

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

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - 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

XXXVIII,2

Luglio 1996

INDICE

Articoli:	P.
Teresa Cirillo Sirri, <i>Don Carlos de Sigüenza y Góngora: dal «Mercurio Volante» a «Infortunios de Alonso Ramírez»</i>	221
Contributi:	
Simonetta Bianchini, <i>BdT 443,2: Torcafol, «Comunal, en rima clausa», v. 41</i>	267
Clara Borrelli, <i>L'antitassismo di Tommaso Grossi ne «I Lombardi alla prima crociata»</i>	271
Raffaella De Vivo, <i>La biblioteca di Costanza d'Avalos</i>	287
Armando Maggi, <i>Luce e linguaggio in «Do Mondo» di Herberto Helder</i>	303
Stella Mangiapane, <i>I «Mémoires» di Amélie Bosquet</i>	315
Clara Montella, <i>(In-)traducibilità del testo poetico. Osservazioni in margine ad alcune traduzioni italiane recenti di «Les Chats» di Charles Baudelaire</i>	337
Alessandra Ottieri, <i>Fillia e l'anarcofuturismo dei primi anni Venti</i>	357
Annamaria Pagliaro, <i>Il Brasile nella 'Historia' di Giacinto Lorefice</i>	379
Antonella Palumbo, <i>Émile Zola, «La faute de l'Abbé Mouret»: alcuni aspetti del conflitto natura-religione nella simbologia della vita e della morte</i>	403
Alessandra Riccio, <i>«Orígenes», una fogosa resistencia</i>	417
Maria Grazia Scelfo, <i>Contro la spirale della violenza: «Argelia en el vendaval» di Juan Goytisolo</i>	423
Jack Weiner, <i>Sebastián de Horozco (1510-1579) y sus «Prouerbios y Consejos que qualquier padre deue dar a su hijo» (Salamanca 1607): estudio y edición</i>	431
Recensioni:	
Louis Bouilhet, <i>Lettres à Gustave Flaubert</i> , Paris 1996 (Giovanni Bonaccorso)	451
Anne-Christine Faltrop-Porta, cur., <i>Parigi vista dagli Italiani. 1850-1914</i> , Moncalieri 1995 (Flavia Conte)	457
Maria Lucília Gonçalves Pires, <i>Xadrez de palavras. Estudos de literatura barroca</i> , Lisboa 1996 (Roberto Barchiesi)	462
Pietro Quarta, <i>Aspectos políticos, económicos y sociales de España y América (1469-1621)</i> , Roma 1995 (Antonio Scocozza)	465
Libri ed estratti ricevuti	467
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono	469

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

SCHEMA 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 - 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

XXXVIII, 2

Luglio 1996

SOMMARIO

ARTICOLI

Teresa Cirillo Sirri (Prof. associato di Lingue e Letterature Ispano-americane, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Don Carlos de Sigüenza y Góngora: dal «Mercurio Volante» a «Infortunios de Alonso Ramírez»* (una lettura di alcune cronache di fatti storici, meno note di *Infortunios*, offre indizi della coerenza narrativa del poligrafo messicano), pp. 221-265.

CONTRIBUTI

Simonetta Bianchini (Ricercatore confermato all'Università «La Sapienza» di Roma; Affidatario di Filologia Romanza, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Via Catone 6, 00192 Roma), *BdT 443,2: Torcafol, «Comunal, en rima clausa», v. 41* (il v. 41 del sirventese di Torcafol, *Comunal, en rima clausa*, tradito da quattro manoscritti, presenta un classico esempio di diffrazione in presenza di lezione corrotta già nell'archetipo. La proposta emendativa si basa sulla tipologia delle varianti e sul contesto culturale ampio, nella fattispecie un *vers* di Marcabruno, dal quale scaturisce questo sirventese. Si offre, infine, anche un'ipotesi sulla genesi dell'errore nei rami alti della tradizione), pp. 267-270.

Clara Borrelli (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *L'Antitassismo di Tommaso Grossi ne «I Lombardi alla prima crociata»* (le discussioni intorno alla *Gerusalemme Liberata* non si chiudono con la tormentata revisione del poema o con le note controversie dei contemporanei: risorgono, di tanto in tanto, a documentare un interesse mai spento per l'opera e il suo autore. Ancora nell'Ottocento, infatti, a Milano, sull'onda di un dibattito critico sul genere epico tra gli intellettuali che frequentavano la casa del Manzoni, nasce con vivaci pretese antitassiane il poema *I Lombardi alla prima crociata*), pp. 271-285.

Raffaella De Vivo (Dottore di ricerca in Storia: Storia della Società Europea; Corso Italia 282, 80010 Quarto - Napoli), *La biblioteca di Co-*

stanza d'Avalos (una fonte notarile per la ricostruzione della biblioteca di primo '500 custodita nel castello d'Ischia, dimora di Costanza d'Avalos e di Vittoria Colonna), pp. 287-302.

Armando Maggi (Dottore di ricerca in Letterature Romanze nell'University of Chicago; «Assistant Professor» nell'University of Pennsylvania; School of Arts and Sciences, Dept. of Romance Languages, 521 Williams Hall, Philadelphia PA, 19104-6305, U.S.A.), *Luce e linguaggio in «Do Mundo» di Herberto Helder* (si esamina il rapporto tra il linguaggio e la sua «luminosità» nella più recente produzione di Herberto Helder attraverso lo studio di termini chiave quali «specchio», «paesaggio», «corpo», «luce», sia in *Do Mundo* che in altri testi recenti del poeta portoghese), pp. 303-314.

Stella Mangiapane (Dottoranda di ricerca in Francesistica: Attuali metodologie di Analisi del Testo Letterario, Università di Messina; Viale Italia, Lotto 1° Compl. Mira, 98124 Messina), *I «Mémoires» di Amélie Bosquet* (le pagine superstiti e inedite di un quaderno di memorie della scrittrice normanna, corrispondente di Flaubert, qui presentate, offrono più di uno spunto per riflettere sui principi dell'estetica flaubertiana), pp. 315-336.

Clara Montella (Ricercatore confermato di Glottologia; Affidataria degli insegnamenti di Glottologia e di Teoria e storia della traduzione, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Piazza S. Domenico Maggiore 12, 80134 Napoli), *(In-)traducibilità del testo poetico. Osservazioni in margine ad alcune traduzioni italiane recenti di «Les Chats» di Charles Baudelaire* (si analizzano la costituzione testuale e il grado di traducibilità della poesia sulla base di traduzioni italiane contemporanee di *Les Chats* di Baudelaire), pp. 337-356.

Alessandra Ottieri (Dottoranda di ricerca in Italianistica, Università di Napoli «Federico II», Facoltà di Lettere e Filosofia; Via Cappella Vecchia 11, 80121 Napoli) *Fillia e l'anarcofuturismo dei primi anni Venti* (il presente lavoro analizza i tempi e i modi attraverso i quali si è articolato il tentativo condotto da giovani futuristi torinesi degli anni Venti — guidati dal poeta-pittore Fillia — di fondere le forme e i temi canonici dell'arte futurista con i contenuti rivoluzionari della propaganda politica di sinistra), pp. 357-378.

Annamaria Pagliaro (Assistente di ruolo di Lingua e Letteratura Portoghese; Affidataria di Lingua e Letteratura Portoghese I Biennio, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Il Brasile nella 'Historia' di Giacinto Lorence* (si dà notizia del trattato, giacente manoscritto presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, che appare allo stato come il primo compendio descrittivo, in Italia, di quella realtà sudamericana), pp. 379-402.

Antonella Palumbo (Collaboratrice volontaria presso l'insegnamento di Lingua e Letteratura Francese IV Corso, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Via Portamedina 53, Napoli), *Émile Zola, «La faute de l'Abbé Mouret»: alcuni aspetti del conflitto natura-religione nella simbologia della vita e della morte* (vengono esaminati alcuni aspetti del conflitto natura-religione nella simbologia della vita e della morte nel romanzo zoliano *La faute*

de l'Abbé Mouret, mettendo in evidenza l'ambiguità di fondo del discorso simbolico rispetto al supporto ideologico), pp. 403-416.

Alessandra Riccio (Prof. associato di Lingue e Letterature Ispanoamericane, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *«Orígenes», una fogosa resistencia* (si sostiene che l'impegno culturale di José Lezama Lima e di tutto il gruppo «Orígenes» si proponeva come strategia di resistenza non solo poetica, nei caotici anni della Cuba pre-rivoluzione), pp. 417-421.

Maria Grazia Scelfo (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Spagnola, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Contro la spirale della violenza: «Argelia en el vendaval» di Juan Goytisolo* (si sottolinea quanto emerge dalle riflessioni dello scrittore spagnolo che, a proposito della questione algerina, rimproverando i ciechi comportamenti delle potenze europee e spiegando i motivi del comportamento degli islamici, cerca di portare avanti un discorso a favore del dialogo e del negoziato), pp. 423-430.

Jack Weiner (Prof. of Spanish, Dept. of Foreign Languages and Literatures, Northern Illinois University, DeKalb, Illinois 60115, U.S.A.), *Sebastián de Horozco (1510-1579) y sus «Proverbios y consejos que qualquier padre deve dar a su hijo» (Salamanca 1607): estudio y edición* (aquí se edita un libro extraviado de Sebastián de Horozco (1510-1579) de gran interés. El libro consiste en cuarenta y dos coplas reales compuestas de dos quintillas de arte menor. Además de la edición del texto, se presenta un análisis de dichas coplas), pp. 431-450.

RECENSIONI

Louis Bouilhet, *Lettres à Gustave Flaubert*, Paris 1996 (Giovanni Bonaccorso) pp. 451-457.

Anne-Christine Faitrop-Porta, cur., *Parigi vista dagli Italiani. 1850-1914*, Moncalieri 1995 (Flavia Conte) pp. 457-462.

Maria Lucília Gonçalves Pires, *Xadrez de palavras. Estudos de literatura barroca*, Lisboa 1996 (Roberto Barchiesi) pp. 462-465.

Pietro Quarta, *Aspectos políticos, económicos y sociales de España y América (1469-1621)*, Roma 1995 (Antonio Scocozza) 465-466.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI, pp. 467-468.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO, pp. 469-471.

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 Ayras Carpancho*, Napoli 1974, pp. 100. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1)
- VIII. Giambattista della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. I. - *Le tragedie*. Napoli 1978, pp. 488. L. 50.000
- IX. Id., *Teatro*, vol. II - *Le commedie* (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672. L. 60.000
- X. Id., *Teatro*, vol. III - *Le commedie* (secondo gruppo). Napoli 1985. L. 60.000

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 sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c. c. p. 00906008).

