueden considerar con buen derecho como referencias explícitas. Dejemos

²² Véase Greer, introducción a *La estatua de Prometeo*, 2-3.

²³ *Arachne's Tapestry. The Transformation of Myth in Seventeenth-Century Spain*, San Antonio, Texas, Trinity University Press, 1986, 123.

²⁴ Véase «Court References in Calderón's zarzuelas», *Hispanic Review*, XV, 1947, 365-377 y «Courtly Allusions in the Plays of Calderón», *Publications of the Modern Languages Association*, LXV, 1950, 531-549. En detalle, el crítico ha aislado las referencias directas a Felipe Próspero, María Teresa, Mariana, Margarita, Felipe IV, Carlos II, Isabel de Borbón, Baltasar Carlos, María, hermana de Felipe IV, María Luisa, María Antonia y, también, a dos sitios reales: el Pardo y el Retiro.

²⁵ Asienta el crítico a dicho propósito en «Court References», citado: «With few exceptions nearly all the courtly references are found in the loa (...). These references usually took the form of a pun, or an epithet designed to flatter royal ears, constituted a mere formality of court etiquette» (376-377).

para otro trabajo el estudio de las loas con su descontada e intrínseca importancia panegírica, y vamos a pasar en reseña las tipologías de hechos, personajes, metáforas y cualquier otra imagen presente en los textos dramáticos que puedan aludir más o menos implícitamente al contexto palaciego con el fin de incensarlo.

2. Alusiones panegíricas en el texto dramático de las fiestas

2.1. Las fábulas representadas

Si echamos un vistazo a las historias míticas que Calderón vuelve a recrear en sus comedias, nos percatamos en seguida de que, en gran parte, la mera elección de los mitos conlleva *a priori* una intención panegírica. Hércules, símbolo por excelencia de los Austrias, es protagonista de la tercera jornada de *Los tres mayores prodigios* y de *Fieras afemina Amor*. La divinidad identificada con el sol, que es uno de los iconos reales por antonomasia, protagoniza *Apolo y Climene* y *El laurel de Apolo*, además de aparecer al final de *El hijo del sol*, *Faetón* y como figura secundaria en *La estatua de Prometeo*. También, el dramaturgo utiliza una serie de personajes mitológicos conectados en varia medida al sol. A saber, Circe, protagonista de *El mayor encanto, amor*, es hija de Helio, además de ser hermana de Eetes, guardián del vellocino²⁶, mientras Medea, heroína de la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*, es la nieta. Pandora, en la versión calderoniana, se anima gracias al rayo de luz que Prometeo roba al sol. Finalmente, la melancólica fábula de Venus y Adonis que Calderón recrea en *La púrpura de la rosa*, quizás sea una elegía dramática dedicada a la figura del malogrado Baltasar Carlos. Es bien verdad que éste murió en 1646 y la zarzuela fue representada en 1660. No obstante hay unos datos relativos a la figura del príncipe que podrían hacer pensar en una posible conexión poética de su persona al desafortunado hijo de Mirra. El portugués Manuel de Gallegos, que pertenecía al enjambre de poetas panegiristas del Retiro, inspirándose en el retrato ecuestre que Velázquez realizó del príncipe heredero, lo inmortaló en los siguientes versos: «No ves como veloz, como ligera / al bello Adonis de hermosura armado / conduce a par del día / acanelada pia?»²⁷. José de Pellicer y Tovar, por su parte, ensalzando la misma pintura velazqueña, tuvo

²⁶ La hechicera no echa a perder la ocasión de jactarse de su origen, cumpliendo al mismo tiempo con la finalidad panegírica del dramaturgo: «Esa lumina antorcha, / que desde su plaustro rico / el cielo ilumina a rayos, / el mundo describe a giros; / ese planeta, que corre / siempre hermoso, siempre vivo, / llevándose tras sí el día, / fue el luciente padre mío» (1516).

²⁷ Manuel de Gallegos, *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, ed. facsímil [Madrid 1637] de Antonio Pérez y Gómez, Valencia, Tip. Moderna, 1951, 3v.

ocasión de describir al infante como «purpúreo Baltasar»²⁸. Quizás en la mitología familiar de Felipe IV se aludiera al joven príncipe recurriendo a la figura de Adonis. A la muerte del heredero su imponente retrato ecuestre siguió colgando en el Palacio del Retiro y, como algunos críticos han señalado, es posible que Calderón se inspirara, en algunas ocasiones, en las pinturas y obras de arte de la residencia real²⁹. La considerable distancia temporal que separaba la producción de la fiesta teatral del luctuoso acontecimiento, pudo en efecto consentir al dramaturgo escenificar su mitológico homenaje a la figura del desaparecido príncipe³⁰.

2.2. Ocasiones que originan las fiestas

Las fiestas calderonianas de tema clásico nacieron como piezas ocasionales, es decir, para celebrar acontecimientos específicos y oficiales que atañían a la familia real, tales como nacimientos, bodas, cumpleaños, o más simplemente para festejar con suntuosidad la noche de San Juan y el carnaval. Para brindar unos ejemplos, *La fiera, el rayo y la piedra* fue compuesta para el aniversario de la reina Mariana, *Amado y aborrecido* para el de María Antonia, hija de Margarita, y *Celos aun del aire matan* para el tercer cumpleaños de Felipe Próspero. *La púrpura de la rosa* representó el digno complemento teatral de los festejos organizados en ocasión de las bodas de la infanta María Teresa con Luis XIV. Al llegar a Madrid en 1679 la prometida de Carlos II, María Luisa de Orleans, se estrenó en el pequeño teatro del Retiro *Ni Amor se libra de amor*. *El laurel de Apolo*, compuesta en vistas de celebrar el nacimiento de Felipe Próspero fue postergada al año siguiente y se representó en 1658 en coincidencia con el aniversario de Carlos II³¹. *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo* fue más simplemente puesta en escena con el fin de festejar la recuperación de la reina Mariana de una enfermedad. *El golfo de las sirenas*, después de estrenarse en la Zarzuela fue representada a distancia de un mes en

²⁸ Díez del Corral, *Velázquez, la monarquía*, citado, 51.

²⁹ Margaret Rich Greer defiende que la serie de pinturas al fresco del mito de Pandora, ubicadas en el techo del Salón de los Espejos del Alcázar, pueda haber funcionado como aliciente para la composición de *La estatua de Prometeo*, (ed., 121-132).

³⁰ Recordemos que, desde la muerte de Baltasar, la pareja real había podido recuperarse del dolor gracias al nacimiento en 1651 de la infanta Margarita María y, sobre todo, al del nuevo heredero Felipe Próspero en 1657.

³¹ En *Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez. Actores famosos del siglo XVII*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, Cotarelo y Morinos ayuda a reconstruir el período más esplendoroso para este género de espectáculo que coincidió con el nacimiento de Felipe Próspero: «Los años de 1657 a 1660 señalan el apogeo de esta clase de fiestas cortesanas, pues todo se consideró poco para solemnizar la venida al mundo del primer hijo varón que, en su segunda esposa, había logrado el rey don Felipe IV, y luego la de un segundo infante, que pudieron hacer creer a la nación que estuviese asegurada la sucesión masculina» (92).

el Retiro con motivo del carnaval. Finalmente, las dos primeras obras mitológicas de Calderón, es decir, *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*, fueron realizadas con ocasión del solsticio de verano.

Calderón, con el hábil manejo de las historias y de las circunstancias dramatizadas, se esmera en diseminar el texto teatral de sutiles referencias que puedan aludir a la ocasión festiva. A veces, la relación es directa. Tal es el caso de *Eco y Narciso*, cuyas primeras escenas están dedicadas al cumpleaños de la ninfa protagonista y, por extensión, de Margarita. Silvio, Febo y Bato, cada cual a su manera, rinden su adulator homenaje a la hermosa protagonista mirando desde la escena a la infanta festejada. Silvio, por ejemplo, dirigiéndose tanto a los demás personajes como al real auditorio, declama: «A pediros albricias mi alegría / viene de las venturas de este día, / pues Eco, en él, zagala la más bella / que vio la luz de la mayor estrella, / de humana da floridos desengaños, / un círculo cumpliendo de sus años» (1906). Los músicos remachan dignamente la alabanza: «A los años felices de Eco, / divina y hermosa deidad de las selvas, / feliz los señale el mayo con flores, / ufano los cuente el sol con estrellas» (1907).

En otras ocasiones, si bien las alusiones son más indirectas, se relacionan de manera inequívoca con la celebración *in fieri*. En *El hijo del sol, Faetón*, el desdichado héroe y Epafo quieren ofrecer a Tetis respectivamente «un felice parabién», «una alegre norabuena» (1863), que se pueden también dirigir a la fiesta de cumpleaños de la reina madre por la cual fue escrita la comedia. Faetón, en particular, añade que: «La divina Tetis, hija / de Neptuno, que el dosel / tal vez de nácar trocó / a la copa de la laurel...» (1863), y como es notorio el laurel representa la virtud y la gloria³². Al final de la segunda jornada de *La estatua de Prometeo*, que tenía que solemnizar el aniversario de Mariana en 1669, la Música, Palas y la Discordia unen sus voces para celebrar a Pandora: «Al festejo, al festejo, çagales, / çagalas, venid, venid al festejo / que a la nueva Deydad destos montes / la ofrecen en fee de ser hija del fuego / la tierra con flores, el agua con perlas, / el ayre con plumas, con salbas el ecco» (292)³³.

³² Brown y Elliott, en *Un palacio*, citado, destacan que en un tapiz muy famoso del Buen Retiro, comisionado para conmemorar la recuperación de Bahía, Olivares corona al rey de laureles. En una pintura del Maino están Olivares y Minerva juntos para coronar al monarca con el símbolo de la virtud (182, 198). Andrea Alciato, en *Emblemas*, Madrid, Ed. Nacional, 1975, atribuye una corona de laurel al emperador Carlos V (emblema CCX, 221). Finalmente, Valbuena Briones, en «El tema del laurel de Apolo», *Calderón and the Baroque Tradition*, ed. de Kurt Levy, Jesús Ara y Gethin Hughes, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, destaca que «el laurel es el jeroglífico que encierra el secreto de la inmortalidad» (21).

³³ Notemos de paso que se trata de un caso en que Calderón utiliza los cuatro elementos con finalidades panegíricas y no cabe duda de que hay que añadir esta función de los elementos a las que ya han sido señaladas por Edward Wilson y Hans Flasche en dos sabios artículos. Véase respectivamente «The Four Elements in the Imagery of Calde-

Las bodas también se ensalzan a menudo en las obras. Su personificación mitológica, Himeneo, protector de los matrimonios reales, es invocado en *Fieras afemina Amor*³⁴. *Ni Amor se libra de amor*, que es un verdadero epitalamio, fue compuesta en ocasión del recibimiento madrileño de la prometida de Carlos II, acontecimiento que corresponde en la fábula a la llegada de Siquis al maravilloso palacio de Amor. En este lugar Cupido muestra a la novia una visión prodigiosa que le permite percatarse de que su familia está celebrando las bodas de sus hermanas: «Pues ahora atiende / cuanto de fiesta y de gala / tu corte está, en regocijo / de que esta noche se casan / con Astrea y Selenisa / Lidoro y Arsidas» (1970). De esta forma el dramaturgo consigue crear un juego de espejos típicamente barroco, de naturaleza meta-textual, aludiendo al hecho de que el auditorio está asistiendo a una comedia puesta en escena para festejar un casamiento real. Con esta combinación de miradas, el personaje divino desde el escenario involucra al público en la ficción que se va a confundir con la realidad y se dirige al mismo en un acto de evidente homenaje³⁵.

En cuanto a *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, comisionada por la infanta María Teresa para celebrar la recuperación de la joven reina Mariana, señalemos una posible alusión al deseo de que la esposa real, ya en buena salud, pudiera proporcionar a la nación el tan suspirado heredero, cuestión que desvelaba a los burócratas de la Casa de Habsburgo³⁶. En la primera jornada, Políditas profetiza la llegada de

rón», *Critical Studies of Calderón's comedias*, ed. de John E. Varey, Westmead, Farnborough Houts, Gregg International Publishers, 1973, 191-207, y «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón (análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)», *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. de Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, University of Toronto, 1980, 248-251.

³⁴ Los músicos de la corte de Libia entonan el típico estribillo del epitalamio: «ven, Himeneo; ven, Himeneo», que se repite en varias comedias (2040).

³⁵ En el texto es además posible detectar varios pasajes que aluden implícitamente al recibimiento oficial que se hizo en honor de María Luisa de Orleans. En la primera jornada, Anteo se lanza en un panegírico apasionado para alabar la belleza de la hermosa protagonista: «Es Siquis la más hermosa / dama que vio el sol (...) / Cuando sale de palacio, / están los públicos puestos, / con alborozo de verla» (1948). Las gentes que han acudido a la celebración le hacen eco: «Pues ya es Siquis nuestra diosa, / su hermosura celebremos». Más adelante, la referencia se hace aún más específica a través de unos coros de júbilo: «Pues viene ya Siquis / a ser deidad nuestra, / sea bien venida, / bien venida sea» (1965).

³⁶ En la máscara final de *La fiera, el rayo y la piedra*, la Fortuna se dirige directamente a la pareja real expresando sin ambages el mismo deseo: «Y tú, gran Planeta; y tú, / bella Aurora, a quien siguieron / las dos mejores estrellas / de ese humano firmamento, / felices viváis y sea / para ver en vuestros reinos / la dichosa sucesión / que aguardan nuestros afectos» (398-399). En general, la máscara conclusiva, además de conectar el mundo de la ficción que acaba de ser representada con el auditorio, desempeña una clara función panegírica paralela a la de la loa. También los versos finales de las obras, con las que el poeta pide humilde la benevolencia del público, sirven para remachar el panegírico. En *El mayor encanto, amor* Galatea concluye aludiendo a la «noche felice, / que mereció ser teatro / de soles» (1545).

Danae en los siguientes términos: «Habiéndome informado / la desvelada posta, del cuidado / que asiste con afectos singulares / en guarda de estos montes y estos mares, / por esperar que un día / (si no miente la docta astrología) / ha de venir una beldad a ellos, / madre de un joven que ha de enriquecellos / de triunfos de que el sol será testigo» (1647).

Las referencias fugaces a la ocasionalidad festiva en cuanto tal son numerosas y surgen naturalmente del contexto aristocrático de las piezas³⁷. En la *Fiera, el rayo y la piedra*, Anajarte se dirige a sus damas diciendo: «Letra y tono repetid, / que hacen lindo maridaje / noche, música y jardín» (300). En *El mayor encanto, amor*, como algunos críticos han notado, los fuegos artificiales de la fiesta de San Juan, para la cual se puso en escena la comedia, encuentran su correspondencia teatral en el espectacular hundimiento final del palacio de Circe en cuyo lugar aparece un volcán arrojando fuego (1544)³⁸.

2.3. Los reyes

Los protagonistas de las comedias ocasionales calderonianas pertenecen siempre a alguna corte terrenal o son dioses de la cosmogonía grecorromana. A este respecto, es preciso aclarar con Neumeister que «no son los reyes de la fiesta mitológica los que representan al rey sino los dioses paganos» y éstos «representan en el mundo ficticio y eterno del drama lo que los reyes son para su reino»³⁹. No es un acaso que en *El monstruo de los jardines*, Aquiles, al salir de su cueva frente al auditorio cortesano, en un plano metateatral, descubre lleno de admiración «que hay deidades soberanas» (1992). De todas formas, los príncipes, monarcas y aristócratas que pueblan las obras mitológicas sirven para constituir un contexto narrativo digno del público palaciego, en que éste pueda admirar como en un espejo sus faustos. Puede ser interesante recalcar que este recurso teatral corresponde al retrato mitológico que se había puesto de moda en la pintura europea, especialmente en la corte de Luis XIV⁴⁰.

³⁷ En «El teatro palaciego y la música en la 2ª mitad del siglo XVII», *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas (Berlin 1986)*, ed. de Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, I, Danièle Becker ha puesto en evidencia la función musical de las escenas festivas que muy a menudo Calderón inserta entre una escena y otra. A ésta, y a la escenográfica, le añadimos el valor panegírico que aquéllas asumen al ser un directo reflejo del contexto cortesano.

³⁸ Véase por ejemplo Frederick De Armas, *The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington, University Press of Kentucky, 1986: «The bonfires of Saint John have their counterpart in the purificatory fire at the conclusion of the *comedia*» (141-142).

³⁹ «Escenografía cortesana», citado, 150.

⁴⁰ Véase al respecto Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad*, citado. El estudioso señala en particular que «esos disfraces mitológicos, como esas actitudes afectadas y ese aparato de que se rodean, no eran obra sólo del artista cortesano que halaga y exalta idealmente a su modelo, sino también reflejo de la realidad de unas formas de vida que aquella sociedad sentía, y representaba, como ideal» (106).

En cuanto a los héroes, que con sus hazañas y virtudes encajaban a la perfección dentro de la exaltación monárquica de las fiestas, Calderón recurrió a los episodios más celebrados y conocidos del repertorio clásico, a saber, los de Perseo, Ulises, Aquiles, Jasón, Teseo y Prometeo.

El recurso más frecuente para aludir a los reyes con finalidades panegíricas es el empleo de las metáforas astrales⁴¹. No cabe duda de que Apolo representa el símbolo por antonomasia para referirse con intento laudatorio al monarca español. Júpiter, que como padre de los dioses podría parecer la alegoría más adecuada para representar al rey, se muestra en las fiestas de Calderón sólo una vez, en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* donde no sólo desempeña un papel secundario sino que aparece al final «en un sol» (1680), es decir, acompañado por la enseña primaria de la Casa de Austria⁴².

Vamos a dar unos cuantos ejemplos de la alegoría astral a la que nos referimos. El primero que vamos a brindar es el de Prometeo el cual, acompañado por Minerva, llega a la esfera del Sol comentando admirado: «nada me suspende, nada / me admira, pasma y eleba / tanto como el esplendor, / mirado desde tan cerca, / deste corazón del cielo, / de ese aliento de la tierra, / que árbitro del día y la noche, / monarca de los planetas, / rey de los signos, y dueño / de luzeros y de estrellas, / vida es de frutos y flores, / y alma de montes y selbas» (266). Resulta obvio que, frente al peculiar auditorio que tuvo el privilegio de asistir al estreno de la obra, este parlamento de Prometeo sonó como un largo panegírico a la figura del monarca presente en la sala. De hecho, sería

⁴¹ Recordemos con Brown y Elliott, *Un palacio*, citado, que en la mitología monárquica de los Austrias Felipe IV era conocido como «el rey planeta» o «el cuarto de los planetas», con relación a la imagen del sol, centro del universo (42-43). Cfr. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988: «Son los príncipes los planetas de la tierra, las lunas en las cuales substituye sus rayos aquel divino sol de justicia para el gobierno temporal» (94).

⁴² De paso, notemos que hay otras fugaces alusiones a su figura, por ejemplo en la segunda jornada de *Fineza contra fineza* cuando Celauro exclama desmoralizado: «Tonante / Dios, ¿Para cuándo reservas / la cólera de tus iras, / la saña de tus violencias? / ¿No hay un rayo para un triste?» (2118), lo cual provoca un terremoto como respuesta de la suprema divinidad. En la boga mitológica del Siglo de Oro Zeus no se empleó tanto por su papel de padre o jefe absoluto de los dioses sino por sus acostumbradas aventuras sentimentales. Destaca López Torrijos, en *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, citado, que en las artes figurativas «los amores de Júpiter constituyen el capítulo más importante de la historia del dios y fueron motivo constante de inspiración para pintores, que aprovecharon el tema para expresar sin trabas una corriente de sensualidad y erotismo que necesitaba la "justificación" de un tema clásico» (266). En cuanto a Marte, que en las obras mitológicas de Calderón encontramos sólo en *La púrpura de la rosa*, es preciso poner de relieve que no inspiró especialmente a los artistas áureos. Dice al propósito la misma López Torrijos que «En principio, sería de esperar que la imagen del dios de la guerra fuera frecuente en la pintura de un país que, como España en los siglos XVI y XVII, estaba presente en casi todas las contiendas europeas. No obstante, la iconografía de Marte en esta época es muy pobre y, no sólo eso, sino que, cuando aparece, su imagen está lejos de evocar la del dios griego belicoso y combativo» (331).

mejor ignorar que, en aquel entonces, el rey era Carlos II «el hechizado», para no sentirse defraudados y casi engañados por la pluma de Calderón, pero al fin y al cabo el dramaturgo tenía que cumplir con su encargo y lo hizo pensando en la figura ideal del monarca a la cual él siempre se mostró devoto⁴³. Otro apasionado panegírico, esta vez dedicado a Felipe IV, es el que Faetón y Climene declaman juntos dirigiéndose a Apolo: «Sagrado dios de Delo... / Alma del mundo... / Corazón del cielo... / Vida de las humanas monarquías... / árbitro de las noches y los días...» (1896). Acción dramática con claras finalidades laudatorias es también la de Faetón que alcanza por fin el palacio del padre, acompañado por unos coros que cantan las alabanzas del dios: «ya está el Sol con vosotros» (1899), «salud al Sol hermoso» (1900). Aura, antes de que el telón baje sobre el escenario de *Celos aun del aire matan*, apostrofa al auditorio recurriendo al trillado repertorio astral: «dioses, / astros, planetas y signos, / sol, luna y estrellas» (194)⁴⁴. Bajo el nombre de Febo, el monarca es adulado en *El mayor encanto, amor*. Antistes cuenta a Ulises su encuentro con Circe en los siguientes términos: «Detrás de todas venía, / bien como el dorado Febo, / acompañado de estrellas / y cercado de luceros, / una mujer tan hermosa,...» (1512)⁴⁵. Para terminar con el tema, recordemos que en muchas ocasiones, el dramaturgo atribuye al sol unas paternidades imaginarias tan sólo con fines laudatorios. En *El hijo del sol*, Faetón,

⁴³ No hay que olvidarse a este propósito de que Calderón sirvió la Casa de Austria también como soldado. En «Don Pedro Calderón de la Barca, en liza por su Rey», *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, C.S.I.C., 1983, Eulogio Zudaire Hualde destaca que, por ejemplo, en el caso de la rebelión catalana de 1640 «creyóse en el deber (no parece que intereses ajenos le instaran) de manifestar al pueblo catalán la inconsistencia de sus razones para haberse alzado en armas contra su rey y señor natural» (I, 329). Para una visión de conjunto sobre el pensamiento calderoniano acerca de la figura monárquica véase, entre otros, el estudio de Diane Fox, *Kings in Calderón: A Study in Characterization and Political Theory*, London, Tamesis Books, 1986.

⁴⁴ Los ejemplos que se podrían brindar acerca de este género de metáforas son realmente sinnúmero. Medea, en *Los tres mayores prodigios*, muy conciente de su origen «solar», se jacta de que su padre, rey de Colcos, es: «no augusto tanto, porque / en ella absoluto reina, / como por ser padre mío, / que es más imperio y grandeza / que poseer los imperios / del sol...» (1554). En la última jornada de *Los tres mayores prodigios*, después de la muerte de Neso, Deyanira puede finalmente alcanzar a su esposo; para que éste se percate de ella lo apostrofa diciéndole que es: «quien para subir al sol, / hoy a tus plantas se postra» (1582). De esta manera, el dramaturgo une el símbolo del sol al de Hércules, rindiendo homenaje al monarca a través del acto de humildad de la protagonista. A propósito de Hércules, es preciso subrayar con López Torrijos, obra citada, que en la iconografía áurea es un tema vinculado muy estrechamente al origen mítico de la monarquía española (15-16), y, más en general, que la figura del héroe por antonomasia es utilizada por todas las monarquías europeas como símbolo de realza. Véase Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, 195-196.

⁴⁵ Febo es también el nombre de uno de los pastores enamorados de Eco en la comedia que la concierne. Hay que reconocer, por ende, que hasta en la onomástica de personajes secundarios, Calderón se aprovecha de todos los posibles recursos para rendir homenaje a sus mecenas.

las náyades, las neréidas y las divinidades que acompañan a Amaltea resultan ser «hijas del Sol» o «hijas de la Aurora»⁴⁶, si bien la teogonía homérica les atribuye como padre al todopoderoso Zeus. En estos casos, las festivas tropas de ninfas pueden representar a las infantas con sus damas de compañía⁴⁷.

Además de la descontada exaltación política del rey, otra faceta de su figura que solía ser objeto de alabanzas, era la de la cultura. Felipe IV, de manera especial, poseía profundos conocimientos humanísticos y artísticos, como resultado de la rigurosa disciplina que le impuso Olivares⁴⁸. Nada más lógico, por parte de Calderón, que seguir utilizando a Apolo para ensalzarlo, pero, esta vez, en su papel de corifeo de las Musas. Éstas últimas, en cualidad de «sagradas hijas de Apolo», aparecen en *Fieras afemina Amor* (159). En *El laurel*, donde el dios se presenta como un galán músico, Céfalo, especialmente dedicado a los estudios, afirma haber adquirido su libre albedrío «en las cátedras de Apolo» (1741). Prometeo y Ulises, símbolos respectivamente de la ciencia y del ingenio, contribuyen a la exaltación de la cultura como atributo del monarca. El astuto griego, que desempeña un papel de importancia primaria en tres comedias, sale indemne de todo peligro gracias a su inteligencia y sabiduría.

Junto al teatro, la caza era sin duda la diversión más congenial al temperamento y a los gustos de Felipe IV, y cabía perfectamente dentro de los moldes de la vida monárquica. Escribe Bances Candamo que la caza es «la más generosa fatiga de los Príncipes, porque es imagen viva de la guerra, en que deuen ser tan diestros todos los que tienen que defender»⁴⁹. También en la pintura coetánea el tema se había puesto de moda y en las varias residencias de la familia real española se contaba con docenas de cuadros y tapices de sujeto venatorio⁵⁰.

⁴⁶ En realidad, en el caso de Amaltea, Calderón tiene razón en relacionarla con el dios solar. En la tradición mitológica este personaje, que en la comedia citada desempeña el papel de una ninfa, es la nodriza de Zeus, quizás una cabra, que desciende efectivamente de Helio. Véase Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1982, 24.

⁴⁷ Como apostilla al tema del sol, aparte de que en *La púrpura de la rosa* se menciona Delfos, la isla consagrada a su culto (172), podemos añadir una ulterior y sutil utilización adulatoria por parte de Calderón. Como símbolo de la luz y de la brillantez de las joyas, digno y obligado complemento de la majestad, es empleado por Lidoro en *El monstruo de los jardines*: «Todo el sol puesto en engaste» (2016). Sobre el símbolo en cuestión véase Valbuena Briones, «La palabra sol en los textos calderonianos», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, Nijmegen, Netherlands, Instituto Español de la U. de Nimega, 1967.

⁴⁸ Véase Brown y Elliott, *Un palacio*, citado. Dichos historiadores hablan detenidamente de los estudios y lecturas que el válido exigía del joven monarca para que pudiera ser digno de su poder político y asumir el papel de príncipe de los mecenas (30, 44).

⁴⁹ *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970, 57.

⁵⁰ Brown y Elliott, en *Un palacio*, citado, ponen de relieve que la cantidad de pinturas con escenas de caza que se comisionaron y adquirieron para el Retiro y demás sitios

Se comprende, por tanto, por qué en las comedias mitológicas de Calderón las referencias cinegéticas sean tan numerosas, tales como en *Apolo y Climene* (1842), *Celos aun del aire matan* (148), *Eco y Narciso* (1909) y muchas más. Prácticamente todos los protagonistas de las fábulas, de ambos sexos, mortales y divinos, van a la caza o hablan de ella en algún momento. En *Fineza contra fineza*, el rey Anfión, aludiendo a su padre Acteón, recuerda su «inclinación vehemente / que siempre tuvo a la caza» (2102). Otra manera a la cual Calderón acude para celebrar esta diversión cortesana es emplear a Diana como diosa de la caza en *Amado y aborrecido* y *Celos aun del aire matan*.

En cuanto a la reina e infantas, el término de parangón privilegiado es el de Aurora, o Alba, aunque cada diosa o princesa protagonista de las fábulas dramáticas sirva, por su belleza extremada y galanura, para instituir una evidente comparación adulatoria⁵¹. Venus, por ser la divinidad de la hermosura, resulta en especial modo funcional a las intenciones panegíricas del dramaturgo. En *La púrpura de la rosa*, Adonis le dirige unas apasionadas alabanzas que, por extensión, halagan al público femenino del Coliseo: «Que te llevas tras ti, / en tus rizos, del sol / todo el dorado Ofir; / del aura, en tus alientos, / todo el humo sutil, / que en destiladas gomas / cualquiera es ámbar gris;...» (186). Otra imagen relativa a la diosa muy empleada por los poetas — pensemos en el famosísimo romance morisco de Lope — es la de «la estrella de Venus» que armoniza la alusión a la hermosura celestial con la simbología astral de los Austrias. La encontramos por ejemplo en *La fiera, el rayo y la piedra*, en un pasaje de poética belleza en el cual Anajarte describe el ocaso: «Ya que el sol en el viril / del mar baña hermosos, / preñados rayos de Ofir, / y que la estrella de Venus / en teatros de zafir / está la loa pidiendo / silencio a todo el confin...» (294-295)⁵².

Los homenajes rendidos a las princesas de las fábulas mitológicas calderonianas son un medio privilegiado para ensalzar a las infantas presentes en el auditorio. Es lo que ocurre en *Apolo y Climene*, donde el pueblo celebra a la protagonista con alborozo y júbilo: «¡Viva la hermosa Climene! / ¡Viva!, y en público salga / donde todo el reino goce

reales fue realmente asombrosa. En ellas se distinguió de forma especial el taller de Rubens (137). En *L'univers du Baroque*, Genève, Gonthier, 1959, Richard Alewyn subraya que en la pintura europea «le goût de la chasse propre à l'époque cherche son exaltation mythologique: les chasse d'Actéon ou d'Adonis...» (22).

⁵¹ Señala López Torrijos, obra citada, que «A la esposa real era frecuente invocarla y representarla como Aurora, aludiendo no sólo a la bella diosa griega, sino principalmente, a la portadora de la luz que anunciaba el nuevo día, es decir, se evocaba en ella a la que había de aportar un heredero, promesa de nueva felicidad para la monarquía» (154).

⁵² En *El laurel de Apolo*, en un momento festivo de coros y bailes en honor de Venus, el canto de una zagala suena a clara adulación metatextual de la reina madre celebrada para el nacimiento de Felipe Próspero: «¡Viva la gala de aquella / clara vespertina estrella, / que en seguir del sol la huella / la primera se señala!» (1745).

/ ver su bellísima Infanta» (1830). Minerva, como versión femenina de la sabiduría, aparece desempeñando un papel importante en *La estatua de Prometeo*⁵³.

Hasta los chistes que gastan los graciosos pueden rendir un lúdico homenaje a los reyes. Es lo que ocurre todas las veces que la diosa Diana se convierte en el habla campechana de los rústicos en Doña Ana, que alude claramente a María-Ana de Austria, tal como acontece en *Celos aun del aire matan* (80) y en *Fineza contra fineza* (2129)⁵⁴.

Calderón, a menudo, echa mano de algunos iconos de plantas y animales simbólicos que aluden al poder de la Casa de Austria. Aura, en *Celos aun del aire matan*, entra en escena volando a lomos de un águila y el criado Libio, en *El monstruo de los jardines*, muestra una joya con la efigie del ave consagrada a Zeus: «Esta una águila imperial / es, que al sol, las plumas dora» (2015)⁵⁵. El fénix, símbolo de belleza y eternidad, lo encontramos en *El mayor encanto, amor* bajo la forma de una joya. El laurel le sirve a Apolo, al final de la zarzuela que lleva su nombre, para ensalzar hiperbólicamente a Carlos II. El dios, melancólico por la metamorfosis de Dafne, acaba por reconocer que el *laurus* servirá en los siglos venideros para honrar a los excelsos monarcas, entre los cuales destaca a: «El segundo Carlos, / de tantos gloriosos reyes / heredero, que no solo / consiga el alto honor de este / primero laurel del mundo, / más el de todos, de suerte / que venga a ser su corona / el laurel de los laureles» (1762)⁵⁶.

Por último, observemos que la gran capacidad creadora que caracteriza su estilo dramático le permite a Calderón construir metáforas que conllevan una sutil finalidad panegírica. Se trata de imágenes de gran sugestión poética que corresponden a un verdadero «monstruo

⁵³ Minerva formaba parte de un jeroglífico de la reina Margarita y, por su funcionalidad alegórica, fue incluida también en las decoraciones efímeras realizadas para la entrada triunfal de Mariana en 1649. Véase López Torrijos, obra citada, 317.

⁵⁴ En la loa de *El golfo de las sirenas* se juega con los nombres de Mariana y María Teresa que se convierten respectivamente en Mari-Diana y Mari-Tersa (71-72). A dicho propósito comenta Hesse, en «Courtly References», citado: «Calderón was fond of making puns on the names of the members of the king's family. The ingenious play upon their names probably constituted a formula of courtesy and flattery of his royal patrons» (369). Recordemos con Caturla, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, que el Conde-Duque de Olivares tenía una gran pasión por los pájaros y que era objeto de chanzas por una gallina conocida también como «Doña Ana» (17). Quizás que los chistes de los graciosos aludieran también a ello. Señalemos por fin que al mismo tratamiento deformante se someten, entre otros, los nombres de Apolo y Cupido en *El laurel*. En boca de Rústico, los dioses se convierten respectivamente en «Pollo» y «Escopido» (1747).