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.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXVIII, 2



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1996

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

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

Luglio 1996

TERESA CIRILLO SIRRI

DON CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA:
DAL MERCURIO VOLANTE
A INFORTUNIOS DE ALONSO RAMÍREZ

Fatti e misfatti della Nueva España

1 Arrivato a Città del Messico nel marzo del 1697, il viaggiatore calabrese Giovanni Francesco Gemelli Careri¹ ottiene dalla «diligenza e cortesia» di don Carlos de Sigüenza y Góngora² una quantità di notizie storiche e alcuni preziosi

¹ Nato a Radicena, l'attuale comune di Taurianova, nel 1651, il Gemelli Careri si laurea in Giurisprudenza a Napoli. Entra nell'amministrazione statale, che poi abbandona per sfuggire (pare) alla persecuzione di un potente personaggio. Dopo aver percorso l'Europa, in una serie di viaggi, tra giugno 1693 e dicembre 1698, visita gran parte dell'Asia e del Nuovo Mondo. La narrazione delle sue esperienze, definite nella prefazione «una raccolta di curiose e dilettevoli notizie», riunite nel volume *Giro del mondo*, gli procurano vasta notorietà ma anche l'accusa di essersi servito a man salva, per compilare il suo libro, di informazioni tratte da opere di altri viaggiatori. Comunque, nonostante queste riserve, i capitoli dedicati dal Gemelli Careri alla Nueva España contribuiscono alla conoscenza in Europa della situazione politica, economica e sociale della colonia spagnola. Le notizie, riportate in un lungo diario costantemente aggiornato, mantengono l'immediatezza dell'evento registrato in tempo reale, dalle cerimonie civili e religiose alle esecuzioni capitali, dalle rappresentazioni teatrali ai balli e alle passeggiate in barca sui canali.

² Cosmografo, ingegnere, professore di matematica all'università, storico, archeologo, mediocre poeta di scuola barocca e fine narratore, amico e sodale di sor Juana Inés de la Cruz, Sigüenza y Góngora nasce in Messico nel 1645, studia nel collegio dei gesuiti di Puebla. Nel 1672 ottiene la cattedra di matematica e astrologia all'Università di Città del Messico. Nel 1685 è nominato cappellano dell'Hospital del Amor de Dios. Oltre a una raccolta poetica e a *Infortunios de Alonso Ramirez*, la sua opera più nota, ha composto testi di carattere storico e scientifico tra cui si distingue, per il moderno spirito di osservazione e il desiderio conoscitivo, il volume *Libra astronómica y filosófica*.

disegni di «antichi costumi degli indiani» che andranno a completare il minuzioso resoconto e le curiose annotazioni sulle «cose più ragguardevoli» da lui osservate durante il soggiorno nella Nueva España, una delle tappe di un lungo e avventuroso viaggio descritto, nelle sue varie fasi, in una cronaca dal titolo *Giro del mondo* che viene pubblicata a Napoli, in sei volumi, tra il 1699 e il 1700. In un breve capitolo dedicato a mesi, anni e secolo dei Messicani, con i loro geroglifici, il Gemelli Careri ricorda quanto siano degne «di laude e di stima» le conoscenze di astronomia e di matematica degli antichi messicani e del loro progenitore Neftuim³:

siccome eruditamente va divisando Don Carlo de Sigüenza y Góngora, cattedratico proprietario e professore di matematica nell'Università di Mexico, nella sua *Cyclographia*; in cui si serve di luoghi della Sacra Scrittura, di tradizioni degl'Indiani, di carte dipinte e geroglifici singolarissimi che erano stati serbati da don Juan d'Alva, Signor del Catzicazgo e di San Juan Teotihuacan. Costui le avea ereditate da' suoi maggiori, che erano stati re di Tescuco, da' quali per dritta linea masculina discendeva; e le rimase in mano di D. Carlo, suo esecutore testamentario. Certamente può dirsi che simili non si truovano in tutta la Nuova Spagna, perocché gli Spagnuoli quando vi entrarono, ovunque ne trovavano, le davano alle fiamme, perché vedendole senza lettere, e con tante diverse figure, le stimavano superstiziose. Finì poi di sterminarle Monsignor Sumarica, primo vescovo di Mexico, che fece anche rompere moltissimi antichi idoli; sicché la figura del secolo mexicano e altre antichità degl'Indiani che verranno appresso delineate in questo volume, si denno tutte alla diligenza e cortesia del Sigüenza che mi fece dono di si pellegrine rarità⁴.

³ Don Carlos pensava che i messicani discendessero da questo personaggio, nipote di Cam, e aveva anche messo in rilievo alcune somiglianze fra la cultura egiziana e quella messicana.

⁴ Cito, modernizzando la punteggiatura, dal *Giro del mondo del dottor D. Gio. Francesco Gemelli Careri. Parte sesta. Contenente le cose più ragguardevoli vedute nella Nuova Spagna*, Napoli, Stamperia di Giuseppe Roselli, 1700, pp. 72-73. Il Gemelli Careri si avvale spesso, durante il soggiorno in Messico, della cultura archeologica di don Carlos, grande raccoglitore di codici, mappe, pitture e oggetti artistici provenienti dalle civiltà precolombiane, reperti che però si disperdono dopo la morte del collezionista. Il viaggiatore italiano riceve in dono dal premuroso amico messicano alcuni disegni per il *Giro del mondo* e osserva: «L'abito de' re e principi del sangue, a comparazion del plebeo, non era affatto cattivo; ma lo rendea meno lodevole il costume di perforarsi il

In realtà, i saggi e le memorie provenienti dalle solerti investigazioni di don Carlos, come la *Ciclografía* menzionata dal Gemelli Careri, non sempre arrivavano sul bancone dello stampatore. Nel denso prologo che accompagna l'edizione Ayacucho di *Seis obras* di Sigüenza y Góngora, Irving A. Leonard, soffermandosi sulla varietà degli interessi e delle curiosità culturali di don Carlos, ricorda che molte volte l'erudito messicano, alle prese con continue difficoltà economiche, non ebbe la possibilità di far pubblicare tutte le sue interessanti monografie di carattere storico, delle quali oggi si possono solo enumerare alcuni titoli, *Historia del imperio de los chichimecas*, *Genealogía de los reyes mexicanos*, *Calendario de los meses y fiestas de los mexicanos*. E, aggiunge Leonard, «En vista de las fuentes utilizadas que ahora están perdidas, estos estudios probablemente poseerían un valor permanente, y su desaparición es una pérdida realmente lamentable»⁵.

labbro inferiore per porvi un chiodo d'oro o altra cosa preziosa, come si vede dalle presenti figure, copiate da originali antichissimi, che sono in potere di don Carlo Sigüenza» (pp. 79-80). Il 29 luglio 1697 Gemelli Careri scrive nel suo diario di essere andato all'ospedale dell'*Amor de Dios*, per farsi dare «da don Carlo Sigüenza y Góngora le figure che si vedono in questo libro; lo trovai occupato a dispensare a poveri una borsa di cento pezze» (p. 186). Pochi giorni dopo, il 9 agosto, il viaggiatore italiano si reca «nel Collegio di S. Alfonso, a vedere alcune anticaglie; trovai, nel lato orientale del medesimo, alcune antiche pietre, in una delle quali erano scolpite figure e geroglifici; fra gli altri un'aquila con fronde di fico d'India all'intorno e, in un'altra, posta nel muro, circoli ed altre figure. Don Carlo Sigüenza, grande antiquario delle memorie degl'Indiani, mi disse ch'erano reliquie d'un tempio dell'idolo Huitzilopochtli, che fu dedicato nel 1486 perché da altre dipinture e figure antiche del gentilesimo si facea argomento che quel tempio era in tal sito; altri però vogliono ch'ei fusse stato dove oggidì è la Cattedrale» (p. 188). Dando notizia delle «Cú o piramidi di S. Juan Teotiguacán», il Gemelli Careri conclude che «Niuno storico indiano ha saputo investigare il tempo dell'erezione delle piramidi d'America; però don Carlo Sigüenza le stima antichissime, e poco dopo il diluvio» (p. 201). Si noti che nel *Giro del mondo* l'autore adatta toponimi e nomi propri alla forma fonetica e grafica italiana.

⁵ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, Prólogo de I. A. Leonard, Edición de W.G. Bryant, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, p. XVI. Nell'ampia biografia di Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. A Mexican Savant of the Seventeenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1929, si tenta un bilancio delle opere inedite e perdute dello scrittore e si cita una disincantata considerazione dello stesso don Carlos: «Si en la Nueva España hubiese

Ma dalla bibliografia di Sigüenza y Góngora mancano ancora altre voci; infatti sono rimasti inediti diversi saggi storici dedicati al periodo successivo alla conquista spagnola⁶, mentre miglior fortuna hanno avuto alcuni opuscoli contenenti cronache di eventi contemporanei, scritti negli ultimi anni di vita di don Carlos e che, a giudizio di Irving A. Leonard, rappresentano una vera e propria «forma de periodismo rudimentario»⁷.

In effetti, don Carlos, gratificato dal governo vicereale da una quantità di incombenze e di incarichi che, secondo il beneficiario, sono soltanto «títulos que suenan mucho y valen muy poco y a cuyo ejercicio le empeña más la reputación que la conveniencia»⁸, svolgeva anche un ruolo di cronista presso la corte del viceré, il conde de Galve, e perciò traeva spunto dagli avvenimenti di maggior impatto sulla realtà politica, economica e sociale contemporanea, s'ispirava ai «sucesos del día», per mettere insieme quelli che Leonard ha definito buoni «ejemplos de vívido reportaje»⁹.

Certamente *El trofeo de la justicia española*, del 1691, una

alguien que pagara el costo de la imprenta [...] no cabe duda de que yo publicaría varias obras» (p. 102 della trad. spagnola, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984). Leonard si riferisce a un brano del prologo al *Parayso Occidental*, del 1684, una dignitosa e pacata recriminazione sulla penuria di mecenati, che poi continua con un'orgogliosa e vibrante dichiarazione di attaccamento al proprio paese, «el sumo amor que a mi patria tengo», che induce Sigüenza a comporre opere storiche e scientifiche rigorose e ben documentate. Qualche contemporaneo, come Sebastián de Guzmán y Córdoba, nel prologo alla *Libra astronómica y filosófica* esprime invece il dubbio che lo scrittore non seguisse fino in fondo l'iter delle proprie opere.

⁶ Nel diario di viaggio cit., p. 241, Gemelli Careri si sofferma a ricostruire le vicende della scoperta della Nuova Spagna e si avvale, oltre ai documenti scritti, di «diverse notizie rimase da padre in figlio in quel medesimo paese e cavate da quattro lettere del Cortes a Carlo V di cui si conservano le copie impresse da D. Carlo Sigüenza».

⁷ C. de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, cit., p. XVII.

⁸ La considerazione, mezzo seria mezzo scherzosa, la fa lo stesso Sigüenza y Góngora quando a sorpresa si presenta come personaggio, insieme al protagonista, nel finale di *Infortunios de Alonso Ramírez*: cfr. *Seis obras*, cit., p. 38.

⁹ C. de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, cit. p. XVII.

cronaca che rievoca una fortunata impresa militare della flotta spagnola che, nelle acque di Santo Domingo, sbaraglia e allontana i pirati francesi che si dedicano a frequenti scorrerie fra le isole del Caribe, o il *Mercurio volante*, del 1693, resoconto della riconquista di vasti territori del Nuovo Messico dopo una violenta rivolta indiana, rappresentano un godibile esempio di memoriale storico che si sforza di rimanere entro i termini di uno stile piano, divulgativo, di una decorosa medietà espressiva, anche se inevitabilmente incline a cedere alle lusinghe e alle trappole del formalismo linguistico barocco.

L'opuscolo al quale don Carlos dà il sonoro titolo di *Mercurio volante con la noticia de la recuperación de las Provincias del Nuevo México*¹⁰, del 1693, diffonde la cronaca del felice esito di una campagna militare che accresce il credito politico del conde de Galve. Nel paragrafo introduttivo l'autore, tenendo presente la collocazione di questo suo scritto in pagine effimere, in «hojas volantes», non resiste alla tentazione di iniziare il discorso con un artificio stilistico e ricorre a un gioco di parole, alla contrapposizione delle poche pagine sciolte dell'opuscolo con l'immagine di «muchos pliegos de gran volumen» che celebrerebbero più degnamente l'impresa. D'altra parte, le espressioni consuete dell'oratoria sacra fanno capolino nella forma ossimorica del «suave yugo» del Vangelo, prima accettato e poi rifiutato «con desvergüenza» dagli indios messicani:

El modo verdaderamente admirable y observado raras veces en las historias con que el dilatado reino del Nuevo México se sujetó al suave yugo del Evangelio, que años pasados sacudió de sí, y la facilidad con que negó la obediencia con desvergüenza [...] pedía para su relación no las hojas volantes que aquí están juntas, sino muchos pliegos de gran volumen para que durase perpetuamente¹¹.

¹⁰ Rileva Leonard in *Don Carlos de Sigüenza y Góngora*, op. cit., p. 119n., che «Este título, revelador de una flaqueza de don Carlos, quien invariablemente escogía para sus obras nombres largos y pomposos, por lo general de origen clásico (cf. el *Belerofonte Matemático*) resultó especialmente engañoso para varios historiadores». L'intestazione «Mercurio volante», infatti, è stata confusa col titolo di una gazzetta con lo stesso nome, fondata alcuni anni dopo, e a don Carlos viene talvolta attribuito anche il merito dell'istituzione della stampa periodica in Messico.

¹¹ C. de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, cit., p. 145.

Nel paragrafo conclusivo della breve relazione, invece, lo scrittore sottolinea l'utilità di queste cronache, quasi un testo giornalistico *ante litteram*, per propagare in tutto il regno l'encanto dei notabili e l'eco di eventi ritenuti senz'altro positivi per la comunità americana:

Digna es esta noticia de que por medio de ese MERCURIO la sepan todos para que, necesitado el gobernador y capitán general don Diego de Vargas Zapata y Luján Ponce de León (por los elogios que con ella se granjeará) a mantener constante lo que consiguió resuelto, emprenda para lo de adelante mayores cosas (p. 160).

La narrazione della ribellione degli indios, scoppiata nel 1680 dopo aver covato sotto la cenere per quattordici anni, è preceduta da una serie di indispettite considerazioni sulla pessima indole delle ingrute popolazioni indigene che, nella visione di don Carlos, sembrano aver raggiunto, nella zona di Santa Fe, un tenore di vita invidiabile al riparo dell'ala benevola del governo vicereale. In questo senso il cronista individua, senza esitazioni, in un generico odio congenito nutrito per gli spagnoli¹² la molla che scatena la sommossa degli indiani. Non accenna, invece, a problemi, contrasti, disagi e sofferenze che possono aver spinto gli indios a sfidare le autorità governative, a morire in una lunga serie di scontri armati, addirittura a farsi bruciare vivi nelle proprie case¹³ pur di non arrendersi. La

¹² Nel capitolo sesto della VI parte del *Giro del Mondo*, Gemelli Careri raccoglie notizie sugli usi e costumi degli indiani; il paragrafo dedicato all'indole delle popolazioni indigene potrebbe riecheggiare alcune opinioni, condivise da quasi tutti i creoli, e forse espresse, almeno in parte, anche da Sigüenza y Góngora nelle sue conversazioni col viaggiatore italiano: «Naturalmente sono timidissimi gl'indiani; però essendo spalleggiati sono crudelissimi. I vizj, che comunemente loro attribuiscono gli spagnuoli sono primeramente: di vivere senza onore (poiché l'un con l'altro scambievolmente se lo tolgono; oltre gl'incesti che commettono colle madri e sorelle), mangiar senza nausea, dormire sulla nuda terra e morire senza timore. Sono grandissimi ladroni, truffatori e bugiardi, massime i mulatti, fra cento de' quali non si truova un'uom dabbene e sincero. Dall'altro canto, sono i poveri indiani di assai peggior condizione che schiavi, poiché essi soli faticano nelle miniere e, quel ch'è peggio, quanto acquistano vien tolto da' governatori ed altri ufficiali, malgrado le rampogne che questi odono tutto di dalla Corte».

¹³ Cfr. C. de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, cit., p. 147: «Más que esto se hizo en el gobierno de don Domingo Jironza Petris de Cruzat, porque en diez

succinta narrazione dello svolgersi dei fatti è suffragata da precisazioni parentetiche dell'autore:

[Aquel reino] con suficiente trato para pasar la vida con abundancia y regalo, y bien fundamentada en él (a lo que parecía) la religión católica, se iba pasando hasta que, valiéndose los indios de todos sus pueblos (sin excepción) de pretextos frívolos, emulándoles quizás a sus vecinos gentiles la vida ociosa o, lo más cierto, por el odio innato que a los españoles les tienen (presupongo que sería al principio entre algunos pocos), comenzaron con el más ponderable secreto que jamás ha habido a discurrir entre chicos y grandes el sublevarse (p. 146).

Questa cronaca s'inserisce nel contesto della pubblicistica che gravita attorno all'apparato politico e burocratico della colonia, nel periodo in cui è necessario non tanto ampliare, quanto mantenere e rafforzare l'unità e l'egemonia su un dominio esteso, labirintico, estremamente composito e variegato per tipologie geografiche e popolazione. Stretta fra la pressione esterna esercitata dalle grandi potenze commerciali, Inghilterra, Francia e Paesi Bassi, e quella interna dovuta a un processo di contrazione economica, la struttura di potere della società coloniale privilegia la città-capitale come «forma ideológica-administrativa central del absolutismo cuya función simbólica como apoteosis de la civilización implica [...] un enorme desplazamiento de recursos humanos y materiales en favor de la ciudad»¹⁴. Nell'apparato egemonico, l'emarginata popolazione indigena, rurale e cittadina, viene considerata con diffidenza e qualificata *tout court* come elemento negativo e di disturbo, come espressione del male¹⁵ quando esasperazione o

y siete salidas o campañas a diferentes partes les hizo a los rebeldes considerables daños. Sucedióle Pedro Reneros, quien asoló el pueblecito de Santa Ana, y desde el Zía consiguió el volverse. Asegundó don Domingo Jironza en gobernar aquel reino, y en los pocos que fue a su cargo rindió a fuerzas de armas a los de aquel pueblo (digo el de Zia) muriendo en la batalla como seiscientos rebeldes, sin muchos otros que se quemaron en sus propias casas por no entregarse».

¹⁴ J. Beverly, *Nuevas vacilaciones sobre el barroco*, «Revista de crítica literaria latinoamericana», XIV, 28 (1988), p. 220.

¹⁵ Per esempio, Bernardo de Balbuena, nei versi finali del poema *Primavera mexicana*, inserisce la figura dell'«indio feo» nel quadro idilliaco della lussureggiante natura americana.

dissidenza inducono gli indios a sconvolgere un ordine ritenuto sacro e provvidenziale dai colonizzatori spagnoli.

Sulle ambigue e polemiche argomentazioni introduttive del *Mercurio Volante* don Carlos innesta immediatamente lo squarcio narrativo, il nucleo folto di notizie e di particolari drammatici che danno forza e affidabilità alla rievocazione della rivolta degli indios. Il racconto delinea un quadro di riferimento dinamico e colorito della premeditata vendetta e della rabbiosa reazione indiana, filtrato attraverso la percezione e la sensibilità del cronista:

Con el pretexto de acudir a misa, como en día festivo, al salir el sol, que era la fatal hora que de mancomún eligieron, se hallaron con sus armas en los conventos, donde descargaron la furia del primer avance. Pasaron de allí a donde había españoles, así en caserías como en haciendas, y en el corto tiempo de media ora, consiguieron lo premeditado en catorce años. Lo menos fue haberles quitado la vida en tan breve espacio como a quinientas personas, entre quienes la perdieron a fuerza de tormentos y ignominias veinte y un religiosos. Lo más fue haber profanado las iglesias, destruyendo imágenes, pisado y escarnecido las especies eucarísticas. ¡Qué puedo añadir a semejante abominación! Pero no es digno de omitir el que no quedó piedra sobre piedra de los conventos y templos y que hasta en las gallinas, en los carneros, en los árboles frutales de Castilla y aun en el trigo en odio de la nación española se empleó su enojo¹⁶.

Facendosi veicolo e interprete del processo narrativo, don Carlos raccoglie e riorganizza la successione degli avvenimenti imprimendo alla ricostruzione il carattere di una cronaca, con una scrittura spezzata e resa più espressiva da accorati commenti e da violente esecrazioni, da lacerti di dialoghi riferiti in forma diretta e indiretta¹⁷, brevi aned-

¹⁶ C. de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, pp. 146-147.