⁵⁵ El águila es símbolo imperial. Cfr. Saavedra Fajardo, *Empresas*, citado: «Águilas son reales, ministros de Júpiter, que administran sus rayos, y tienen sus veces para castigar los excesos y ejercitar justicia» (150); Alciato, en el emblema XXXIII, «Signa Fortium», identifica a la reina de las aves con el símbolo de la fuerza y, por ende, del poder (144).

⁵⁶ Notemos que el mismo Apolo da cuenta de que se trata de un juego alegórico típico de la moda emblemática. En efecto, en su parlamento reconoce que: «vegetable / jeroglífico contiene / su duración en lo eterno, / su juventud en lo verde» (1762).

lógico», en cuanto mezclan dos objetos, características o seres de naturaleza incompatible⁵⁷. Aisleemos un ejemplo sacado de *El golfo de las sirenas*. Dice Caribdis aludiendo al navío de Ulises: «Aquel misero baxel, / que monstruo de dos especies, / siendo del ayre Delfin, / Aguila del mar parece» (109)⁵⁸.

2.4. La corte

Como es natural, la corte existe como digno contorno de la existencia de los reyes y sin éstos pierde su sentido. En *Amado y aborrecido*, Calderón lleva a cabo su tarea panegírica expresando este sencillo concepto, por medio de Dante: «ya ausente / el Rey, no es la corte esta» (1698).

Puesto que las correspondencias de la familia real en las fábulas mitológicas son los dioses, las damas y galanes que animan la vida palaciega son representados generalmente por cortejos de ninfas y zagales, casi siempre en actitud festiva. El mago Fitón, en *Apolo y Climene*, para celebrar los desponsorios de la pareja llama a las deidades de la naturaleza circundante: «Dríade bella, deidad de las selvas, / náyade hermosa, beldad de las cumbres, / venid a mi voz, atended a mi ruego» (1855). En efecto, las ninfas eran en general diosas protectoras del matrimonio y de la fecundidad.

Otra categoría imprescindible de seres fabulosos que armonizan a la perfección con la finalidad celebrativa, es la de las sirenas. En función coreográfica las hallamos al final de *El mayor encanto, amor*, trainando, junto a unos tritones, el carro triunfal de Galatea (1544)⁵⁹. A menudo la referencia que las concierne es sólo simbólica, tal como acontece en *Apolo y Climene* cuando Admeto se refiere a la dama Clicie como una «sirena que encanta / con su música» (1831).

La identidad entre damas y ninfas resulta ser a veces bastante equívoca, de acuerdo con la confusión entre ficción y realidad típica

⁵⁷ En la introducción de *Códigos, monstruos, icones, en el teatro de Calderón*, Montpellier, Centre d'Études et Recherches sociocritiques, 1982, Javier Herrero subraya que la acepción de la palabra «monstruo» como «mezcla de especies contradictorias», tan abundantemente utilizada en el Barroco, procede directamente de la tradición escolástica (7).

⁵⁸ Otra fugaz referencia metafórica al delfín se halla en *El monstruo de los jardines*, cuando Lidoro traza una comparación entre el fragmento del esqui que le ha permitido llegar a tierra tras el naufragio y el ágil mamífero marino (1985). La imagen señalada es una de las muchas que Calderón acuña para aludir líricamente al navío. Edward Wilson ha recortado unos cuantos de estos peculiares conceptos poéticos en el citado «The Four Elements in the Imagery of Calderón».

⁵⁹ A este propósito Aurora Egido, en «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, según la edición de 1664», *La escenografía del teatro barroco*, citado, comenta que «Las sirenas y los tritones son muy frecuentes en las naumaquias y comedias mitológicas con escenas marinas así como en los autos sacramentales. (...) Las sirenas y tritones alcanzaron un uso tópico en las artes decorativas. A ello contribuyó su difusión en la emblemática» (168, nota 12).

de las fiestas cortesanas. En *Los tres mayores prodigios*, Teseo se aprovecha de la pretendida equivalencia para alabar a las hijas de Minos: «deidades bellas», «Bellísimas damas» (1561). Calderón favorece a propósito la ambigüedad recurriendo a nombres mitológicos. Las varias Sirene, Flora, Doris, Eco, Astrea, Clicie, Nise, Tisbe, Libia, Lesbia, que actúan en las comedias como damas de compañía de las infantas, no tienen en efecto nada en común con sus homónimas míticas⁶⁰. No obstante, la específica connotación de sus nombres ayuda a crear el clima fabulístico y adulador de las comedias.

Con respecto a la onomástica de los graciosos, en algunos casos, cabe la posibilidad de observar algo parecido. Es decir, hasta en la vertiente lúdica de las comedias se percibe el intento socarrón del dramaturgo de rendir homenaje al contexto palaciego. Por ejemplo, el Alfeo de *El golfo de las sirenas* es un rústico que lleva el nombre de un dios fluvial; la Floreta de *Celos aun del aire matan* es una evidente caricatura de la divinidad sabina que hace florecer los árboles⁶¹.

2.5. Sitios reales

«Lo suntuoso también de los palacios y su adorno, la nobleza y lustre de la familia, (...) el lustre y grandeza de la Corte y las demás ostentaciones públicas, acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad»⁶². Estas palabras de Saavedra Fajardo fueron interpretadas al pie de la letra no sólo por Olivares en su plano de restauración de la monarquía española, sino también por Calderón en la composición de sus obras mitológicas. El dramaturgo distribuyó en sus versos abundantes referencias a las espléndidas residencias y jardines donde se regocijaba la corte, consciente del papel importante que la ostentación jugaba en la exaltación del poder. En este sentido

⁶⁰ Si tomamos el caso quizás más significativo de Astrea es evidente que el personaje que aparece en las comedias mitológicas de Calderón es muy otro con respecto a la diosa de la justicia y símbolo imperial. En *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios* desempeña el papel de dama; en *El golfo de las sirenas* es una villana y en *Ni Amor se libra de amor* es una de las hermanas envidiosas de Siquis. Por esta razón nos parece a veces excesivo el esmero con el que De Armas, en el ensayo que ha dedicado a dicha figura mítica, se empeña en reconducir al mito de la Edad de Oro todo personaje que lleva este nombre. Por ejemplo, poner en relación como hace el crítico norteamericano la malicia de la hermana de Siquis con Saturno, es quizás superfluo. Del tema se ha ocupado también Alan Soons, sin fijarse en el teatro mitológico, en su artículo «La figura de Astrea en Calderón», *Calderón and the Baroque Tradition*, citado, 23-32.

⁶¹ Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, citado, 204. Otros ejemplos *sui generis* los encontramos a propósito del Sátiro de *Apolo y Climene*; del Licás de *Fieras afemina Amor*, que ya no es compañero de Hércules sino su criado; del Friso de *Ni Amor se libra de amor* que nada tiene que ver con el Friso que sacrificó el vellocino de oro a Zeus. El gracioso Bato, que aparece tanto en *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo* como en *Eco y Narciso*, en la tradición clásica era el viejo que denunció el robo de las vacas de Apolo cometido por Mercurio.

⁶² Saavedra Fajardo, obra citada, 207.

se hace su portavoz Polídates, en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, que manda con ímpetu y determinación a su criado Libio: «A la corte / es bien que al instante partas, / y que vuelvas prevenido / de carroza, joyas, galas, / y todos los aparatos / que convienen a una infanta / de Epiro...» (1659).

Conforme al elevado *status* de los personajes, divinos o humanos, las residencias, castillos, alcázares que aparecen en las piezas mitológicas son siempre edificios bellísimos que dejan pasmados a los que los miran, según la más elemental regla de la estética barroca⁶³. Al joven Aquiles, del palacio de Deidamia, le asombra «la inmensa fábrica augusta» (*El monstruo*, 2004). En *Ni Amor se libra de amor* Siquis no logra recuperarse de la maravilla que le produce la vista de la fantástica residencia de Cupido: «qué alcázar tan eminente! / qué suntuoso palacio / qué verde y florido espacio / qué hermosa y lucida gente» (1965). Pero, quizás una de las más famosas referencias arquitectónicas del teatro calderoniano sea la del palacio de Helio que se halla al final de *El hijo del sol, Faetón*. Dice Climene al llegar a su vista: «del alcázar se ve la arquitectura / y en su todo y su parte / poder y estudio obrar tan sin miseria, / que la materia sobresale al arte, / y al arte sobresale la materia» (1895)⁶⁴.

Para sus finalidades panegíricas Calderón no se limita a reproducir con la pluma la ostentabilidad de las residencias barrocas y de la escenografía que acompañaba sus textos, sino que también la relaciona simbólicamente con sus mecenas. Es lo que ocurre en *Los tres mayores prodigios* cuando Fedra describe la vivienda donde vive recluida: «En esta quinta, esta casa / de placer, cuyas almenas / son pulido Atlante, en quien / descansa la rubia esfera / del sol...» (1562). A veces el dramaturgo deja deslizar en los versos el nombre efectivo de los sitios reales, como cuando Liríope explica a Narciso por qué ha sido criado «con tal retiro» (1920) y Hesperia, en *Fieras afemina Amor*, cuenta que había salido «con algunas de las ninfas / que ese Real Retiro alberga» (83)⁶⁵.

Como digno complemento de los magníficos palacios descritos,

⁶³ A este respecto nota justamente Amadei-Pulice, en *Calderón y el Barroco*, citado, que «Con Calderón el concepto de *admiratio* deja de ser lírico y retórico, en el sentido que Lope le daría, y pasa a ser fundamentalmente auditivo y visual» (41).

⁶⁴ En *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C., 1961, observa Gallego Morell que el palacio del sol funciona como un modelo literario de edificios concretos. Pero distingue el caso de Calderón del de otros dramaturgos. Mientras Villamediana, por ejemplo, «ya no piensa en Ovidio sino en los palacios concretos que él frecuenta», Calderón supera el plasticismo evitando dar una descripción concreta (57-61).

⁶⁵ Como se sabe, acerca del nombre de la residencia hecha edificar por Olivares se gastaban chistes de todo tipo o, por lo menos, se solía jugar con su nombre. María Luisa Caturla, en la obra citada, nos recuerda que antes de la realización del proyecto del valido, al terreno relativo «Le decían "retiro", porque era costumbre acogerse a él los Reyes de España en época de lutos, Cuaresma y penitencia» (17). En «La sátira política, arma de la oposición a Olivares», citado, Teófanos Egido recalca que después de la caída de Olivares el nombre del palacio pasó a indicar con chanza cruel el «retiro» del Conde-Duque de la vida política (354).

abundan naturalmente los lugares amenos y los *loci ornati*⁶⁶, destinados a emular teatralmente los jardines reales. A este propósito recordemos que el público de los teatros palaciegos podía admirar una espectacular escenografía. En el Coliseo, gracias a la técnica de ingenieros como Cosimo Lotti, se conseguía abrir la perspectiva del fondo hacia los verdaderos vergeles del Retiro⁶⁷. Sobre la importancia social del espacio ajardinado observa Ruiz Lagos que «no sólo es el jardín un tema literario sino una realidad vivida. Las comedias profanas, más que los autos, nos hablan de la importancia social del jardín como elemento imprescindible en cualquier casa preciada»⁶⁸. Los vergeles son, en efecto, el lugar privilegiado de la música, de las academias de amor y, en definitiva, de la vida regalada de palacio. Desde una perspectiva simbólico-política, el espacio escénico del jardín, junto al del palacio, representa el sometimiento del individuo al orden institucional⁶⁹. En todas las comedias mitológicas hay alusiones a espacios ajardinados y pensiles, con fuentes y estatuas, tal como en los jardines de la realidad. Pigmalión, en *La fiera, el rayo y la piedra*, comenta melancólico: «Por este bello jardín / divertido voy, a fin / de admirar de su extremada / fábrica y agricultura / el arte y naturaleza / adonde de la riqueza / desprecio hace la hermosura» (278)⁷⁰. En

⁶⁶ Entre otros, el dramaturgo alude a un «deleitoso paraíso» (*El mayor encanto, amor*, 1518) o a un «florido espacio» (*Apolo y Climene*, 1824). En cuanto al *locus amoenus* del teatro palaciego, en «The Use of Myth: *Eco y Narciso*», *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, observa Cascardi que «the pastoral was placed in service of the self-reflective imaginings of the Court» (134). Acerca del tema véase también Valbuena Briones, «La Corte contempla la Arcadia en *Eco y Narciso* de Calderón», *Iberoromania*, 33, 1991, 101-112. Por lo que se refiere al jardín, véase el trabajo de José Lara Garrido, «Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)», *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*, II, 939-954. El crítico español destaca que el *locus ornatus*, compuesto de arquitectura y naturaleza, sintetiza el imperativo barroco de «disolver la adversativa entre mundo real y ficticio» (940). También subraya que su espacio refinado es especialmente funcional para mostrar el paralelismo existente entre la corte y el teatro (941). Del asunto se ha ocupado también Orozco Díaz en «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*, citado, I, 135-136 y en *Temas del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947.

⁶⁷ Amadei-Pulice, en *Calderón y el Barroco*, citado, nos llama la atención sobre el hecho de que «con las posibilidades escénicas que ofrece el Coliseo del Buen Retiro, los efectos visuales se hacen más elaborados; el engaño de los ojos en este teatro no termina en el foro, el efecto de perspectiva se extiende hasta donde los ojos alcanzan a ver, gracias a la introducción de una pared móvil en el fondo. En la representación de *Fieras afemina Amor* (1670), se incorpora a los trucos de la escena artificial el jardín natural detrás del teatro» (144). Véase al mismo propósito Brown y Elliott, *Un palacio*, 217.

⁶⁸ *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1969, 41.

⁶⁹ Véase al respecto Alcalá-Zamora, «Mitos y política en la España del joven Calderón», *El mito en el teatro clásico español*, citado, 138.

⁷⁰ Notemos de paso que el episodio del enamoramiento de Pigmalión por la estatua del jardín de Anajarte, además de todos los valores simbólicos y estéticos que conlleva, es un ejemplo más de esa confusión entre arte y vida que el teatro barroco y la vida cortesana fomentan.

Amado y aborrecido, el gracioso pierde por un momento su salacidad para comentar la llegada del monarca al espacio ameno: «Ya el Rey a la alegre vista / del jardín baja, con toda / la gala y la bizzarria / de la corte» (1708).

Tal como Diana acompañaba la alabanza de la caza, la exaltación de los jardines encuentra en Flora su apropiado numen. Las referencias a la diosa agreste son muy variadas. En *Apolo y Climene* es una zagala que cuida los vergeles (1831). En *El mayor encanto, amor* Circe la nombra junto a otros dioses (1514). En *La fiera, el rayo y la piedra*, Anajarte alude a ella como estatua de sus jardines (312). En *Fieras afemina Amor* hallamos en su lugar Cibele, divinidad frigia de la tierra.

Otro espacio fundamental al cual Calderón alude en sus comedias es el de los estanques del Retiro, donde se representaron sus primeras obras mitológicas y donde la corte solía asistir a naumaquias y fiestas⁷¹. Los mares y golfos de sus textos en el fondo aluden a aquéllos, además de representar una posible referencia a las inmensas posesiones de la Casa de Austria que abarcaban tierras lejanas y maravillosas.

Calderón quiso rendir homenaje a la figura del rey también como mecenas de las artes⁷². Al fin y al cabo, él mismo era uno de los artistas que gozaban de la liberalidad de los Austrias. De aquí que las piezas teatrales mitológicas estén plagadas de alusiones a cuadros y objetos de arte del mismo tema que, en gran mayoría, tenían concretos correspondientes en los palacios reales. Las menciones de estatuas con la efigie de alguna divinidad son muy recurrentes en los textos dramáticos. Esto, sin considerar, por supuesto, aquellas fábulas donde la escultura se convierte en personaje de la intriga, tal como ocurre en *La fiera, el rayo y la piedra* y *La estatua de Prometeo*. Las alusiones a la pintura son en cambio más matizadas e interesantes por las distintas implicaciones que conllevan⁷³. Por ejemplo, en *Amado y aborre-*

⁷¹ Estos festejos náuticos, que constituían un enorme derroche financiero, fueron objeto de muchas críticas. En *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, Maravall destaca que entre los contemporáneos Barrionuevo fue uno de los que más se desesperaban por el hecho de que, no habiendo dinero, los reyes se solzaban en los barcos del Retiro (490).

⁷² Véase acerca del tema Jonathan Brown, «Felipe IV, Carlos I y la cultura del coleccionismo en dos Cortes del siglo diecisiete», *La España del Conde-Duque de Olivares*, citado, 81-97, y Joaquín Pérez Villanueva, «Felipe IV escritor y coleccionista de arte. — Velázquez colaborador y amigo», *Reflexiones sobre Velázquez*, citado, 95-130.

⁷³ No es un acaso naturalmente, puesto que Calderón consideraba la pintura como el arte figurativo por excelencia y escribió un famoso informe para demostrar su dignidad estética como reina de las artes liberales. Después de la antigua edición de Curtius publicada en 1936, el documento ha vuelto a ser editado por Francisco Calvo Serraller en *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, 537-546. Más en general sobre la presencia de objetos de arte en el teatro del dramaturgo véase el artículo de Ter Horst, «The Second Self: Painting and Sculpture in the Plays of Calderón», *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*, Lubbock, Texas Tech Press, 1982, 175-192.

cido, Irene se dirige a Dante diciéndole: «hecho mercader venías / de joyas y de pinturas», que alude al hecho de que es precisamente en el siglo XVII cuando el arte adquiere un valor comercial y se desarrolla el coleccionismo privado en el que el monarca español lució sobremanera⁷⁴. A veces, las referencias parecen aludir a pinturas reales, como en un pasaje de *Fieras afemina Amor*. Calíope, al final de la comedia, manda que el afeminado Hércules sea exhibido para que: «se deje mirar triunfante, / bien como le representa[n] / ya pinceles y ya plumas» (211). Como es notorio, en el Salón de los Espejos del palacio del Retiro se podía admirar la pintura de Artemisia Gentileschi, «Hércules y Onfale» que muestra al héroe con el mismo disfraz afeminado⁷⁵.

En nuestro recorrido a través de las piezas profanas de asunto mitológico del dramaturgo nos hemos percatado con claridad de que la ocasionalidad de las fiestas no determina sólo la elección del tema sino, hasta en los más nimios detalles, su tratamiento. De los datos que hemos estado recogiendo e ilustrando, no cabe duda de que las fábulas clásicas resultan perfectas para aludir en muchos niveles a los mecenas que las comisionan, en un juego constante de espejos que confunde la realidad del ilustre auditorio con la de las ficciones representadas. Desde los reyes hasta los palacios, pasando por vergeles y pinturas, todos los personajes y la aparatosidad de la corte de los Austrias tienen cabida en los versos de Calderón. El esfuerzo del artista para consentir que su público se sienta emulado y por tanto halagado en la pantalla del teatro cortesano, no deja afuera ningún recurso del lenguaje y de la imaginación. Diríamos con Lara Garrido que, sin duda, «Calderón es el dramaturgo áureo que mejor sabe hacer visible la

⁷⁴ Comenta Maravall en *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960: «aparece el cuadro como objeto de comercio privado, (...) se pone en él un interés y un gusto nuevos: no se busca ya su valor adocrinante o monumental, sino su posibilidad de satisfacer un nuevo afán que siente el hombre moderno» (40). Y señala que ya Pacheco en *Arte de la pintura*, anotaba «La pintura se premia y estima donde hay riqueza» (41).

⁷⁵ Greer, *Estatua*, ed. 127. Notemos de paso que también las famosas y reiteradas escenas de «bellos y bellas dormidos», que ya de por sí parecen descripciones de pinturas, podrían quizás referirse a obras de arte presentes en los sitios reales. Tomemos el ejemplo de *Ni Amor se libra de amor*, donde en uno de estos cuadros dramáticos Siquis mira a Cupido que duerme, comentando: «¿Qué es lo que veo? / ¿Quién vio más bella pintura? / ¿Quién más perfecta escultura?» (1979). Si consultamos el catálogo de pinturas mitológicas producidas en el Siglo de Oro, realizado por López Torrijos, podemos comprobar con facilidad que había un gran número de cuadros acerca de la fábula de Siquis, entre los cuales destacan algunos específicamente sobre la imagen a la que nos estamos refiriendo. Por ejemplo, había un «Psique contempla a Cupido dormido» en la Galería del Cierzo del cuarto de la Reina en el Alcázar (430). Lo mismo vale para todas las demás escenas pictóricas de tema clásico que es posible rastrear en los textos dramáticos de Calderón. Acerca del *topos* señalado véase Alberto Porqueras-Mayo, «La imagen de la "bella dormida" en el teatro de Calderón», *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermánico (Würzburg 1981)*, ed. de Hans Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, 49-64, y Maria Grazia Profeti, «La "bella dormida": repertorio y codice», *Quaderni di lingue e letteratura*, 7, 1982, 196-201.

estrecha correlación que hay en Madrid entre la corte y el teatro»⁷⁶. Al mismo tiempo, la intención panegírica no menoscaba el valor poético y teatral de las obras, aparte algún caso de hiperbólica adulación que hoy en día percibimos como francamente afuera de lugar. Más bien, lo aumenta, enriqueciéndolo desde el punto de vista simbólico. En definitiva, cuando por ejemplo el dramaturgo recurre al icono solar cumpliendo con su deber laudatorio, está jugando al mismo tiempo con todos los polivalentes significados alegóricos de la palabra. Y esto, por supuesto, sólo lo podía conseguir un gran poeta como Calderón.

⁷⁶ «Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)», citado, 942.

VIVIANE VALLE

MANIFESTATIONS DE LA LÉGENDE ARTHURIENNE EN PAYS BRETON

Certains sites telles la forêt de Brocéliande et la fontaine de Barenton, certains personnages comme l'enchanteur Merlin, la fée Viviane et Morgane la magicienne occupent une place particulière dans le folklore breton. Ces noms qui se rattachent aux romans de la Table Ronde remontent-ils au grand succès qu'a eu la littérature médiévale ou bien existaient-ils avant que ce courant littéraire ne se forme? De même, Merlin, Viviane, Morgane sont-ils des personnages nés de la littérature ou incarnent-ils des figures folkloriques appartenant à ces lieux?

Quelle qu'en soit l'origine, il existe de nos jours en Armorique des manifestations qui se rattachent au légendaire arthurien. Ces créations sont-elles des résurgences qui peuvent s'expliquer par la connaissance du folklore local ou ont-elles été réalisées afin de donner une plus grande crédibilité à des histoires implantées en ces lieux?

Tenter de débrouiller le vrai — c'est-à-dire une facette de folklore entendu comme une caractéristique culturelle propre à une région et transmise de génération en génération — du faux compris comme des manifestations dont l'importance est artificielle, car sans racines dans la mentalité populaire constitue l'objet de cet écrit.

Le berceau de la légende est la forêt de Paimpont, forêt de Bretagne qui s'étend à l'ouest de Rennes. Elle est le dernier vestige de l'immense forêt qui couvrait une grande partie de la Bretagne intérieure, l'argoaat. Peuplée depuis des millénaires, ainsi qu'en attestent les mégalithes mis à jour à la suite des fouilles effectuées il y a une dizaine d'années, les populations de la préhistoire lui reconnurent un caractère mystérieux et y édifièrent des sépultures et des complexes cultuels. Avec le christianisme, on assiste au VII^{ème} siècle à la construction de monastères à la lisière de cette forêt, réputée maléfique et empreinte de légende.

L'implantation humaine se concrétise par des défrichements progressifs. Sa superficie au temps du roi Judicaël¹ couvre 200.000 ha.

¹ La vie et l'histoire du roi Judicaël sont en grande partie inédites. Judicaël, roi de Domnonée au VII^{ème} siècle régnait sur la partie septentrionale de la péninsule armori-

La charte du comte de Laval de 1467 mentionne 22.500 ha. mais c'est au début du XX^e siècle qu'elle connaîtra son majeur déclin, puisqu'elle sera réduite à 6500 ha. En 1950, on procède au reboisement en y plantant des résineux. Sa superficie actuelle est de 7500 ha. La redécouverte de la nature provoquée par les mouvements écologiques et le goût de la recherche des propres racines et d'une identité culturelle ont convergé à protéger la forêt. Celle-ci, amputée au fil des siècles est assimilée à la forêt de Brocéliande des romans de la Table Ronde².

La littérature nous indique que depuis le XII^e siècle, la forêt s'appelle Brocéliande. La première référence bibliographique remonte à 1135. Robert Wace, chroniqueur anglo-normand, auteur du *Roman du Brut*, d'après une libre traduction de l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouths écrite en 1135, cite:

Parmi une épaisse forêt
Sont maintes voies félonnesses
De racines et d'épines pleines
Or c'est Brocéliande
Une forêt, une lande
Une forêt moult longue et lée
Qui en Bretagne est moult louée³.

Mais la légende de la Table Ronde doit son essor au grand poète français Chrétien de Troyes, clerc cultivé à la cour de Marie de Champagne, qui a écrit *Yvain ou Le Chevalier au lion* dans lequel il mentionne, sans la nommer, «l'épaisse forêt pleine de ronces et d'épines». Cette appellation est confirmée par des documents juridiques, car les références littéraires ne suffiraient pas à situer de manière certaine Brocéliande dans la forêt de Paimpont. La charte du comte de Laval de 1467 règle les *Usements et Coutumes de la forêt de Brécilient*; elle entérine des usages qui se sont constitués au Moyen Age. La forêt est ainsi localisée sous de différents noms. On en compte une trentaine parmi lesquels Brécilien, Bréchéliant, Bréchilien, Brésillant, même si le nom de Brocéliande prédomine peut-être en raison de ses poétiques sonorités.

Après l'explosion de la «matière de Bretagne»⁴, la légende reste

caine et demeurait à la lisière de l'actuelle forêt de Paimpont. Il aurait eu sa résidence principale à Talensac dans un château de l'étang de Paimpont auprès duquel il fonda une abbaye. Parent et ami de Saint Méen, il abandonna la couronne et se retira près de lui en son monastère pour y finir ses jours en odeur de sainteté. un radius du roi est conservé dans un curieux reliquaire à forme de main dont l'avant-bras tient un livre à fermoirs.

² *Encyclopédie Grand Larousse*, Paimpont: forêt qui a été célébrée, dès le XII^e siècle, sous le nom de Brocéliande, 1963.

³ *Roman du Brut*, appelé également *Geste des Bretons* a été publié pour la première fois d'après les Manuscrits des Bibliothèques de Paris, Rouen, Edouard frère éditeur, commentaires et notes par Le Roux de Lincy, 2 tomes, MDCCCXXXVIII.

⁴ Selon l'expression de J. Bodel, *Chanson de Saisnes*, vers 6 à 11.

en vogue jusqu'au XVI^e siècle. Puis le temps efface la mémoire. La forêt est alors appelée, du nom du village le plus proche, Paimpont, qui connaît un grand essor sidérurgique. Au XVII^e siècle furent créées les forges de Paimpont. L'industrialisation de la région s'amorce. Le développement sidérurgique se fait au détriment de la forêt qui fournit le bois transformé en charbon pour l'alimentation des hauts fourneaux. Paimpont devient alors une place sidérurgique de premier plan et détrône ce pays de légendes dont on n'a que faire. Ce n'est qu'avec le romantisme, époque durant laquelle l'intérêt pour la période médiévale ressurgit, que la forêt de Brocéliande connaît un regain de célébrité, comme théâtre des légendes de la Table Ronde. Mais il est peu probable que les premiers romans en matière de Bretagne aient eu une influence telle à imposer un nom à un lieu. En effet, l'analphabétisme empêchait au grand nombre d'accéder aux sources écrites qui étaient, d'ailleurs, limitées. Cette transmission orale touchait surtout les cours des seigneurs. Et les villageois en avaient connaissance au cours des veillées lorsque les bardes s'y attardaient. Cet engouement, aussi fort fut-il, pouvait-il justifier une telle adhésion parmi les couches les plus frustes de la population? Oui, mais seulement si ces légendes parlaient de choses déjà connues et faisant partie intégrante de leur quotidien. Wace cite en 1155 le nom de cette forêt bretonne. Elle existait donc au XII^e siècle et bien avant probablement. Au XII^e siècle les villageois sont héritiers directs des Celtes qui aimaient et vénéraient la forêt. Elle possède encore, malgré les efforts de récupération par le christianisme, son caractère sacré. Elle est encore le «nemeton»⁵ celtique où l'arbre reprend une dimension cosmique, où réside et enseigne le druide. La diversité de son paysage y contribue: tantôt «forêt épaisse» constituée par d'énormes futaies tantôt «landes» recouvertes d'ajoncs et de bruyères. Les lacs et les étangs l'enveloppent d'une aura de brume qui lui confère sa vocation première de sanctuaire. Elle inculque la crainte révérencielle du lieu consacré qui appartient à l'imaginaire collectif d'un peuple. Dans cette Doua⁶ on entend les fées filer et chanter leurs mystérieuses cantilènes. Les pierres recouvrent leurs pouvoirs et leurs vertus thérapeutiques, l'eau devient fontaine de jeunesse. Toute une vie mystérieuse réapparaît.

Aujourd'hui, le nom de Brocéliande est circonscrit à un lieu-dit englobé dans la forêt de Paimpont. On y pratique «le tour de Brocéliande», organisé par la Fédération Française de Randonnée pédestre, qui permet de visiter les sites légendaires. La forêt est en partie conquise puisque des itinéraires balisés y ont été établis durant la saison claire, mais une fois le flux touristique enrayé, elle reprend alors son

⁵ «Nemeton» est un mot gaulois; selon le sens de J. Guyonvarc'h signifie la forêt sanctuaire.

⁶ «Doua», mot celte qui signifie «la profonde».

caractère insaisissable et le «Pont du Secret» et le «Val périlleux» ou «Val sans retour», redeviennent les seuils de l'Autre Monde. Les frontières s'entrouvent et l'on peut accéder au pays des défunts.

Malgré l'atmosphère particulière qui émane de la forêt, la magie se trouve localisée en un endroit où se trouve une fontaine dite de Barenton.

Il était une fois une fontaine dont l'eau transparente «plus froide que le marbre bouillait». Ce phénomène, en lui-même, présentait un caractère suffisamment miraculeux pour donner à la fontaine sa renommée mais le fait prodigieux réside ailleurs. En effet, si cette eau était jetée sur le perron, grosse pierre qui se trouve à proximité, se produisait un véritable cataclysme. A l'instant, le ciel le plus clair se chargeait de lourds nuages noirs et menaçants, un frisson passait et agitait frileusement le feuillage des grands arbres. Le ciel, devenu noir, s'illuminait d'éclairs qui jetaient une lumière sinistre sur la forêt apeurée. Un silence de plomb régnait absolu. Des halberdiers tombaient. Les gouttes de la taille de gros œufs s'écrasaient violemment. La déchirure des ramures résonnait dans la forêt secouée par la colère du ciel. Cette rage était telle que certains hauts fûts tombaient et s'abattaient sinistrement. Les éléments déchainés produisaient des ravages. Puis, soudain, comme par miracle le beau temps revenait, le ciel reprenait sa couleur azur, le soleil brillait, la forêt s'animait une nouvelle fois. On entendait, alors, le chant céleste des oiseaux. La fontaine est le site le plus précisément localisé dans les romans de la Table Ronde.

La fontaine aux différentes graphies, puisqu'elle est dite de Barenton ou de Bérenton ou bien de Belenton ou encore Bellenton, localisée dès le XII^e siècle dans les romans de la Table Ronde, est mentionnée par Geoffroy de Montmouth. Chrétien de Troyes y campe le célèbre combat entre Yvain et le gardien de la fontaine⁷. Robert Wace cite le nom de la fontaine dans son *Roman du Brut*. On lit:

La fontaine de Bérenton
Sourd d'un côté d'une pierre
Les chasseurs avaient coutume d'aller
A Bérenton par grande chaleur
Y puiser de l'eau avec leur cors
Et mouiller le dessus de la pierre
Ainsi obtenaient-ils de la pluie...
Là d'ordinaire on voit les fées
Si les Bretons nous disent vrai
Et plusieurs autres prodiges⁸.

S'il est vrai que la fontaine est le théâtre d'un épisode des romans de

⁷ Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au lion*, traduction d'A. Mary, Paris, Boivin et Editeurs, 1923.

⁸ Cf. Ph. Walter, *La fontaine de la canicule*, «Arthur», n° 31-32, p. 86.

la Table Ronde, elle jouissait dès le XII^e siècle d'une renommée particulière. En effet, en dehors de la publicité que lui a assurée la littérature médiévale, la fontaine continuait à jouer un rôle de premier plan dans la vie des habitants de la région puisqu'elle a rempli au cours des siècles une fonction oraculaire. A telle enseigne, Paul Sébillot⁹ dans *Traditions et superstitions* rédigé en 1882, relate que l'on venait à Barenton consulter le sort. Elle a une vocation nuptiale: Yvain y rencontre Laudine, la dame de la fontaine et sa future femme; jadis les jeunes filles en quête de l'âme sœur y jetaient une épingle pour convaler en justes noces dans l'année. Quant aux jeunes gens, ils devaient s'y rendre les soirs de pleine lune, à minuit, s'ils se penchaient sur le vivant miroir de la fontaine, la lune y dessinait le reflet de leur fiancée.