¹⁷ Il comandante delle truppe governative, arrivato fra i rivoltosi, recupera l'ordine e l'obbedienza con la forza persuasiva delle armi e della parola: «Hizo aquí alto el general, y compeliendo a venir allí a los que sobresalían en los arrojos y desvergüenzas: — ¡Ay, indios! — les dijo — ¡Ah perros, y de la más mala ralea que calienta el sol! ¿Pensáis que ha sido miedo de vuestra multitud y armas mi tolerancia? [...] ¿Aún tenéis las armas en las manos viéndome airado? ¿Cómo, siendo cristianos, pero tan malos que faltando a lo que prometisteis en el bautismo, profanasteis la iglesia, destrozasteis las imágenes, disteis muerte a los religiosos y os sacrificasteis al demonio para vuestro daño, no os arrojáis por eso suelo con humildad y adoráis a la verdadera Madre de vuestro Dios y mío [...]? Hincaos, hincaos sin dilación antes que con el fuego de mi indignación os abraze a todos — ». Ivi, p. 157.

doti¹⁸, incisive descrizioni¹⁹. Queste procedure formali, che corrispondono al processo selettivo imposto dall'elaborazione narrativa e dai referenti culturali dell'autore, segnano e caratterizzano il succedersi delle schegge di realtà che si snodano incalzanti verso un breve paragrafo di considerazioni conclusive che non tralasciano di evidenziare i vantaggi sociali e soprattutto economici di un successo ottenuto, dopo varie traversie, col patteggiamento fra autorità militare e indios ribelli, per cui «sin gastar una sola onza de pólvora o desenvainar una espada y (lo que es más digno de ponderación y estima) sin que le costase a la Real Hacienda ni un solo maravedí, se reunieron en el gremio de la Iglesia Católica innumerables gentes» (p. 160).

La soddisfatta riflessione di don Carlos risponde anche a un intento apologetico del potere politico e della struttura amministrativa vicereale (bene o male anche il cosmografo, professore di matematica, cappellano maggiore Sigüenza y Góngora, con tutte le sue incombenze scarsamente remunerate, è una delle rotelle di quell'ingranaggio burocratico). Inoltre, come funzionario e letterato, componente dell'élite culturale della colonia, don Carlos si avvale con disinvoltura di uno strumento tecnico come il linguaggio barocco²⁰, elaborato, talvolta

¹⁸ «Se hallaba en el pueblo de san Juan, que no está muy lejos, don Luis Tupatu, indio de edad madura, cuya prendas y su valor, después de la muerte de Alonso Catiti y de Popé le granjearon el gobierno y protectoria de todo el reino sin repugnancia de alguno. [...] Con la presunción de que no venía a la villa de Santa Fe porque no le quitasen la vida, le envió el general por pasaporte y seguro un rosario suyo [...]». Ivi, p. 151.

¹⁹ «Y habiendo salido los vecinos de la villa a recibirle a uso de guerra, llegó don Luis, acompañado de doscientos soldados muy bien dispuestos. Venía montado en un hermoso caballo, traía escopeta con graniel de pólvora y munición, y en la frente una concha de nácar como corona, y vestido a la española, pero de gamuzas. A la distancia de sesenta pasos de la tienda del general hizo alto, y se encuadró la guardia de doscientos indios; y desmontado, se encaminó a ella con gravedad, y haciendo tres reverencias, hincó la rodilla a don Diego, que estaba fuera, y le besó la mano. Retornóle todo esto con un abrazo, y se redujo esta primera visita a las saluciones comunes; y mostrando don Luis en el rostro su interior gusto después de haber regalado al general con pieles de lobos marinos, dantas y cíobolas, y admitido en recompensa un hermoso caballo, que recibió con estima, se despidió para volver el día siguiente con más espacio». Ivi, p. 152.

²⁰ L. Acosta in *El barroco americano y la ideología colonialista*, «Revista Unión», XI, 2-3 (1972), p. 59, afferma che «el barroco fue un estilo importado

criptico e allusivo, che elude a priori la comprensione del volgo illetterato ma che si fa consapevole interprete e naturale mediatore dell'egemonia politica dell'aristocrazia, del clero e del viceré. Il memoriale sulla rivolta indiana evidenzia le contraddizioni che condizionano la società della Nueva España ma è anche una 'spia' delle personali contraddizioni di Sigüenza y Góngora, un religioso culturalmente integrato nella corte vice-reale che, senza pensare a un recupero della realtà indigena contemporanea, considera esemplari le antiche culture americane²¹.

2 Don Carlos riveste ancora il ruolo di intellettuale che diventa tramite espressivo dell'apparato governativo in un lungo resoconto sulle incursioni francesi in territorio americano. Il *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevostía francesa*, del 1691²², ripercorre la storia ormai secolare delle incursioni e dei tentativi d'insediamento francesi nelle terre e nelle isole colonizzate dalla Spagna. Il titolo gioca efficacemente sul contrasto tra la giusta vittoria degli spagnoli e il meritato castigo dei francesi. La narrazione in prima persona appare un convinto omaggio ai militari e ai politici spagnoli, *in primis* al principe cristiano, il conde de Galve. I tredici capitoli del *Trofeo*, ognuno corredato da una breve epigrafe riassuntiva d'apertura, finiscono perciò per comporre un vero e pro-

por la monarquía española como parte de una cultura estrechamente ligada a su ideología imperialista». Anche J. Concha in *La literatura colonial hispano-americana: problemas e hipótesis*, «Neohelición», IV, 1-2, p. 46, è del parere che «la renovación gongorina [...] se pone al servicio de intenciones claramente apoloéticas del orden colonial». Cfr. inoltre, la sintesi di J. Beverly sulla funzione politico-ideologica del gongorismo in *El gongorismo, discurso colonial post-épico*, «Lateinamerika», 66 (1981), pp. 57-65.

²¹ La conoscenza di don Carlos del Messico precolombiano è più volte ribadita dal Gemelli Careri.

²² Nel *Trofeo* don Carlos riprende, ampliandole, notizie e considerazioni già apparse nella sua *Relación de lo sucedido a la Armada de Barlovento a fines del año pasado y principios de éste de 1691*. In un accurato studio uscito mentre questo lavoro era già in bozze, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, A. Lorente Medina evidenzia il simbolismo che si riscontra fin dal titolo del *Trofeo* (pp. 130-132).

prio *pamphlet* sulla tracotanza e la malafede del re di Francia e degli spericolati e spregiudicati pirati francesi. Il cronista segue tutte le fasi della vittoriosa spedizione, dalla partenza da Vera Cruz alla vittoria di Guarico fino al ritorno trionfale a San Juan de Ulúa nel 1691.

Anche se modestamente don Carlos fa ricorso alla codificata immagine di una «más bien cortada pluma que la que a mí me sirve», penna che sarebbe necessaria per raccontare «cuantos malos sucesos han tenido los franceses en esta América», la prosa del *Trofeo* scorre fluida, con grande sfoggio di notizie e di particolari e tenendo presente, nella narrazione dei fatti, l'istituzionale convenzione di referenzialità e di veridicità, tratto distintivo e fondante della scrittura storica²³. Nel selezionare e presentare la materia del discorso, l'autore evidenzia con puntiglio ogni circostanza di tempo e di luogo, intessendo una fitta rete di dati e attestazioni sulle ormai intollerabili scorrerie francesi nelle numerose isole del Caribe che spesso, però, sono scarsamente presidiate dagli spagnoli²⁴. D'altra parte,

²³ Cfr. R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, ora in *Le bruissement de la langue*, Paris, Ed. du Seuil, 1984.

²⁴ I francesi sbarcano nella Martinica, San Cristóbal, Santa Lucía, Guadalupe, la Dominica, San Martín, San Bartolomé, la Granada non tanto «por pasar allí la vida con conveniencia, quanto por tener de donde salir a piratear e infestar los mares y a donde se acogiesen los que de otras naciones ejercitasen lo mismo» (*Seis obras*, cit., p. 52). Anche i pirati inglesi (che don Carlos ha già descritto con forte senso critico narrando gli *Infortunios de Alonso Ramírez*, del 1690) frequentano le coste delle isole del Caribe, spesso anche in concorrenza con i francesi: «Saliendo de Inglaterra quince navíos de armada, con dos de fuego, haciendo primero en los que la defendían sangriento estrago, ocuparon el año pasado toda la isla, sacando de ella a cuantos franceses la habitaban y echándolos a las costas de la Martinica y Santo Domingo a que padezcan y toleren por sus traiciones lo mismo que hicieron experimentar a los ingleses sin justo motivo» (p. 76). La scorreria più memorabile rimane il saccheggio del porto di Vera Cruz compiuto dal temibile Lorencillo nel 1683. I pirati riescono a superare il baluardo del castello di San Juan de Ulúa che, nel 1692, viene restaurato e reso più sicuro dall'ingegnere militare austriaco Franck, con la consulenza dell'infaticabile don Carlos, inviato dal conde de Galve a ispezionare il forte. Di quest'altra attività dell'imprevedibile don Carlos è rimasto un suo *Informe sobre el Castillo de San Juan de Ulúa*, redatto per il viceré nel 1695, dove, fra le pieghe dell'esposizione tecnica, affiorano umanissime sfumature di compiacimento per la propria opera di ingegnere. In un appunto del *Giro del*

l'affidabilità della narrazione è devoluta a un cronista che, pur non essendo stato testimone oculare dei fatti, ha potuto attingere tempestivamente, grazie al suo stretto rapporto con la corte vicereale, a fonti scritte, a relazioni di prima mano e a dichiarazioni scritte e orali dei protagonisti dell'impresa²⁵.

Nel *Trofeo* il prelievo selettivo di fatti significanti, preceduto da una rituale esibizione di modestia — la dichiarata incapacità di riepilogare gli avvenimenti nella loro complessità — viene rafforzato da una serie di inserti, posti a commento delle informazioni, che non risparmiano i giudizi negativi sul comportamento dei francesi nelle Indie, sulla «sinrazón y violencia con que, como siempre lo hacen, roban lo ajeno»²⁶. Nel 1691, però, «obraron las católicas armas en la isla Española, castigando algo

mondo il Gemelli Careri informa che durante il suo soggiorno arriva nella capitale la notizia che il 17 giugno «25 vascelli francesi aveano preso il Castello di Bocca cicca di Cartagena e che si stava in timore dell'assedio della città» (pp. 174-175).