La magie de la fontaine s'étend à son maître. Seul celui-ci a le pouvoir de déclencher la pluie en période de canicule. Ainsi Yvain s'approprie de ses prérogatives à l'issue du combat avec le chevalier noir. Cette prérogative a été codifiée dans la charte de Laval. La fontaine appartient au seigneur de Monfort et seul, celui-ci a le privilège de susciter ses dons merveilleux.

Hersart de La Villemarqué¹⁰ et Félix Bellamy¹¹ rapportent qu'en 1835 une croyance populaire induit les habitants de la région à se rendre en procession jusqu'à la fontaine les années de sécheresse derrière le recteur de Concoret avec croix et bannières. D'autre part, l'eau de la fontaine a des propriétés curatives et était utilisée pour le traitement des maladies chroniques et pour la guérison des maladies mentales. Chrétien de Troyes¹² raconte qu'après la tempête, le soleil réapparaît et les oiseaux font entendre un chant exquis.

On constate que la légende se moule à la perfection aux traditions locales et l'une et l'autre ne s'expliquent que si l'on se réfère au contexte mythologique indo-européen. Philippe Walter¹³ explique que le nom de Barenton est en relation avec l'idée du «bouillonnement» (il faut le rattacher à la racine indo-européenne *bler* qui a donné en latin *ferveo* «bouillonnement»: en breton moderne le verbe signifie *couler*). On retrouve le nom celtique du dieu Borvo dans ce toponyme. La cause mythologique du bouillonnement est à rechercher dans la présence des fées qui hantent la fontaine. Laudine, l'épouse du chevalier noir qui succombe au combat engagé avec Yvain est la dame de la fontaine à la garde de laquelle son époux est le préposé.

Les pouvoirs oraculaires des eaux thermales ont été chantés dès l'antiquité. Ainsi Philocrate dans la *Vie d'Appolonios de Tyane* raconte

⁹ P. Sébillot, *Traditions et superstitions de Bretagne*, Paris Maisonneuve, 1882.

¹⁰ Th. Hersart de La Villemarqué, *Myrrhine ou Merlin l'enchanteur*, Paris, Librairie Académique Didier et &, 1862.

¹¹ F. Bellamy, *Bréchéliant et Barenton, La forêt de Bréchéliant*, I, II, Rennes, 1896.

¹² Chrétien de Troyes, *op. cit.*, p. 180.

¹³ Ph. Walter, *La fontaine de la canicule*, «Arthur» n° 31-32, pp. 85-88, *passim*.

les pouvoirs surnaturels de la fontaine d'Asbama dont l'eau jaillit froide mais bouillonne comme celle d'un chaudron que l'on chauffe, eau favorable et douce à qui est fidèle à ses serments mais impitoyable avec les parjures. Yvain qui manque sa promesse à Laudine subit la malédiction de la folie. La croyance selon laquelle le fait de jeter un objet dans l'eau ou sur la pierre avoisinante déclençait un cataclysme est ancienne. En effet, Grégoire de Tours dans son *De gloria confessorum* rapporte des pratiques semblables dans le lac de Saint Andéol dans le Massif Central au VI^{ème} siècle. Le cataclysme provoqué par l'eau versée sur le perron ou l'objet jeté dans la fontaine est suivi par le beau temps et une musique divine retentit dans la forêt. Ces variations atmosphériques sont un leitmotiv dans tous les textes du Moyen Âge et sont le fondement de la tradition locale.

Cette clé de lecture nous indique combien ces croyances étaient ancrées dans la mentalité de la population et remontent malgré leur récupération par le catholicisme à l'aube de la civilisation. La légende de la fontaine de Barenton codifiée dès le XII^{ème} siècle par les écrivains a perduré jusqu'au siècle dernier. L'enthousiasme des romantiques pour la fameuse épopée médiévale et la volonté d'y implanter la légende de la Table Ronde ne modifie pas l'histoire de la fontaine à laquelle sont ajoutés quelques épisodes. Ainsi la grosse pierre devient le perron de Merlin, le site où se dresse la fontaine est le témoin de la rencontre fatale de l'enchanteur et de la fée Viviane. C'est aussi près de la fontaine que retentissent les chants magiques de Morgane. Mais ces inoffensives broderies n'enlèvent rien au charme puissant qui émane de ces lieux. Tant il est vrai que l'on se demande si «la tasse d'or fin» que mentionne Chateaubriand¹⁴ dans ses Mémoires, retrouvée lors des fouilles archéologiques au siècle dernier et conservée au Musée des Antiquités nationales à Saint Germain-en-Laye, n'est pas la tasse qui servait à arroser le perron de la fontaine de Barenton. Aujourd'hui, on continue à jeter des pièces de monnaie dans la fontaine. Sans doute ce geste vidé de son sens a-t-il des racines millénaires, mais l'enchantement, hélas, est rompu, car les incendies dévastent trop souvent la forêt de Brocéliande. Cependant l'eau reste transparente, froide comme le marbre et continue à bouillonner.

Le berceau de la légende est hanté par d'étranges personnages dont les caractéristiques dignes de contes enchantés prennent souvent racine dans la mythologie. Merlin, dont le nom apparaît pour la première fois dans les *Prophetia Merlini* de Geoffroy de Monmouth précède la naissance de l'épopée arthurienne. En effet, cette œuvre est antérieure à l'*Historia Regum britanniæ* à laquelle elle sera, du reste, intégrée. Par la suite, Geoffroy de Monmouth lui consacre en 1148 son *Vitæ Merlini*. Dans son premier ouvrage, l'auteur anglais relate l'his-

¹⁴ F. R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le Portulan, 1848, p. 40.

toire de l'enfant prodigieux qui a le pouvoir de prédire l'avenir au roi Voltiger. Merlin n'est pas entièrement la création de Geoffroy. En effet, ce dernier s'est probablement inspiré du héros britannique Myrddhin dont le nom a été latinisé ou/et encore d'un récit écossais concernant Lailoken, prophète devenu fou à la suite d'une vision sanglante et qui se réfugie dans la forêt. Chrétien de Troyes le cite plusieurs fois de même que Wace, mais c'est à Robert de Boron que revient le mérite d'avoir développé tous ces éléments et d'avoir conféré au personnage une nouvelle dimension en lui donnant une figure cohérente et en l'investissant d'une importante mission. En effet, dans son *Merlin et Perceval*, il raconte la naissance magique de celui-ci. Fils du diable et d'une pieuse pucelle, il reçoit le don de lire dans le passé et dans l'avenir. Personnage inquiétant mais à la fois ironique, il se présente comme une espèce d'antéchrist. S'il joue dans les premiers romans un rôle de protagoniste qui modifie le cours du destin, il devient au fil des récits simplement prophète dans le cycle Lancelot-Graal, puis magicien dans les romans en vers du XIII^{ème} siècle. Geoffroy de Monmouth illustre le pouvoir prophétique du personnage représenté comme un ermite vivant dans la forêt.

Si Brocéliande est hantée par Merlin, deux lieux le concernent plus particulièrement: la fontaine de Barenton, dont le perron a pris le nom de l'enchanteur parce que celui-ci avait l'habitude de s'y asseoir en attendant sa fée et son tombeau.

La première représentation bibliographique du tombeau de Merlin figure dans une revue bretonne, *Le magasin pittoresque*¹⁵, éditée à Paris. Ce site mégalithique est sorti tout droit de la fantaisie du graveur, car malgré les recherches commencées dès 1880, ce site n'a jamais été retrouvé. Par contre, F. Bellamy¹⁶ d'après les notes d'un érudit de Monfort, M. Poignant, du début du XIX^{ème} siècle, se livre à une description exacte du tombeau sis à Paimpont près du village des Landelles. Il s'agit d'une allée couverte comme en bâtissaient les populations néolithiques en l'honneur de leurs disparus. Merlin reposerait sous huit dalles de schiste rouge. F. Bellamy a été, en 1892, témoin du vandalisme opéré par le propriétaire du terrain. Attiré par la légende de la barrique d'or qui aurait été située sous le tombeau, celui-ci procéda à une fouille en détruisant le monument. En 1894, les pierres étaient entassées contre un houx. De nos jours, le tombeau de Merlin a conservé le même aspect. Le monument est décevant mais le visiteur reste surpris en découvrant les messages et les couronnes accrochés aux branches du houx; ces ex-voto païens témoignent la croyance mêlée à la superstition que l'enchanteur ait encore des pouvoirs en ces lieux.

Comme Tristan et Yseult, Merlin est toujours associé à Viviane.

¹⁵ *Le magasin pittoresque*, livraison de mars 1846 (XI, p. 88), Paris.

¹⁶ F. Bellamy, *op. cit.*, p. 93.

Ce couple d'éternels amants est extrêmement particulier puisque Merlin est doté de pouvoirs de divination. Quant à Viviane, il s'agit — mais peut-il en être autrement dans ce pays où les fées hantent pierres, eau et forêt? — d'une fée.

De création plus récente que l'enchanteur qui apparaît dans le premier roman en matière de Bretagne, Viviane surgit pour la première fois dans le Lancelot en prose et dans le cycle Lancelot - Graal constitué par de nombreux romans dont les auteurs sont souvent anonymes et qui ont été écrits entre 1215 et 1235 environ. Contrairement aux autres personnages, elle naît en petite Bretagne et est donc une enfant du pays. Son père, le vavasseur Dymas, protégé de la déesse Diane habite avec sa mère dans un château au bord de la forêt de Brocéliande. Viviane grandit dans la forêt et marque une prédilection pour l'eau. Viviane a démenti son nom qui est une altération du celtique Chwilbian ou Vivlian et qui signifie «Je ne ferai rien» en exécutant de nombreuses entreprises toutes liées à l'eau. Elle rencontre Merlin près de la fontaine de Barenton. Elle élève Lancelot dans son château sous les eaux de l'étang de Comper, ce qui lui vaut le nom de la dame du Lac. C'est une fée des eaux, du fluide dont elle hérite de l'inconsistance. On la retrouve partout sans jamais pouvoir la situer quelque part. Dès la première rencontre, Merlin fasciné par Viviane mais conscient du danger encouru en raison de son don de divination, se plie aux désirs de la fée et lui apprend sa magie à condition qu'elle devienne sa mie. Viviane accepte. Au fil des rencontres, elle lui soutire ses secrets. Et un jour, alors qu'il dort au pied d'un buisson, la tête sur les genoux de Viviane, celle-ci avec un voile trace un cercle autour du buisson et l'enferme pour l'éternité dans une prison d'air où ils se sont aimés et s'aiment encore nuit et jour. Cette histoire d'amours éternelles a tellement plu à nos bretons qu'au siècle dernier, Hersart de La Villemarqué dans son *Myrdhin ou l'enchanteur Merlin*¹⁷ a repris et développé ce thème.

La renommée de Viviane est si grande que son nom a été donné à un mégalithe redécouvert il y a quelques années dans la forêt. La maison de Viviane se dresse sur une crête de schiste rouge qui surplombe les vallées de Néant et de Tréhorenteuc. Ce mégalithe composé de douze dalles verticales a été en partie détruit par des chercheurs de trésor¹⁸. Il s'agit d'un monument complexe avec une sépulture et un assemblage de pierres sphériques dont on peut situer la construction 3000 ans avant J.C, soit bien avant que Viviane n'apparaisse en ces lieux.

A la lisière du petit village de Tréhorenteuc, la forêt devient clair-semée. Le paysage se fait plus sauvage. Le vent siffle sur cette terre

¹⁷ Hersart de La Villemarqué, *op. cit.*

¹⁸ J. Briard, *Mégalithes et maisons des fées*, «Arthus», n° 31-32, pp. 65-72.

rase. La futaie se prolonge en une lande aride qui surplombe une vallée encaissée dont les parois abruptes de schiste sont tapissées de mousse et de bruyères. C'est la vallée aux noms changeants: aujourd'hui connue comme Val sans retour, hier encore appelée vallée de Rauco (Roc haut) ou vallée de Gurwan du nom des landes limitrophes. Ce val traversé par un petit ruisseau du nom de gué de Mony conduit au miroir aux fées, grand étang d'un vert scintillant bordé de saules, de sapins et de bouleaux, où les fées ont coutume de se mirer à l'aube, derrière le voile de la brume. Le voyageur s'égare dans l'étroit chemin où des troncs d'arbres entravent sa marche. Il butte dans les ornières et trébuche dans les broussailles. Le val devient périlleux lorsque enveloppé de brouillard, il se retranche du monde et emprisonne l'égaré. Alors les anciennes légendes, les vieux récits reviennent à l'esprit de l'imprudent. Ce «no man's land» appartient à Morgane. Le val s'anime tout à coup d'une vie propre. Le bruissement des feuilles, le chuchotis des cours d'eau racontent au voyageur les vengeances de la fée à l'égard des amants infidèles qui connaissent tous le sort de son bel ami Guyomar et restent à jamais enfermés dans le val. Seul, un preux chevalier au cœur pur tel Lancelot est capable de rompre l'enchanteur. Les bruits s'intensifient et on croit reconnaître la voix de Merlin qui ne repose pas sous une pierre mais est, en réalité, enfermé dans la prison d'air que Viviane a tracée pour lui. Qu'ils soient infidèles ou trop fidèles, tous sont prisonniers de ce val périlleux appelé encore des faux amants mais qui est toujours sans retour. Si Morgane est née en même temps que Merlin, son nom prêterait longtemps à confusion. Etymologiquement, il provient de l'ancien bretonique «Morigena» soit née de la mer. Mais on la retrouve souvent sous le nom de Morgue ou Morgain. Cette différence est due aux déclinaisons latines transplantées en ancien français¹⁹. Morgane en est la forme moderne. Morgain partage avec Merlin ses dons de divination, de guérisseuse. Elle possède l'art de la métamorphose. Aussi belle que talentueuse, elle vit dans l'île des pommiers en compagnie de ses neuf sœurs dont elle est l'aînée. Son lien de parenté avec le roi Arthur n'émerge qu'avec Chrétien de Troyes qui la veut demi-sœur de ce dernier²⁰. Elle reste une créature mystérieuse, inquiétante, détenant des pouvoirs magiques, qui se plie difficilement aux règles sociales de l'époque médiévale. Les textes successifs la chargent de tous les péchés du monde et la relèguent à une place de second plan, car si elle correspond au type le plus accompli de la femme celte des anciennes traditions qui la veulent guerrière, magicienne, en quelque sorte druidesse, elle s'oppose à l'idéal féminin chrétien. L'abbé Gillard, le créateur de l'église de la Table Ronde de Trého-

¹⁹ J. Markale, préface de Poul Petan, *Le cycle du Graal, la fée Morgane*, Paris, ed. Pygmalion, 1994.

²⁰ *La Légende arthurienne, le Graal et la Table Ronde*, préface de D. Régner-Bohler, Bouquins, 1990.

renteuc a bien retenu l'ambiguïté du personnage puisqu'au XX^{ème} siècle elle est encore représentée comme une ève tentatrice qui incite au pêché.

Nos trois personnages jouissent d'une grande popularité en Bretagne bien que leur implantation en Brocéliande ne remonte qu'au début du XIX^{ème} siècle grâce à quelques érudits tels l'abbé de Gervais de La Rue²¹ et J.C.D Poignand dont les notes seront reprises un demi-siècle plus tard par F. Bellamy. Ont également participé à l'implantation des personnages le baron Aimé Du Taya²², Hersart de La Villemarqué²³ et X. de Bellevue²⁴. Leur enthousiasme a été tel qu'ils ont su donner aux magiciens des romans de la Table Ronde, un lieu de résidence. S'il est vrai que le tempérament breton ouvert à l'imaginaire a hérité de l'âme celte, toujours à la recherche du merveilleux et du fantastique, la popularité et la totale adoption de ces trois personnages ont été permises grâce à leurs racines dans le substrat folklorique breton. Merlin, par exemple, avec sa divination ne coïncide-t-il pas avec le druide celtique, le sacerdote qui «sait beaucoup», qui a officié jusqu'au siècle dernier en Armorique? D'autre part, les légendes celtes parlent fréquemment d'un barde ou d'un chef de clan du nom de Myrddhin. D'ailleurs, Wace, dans *Le Roman du Brut* qui a donné large place au folklore, affirme que le barde Myrddhin existait dans la tradition locale. Ce nom, mille fois chanté, s'est imprimé dans la mémoire collective de ce peuple. Tous ces éléments appartenant à l'histoire locale ont conflué sur une personne baptisé Merlin. Il en est de même pour Viviane, la fée.