²⁵ Scrive il Leonard nella biografia *Don Carlos de Sigüenza y Góngora*, op. cit., p. 11, che «su relación con el virrey y sus consejeros lo tenía al tanto de todos los acontecimientos que se comentaban por la Nueva España y otros lugares, y le daba acceso a documentos importantes relacionados con estos hechos. La fama de su cultura, su conocimiento de las cuestiones prácticas y su dominio de la pluma le valieron ser escogido para muchas comisiones especiales. Entre otras cosas, fue designado como un especie de historiador oficial». Del resto don Carlos sembra possedere molte delle infinite qualità che si richiedevano allo storico e ricordate dal teorico secentesco L. Cabrera de Córdoba nel *De Historia para entenderla y escribirla*, ora edita da S. Montero Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948: «Ha de saber buenas letras, tener lección en las diuinias, ser docto en las antigüedades, práctico en el mundo y que le aya peregrinado, exercitado en todas materias, [...] lleno de sentencias, y dichos graues, instruido en exemplos, erudito, eloquente, graue, entero, seuero, vrbano, diligente, medido, estudioso, de gran seso, bondad, justicia, varón realmente bueno para que ni dé ni quite más de lo que conforme a razón toca a cada vno, exercitado en el escriuir con entera salud, ingenio acomodado, e inclinado de lo alto para historial, hazienda con que viuir, que ni espere ni tema, conocedor de lo bueno y de lo malo que ay en los escritores, con perfeta prudencia, tanto en el dezir como en el callar, moderación en sus afectos, buena elección en todo, fortaleza en su animo para dezir la verdad y su parecer, igualdad en el contar las cosas dignas de ser alabadas o reprehendidas» (pp. 30-31). Forse l'unico requisito che manca a don Carlos è l'«hazienda con que viuir» e lo scrittore, come si è visto, se ne rammarica.

²⁶ C. de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, cit., p. 51.

de lo mucho que en ella han delinquido los frances que, sin más título que el de ladrones, ocupan sus costas» (p. 54).

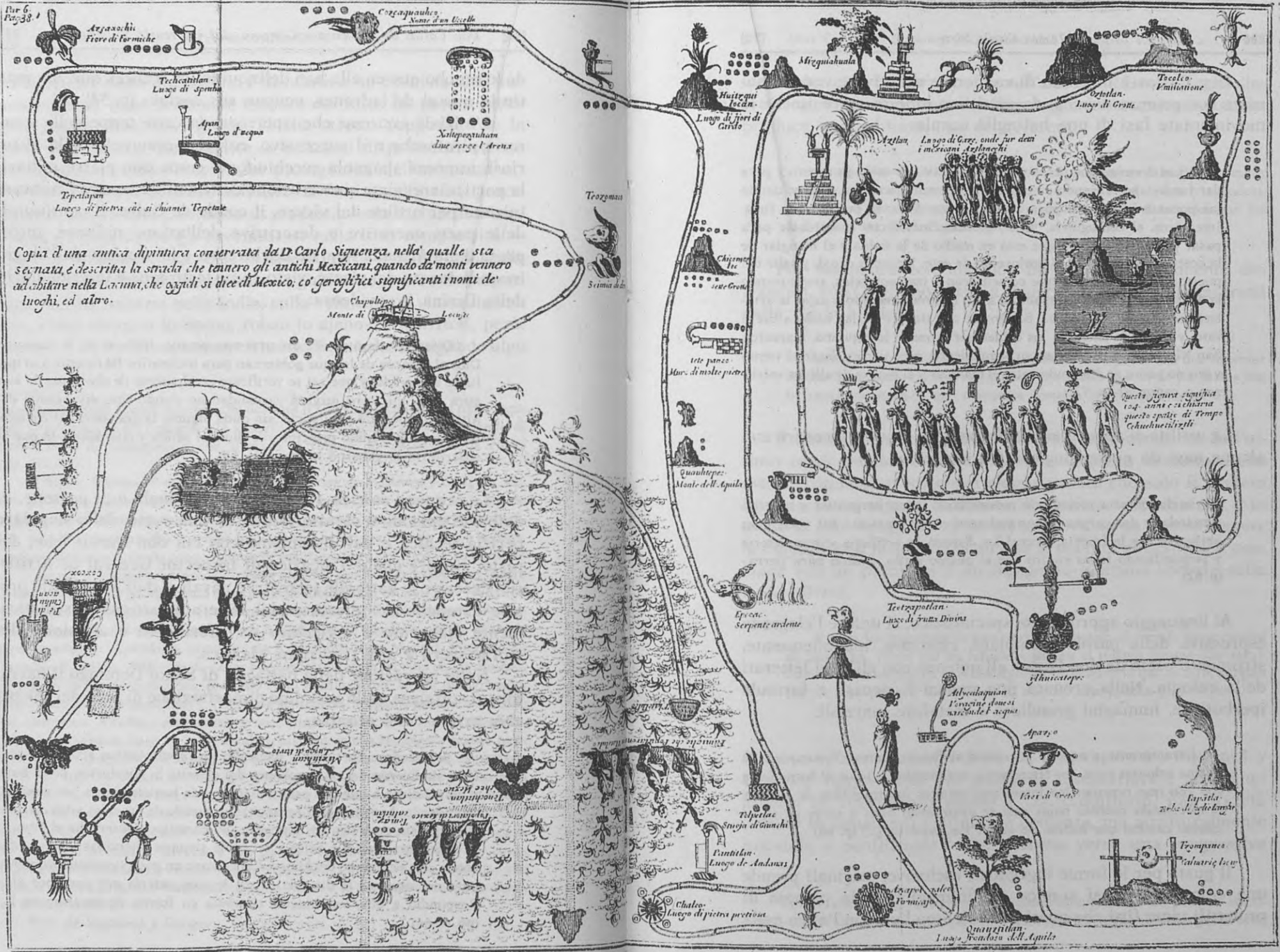
L'iniziale *excursus* che ripercorre le varie tappe delle scorrerie piratesche e il successivo, euforico annuncio della vittoriosa impresa spagnola racchiudono, come due pietre miliari, la particolareggiata ricostruzione delle ostilità contro i francesi iniziate per ordine dal vicere, il conde de Galve. Il *continuum* delle parti narrative e descrittive dell'azione militare, intrapresa dalla Armada Real de Barlovento, è intercalato dall'elogio incondizionato del viceré, visto come testimone e intermediario della Divina Provvidenza:

Dije, quando otra vez discurrí este asunto, hallarse en la mano de Dios el corazón de los que gobiernan para inclinarlos fácilmente a lo que fuere su agrado; y que así se verificase en el suceso de ahora nos lo asegura ésta, que otro juzgará casualidad no siendo sino disposición del Altísimo, pues fue su justicia, sin duda alguna, la que movió el corazón de este religiosísimo príncipe y le dictó el orden y ella misma la que al suscribirlo le gobernó la mano (p. 58).

La cronaca storica, fitta di nomi di luoghi e di persone, di date e di episodi, è caratterizzata, da una parte, dalla singolare perizia tecnica e dal dinamismo con cui don Carlos (che, del resto, ricopre anche l'incarico di Inspector General de Artillería) descrive le battaglie terrestri e navali e, dall'altra, dalle pretese estetiche del discorso del letterato-cortigiano, stilisticamente elaborato e arricchito da riferimenti e allusioni alla storia sacra e alla tradizione classica.

Nella narrazione della battaglia di Santo Domingo il narratore si sofferma sulla unanime dimostrazione di fede dei soldati che, prima dello scontro,

postrándose en tierra y haciendo un fervorósimo acto de contrición, recibieron de los capellanes del ejército la absolución de la bula; y persuadidos a que con esto tenían ya a la justicia divina por auxiliar, tendidas las banderas y al agradable estruendo de las cajas y los clarines [...] se pusieron a tiro de mosquete del enemigo. Conservaba el francés la ordenanza que dije antes y teniendo siempre abrigadas las espaldas con la ceja del monte del Limonal al avanzar un poco su cuerno izquierdo para nosotros, se le dio una carga de mosquetería que pasó por alto. Respondió a ella con batería continua en forma de escaramuza [...] (pp. 65-66).



Copia d'una antica dipintura conservata da D. Carlo Siguenza, nella quale sta segnata, e descritta la strada che tennero gli antichi Mexicani, quando da' monti vennero ad abitare nella Lacuna, che oggi si dice di Mexico; co' geroglifici significanti i nomi de' luoghi, ed altro.

«Carta delle migrazioni» offerta da don Carlos a Gemelli Careri.

Don Carlos è in grado di cogliere e descrivere con consumata competenza tecnica, da autentico lupo di mare, anche le movimentate fasi di una battaglia navale:

Vino el viento que necesitaban. Y después de estar ya dentro y para dar fondo, reconociendo su engaño, volvieron a izar las velas y, dando las popas a la Armada para recibir menos daño, se pusieron en fuga. Intentaron el conseguirla, yendo al oessudueste con el nordeste para pasar por entre un bajo que está en medio de la bahía y el manglar de la costa, y, virando por el barlovento de éste, tomar la canal, y salir del puerto; pero al instante que comenzaron a izar sus velas, restituyendo la Armada las banderas españolas a sus lugares, comenzó a jugar la artillería contra los dos navíos. Saliéronse del alcance de las balas a breve rato, y largando entonces los cables por la mano la capitana, marearon San Nicolás y el patache en su seguimiento; pero por escasear el viento y por no varar, se dio fondo entre el manglar y el bajo, y de allí los volvieron a cañonear (p. 72).

Le ostilità si aprono anche durante un casuale incontro con alcune navi da guerra inglesi. Gli spagnoli:

le dieron una rociada de mosquetazos [a un bergantín] y que, retornándoles dos cargas de sus pedreros, metió en viento sus velas para abrigarse con la fragata, la cual les disparó su artillería y mosquetería y respondiéndoles todas cuatro con el mismo estilo, tiraron para tierra» (p. 62).

Al linguaggio appropriato, specialistico, si unisce l'eleganza espressiva della parola esemplare, ricercata, magniloquente, strumento usato da don Carlos all'unisono con gli altri letterati della colonia. Nella cronaca non manca il ricorso a formule iperboliche, immagini grandiose e metafore marziali:

Levantáronse a aquella voz como si fueran leones. Y aunque a la misma echaron mano los franceses a sus pistolas, sordos al formidable eco con que repetían los inmediatos montes los traquidos de éstas y despreciando cuantas balas casi se estorbaban unas y otras en aquel mismo camino que habían de andar los nuestros [...] (p. 66).