On sait la grande attraction qu'ont toujours suscité les fées chez les Bretons. Sa condition de fée conjuguée à celle de fée des eaux suffit pour faire de Viviane un personnage appartenant à part entière au folklore breton si l'on considère la vénération que les Celtes portaient à l'eau, vénération qui s'est perpétuée jusqu'au siècle dernier. Mais cette fée jouit d'un statut particulier, car elle est la seule à avoir ensorcelé l'enchanteur. C'est dire combien ses charmes devaient être puissants! Sa double vocation de fée et d'amante lui ont assuré l'éternité et ce couple féérique a conquis une place particulière dans le folklore local. Il en est de même pour Morgane à qui la littérature a attribué le «Val sans retour» se faisant, ainsi, l'écho de traditions populaires qui veulent que l'étang de cette étrange vallée appartienne aux fées. Or Morgane est une fée, c'est donc un laisser-passer suffisant. De plus,

²¹ G. de La Rue, *Recherches historiques sur les ouvrages des bardes de la Bretagne armoricaine dans le Moyen Age*, Caen 1815; *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, I-III, Caen, 1834.

²² A. Du Taya, *Brocéliande, ses chevaliers et quelques légendes*, Rennes, 1839; Le Thélin, 1843.

²³ Th. de La Villemarqué, *Une visite au tombeau de Merlin*, «Revue de Paris», 7 mai 1837.

²⁴ X. de Bellevue, *Paimont, la forêt enchancée et les romans de la Table ronde*, Rennes, 1901.

le nom de Morgane fait partie du folklore breton de l'Armorique. En effet, de nombreuses histoires circulent au sujet de mystérieuses créatures appelées marymorgans, êtres féériques qui vivent dans l'eau. Aujourd'hui d'ailleurs de nombreux bateaux se nomment — l'influence chrétienne s'impose — Marie-Morgane. Donc le statut de la fée Morgane et la connaissance de son nom ont, sans aucun doute, contribué à la faire accepter de plein droit dans le monde enchanté qu'est la forêt de Brocéliande. La greffe exécutée tout au long du siècle dernier a pris et a même bien pris, car le terrain s'est révélé propice. Au contraire, les autres personnages de la Table Ronde tels Gauvain, Galaad et Lancelot... n'ont pas connu le succès des autres car étrangers à ces lieux. On remarque, d'ailleurs, que seuls les personnages dotés de pouvoirs magiques mais ayant des faiblesses humaines, ont été adoptés. Merlin le sage, le prophète, sacrifie sa liberté à l'amour. Viviane, la fée, craint de perdre son aimé et plutôt que de courir le risque de le voir s'éloigner, préfère l'emprisonner. Quant à Morgane, trahie par son amant, elle se venge. Ces personnages aux passions extrêmes utilisent leur magie pour se soustraire à l'inéluctable. Leurs actes sont dictés par des faiblesses humaines mais les conséquences relèvent des enchantements et perdurent à travers les siècles. Ce caractère d'éternité conféré aux sentiments comme la jalousie, la vengeance, l'attraction sexuelle étonne et charme les populations locales qui côtoient et alimentent la légende en créant de nouvelles manifestations.

L'église de Tréhorenteuc constitue un exemple de récente facture. En voici l'histoire. En 1942, Tréhorenteuc, petit village isolé d'à peine 150 âmes, aux confins de la forêt de Paimpont, voit arriver son nouveau recteur, l'abbé Gillard. Actif et entreprenant, celui-ci décide immédiatement le relèvement de sa petite église en pierre violette du pays et part à la reconquête de sa paroisse. Inspiré par l'esprit particulier qui émane de ces lieux, il décide de réaliser un sanctuaire des légendes de la Table Ronde.

Bien que la guerre batte son plein, les travaux commencent immédiatement. Il faudra, il est vrai, douze ans pour que l'abbé Gillard réalise ses projets. Rien ne l'arrête ni le conflit ni la cessation des hostilités. Bien au contraire, il obtient des autorités la garde de deux prisonniers de guerre allemands, deux artisans, un peintre et un menuisier, qui exécutent ses plans. Celui-ci réalise un nouvel autel, celui-là peint un chemin de Croix. Tous deux suivent à la lettre les indications de l'abbé Gillard qui sert de modèle pour représenter le Christ. L'argent manque? Qu'à cela ne tienne! L'abbé fait appel à la générosité de ses paroissiens. Elle ne suffit pas! Il publie des brochures sur Brocéliande, les monuments du coin, les légendes de la Table Ronde, les signes du zodiaque, le symbolisme des chiffres²⁵... Un tel acharnement

²⁵ Abbé Gillard. *Les mystères de Brocéliande*, Ed. du Ploërmelais, 1953.

fait du bruit. Tréhorenteuc sort de sa léthargie. Un petit flux de touristes s'achemine vers l'église de la Table Ronde et non des moindres puisqu'elle recevra même la visite du chef de file du surréalisme! La juxtaposition des personnages de la légende arthurienne à ceux de l'Évangile, l'évocation du mythe du Graal avec le mystère de la passion suscitent l'intérêt, surtout quand les thèmes sont proposés par un abbé qui estime avoir réalisé la fusion de deux spiritualités — chrétienne et celte. Tous ces remous inquiètent les supérieurs hiérarchiques du recteur de Tréhorenteuc qui finiront en 1968 par le relever de ses fonctions et l'interdire.

La décoration intérieure de l'église est riche de symbolismes et d'idéogrammes. La croix celtique figure sur le parvis et orne chacun des autels. Caractérisée par un cercle qui entoure la croix, elle peut avoir deux sens: ou elle rappelle le cadran solaire ou bien elle indique que chaque chose n'a ni commencement ni fin. Ce leitmotiv est repris dans les deux mosaïques des fonts baptismaux où figurent une queue de poisson et une tête de bélier, l'alpha et l'omega, le commencement et la fin de toute chose. Le chemin de Croix présente plusieurs caractéristiques. D'une part, les douze stations du chemin de Croix ont pour cadre Tréhorenteuc et le Val sans retour. D'autre part, Jésus se retrouve à toutes les stations mais ne paraît être qu'un personnage secondaire — ceci n'est pas sans rappeler la figure d'Arthur dans la légende arthurienne — et enfin les tableaux ne portent ni inscription ni chiffre. La neuvième station a contribué à rendre célèbre ce chemin de Croix: Joseph d'Arimathie recueille le sang du Christ dans le Saint Graal. Le Saint Graal est évoqué par trois fois sur les vitraux du chœur et particulièrement sur le grand vitrail où il projette des flammes pour indiquer la présence divine. Tantôt calice taillé dans une émeraude, tantôt coupe, il produit des miracles et approvisionne en nourriture les Chevaliers de la Table Ronde. Mais si le Graal est évoqué plusieurs fois, les légendes de la forêt de Brocéliande n'en sont pas moins représentées. La fontaine de Barenton avec Yvain et la tasse d'or et où Viviane enchante Merlin est rappelée dans un tableau, tandis qu'un autre tableau illustre le «Val sans retour» où s'affrontent Morgane et Lancelot. On trouve dans la sacristie la mosaïque du Cerf blanc au collier d'or. Le cerf blanc et les quatre lions rouges illustrent un épisode de la quête du Graal: Gallad aperçoit ces animaux qui se révèlent être Jésus et les Apôtres. Dans les textes arthuriens, le cerf guide parfois les chevaliers vers leur destin comme il conduisait les âmes des défunts dans les anciennes religions. Le symbolisme médiéval des couleurs n'a pas été oublié. La mosaïque rouge de la chapelle du Saint Sacrement représente la charité, vertu royale, tandis que le bleu ciel de la chapelle de la Vierge annonce l'espérance.

Cette description sommaire de l'église permet de se rendre compte de l'originalité de la création de l'abbé Gillard. Que doit-on penser de l'église de Tréhorenteuc? On peut la considérer comme la récupération

des légendes de la Table Ronde par un ecclésiastique. Récupération pour le moins orthodoxe et inverse au mouvement qui s'est produit durant le Moyen Âge, puisque le christianisme a en quelque sorte évangélisé les légendes. Cette exigence de merveilleux correspondait peut-être davantage au tempérament des habitants et était donc susceptible de les attirer en reproposant la religion à travers certaines légendes et en l'illustrant avec des lieux et des visages appartenant à leur quotidien. Il s'agirait alors de la psychologie subtile d'un abbé chargé de ramener ses brebis au bercail. Ou serait-ce une façon très personnelle de vivre sa foi en la reproposant à travers d'anciennes légendes dont les racines païennes ont été volontairement omises pour ne retenir que les aspects pouvant se concilier avec la religion chrétienne. Les réponses possibles sont nombreuses. Beaucoup ont crié au chef d'œuvre. Il est cependant impossible de ne pas s'écarter de ce courant aussi bien en ce qui concerne le contenu que la forme. En effet, la matrice celtique des romans de la Table Ronde bien qu'occultée par des explications chrétiennes reste extrêmement présente et vivante. Il est difficile de justifier des personnages comme l'enchanteur Merlin, la fée Viviane et Morgane la magicienne dans un contexte chrétien. De plus, le Graal dans une perspective chrétienne n'est conciliable qu'avec «l'idée de son origine païenne et de sa christianisation partielle»²⁶. L'Église n'a d'ailleurs jamais reconnu le mythe du Graal, et a toujours fait preuve de retenue et de prudence à ce propos. D'autre part, on ne peut pas noter que les dessins des vitraux et des tableaux seraient plus adaptés à un album de bandes dessinées qu'à une église. D'un mauvais goût particulièrement prononcé est la neuvième station du chemin de Croix qui représente Jésus aux pieds de Morgane en vêtement et en position dignes d'une star hollywoodienne. Cette peinture a, d'ailleurs, fait l'objet d'un article dans un journal local qui titrait «une pin-up dans le chemin de Croix». Mais quelle que soit l'attitude adoptée à l'égard de ce phénomène, il est intéressant de noter le succès que connaît ce «musée» des légendes arthuriennes auprès des fervents de ces récits. Cette création récente, puisqu'elle date des années 42-68, souligne peut-être un phénomène plus grave: l'acharnement de la part des Bretons de l'Ille-et-Vilaine et du Morbihan à retrouver à n'importe quel prix des racines et une identité culturelle qui, avec les deux guerres, ont complètement disparu. Si cette recherche des racines est louable, on peut se demander si elle est bien orientée. Il semble artificiel de solliciter des légendes dont le fond appartient, certes, au patrimoine celtique mais qui ont été, dès les premières œuvres, christianisées et européanisées au détriment du folklore local qui s'est développé au cours de siècles et dont les contes sont des émanations plus directes et plus authentiques. En bref, ce nouveau folklore en forêt de Brocéliande sonne faux. Les brochures de l'abbé Gillard sont des plaquettes

²⁶ J. Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal*, Paris 1972.

où le recteur de Tréhorenteuc tente d'une façon malhabile de concilier le merveilleux chrétien et le prodigieux celtique. Son ésotérisme bon marché fait plus de mal que de bien à sa cause.

Mais une manifestation encore plus étrange se produit depuis quelques années: la renaissance du druidisme. Et l'on peut voir au bord de l'étang de Paimpont un cromlec'h (cercle de pierres) dressé par les druides de la Corsedd ou assemblée de Bretagne. Dans cet enclos, les druides, les bardes et ovates prennent place pour le rituel. Sur la pierre centrale horizontale appelée *Maen log* ou pierre du Pacte, au cours de la cérémonie de la réunion du Glaive brisé, les deux parties de l'épée d'Arthur sont réunies lors du rituel pour rappeler à la fois l'unité des peuples celtes par-delà des mers et la souveraineté d'Arthur sur les deux Bretagnes. Ses manifestations nostalgiques sont vidées de tout sens à l'époque contemporaine et chacun peut cueillir l'aspect artificiel de la renaissance d'une religion, par ailleurs dénuée de sources écrites et sur laquelle planent de nombreux interrogatifs. Le phénomène est à placer au même rang que les mille sectes actuelles et représente une caricature de la religion ancestrale qui s'est éteinte au cours des siècles.

D'aucuns ont trouvé, en Brocéliande, le lieu idéal pour la création d'un «Centre du légendaire arthurien», sis au château de Comper. Cette association avoue un triple but: ouvrir à un large public l'accès aux travaux universitaires sur tout ce qui a trait aux mythes de la Table Ronde, faire connaître les œuvres artistiques inspirées par cet univers, favoriser les rencontres et susciter les créations autour de ces thèmes. Chaque été plusieurs manifestations sont organisées. Ainsi le barde Myrddhin a donné des concerts de harpe au château. Des expositions de peintures et de gravures illustrant les romans arthuriens, la projection de films vidéo traitant de Brocéliande et de la mythologie celtique, la vente de livres, de cartes postales sont permanentes. Le but culturel de cette entreprise ne saurait être que loué mais risque de s'inscrire dans le même contexte de récupération et de fabrication d'un folklore étranger à la région.

Dans ce pays où les rues portent des noms de fées, où les hôtels affichent des surnoms légendaires qui frisent parfois le calembour — Excalibur devient excalibar — l'exploitation de cette veine touristique ressemble à un proxénétisme régional qui s'éloigne de la mentalité à laquelle il s'appelle. Les temps changent et même les légendes en subissent le contrecoup. En effet, le fondement régional de la légende arthurienne n'autorise pas à rattacher à ces lieux, pêle-mêle, tous les faits de la geste chevaleresque. Il existe des lieux qui plus que d'autres éveillent à la poésie, s'adressent à l'inconscient et génèrent la création. Sachons en apprécier l'atmosphère particulière sans en violer son essence, car irrémédiablement ils ne tarderaient point à se vider de toute substance.

Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, Paris, Champion, 1991, 2 voll., pp. 1057.

Il volume riproduce integralmente la tesi di dottorato del suo autore Francis Dubost, oggi docente di Letteratura Medievale presso l'Università Paul-Valéry di Montpellier. Esso viene presentato dall'autore nell'*Avant-Propos* come il prodotto di una convergenza di sforzi e di 'saperi', di continui confronti. Non poteva infatti non essere, questo studio, che il risultato di una somma di competenze, oltre che di un'assidua frequentazione dei testi, un'opera tanto vasta quanto accurata.

Come essa sia stata accolta nell'ambito accademico francese risulta ben chiaro dall'entusiasmo con cui il relatore della tesi, Jean Dufournet, professore alla Sorbonne Nouvelle, ne ha tessuto le lodi in una recensione apparsa sul primo numero del 1992 di «Le Moyen Age», invitando i medievisti a servirsene per rileggere in chiave diversa moltissimi testi. L'opera è a suo parere una *summa*, un punto di riferimento a cui ricorrere sia in maniera orizzontale, in quanto risulta un insieme di monografie su di una moltitudine di argomenti, sia verticale, dato che le nozioni in essa presenti permettono di rileggere in chiave nuova molti testi medievali.

Circoscritta da limiti temporali ben precisi, la ricerca è nata, a detta dell'autore, dalla considerazione di particolari temi medievali come punti di riferimento. Come veri e propri «archivi della paura» vengono studiate le storie di magia, di patti diabolici, di fantasmi o di stregoneria (tanto per individuare alcune categorie): tutte le testimonianze archetipiche, insomma, di quella vena fantastica che, pur vivendo i suoi fasti nel secolo scorso, è ancora operante ai giorni nostri. L'autore fa infatti notare che, se si esaminassero le liste tematiche della letteratura fantastica moderna, ci si renderebbe conto che essa non fa che richiamarsi a dati arcaici che vengono continuamente riutilizzati, pur con l'aggiunta di elementi nuovi.

Il percorso seguito è quindi stato triplice: individuazione delle radici di tale «medievalità diffusa»; osservazione dettagliata delle prime manifestazioni letterarie dell'immaginario nero; descrizione delle stesse nella prospettiva di un'«archeologia del fantastico».

Il punto di partenza è costituito da un *corpus* di ottanta testi scelti dall'autore fra la narrativa, le *chansons de geste* e i *romans* composti tra la fine dell'XI e la fine del XIII secolo, tutti appartenenti all'area francofona. All'interno di tale *corpus* l'autore ha individuato tre grandi fonti di «situazioni terrificanti»: le paure causate dall'Altrove storico o mitico; la paura dell'Altrove inteso come spazio ignoto reale o fantastico; la paura dell'Altro, del nemico, del mostro o del diavolo. Si tratta ovviamente di una ripartizione di comodo, dettata dalla

necessità di dare un ordine ad una massa disseminata in innumerevoli testi, e non certo rispondente alla reale disposizione storica dei materiali scelti.

La trilogia a cui l'autore si rifà come riferimento extratestuale è quella classica dell'Altrove inteso come categoria spaziale (l'*Ailleurs*), come Altro (l'*Autre*), e come categoria temporale (l'*Autrefois*).

L'oggetto della ricerca appare dunque il fantastico medievale inteso come forma dell'immaginario e non come genere letterario. È un fantastico difficile da rinvenire, dal momento che, come ricorda l'autore, la letteratura medievale non ha prodotto alcuna opera fantastica vera e propria, eccezion fatta per il *Paradis de la Reine Sibylle*, un testo che, ad ogni modo, non rientra nel limite cronologico imposto alla ricerca.

La problematica del fantastico medievale è parte di un sistema dinamico, opposto al sistema rassicurante nel quale si situa invece il meraviglioso e dal quale esso va distinto. Le tensioni caratterizzanti tale sistema possono essere ricondotte essenzialmente a due forme di pensiero in opposizione. Da un lato c'è il pensiero simbolico, operante per analogia, scrittura «verticale» situata in un tempo immobile, in un viavai costante fra Cielo e Terra; dall'altro, il razionalismo cristiano, che si apre sempre di più alla scienza pagana, scrittura «orizzontale» tendente a produrre una filosofia fondata sulla ragione naturale. Nel Medioevo, l'autore lo sottolinea, il mondo è retto da leggi inaccessibili al pensiero orizzontale e la problematica dell'Essere è ben più importante e determinante di quella dell'evento vero e proprio.

L'immagine della croce ben rappresenta concretamente il carattere ambivalente del pensiero medievale. Non si tratta, però, si faccia attenzione, della croce cristiana, simbolo totalizzante e universale, che è alla base della letteratura medievale. Essa è piuttosto da intendersi come un *croisement* dialettico in cui si incontrano i due sistemi di pensiero medievali, la «razionalità necessaria», o pensiero orizzontale, e l'«irrazionalità più che sufficiente», costituita da quel pensiero simbolico le cui componenti dialettiche l'autore ritrova nel pensiero *savant* e in quello *sauvage*, che egli sostiene rappresentare, rispettivamente, la verticalità alta e la verticalità bassa del sistema.

Impresa ardua, dunque, quella di Dubost, ma condotta felicemente in porto grazie ad una capacità di operare distinzioni feconde, «fondées sur une étude attentive des mots dans leur contexte et en système», come è giustamente sottolineato dal Dufournet. È un'impresa che non tarderà a far sentire i suoi effetti anche da noi e che certamente contribuirà a fornire un nuovo spessore alla lettura dei testi medievali, e non soltanto a quelli appartenenti all'area francofona.

Emilia Di Martino

Francisco de Holanda, *Dialoghi di Roma*. Introduzione, commento e note di Rita Biscetti. Bagatto Libri, Roma 1993, pp. 237.

Francisco de Holanda è senz'altro il portoghese più noto — non soltanto in Italia — a tutti coloro che si interessano di cultura artistica del Rinascimento: non come pittore, quantunque lo sia stato, ma come autore di testi teorici almeno uno dei quali, in epoca contemporanea, ha meritato la massima attenzione di critici e storiografi.

Da quando sono stati resi noti (a parte la versione cinquecentesca di Manuel Diniz in castigliano, rimasta per tanto tempo manoscritta, per parlare della loro notorietà occorre attendere l'edizione in francese del 1846), i *Diálogos de Roma* — o forse, più esattamente, *Diálogos em Roma* — sono un testo con cui è obbligato a misurarsi ogni biografo e studioso di Michelangelo. È lui, infatti, il personaggio centrale dei *Dialoghi*, in cui è stato disegnato con tratti senza dubbio veritieri, specialmente in certe manifestazioni del suo carattere schivo e nella sua amicizia devota per Vittoria Colonna. Forse un po' meno veritiere sono le affermazioni, attribuite a Michelangelo stesso e riguardanti l'eccellenza della pittura sulle altre arti.

È proprio questo il problema su cui verte ogni studio dello scritto di Francisco de Holanda: in che senso, e fino a che punto esso vada accettato come la più importante testimonianza delle idee estetiche di Michelangelo. La questione, come si vede, è grande e vale la pena di cogliere l'occasione offerta dalla più recente versione dei *Dialoghi* proposta da Rita Biscetti per fare il punto sul nostro testo.

In Italia, a parte l'edizione parziale di G. Vitaletti in *Michelangelo. Lettere e Rime* (Torino 1925 e 1942; vi si presenta il primo dei quattro *Dialoghi*) abbiamo avuto tre versioni anteriori a quella curata da R. Biscetti; tutte hanno messo in luce la presenza del personaggio Michelangelo, mostrando di vedere i *Dialoghi* entro un'ottica «italiana». C'è stata la ben intenzionata ma pomposa edizione della Antonietta M. Bessone Aureli (*Dialoghi Michelangioleschi*, stampati quattro volte a Roma fra il 1924 e il 1953); quella condotta, sia nel testo che nella breve introduzione, con la consueta scioltezza da E. Radius (*Colloqui con Michelangelo*, Milano 1945) ed infine l'edizione curata da E. Spina Barelli (*Dialoghi romani con Michelangelo*, trad. L. Marchiori, BUR 1964). Gli *Scritti d'arte del Cinquecento* (tomo I, a cura di B. Barocchi, Milano-Napoli 1971) poco aggiungono alla conoscenza del testo, giacché per le poche pagine riprodotte (277-285 e 545-547) è stata utilizzata la traduzione di A. Bessone Aureli. La Spina Barelli è stata molto attenta a «ridimensionare» il rapporto intercorso tra Michelangelo e Francisco de Holanda e a vedere il portoghese come uno spettatore-semplificatore del pensiero estetico del Rinascimento, capace di «soffermare la sua attenzione più su dati facilmente esportabili e adatti a colmare certe lacune della cultura d'origine».

Rita Biscetti, nell'Introduzione ai quattro *Dialoghi*, partendo da una sua prospettiva di lusitanista, ha privilegiato proprio quella «cultura d'origine» e ha ricollocato Francisco de Holanda nel contesto portoghese da cui proveniva e dove aveva fatto ritorno. Ce lo presenta quindi, in modo assai credibile, come

il bravo e attento borsista che è andato a perfezionarsi nella patria delle arti e al ritorno vuol fare valere i meriti acquisiti proponendosi, al re che lo ha inviato, come un uomo divenuto ricco di sapienza e di esperienza, pronto ad operare sul mercato dell'arte. Dall'Italia portava «su leggeri fogli» una serie di immagini che aveva copiato («rubato», diceva lui) ma soprattutto portava il vanto di avere avuto qualche riconoscimento e molta benevola attenzione da parte del grande Michelangelo. Il pensiero di questi — suggerisce R. Biscetti — è stato spesso piegato nel senso favorevole al portoghese cui occorre sottolineare che la pittura (e in particolare il disegno, sua vera specialità) era l'arte per eccellenza, e che il suo valore monetario in Italia non aveva uguali. Sono anche utili, in questa Introduzione, i raffronti tra passi dei *Dialoghi* e passi analoghi del *Cortegiano* di B. Castiglione, che pare essere la vera base teorica di molte affermazioni di Francisco de Holanda.

Nel volume di cui ci stiamo occupando, a differenza delle semplici versioni anteriori, viene stampato anche il testo portoghese dei *Diálogos*; ad esso è affiancata una traduzione che in più di un punto ha tenuto presenti le precedenti italiane, ma che risulta nel complesso più piana e di lettura agevole, in grado di facilitare ad ogni passo il riscontro con l'originale. Le note a pie' di pagina — e non più in appendice come in tutte le altre edizioni italiane — limitate all'essenziale, non appesantiscono il testo.

Senza dubbio, con quest'ultimo lavoro è stato fatto qualche altro passo sulla via della miglior comprensione di Francisco de Holanda teorico della pittura e testimone dei comportamenti e del pensiero di Michelangelo, ma vogliamo suggerire che è forse giunto il momento di affrontare un esame del testo che vada al di là delle problematiche di storia e di teoria delle arti plastiche; il suo autore può essere riproposto all'attenzione anche per apprezzarne i discreti meriti letterari. Il disegnatore — fantasioso ma non eccelso — ci è noto dai numerosi album già riprodotti. Il pittore miniaturista, se sono suoi, come pare, i ritrattini della casata di Aviz della collezione Farnese (cfr. G. Bertini, *Le miniature farnesiane*, FMR 74) è delicato e coscienzioso. Lo scrittore, un po' impacciato quando si tratta di fare sfoggio di un'erudizione d'obbligo e non eccelso nel teorizzare, può riscuotere tutta la simpatia quando indugia nei ritratti del maestro Michelangelo, che ha visto andare «col suo Urbino, filosofando lungo la via Esquilina», quando si propone come cavaliere difensore della «principessa pittura» e quando si lascia cogliere da timore reverenziale mentre contempla le antiche statue (gli «antichi uomini di pietra») e il loro «silenzio solenne».

Roberto Barchiesi

Miguel Tamen, *Maneiras da Interpretação. Os fins do argumento nos estudos literários*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1994, pp. 195.

L'originalità del testo, del quale una prima versione è stata pubblicata dall'autore stesso in inglese col titolo *Manners of Interpretation. The Ends of Argument in Literary Studies* presso la State University of New York Press 1993, risiede nel suo offrire una convincente dimostrazione di come l'ermeneutica abbia non solo profondamente influenzato la critica letteraria, ma l'abbia anche condotta a ridiscutere la natura stessa della sua espressione. Di cosa parliamo, quale lingua utilizziamo quando parliamo di un testo letterario? In questo modo si potrebbe sintetizzare il senso del libro di Tamen. Come l'autore spiega nell'introduzione, l'espressione 'Os fins' degli studi letterari ha il duplice significato di 'scopo', 'finalità', ma anche di 'fine', 'conclusione' degli studi stessi. Tamen si fa portavoce di un diffuso, soprattutto nelle università americane, senso di stanchezza e dubbio nei confronti del metalinguaggio letterario e della sua effettiva capacità di portare alla luce il 'fine' dalla pagina poetica. Come è avvenuto nel campo del linguaggio letterario a partire dalla fine del secolo scorso, la critica letteraria è finalmente giunta a porre in questione la natura del proprio dire. Prima di qualsiasi 'maneira da interpretação' l'interpretazione è espressione. In realtà, Tamen sottolinea, se si comprende che qualsiasi 'teoria' è indissolubilmente legata ad una 'pratica', la scissione tra linguaggio letterario e linguaggio *tout court* si ripropone fedelmente all'interno del discorso metaletterario, scisso tra teoria e concreta applicazione effettuata nel linguaggio stesso. L'oscuro dire poetico non è *in essenza* diverso dalla presupposta scientificità di quello metaletterario. Il problema di fondo del discorso metaletterario è appunto la 'non verificabilità' delle proprie premesse.

Il tema dei primi due capitoli è appunto un esame della posizione della ermeneutica tradizionale riguardo a ciò che nei frammenti del *Lyceum* Schlegel definisce *homo legens*, metafora in base alla quale al soggetto dell'interpretazione vengono attribuiti due stomaci, uno designato per la 'digestione tecnica', che Schlegel chiama filologia, e l'altro per la 'digestione teorica' (pp. 49-81). Schleiermacher, Tamen ci rammenta, è stato l'ultimo a credere ad un'effettiva possibilità di una 'doppia digestione'. Gadamer, a cui Tamen dedica gran parte della sua attenzione, ritiene piuttosto che l'atto dell'interpretazione sia essenzialmente una 'conversazione', in cui nessuna delle due parti può arrogarsi un 'potere' di scientificità, e i cui termini vengono costantemente ridiscussi e rinnovati.

Tuttavia, i capitoli nei quali Tamen discute più attentamente tale tematica dell'espressività metaletteraria sono gli ultimi due: «A melhor parte da linguagem» e «Maneiras da interpretação e fins da interpretação». Nel primo (pp. 117-148) Tamen focalizza la sua attenzione sul termine 'letteratura' e su come esso sia stato modificato a partire del secolo XVII dagli studi antropologici concernenti la Cina e la lingua cinese. I primi sinologi, Tamen sottolinea, non sapevano dire se il cinese potesse essere davvero definito una lingua. Il dibattito si concentrò allora sulla questione 'linguaggio naturale' verso 'linguaggio artificiale'. Leibniz, ad esempio, chiese a Andreas Müller, un esperto di cultura

cinese che si diceva avesse scritto una 'chiave' per trasporre la lingua cinese nelle lingue occidentali, chiarificazioni riguardo al rapporto tra immagine, l'ideogramma, e significato. Il cinese, si disse, è una lingua 'muta', poiché non si basa su una trasposizione fonetica. In *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* Ernest Fenollosa e Ezra Pound riprendono ai nostri giorni una simile tematica. Attaccando la critica letteraria accusata di esaminare il testo letterario soltanto nei suoi dettagli senza esser capace di percepirne la sua portata artistica nel suo complesso, Pound e Fenollosa ritengono che il cinese risolva il conflitto tra linguaggio e metalinguaggio 'superando' il linguaggio stesso. Prendendo un tono indirettamente neoplatonico e neoaristotelico al contempo, la poesia viene vista da Pound come 'forma', e quindi 'ideogramma', per la quale il linguaggio è 'accidente', manifestazione. In altre parole, la critica letteraria si fermerebbe ad esaminare gli accidenti poetici e non la loro essenza, la superiorità del concetto, che si serve del mezzo linguistico ma non si esaurisce in esso.

Quindi, come Tamen conclude nell'ultimo capitolo (pp. 149-181), sia il linguaggio letterario che quello metaletterario mirano al raggiungimento di una fondamentale 'rappresentabilità', che dia giustificazione al discorso linguistico stesso. Ciò che la poesia cinese attua travalicando il linguaggio stesso, il discorso linguistico, artistico o critico che sia, tenta di raggiungere attraverso forme di 'limitazione', le quali variano in base allo scopo del discorso stesso. La retorica, in altre parole, prende il sopravvento sul 'naturale mostrare' del cinese. Come la narrativa, ad esempio, si struttura in base ad un sottile gioco di rimandi tra ripetitività, memoria e oblio, il dire metaletterario fonda delle premesse 'ideologiche' che divengono successivamente giustificazione di quel dire stesso. La novità del testo di Tamen è appunto non un superficiale attacco al 'potere' del fare critico, ma piuttosto un arricchire il dibattito sulle ragioni e il senso che la critica letteraria dovrà prendere nel futuro.

Armando Maggi

Studi in onore: *El Girador. Studi di letterature iberiche e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma 1993; *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina 1994.

In un arco di tempo relativamente breve sono state pubblicate in Italia diverse miscellanee di particolare interesse per gli studiosi di iberistica. Si tratta di «studi in onore», dedicati da colleghi, allievi o amici ad alcuni ispanisti che si sono distinti nel mondo accademico per varietà e ricchezza di ricerche scientifiche e d'interessi culturali e umani.

Ci può essere un limite e un rischio in questi contributi che esprimono, attraverso scritti eterogenei, l'apprezzamento, l'affetto, la riconoscenza della comunità universitaria per un «maestro»: un limite e un rischio che vengono soprattutto dalla molteplicità e varietà tematiche e metodologiche che ispirano

i lavori raccolti e che è difficile amalgamare in una visione unitaria e coerente. Tuttavia si deve anche costatare come, molto spesso, questi possibili inconvenienti, dovuti a discordanze e a disuguaglianze nell'insieme degli interventi di studiosi di vari paesi, di formazione e d'interessi diversi, si compongano alla fine con armonica efficacia fornendo anche, da un punto di vista particolare, una misura sia di un complesso ambiente culturale, sia dello spessore umano e intellettuale dello studioso al quale viene reso omaggio.

Una efficace sintesi di eterogeneità e di equilibrio si riscontra in alcune raccolte di «studi dedicati a» uscite di recente. Mi limito, per ora, ad accennare succintamente a due di esse dedicate rispettivamente a Giuseppe Bellini e Ermanno Caldera.