Il gusto per le forme ingegnose, esclusive, originali prende una coloritura quasi comica nell'immagine della pioggia di proiettili tanto fitti che quasi s'intralciano l'un con l'altro nella

loro traiettoria. La cura attenta nell'uso di *cultismos*, di giri sintattici ricercati innestati nel linguaggio letterario più usuale, produce una sublimazione dei referenti:

arrojándose a la tierra desde el nobilísimo general hasta el tambor humilde, se le dijeron al Altísimo los cánticos de alabanza y agradecimiento que por tan instantáneo, feliz suceso a cada uno de los que los entonaban les dictó el gusto (p. 67).

Per biasimare con maggior forza il comportamento dei francesi, don Carlos non esita a ricorrere a solenni esempi tratti dalla storia biblica:

Sabía muy bien el ilustrísimo arzobispo de aquella isla que levantar Moisés las manos al cielo con no más compañía que la de los justos fue bastante medio para que derrotase Josué a los amalecitas (p. 63).

Ricordando la profanazione dei vasi sacri compiuta dall'ultimo re di Babilonia, Baldassarre, e la mano misteriosa che aveva tracciato su un muro alcune parole che solo il profeta Daniele aveva saputo decifrare, il cronista sentenza che è la mano di Dio «la que en el instante individua en que se comete la culpa, firma la sentencia en que le decreta el castigo» e conclude con un paragone e un ingegnoso giochino verbale sulla mano divina:

Y pues los franceses lo imitaron, profanando el templo de la ciudad de Santiago, razón era no faltase mano en el mismo tiempo que escribiese en sustancia y en más intelegibles caracteres lo que la otra, si pudo ser otra la que por los efectos se declaró una misma (pp. 58-59).

3 Con le sue cronache di storia contemporanea Sigüenza y Góngora viaggia nelle *res gestae* da inventariare e addita un ambito di riferimento mosso e contraddittorio, una società urbana in apparenza raffinata e opulenta, ma strutturalmente instabile e conflittuale²⁷ che si avvia verso una progressiva

²⁷ Il XVII secolo, generalmente compreso all'interno di un periodo considerato di «estabilidad colonial», a ben vedere mostra anche chiari segni di crisi

decadenza²⁸. La censura e il potere coloniale attenti «en guardar una rígida estratificación social a costa de toda clase de expoliaciones, configuran un marco en el cual los productos culturales inevitablemente registran no sólo las contradicciones, sino las deformaciones y anomalías de un sistema que se mantiene en un equilibrio inestable de fuerzas»²⁹.

Don Carlos, poeta e scienziato, vive e lavora nell'orbita del settore socialmente dominante del vicereame. Intellettuale organico all'apparato burocratico, attraverso la prassi letteraria egli si pone come intermediario e portavoce del governo, della chiesa e dell'aristocrazia, riproponendo e riaffermando i segni ideologici di un regime politico che, nella sua fase di declino, tenta di conservare intatta la tradizionale struttura verticistica e demonizza, o tenta d'integrare e fagocitare nel sistema, ogni elemento di dissenso e di ribellione che provenga dagli strati sociali subalterni³⁰ e dalle minoranze emarginate.

Nel vasto territorio messicano si contano ripetuti movimenti di rivolta che abbracciano l'intero arco del XVII secolo e ai quali partecipano indios, creoli, negri, meticci. Gli indios della sierra de San Andrés si ribellano nel 1604, quelli di

e di contrasti interni ed esterni. B. González S. in *Narrativa de la «Estabilización colonial»: 'Peregrinación de B. Lorenzo' (1586) de J. Acosta, 'Infortunios de A. Ramírez' (1690) de C. de Sigüenza y Góngora, «Ideologies & Literature», II, 1 (Spring 1987), pp. 7-52, collegando il momento storico all'attività letteraria, in particolare alla produzione narrativa, rileva che «la imagen que se tiene del período gana en espesor, obligando a replantear muchas premisas y desechar falsos supuestos, ya que violentan y tergiversan los rasgos de una literatura que no podía ser (y no lo es) menos compleja, múltiple y contradictoria de la sociedad que la produjo» (p. 9).*

²⁸ H. Vidal in *Literatura hispanoamericana de la estabilización colonial*, «Casa de las Américas», 22, 1980, ricorda il declino delle colonie, dovuto al moltiplicarsi delle incursioni dei pirati, e la conseguente espansione di un traffico commerciale illegale, appannaggio di inglesi, francesi e olandesi, che indebolisce il monopolio spagnolo. Entrano in crisi i legami con la madrepatria: mentre aumenta il potere dell'oligarchia creola, decresce sensibilmente la componente indigena della popolazione che, in alcuni casi, mostra il proprio risentimento ribellandosi all'autorità coloniale.

²⁹ B. González S., *op. cit.*, pp. 10-11.

³⁰ Sulla persuasione ideologica, religiosa e politica, i conflitti di classe e i meccanismi di controllo messi in atto nell'epoca, che possono riferirsi anche all'Ispanoamerica, cfr. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

Oaxaca, stanchi di essere sfruttati, nel 1661 uccidono l'*alcalde*. Nel '24, nel '92 e nel '97 scoppiano gravi sommosse anche nella capitale e don Carlos, testimone oculare della più violenta di queste proteste, quella scoppiata nel 1692, che culmina nell'incendio del palazzo del viceré, narra questi tumultuosi avvenimenti in un resoconto, completato in quello stesso anno, che s'intitola *Alboroto y motín de los indios de México*.

Nel lungo testo dell'*Alboroto* si riscontrano tratti pertinenti e valori connaturati alla scrittura storiografica, con le consuete assicurazioni e garanzie di autenticità e di verità³¹ che certificano il discorso referenziale e l'aderenza al reale che, comunque, resta in rapporto con le opzioni — quanto mai varie per quantità e qualità — dell'autore, con le strategie individuali e le procedure personalizzate di selezione e di sintesi del materiale narrativo impiegato.

Diverse fonti hanno narrato le circostanze in cui si sviluppa il tumulto del 1692, proprio perché è il più grave e spettacolare dei movimenti di ribellione che si sono succeduti nella Nuova Spagna durante il secolo. Tra i resoconti³², rimane un rapido accenno a quegli eventi anche nelle memorie del Gemelli Careri che «alla 'meraviglia' dell'uomo barocco preferisce già il desiderio conoscitivo dell'uomo settecentesco», per cui nelle pagine del *Giro del mondo* «si accampano ragguagli sociali, tecnologici, economici, monetari, sì da offrirci un quadro delle colonie

³¹ Cfr. E. Scarano, *La parola dello storico e la parola degli altri*, in *La scrittura e la storia*, Pisa, Tipografica Editrice Pisana, 1990, pp. 67-98. V. Mignolo in *El metatexto historiográfico y la historiografía indiana*, «Modern Languages Notes», 96 (1981), p. 368, pone il criterio della verità come principio generale necessario nella definizione della «formación discursiva historiográfica». No obstante, sería equívoco encontrar en él la *differentia specifica* del discurso historiográfico, puesto que también la filosofía y la lógica apelan a la verdad. Por lo tanto, no es el principio mismo el que se constituye en uno de los rasgos distintivos, sino la manera en que se concibe la verdad y la manera en que se relaciona con otros principios que delimitan la formación discursiva historiográfica.

³² La sommosa del '92 è stata descritta da vari storici dell'epoca, molti dei quali ricordati da I.A. Leonard in *Don Carlos de Sigüenza y Góngora*, *op. cit.*, pp. 123-124. Sull'*Alboroto* cfr. le osservazioni di A. Lorente Medina, *Op. cit.* pp. 143-155.

spagnole percorse, facilmente usufruibile per analoghe ricerche in campo europeo»³³. Dunque, prendendo spunto da violente dimostrazioni di scontento che si verificano durante la sua permanenza nella capitale, il viaggiatore italiano, nel capitolo settimo del VI libro del *Giro del mondo*, sotto la didascalia *Describe l'autore ciò che più di curioso vide in Messico*, ricorda l'incendio che aveva devastato tempo addietro il palazzo del viceré:

Per le male raccolte degli anni antecedenti, sperimentandosi gran carestia nella nuova Spagna, mancò il pane in Mexico, specialmente il martedì 12 di marzo; onde ne avvenne una spezie di tumulto popolare, essendo andato molto popolo sotto le finestre del palagio del signor viceré [il conte di Montesumma] a dimandar pane. Questo accidente cagionogli nell'animo tal sospetto che fece porre sulle balestriere più petriere a fine di poter meglio resistere e non lasciare avvicinare la turba a bruciar forse il palagio, come avean fatto nel 1692 in tempo del signor conte di Galve, ponendo il fuoco anche nella piazza, onde rimasero in cenere ricchissime botteghe. Per rimediare a ciò il signor viceré spedì nel mercoledì 13 [marzo] ordini e lettere circolari a' lavoratori e persone benestanti che introducessero nella città tutta la quantità di grano possibile, perocché mangiavasi un pane picciolo, che costava quindici grani della moneta di Napoli, quando non pesava per quattro (pp. 83-84).

Anche negli anni successivi la penuria di grano è una minaccia sempre incombente e questa preoccupazione è immediatamente registrata dallo sguardo attento di Gemelli Careri che nel suo diario di viaggio si avvale di aneddoti, di appunti sulla vita quotidiana e di analisi di carattere politico e sociale, di paragoni con la realtà napoletana per conferire sostanza di verità alle realtà diverse che osserva nei paesi visitati:

Il venerdì 10 [maggio 1697] si vide formento e maiz nuovo nella piazza; però la penuria era sì grande, che faceva d'uopo lo dasse il corregidore e' regitori (a porte chiuse) a ciascuno, secondo la pura necessità; vedendosi ogni mattina migliaia di indiani a prendere una tale misura di grano³⁴.

Sigüenza y Góngora espone gli eventi tumultuosi del '92 in una cronaca ampia, particolareggiata. L'esigenza testimoniale e

³³ M. Guglielminetti, *Viaggiatori del Seicento*, Torino, U.T.E.T., 1976, p. 57.

³⁴ G.F. Gemelli Careri, *op. cit.*, p. 156.

dimostrativa acquista decoro formale e immediatezza espressiva con la scelta della coinvolgente formula epistolare, della lettera indirizzata a un illustre amico, l'ammiraglio Andrés de Pez, che in quel periodo si trova per ragioni d'ufficio a Madrid.

Il resoconto dei giorni della rivolta degli indios, dei fatti gravi e recentissimi in cui don Carlos a un certo punto rimane impegnato in prima persona, è preceduto da un capitoletto in cui l'autore, frenando il naturale impulso di raccontare subito gli eventi all'amico, si sofferma a enumerare «Algunos logros durante el gobierno del conde de Galve».

In effetti ancora una volta la protesta indiana ha avuto come diretto obiettivo l'azione politica del viceré e Sigüenza y Góngora si rende conto che è necessario parare il colpo e ricordare pubblicamente le benemeritenze del conte. Perciò riprende in mano il *Trofeo* e riassume, a onore e gloria del viceré e a beneficio di coloro che gli appaiono smemorati o in mala fede, l'offensiva portata a termine vittoriosamente contro i pirati francesi, mette insieme e cita le opere di ristrutturazione della fortezza di San Juan de Ulúa, l'aumento del numero delle parrocchie della capitale o l'invio di frati evangelizzatori in varie zone del vasto dominio americano, imprese che si realizzano per volontà vicereale.

Non è la prima volta, nel 1692, che il viceré viene preso di mira dai rivoltosi; ma don Carlos si guarda bene dal ricordare la situazione tragicomica in cui si era trovato in una occasione precedente, «cuando un turba enfurecida atacó el palacio real y él consideró prudente escapar poniéndose un disfraz, mezclándose con los amotinados y gritando a todo pulmón contra sí mismo»³⁵. Comunque il viceré si era rifatto con una piccola e gratuita vendetta, come testimonia il Gemelli Careri: «Il lunedì 10 [giugno] andai indarno in S. Iago di Taltelucco, per farmi disegnare gli abiti antichi degl'indiani, perché il viceré, dopo il tumulto mentovato, avea fatto cancellare una antica dipintura che quivi si trovava, acciò non restasse vestigio né memoria dell'antica lor libertà. Il Padre guardiano bensì mi disse che nelle Case reali ne avrei trovata alcuna simile»³⁶.

³⁵ I. Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora*, cit., p. 122.

³⁶ G.F. Gemelli Careri, *op. cit.*, p. 173.

Le avvisaglie di carestia e, in conseguenza, di violente manifestazioni di scontento popolare, non si esaurirono con la rivolta del '92 descritta da don Carlos. Un frettoloso appunto del Gemelli Careri indica che, negli anni seguenti, i viceré si preoccupano personalmente di reprimere ogni forma di contrabbando di grano e di mais: «Il mercoledì 10 [aprile 1697] incontrai il sig. viceré in una carrozza a due, e poi lo vidi por piede a terra nell'Alxondiga (luogo dove si vendono le vettovaglie) temendosi, per la mancanza del maiz, di qualche rivoluzione. Fece egli frustare un indiano che lo vendeva di nascosto» (pp. 106-107).

Non era stato possibile, invece, nel '91 e nel '92, prevenire la scarsità di grano e di mais, la causa più appariscente della rivolta degli indios narrata in *Alboroto y motín de los indios*. Accingendosi a raccontare la propria versione degli avvenimenti nella lettera all'ammiraglio Andrés de Pez, don Carlos riserva all'*incipit* la cifra personale, con l'alta tenuta del tessuto linguistico e del ritmo retorico, e con l'abituale esibizione di artificio stilistico che, in questo caso, chiede la complicità del corrispondente in un gioco concettuale:

En moneda nueva de nuestros malos sucesos pago de contado a Vuestra Merced en esta carta (que será bien larga) lo que de las muchas noticias que de los de la Europa me dio en la suya; por falta de embarcación que haya salido destos para esos reinos hasta aquí le doy y, no habiendo cosa que más presto llegue, aun a regiones muy apartadas, que una mala nueva [...] ³⁷.

Oltre alla generica considerazione sulla velocità con cui viaggiano le brutte notizie, il narratore si concede una topica riflessione sull'inevitabile alternanza della gioia e del dolore:

Ser inseparable compañera de la alegría la tristeza, de la felicidad el infortunio y de la risa el llanto es verdad tan irrefragable que no sólo con voz entera nos la proponen uniformes las historias todas, sino que prácticamente la advertimos cada día en los sucesos humanos (p. 95).

Così, alle feste e ai corsi mascherati che rallegrano la città in occasione del matrimonio di Carlo II con la principessa

³⁷ Cfr. C. de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, cit., p. 95.

Marianna di Baviera segue, l'8 giugno, la catastrofica notte della rivolta. Il paragrafo introduttivo della lettera si conclude con una dotta citazione e un trasparente, immaginoso paragone:

El que mira un objeto, interpuesto entre él y los ojos un vidrio verde, de necesidad, por teñirse las especies que el objeto envía en el color del vidrio que está intermedio, la verá verde. Los anteojos de que yo uso son muy diáfanos porque, viviendo apartadísimo de pretensiones y no faltándome nada, porque nada tengo ³⁸ (como dijo Abdolomino a Alejandro Magno), sería en mí muy culpable el que así no fueran. Con que, acertando el que no hay medios que me tiñan las especies de lo que cuidadosamente he visto y aquí diré, desde luego me prometo, aun de los que de nada se pagan y lo censuran todo, el que dará asenso a mis palabras por muy verídicas ³⁹.

L'elaborata premessa certifica l'attenta cautela dello storico che intende ribadire l'aggancio alla realtà, la limpida imparzialità nella ricostruzione dei fatti, l'impegno di onestà intellettuale e il proposito inflessibile che le parole siano «muy verídicas», un trasparente veicolo degli eventi, un nitido riflesso delle cose, «de lo que cuidadosamente he visto».

Don Carlos si era già cimentato, col *Mercurio volante*, nella relazione di una rivolta di indios che hanno distrutto chiese e ucciso sacerdoti; una narrazione che, nonostante le proteste d'imparzialità, non può fare a meno di demonizzare i ribelli. Nella relazione sull'«alboroto» del '92, la forma di comunicazione epistolare sembra ribadire una soggettività della scrittura sempre in agguato, che, quasi inconsapevolmente, fa trascinare, al di là dei propositi di un dettato narrativo neutrale e referenziale, inevitabili idiosincrasie, convinzioni e orientamenti personali.

In tal modo la succinta, compiaciuta descrizione della città, illuminata a festa con grande sciupio di cera, in cui si susse-

³⁸ Anche quest'occasione è buona per ribadire, col supporto di una classica reminiscenza, la cronica indigenza dell'autore. Questo è un *leitmotiv* che don Carlos, ricco di titoli scientifici e accademici, ma scarso di risorse finanziarie, non si stanca d'inserire, appena possibile, nei suoi scritti in lode del conde de Galve, spesso espressamente commissionati dallo stesso conte che, però, evidentemente, da quest'orecchio non ci sentiva e non badava molto alle sollecitazioni del suo cronista.

³⁹ C. de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, cit., p. 96.

guono corride e mascherate, per uno scarto improvviso culmina in una serie di accorate recriminazioni: «¡Qué regocijada la plebe! ¡Qué alegre por todo esto nuestro buen virrey, [...] cuánta verdad es la de la Escritura que con la risa se mezcla el llanto, y que a los mayores gustos es consiguiente el dolor!» (p. 101).

La minuziosa descrizione delle violente piogge che nel 1691 inondano la città e i dintorni distruggendo case e raccolto, e il resoconto delle misure prese dallo stesso Sigüenza y Góngora che, come ingegnere, si adopera, su richiesta del viceré, per riorganizzare un sistema di canali per il deflusso delle acque⁴⁰, si avvalgono di uno stile piano, di un linguaggio volutamente tecnico, asettico, proprio della relazione informativa, interrotto dalle consuete lodi del conde de Galve e da lampi di autocompiacimento per i brillanti risultati ottenuti nel riassetto della rete idrica: «se formó un parapeto hacia la ciudad, para que, deteniéndose en él las aguas, cuando fuesen pujantes las avenidas, corriesen por la zanja sin pasar a México, y así ha ido sucediendo con notable contento mío cuando esto escribo» (p. 107).

La narrazione, tutta affidata all'evidenza dei fatti, si anima e si colorisce, sfocia in un articolato quadro dal vivo quando, il 23 agosto del '91, con la ripresa dei disastrosi temporali, si verifica anche un'eclisse totale di sole che, se da un lato sparge il terrore nel popolo ignorante e superstizioso, dall'altro sollecita gradevolmente l'*animus* dell'astronomo sempre vigile e attivo in don Carlos, studioso che coltiva numerosi interessi⁴¹, che è sensibile al progresso della scienza, che ha sempre difeso l'importanza dell'osservazione diretta rifiutando preconcetti,

⁴⁰ Gemelli Careri dedica un capitolo, il nono, al «ragguaglio della meravigliosa opera del desague di Mexico, ovvero dell'esito dell'acque della lacuna».

⁴¹ Il raccolto del '91 è rovinato oltre che dalle piogge, da un parassita, il *chiahuixtle*, che svuota le spighe di grano. In questo frangente don Carlos (che non per niente è legato da amicizia e da interessi di studio alla poetessa sor Juana Inés de la Cruz, che si occupa anche di scienze naturali ed è esperta nell'uso dei moderni strumenti scientifici) passa dal canocchiale al microscopio e osserva «un enjambre de animalillos de color musgo sin más corpulencia que la de una punta de aguja y que sea sutil; tiraba su forma y la de sus pies a la de una pulga, pero con alas cubiertas, como los gorgojos, y ya fuese con estas alas o con aquellos pies saltaban de una parte a otra con ligereza extraña» (*Seis obras*, cit. p. 109).

superstizioni e dubbie conoscenze astrologiche e che, con questi presupposti, ha pubblicato un volume importante, *Libra astronómica y filosófica*, e ha sostenuto accese dispute col noto scienziato austriaco padre Eusebio Kino.