Giovanni Battista de Cesare e Silvana Serafin, con la collaborazione di Gerardo Grossi, hanno curato *El Girador. Studi di letterature iberiche e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini*, pubblicato a Roma, presso Bulzoni, nel 1993, sotto l'egida del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Si tratta di due grossi volumi, di 1051 pagine complessive, che raccolgono un centinaio di contributi dedicati all'eminente studioso del mondo iberoamericano, presenza di forte prestigio e indiscussa autorevolezza in campo internazionale. È noto che la vastissima bibliografia di Giuseppe Bellini spazia dalla poderosa *Storia della letteratura ispanoamericana*, in ed. italiana (Sansoni-Accademia 1970) e spagnola (Castalia 1985) o dalla *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di Lingua Spagnola* agli studi sul Barocco (in particolare su Quevedo e Sor Juana Inés de la Cruz), ai contributi sulle cronache delle Indie fino ai numerosi interventi sulla poesia e la narrativa moderna e contemporanea. L'impegnativa opera scientifica e la costante attività di promozione culturale di Bellini si sviluppano in una complessa rete di rapporti stretti con istituzioni e personalità prestigiose di respiro internazionale, si realizzano con un incessante coinvolgimento in autorevoli iniziative nel campo della ricerca e delle attività editoriali che hanno contribuito notevolmente allo sviluppo dell'ispanistica in Italia.

Il titolo dato alla miscellanea prende spunto da una cordiale dedica autografa di Miguel Ángel Asturias riprodotta in apertura: «Juan Girador, al Profesor Giuseppe Bellini, traductor-girador, este Enero de 1965. Con todo mi afecto, Miguel Angel Asturias. Génova, Enero 1965».

Basta il gran numero dei lavori pervenuti alla redazione e che hanno trovato posto nelle mille e più pagine del *Girador* per sottolineare la validità dell'insegnamento di Giuseppe Bellini, di un «magistero — come scrivono i curatori — quarantennale ricco e fecondo».

Di questi due volumi di vasto respiro, riproduco l'indice dei contributi che evidenziano l'ampia gamma di interessi degli studiosi impegnati nell'omaggio, con un'articolazione che comprende vari campi di studi, dalle aree culturali spagnole e ispanoamericane a quelle portoghesi e italiane.

Vol. I

Premessa dei curatori; Ramón Luis Acevedo, *Gloria Guardia y Rosario Ferré: dos visiones burguesas de la burguesía caribeña*; Silvia Agnolucci, *Perso-*

naggi e procedimenti narrativi in «Amalia» di José Mármol; Fernando Ainsa, «Maladrón» de Miguel Ángel Asturias. Herejía y disidencia en el bautizo de la realidad americana; Aldo Albónico, «Oficio de difuntos» quale espressione dell'esperienza politica e vitale di Arturo Uslar Pietri; Andrés Amorós, *La nueva dramaturgia española*; Pablo Luis Ávila, *L'altra arpa di Bécquer*; Trinidad Barrera, *Luis Palés Matos, entre el insularismo y la preocupación antillana*; Loreto Busquets, *García Lorca y Alberti: entre existencialismo y vanguardia*; Ermanno Caldera, *Presenza del teatro sentimentale nella «Conjuración de Venecia»*; Antonietta Calderone, «El huérfano inglés» tra morale, lacrime e comicità; Maria Vittoria Calvi, «El expediente del naufrago» di Luis Mateo Díez: l'archivio e la memoria; Julio Calvino, *La característica universal del deseo: a propósito de los cuentos de Rubén Darío*; Rosalba Campa, «Las ruinas circulares» o los rastros de la ficción; Angela Caracciolo Aricò, *Per uno scandaglio all'interno della biblioteca di Jacopo Sannazaro: fonti umanistiche e circolazione libraria*; Giovanni Caravaggi, *Una 'glosa' inedita del 'romance' «Mira Nero de Tarpeya»*; Emilio Carilla, *Variaciones americanas sobre el «Candide» de Voltaire*; Silvio Castro, *Carlos Magalhães de Azeredo e a «enquête internationale sur le vers libre» de Marinetti*; Mariateresa Cattaneo, *Una nota a «Lo fingido verdadero» di Lope de Vega*; Piero Ceccucci, *L'utopia saramaghiana come progetto della storia umana*; Franco Cerutti, *Consideraciones acerca del poeta nicaragüense Manuel Tijerino Loásiga*; Eugenio Chang-Rodríguez, *El frustrado viaje de Mariátegui a Buenos Aires*; Raquel Chang-Rodríguez, *Apuntes sobre historiografía e ideología en la prosa antillana del siglo XVIII*; Marcella Ciceri, *Burle spagnole per calze portoghesi*; Bruna Cinti, *Sintassi anormale in «Ocupación del fuego» di Ángel Crespo*; Raúl Crisafio, *Camilo José Cela: «La familia de Pascual Duarte» o la muerte robada*; Pier Luigi Crovetto, *I segni dell'Apocalisse nella «Carta al Emperador» di Toribio Motolinía (2 gennaio 1555)*; Domenico Antonio Cusato, *La passione secondo Alvaro Mutis*; Alfonso D'Agostino, *Capitoli di letteratura perduta: Alfonso X, il «Libro de Raziel» e la tradizione romanza*; Mario Damonte, *Il capolavoro del Cervantes visto da un navigatore letterato del Settecento: un inedito di Alessandro Malaspina*; Luisa D'Arienzo, *Il tesoro del Perù del pacificatore don Pedro de La Gasca*; Giovanni Battista De Cesare, *La narrativa spagnola negli anni ottanta*; Luis De Llera, *Defensa del siglo XVIII en la España neoimperialista de 1941: Gonzalo Torrente Ballester en la revista «Escorial»*; Giancarlo Depretis, *Annotazioni sull'immaginario e il reale nella letteratura iberoamericana*; Mario Di Pinto, *Inventario per un narratore*; Laura Dolfi, *Larrea e Bodini: note per un'edizione di «Versión celeste»*; María Escala, *El sabor de la primera lectura*; Manuel Alvar Ezquerro, *El léxico marinero de las «conversaciones» de don Antonio de Ulloa*; Maurizio Fabbri, *Il secolo dei lumi visto dal sottosuolo. Polemica ideologica e invenzione fantastica nell'opera letteraria del 'mexicano' L. I. Thjulen*; Giuliana Fantoni, *Cristoforo Colombo nelle parole di Francesco Litta informatore ducale milanese*; María Guadalupe Fernández Ariza, *En torno a Bomarzo*; Donatella Ferro, *Oviedo/Cabeza de Vaca: debito testuale e «tarea de acumulación y corrección»*; Vito Galeota, «El gallo de oro» di Juan Rulfo e il genere letterario; Adele Galeota Cajati, *Di casa in casa: declinazione di un tema*; Marina Gálvez Acero, *Notas a tres últimas novelas ecuatorianas*; Silvia Giletti

Benso, *La figura dell'interprete: mediazione, integrazione, paradosso*; Francesco Giunta, *Il processo ad Atabalipa*; José Carlos González Boixo, *Plinio y Pedro Mexía, como modelos narrativos en la «Historia» de G. Fernández de Oviedo*; Beatriz Hernán-Gómez, *Otras perspectivas en «A la pintura» de Rafael Alberti*; Giulia Lanciani, *Note sul Portogallo di un viaggiatore italiano del Settecento*.

Vol. II

José Lara Garrido, *Perspectivas sobre los «menores» en el Barroco literario español*; René Lenarduzzi, *Significado y pragmática de los versos deícticos en español*; Dante Liano, *Asturias/Singer: una coincidencia textual*; Filomena Liberatori, *Juan Álvarez Mendizábal visto por tres escritores: Espronceda, Larra y Pérez Galdós*; Hernán Loyola, *Primera aproximación al uso del eneasílabo en Neruda*; Antonio Lorente Medina, *Un nuevo hallazgo guadalupano: el «Coloquio de Nuestra Señora de Guadalupe»*; Oreste Macrì, *Salamanca y Unamuno*; Alma Novella Marani, *La inmigración en los narradores argentinos de la generación del '80*; Samuele Marchesi, *Ricardo Palma e la Spagna*; Alessandro Martinengo, *Il blasone del Duca di Osuna dei Turchi (Saggio di un commento alla poesia di Quevedo)*; Jaime Martínez, *Elementos picarescos en los «Colloquios» de Baltasar de Collazos*; Sonia Mattalia, *Espacio tiempo y memoria: los sonidos del silencio en Juan Rulfo*; Antonio Melis, *Il V° centenario e le insidie del nuovo esotismo*; Piero Menarini, *La censura teatrale fernandina in un repertorio del 1829*; Giovanni Meo Zilio, *Estilo y espiritualidad en un cuento de Fernando Ainsa*; Franco Meregalli, *Gaetano Osculati in Sudamerica*; Paola Mildonian, *Le pagine, la vita: diari del Vecchio e del Nuovo Mondo*; Charles Minguet, *Alexandre de Humboldt, historien de la découverte de l'Amérique (1834-1836)*; Donatella Montalto Cessi, *Narciso nel teatro di Tirso de Molina*; Gabriele Morelli, *Manuel Altolaguirre, poeta vertical*; Margherita Morreale, «Tutti i giorni si impara qualcosa». *Un esempio di etimologia popolare e due racconti brevi*; María del Rocio Oviedo y Pérez de Tudela, *Renacimiento y religión: la mujer en la crónica de Indias*; Claire Pailler, «Opiniones» de Rubén Darío: «Tableaux parisiens» y autorretrato; Candido Panebianco, «Tres fechas» di Bécquer e la crisi del Romanticismo; Roberto Paoli, *Nel centenario di Vallejo*; Emilia Perassi, *Intorno alla narrativa dei «contemporáneos». «Dama de corazones» di Xavier Villaurrutia ovvero: «Il faut se perdre pour se retrouver»*; Elide Pittarello, *Le affabulazioni di Antonio Muñoz Molina*; Maria Grazia Profeti, *Lorca: spettacolo per élite-spettacolo di massa*; Pietro Luigi Quarta, *Notas y reflexiones sobre el español y el mundo hispanohablante (1492-1992)*; Asunción Rallo Gruss, *Mundo real y mundo imaginado en «La saga/fuga de J.B.» de Torrente Ballester*; Susanna Regazzoni, *Il doppio e il suo simile ne «La bambola rusa» di Adolfo Bioy Casares*; Carlos Romero Muñoz, *Más luz sobre un pasaje del «Persiles»*; Teresa Maria Rossi, *Alejandro Magno, el primer romero de las letras españolas entre vulgarización e invención*; Aldo Ruffinatto, *Il «pastorcico» di San Juan tra sabbie e croci (Effetti di un dialogo intertestuale)*; Carmen Ruiz Barrionuevo, *La configuración de un espacio modernista (el motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig)*; Luis Sainz de Medrano, *Un poeta olvidado: Alfonso*

Reyes; Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Sul tema centrale del «Persiles»*; Jesús Sepúlveda, *Modelos de amor en «El celoso» de Alfonso Velázquez de Velasco*; Silvana Serafin, *Il tempo dell'apocalisse in «Abaddón el exterminador» di Ernesto Sábato*; Gustav Siebenman, *La recepción de Borges en Alemania*; Laura Silvestri, *«Marianela» di Galdós o l'enigma della bellezza*; Manuel Simões, *Carlos Drummond de Andrade: memória e escrita*; Anna Soncini, *La poesia visuale ispano-americana: matrici, tipologie e protagonisti*; Giuliano Soria, *Dinamiche di movimento e fissità in «Salomé» di Julián del Casal*; Giovanni Stiffoni, *L'Illuminismo religioso dei discorsi utopici de «El Censor»*; Giuseppe Tavani, *I giullari e i canzonieri*; Lore Terracini, *Tradurre letteratura spagnola in Italia*; Paul Verdovoye, *El escritor como traductor de la realidad social e histórica: el caso argentino*; *Bibliografía di Giuseppe Bellini*.

Un altro grosso volume, di 523 pagine, intitolato suggestivamente *De místicos y mágicos, clásicos y románticos*, curato da Antonietta Calderone, con la collaborazione di Domenico Antonio Cusato, e pubblicato a Messina, Armando Siciliano Editore 1994, raccoglie i saggi dedicati a un altro benemerito dell'ispanismo, Ermanno Caldera. Anche in questo caso la curatrice, ricordando l'entusiasmo con cui molti studiosi di vari paesi hanno aderito all'iniziativa, si rammarica di aver dovuto selezionare drasticamente, per ragioni di spazio, le proposte di amici, colleghi e collaboratori desiderosi di testimoniare la propria stima a Ermanno Caldera, studioso che ha privilegiato, per le sue ricerche, il secolo XVIII e il Romanticismo. Il titolo del volume intende, infatti, richiamare alcune delle aree tematiche a cui Caldera si è maggiormente dedicato, riuscendo a vivificare, col suo intenso lavoro di attento e acuto investigatore, certi ambiti di ricerca finora scarsamente tenuti in considerazione dall'indagine critica.

L'interesse per queste specifiche aree di ricerca si è consolidato col vigoroso impulso dato da Caldera alla creazione di speciali gruppi di lavoro che hanno realizzato i volumi del 'Teatro di magia', del 'Teatro politico spagnolo del primo Ottocento', oltre alla collana di testi inediti «Tramoya», tutti nel catalogo dell'editore romano Bulzoni. L'apporto di Ermanno Caldera all'approfondimento dello studio di aspetti particolari del XIX secolo si consolida con la fondazione del *Centro Internazionale di Studi sul Romanticismo Ispanico* che da più di dieci anni mette a fuoco, nel corso di incontri periodici, e con l'apporto dei maggiori specialisti, le caratteristiche del movimento romantico in Spagna.

Molti dei lavori riuniti nel volume in onore di Ermanno Caldera, del quale trascrivo qui di seguito l'indice, riguardano temi e problemi della letteratura spagnola e ispanoamericana del XVIII e del XIX secolo, tenendo presente le preferenze dello studioso a cui si rende omaggio.

Presentación de Antonietta Calderone; Tabula gratulatoria; Bibliografía de Ermanno Caldera; Aldo Albónico, Del refundir tarde y mal. Le due versioni di un'opera teatrale di Carlos Fuentes; Joaquín Álvarez Barrientos, Cuando las letras llegaron a ser «de cambio»: sobre la república literaria española en el siglo XVIII; René Andioc, El primer testamento de Leandro Moratín y el último de

Juan Antonio Melón; Giuseppe Bellini, Asturias, París y la vanguardia; Antonietta Calderone, «La buena criada» e «La serva amorosa»: una traduzione migliore dell'originale?; Giovanni Caravaggi, Miti e strutture del «Romance de la luna, luna»; Mariateresa Cattaneo, Varianti del silenzio. «No hay cosa como callar» di Calderón e l'adattamento di Bretón de los Herreros; Claudia Cecchini, La «noche oscura» di Bécquer: misticismo e parallelismo nelle «Rimas»; Teresa Cirillo, Napoletani nella pampa; Pier Luigi Crovetto, Questa è Madrid, con altro nome inferno; Domenico Antonio Cusato, El diario novelado de un filósofo delirante (A propósito de «El laberinto de los rostros» de Moisés Pascual Pozas); Alfonso D'Agostino, Il certo e l'incerto. Riflessioni su alcuni versi di Garcilaso; Mario Damonte, «Cicisbeo» secondo Gerardo Lobo e Francisco Benegassi: un italianismo nella vita sociale e mondana della Spagna del primo Settecento; Giovanni Battista De Cesare, «Halo can». Risposta messicana ai dodici francescani; Luis F. Díaz Larios, Moreto refundido por Zorrilla; Mario Di Pinto, Oriámbur; Laura Dolfi, L'iter editoriale di «Versión celeste» dall'epistolario inedito Larrea-Bodini; José Escobar, Las «Memorias de un setentón», de Mesonero Romanos, en la literatura de su tiempo; Rinaldo Frolidi, Le «Reflexiones políticas y económicas» (1793) di Miguel Dámaso Generés, gesuita aragonese esule a Bologna; Salvador García Castañeda, Eugenio de Tapia y la sátira política; David T. Gies, Rebeldía y drama en 1844: «Españoles sobre todo», de Eusebio Asquerino; Francisco Lafarga, Tradición y modernidad en el teatro de Ramón de la Cruz; Dante Liano, Los tres destinos de Landívar; Oreste Macrì, Il «nostro» Fray Luis de León; Alessandro Martinengo, Saggio di traduzione e commento di una selva quevedesca; Jaime J. Martínez, El «Diálogo en laude de las mujeres» de Juan de Espinosa; Piero Menarini, Don Giovanni e magia in un dramma romantico sconosciuto: «Don Luis Osorio» di Manuel Fernández y González; Elide Pittarello, La topologia del nulla nel primo racconto di Juan Benet; Maria Laura Reverdito, Cromatismo e allegoria nella «balada apologal» di José Selgas; Francisco Ruiz Ramón, Salinas y el teatro clásico español; Donald Shaw, El prólogo de Pastor Díaz a las poesías de Zorrilla (1837): contexto y significado; Lore Terracini, L'andalusio Nebrija nel «Diálogo de la lengua» di Valdés; Christian Wentzlaff-Eggebert, Del simbolismo francés a la americanidad: Rubén Darío, «Azul».

Teresa Cirillo Sirri