La descrizione della fase culminante dell'eclisse oscilla tra l'informazione lucida e scarna, da manuale, e il compiacimento per una virtuosità descrittiva che prende un ritmo incalzante scandito con la successione di una serie di verbi al gerundio che producono una sensazione auditiva, un suono cupo e martellante adatto a sottolineare la rappresentazione figurale di un'atmosfera estraniante, del calare improvviso e raggelante delle tenebre e del panico che s'impadronisce di animali e persone superstiziose che si precipitano a rifugiarsi nella cattedrale. Il tono si distende, in contrasto, quando l'evento appare ridimensionato dalle azioni e dalle riflessioni scientifiche suscitate nello studioso, felice per lo straordinario fenomeno naturale che si accinge a osservare:

a muy poco más de las ocho y tres cuartos de la mañana, nos quedamos no a buena sino a malas noches, porque ninguna habrá sido en comparación de las tinieblas en que, por el tiempo de casi medio cuarto de hora, nos hallamos más horrorosa. Como no se esperaba tanto como esto, al mismo instante que faltó la luz, cayéndose las aves que iban volando, aullando los peros, gritando las mujeres y los muchachos, desamparando las indias sus puestos en que vendían en la plaza fruta, verdura y otras menudencias por entrarse a toda carrera en la Catedral; y tocándose a rogativa al mismo instante, no sólo en ella sino en las más iglesias de la ciudad, se causó de todo tan repentina confusión y alboroto que causaba grima. Yo, en este ínterin, en extremo alegre y dándole a Dios gracias repetidas por haberme concedido ver lo que sucede en determinado lugar tan de tarde en tarde y de que hay en los libros tan pocas observaciones, estuve con mi cuadrante y antejo de larga vista contemplando al sol (p. 108).

L'inserto descrittivo porta per un momento in primo piano la figura del mittente della lettera, del narratore in forma autobiografica che finirà poi per occupare sempre più lo spazio della scena quando il racconto si concentra di nuovo sull'aggravarsi della penuria di grano nel '92 e sulle manifestazioni di ostilità del popolo contro le autorità. Corre voce, infatti, che nella vendita del pane ci sia un utile sottobanco per il viceré;

inoltre una predica incauta, demagogica, tenuta a Pasqua da un prelato, nella cattedrale, in cui non si dice «lo que se debía para consolar al pueblo en la carestía», attizza ancor più lo scontento del popolo affamato.

Nell'affrontare questo tema la narrazione perde il tono volutamente neutro e acquista colore, duttilità ed emotività finendo per evidenziare il punto di vista dell'autore:

Los que más instaban en estas quejas eran los indios, gente la más ingrata, desconocida, quejumbrosa e inquieta que Dios crió, la más favorecida con privilegios y a cuyo abrigo se arroja a iniquidades y sinrazones, y las consigue. No quiero proseguir cuanto aquí me dicta el sentimiento, acordándome de lo que vi y de lo que oí la noche del día ocho de junio (p. 115).

Già nel *Mercurio volante* don Carlos aveva mostrato di condividere un'opinione negativa, del resto molto diffusa, sugli indiani della campagna; ora il giudizio si estende alla plebe cittadina:

Preguntárame vuestra merced cómo se portó la plebe en este tiempo y respondo brevemente que bien y mal: bien, porque siendo plebe tan en extremo plebe, que sólo ella lo puede ser de la que se reputa la más infame, y lo es de todas las plebes por componerse de indios, de negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles que, en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y arrebatapapas) y degenerando de sus obligaciones, son los peores en tan ruin canalla. Puedo asegurarle a vuestra merced con toda verdad que comían lo que hallaban sin escandecerse, porque les constaba, por la publicidad con que se ejecutaban, de las muchas y extrañas diligencias que hacía el señor virrey para hallar maíz y que hubiese pan (pp. 113-114).

Arrivato il momento cruciale dell'evento, nella strategia narrativa viene meno, soverchiata dall'azione, la descrizione dello sfondo urbano, la piazza della cattedrale dove si ammassano le botteghe e i banchetti dei venditori ambulanti, i viali per le passeggiate, i canali e il palazzo reale distrutto dai rivoltosi, scenari che comunque si possono ricavare dal realistico e pittoresco diario del Gemelli Careri⁴², di poco posteriore al *repor-*

⁴² «La chiesa cattedrale — annota il viaggiatore italiano — è ben grande, ed ha tre navi a volta formate da alti pilastri di pietra. La fabbrica non è ancor

tage di don Carlos. Invece si moltiplicano, in via preliminare, le proteste di imparzialità e di veridicità dello scrupoloso cronista che, comportandosi da scaltro investigatore, fa una prova per verificare l'effettivo guadagno delle venditrici di *tortillas* di mais⁴³, il cibo di cui si nutre la maggior parte della popolazione:

Por no hablar a poco más o menos en lo que quería decir, dejé la pluma y envié a comprar una cuartilla de maíz que, a razón de cincuenta y seis reales de plata la carga, me costó siete y, dándola a una india para que me la volviese en tortillas a doce per medio real como hoy se venden, importaron catorce reales y medio y sobrando dos; lo que se gastó en su beneficio [...] Luego sólo esta ganancia tan conocida y no la hambre, las traía a la alhóndiga en tan crecido número que unas a otras se atropellaban para comprar maíz; luego, en ningún otro año les fue mejor. A medida del dinero que les sobraba se gastaba el pulque y [...] se emborrachaban los indios y no sólo los indios sino la más despreciable de nuestra infame plebe se determinaba a espantar (como dicen en su lengua) a los españoles, a quemar el Palacio Real y matar, si pudiesen, al señor virrey y al corregidor (p. 116).

La diffusione delle bevande alcoliche fra gli indiani, soprattutto del *pulque*, è sottolineata anche dal Gemelli Careri che, col suo gusto didascalico, descrive la distillazione del liquore

finita e si fa tuttavia a spese del re. [...] All'intorno la chiesa sono più cappelle ricchissime e dorate che non invidiano punto al famoso altar maggiore. Il frontespizio è vistosissimo con tre porte, oltre altre cinque che sono ne' lati». (*Giro del mondo*, cit., p. 86). «Andai a diporto per lo canale di Xamaica entro una specie di barca (d'un pezzo di legno) dette *canoas*» (p. 152). «La domenica 23 [giugno] essendo andato a passeggio di Xamaica lo trovai molto solitario, perché tutti erano andati a quello della *lameda*. [...] il lunedì 24, per esser giorno di San Giovanni, nel quale ogni anno i nobili fanno a gara chi meglio può comparir ben vestito, a godere del fresco degli alberi e del mormorio della bella fontana» (pp. 175-176). «Quivi tutto il passatempo è presso una fontana, perché vi pongono alcuni bambocci e varj giuochi d'acqua. La fontana è di bronzo, assai migliore di quella ch'è in mezzo la piazza grande». (p. 178).

⁴³ Nel II cap. del *Giro del mondo* l'autore, arrivato a Lexido, dove passa la notte tormentato dalle zanzare, assaggia le «tortillas di maiz o grano d'India [...] Lo bagnano prima con acqua, e poi lo macinano su d'una pietra, come il cacao per la cioccolata. Le tortiglie, fatte di tal pasta, le arrostitiscono poi su d'una padella di terra a fuoco lento. Calde non sono affatto cattive; però fredde non mi dava l'animo di trangugiarle» (p. 18).

dalle foglie dell'agave fermentate e commenta:

È sì universale fra gli indiani questa bevanda, che il dazio sopra di essa in Mexico non era meno di 110 mila pezze d'otto, ma per ordine regio si tolse, dopo il fuoco posto da essi alla piazza e Palagio nel 1692 com'è detto di sopra; e fu vietata anche la bevanda. Con tutto ciò non lascia d'introdursene e alcuni spagnoli ne bevono niente meno che gl'indiani⁴⁴.

Il piano di don Carlos in difesa del viceré è bell'e tracciato: nella sua relazione la plebe non è ridotta alla fame, ma guadagna bene e, sazia e ubriaca, è pronta a uccidere solo per odio. Offrendo la sua versione dei fatti, il cronista non dimentica di evidenziare il gran numero di indiane che si sono date al commercio delle *tortillas* e, con una efficace e colorita immagine, le mostra tutte intente ai loro affari:

todos comían tortillas; y éstas [...] no las saben hacer sino las indias que, a montones en la plaza y a bandadas por las calles, las andaban vendiendo continuamente⁴⁵.

Anche il 7 giugno le donne si affollano attorno alla rivendita autorizzata di grano, sorvegliata dalle guardie per evitare disordini e assembramenti. Un'india, più insistente delle altre, che cerca d'intrufolarsi in prima fila, viene frustata da un guardiano esasperato, e il gesto scatena l'ira della folla che, portando a braccia la donna incinta morente, tenta di penetrare nel palazzo del viceré e di violare la dimora dell'arcivescovo Aguiar y Seijas, noto anche per le plateali dimostrazioni di insofferenza, al limite dell'orrore, nei confronti delle donne, dettate dalla sua proverbiale misoginia.

Il giorno successivo, alla notizia che il grano razionato messo in vendita comincia di nuovo a scarseggiare, il popolo furibondo si dirige ancora verso la dimora vicereale con propositi bellicosi, portando a braccia una donna schiacciata nella ressa (ma che, secondo voci raccolte da don Carlos, finge di

⁴⁴ *Ivi*, p. 214.

⁴⁵ G. de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, cit. p. 116.

essere morta). Il racconto diventa sempre più concitato e si drammatizza con le voci della folla, i lacerti colloquiali e il lapidario commento finale del narratore:

Estaban por allí dos estudiantillos y, acercándose a la india que traían cargada, le dijo el uno al otro estas formales palabras: — ¡Mirad, hombre, cómo está sudando la pobre muerta! — Allegóse el otro a ella lo más que pudo y respondióle así: — ¡No está muy muerta porque pestaña un poco y tragó saliva! —. — ¿Qué sabéis vosotros de cómo están los muertos, perros estudiantes de modorro? — les dijo una india que les oyó la plática. — Ahora moriréis todo México, como está ella —. [...] Estos son los indios (p. 121).

Sigüenza y Góngora che, all'inizio della sommossa, ignaro se ne sta in casa, avvertito da un servo che grida «¡Señor, tumulto!», si precipita in strada mezzo vestito e corre tra la folla che grida: «¡Mueran los españoles y gachupines⁴⁶ [...] que nos comen nuestro maíz!», assiste alla battaglia fra soldati e rivoltosi che si fanno animo al grido: «que se acaben en ella los españoles, no importa que muramos sin confesión. ¿No es nuestra esta tierra?» (p. 123).

Nei momenti più drammatici, il narratore si mimetizza nell'oralità dei protagonisti, registra con diligenza e puntiglio le imprecazioni e gli atteggiamenti degli indiani che, spavaldi, si beffano dei soldati che, posti a difesa del palazzo, sparano a salve: «saltando y dándose grandes palmadas en las barrigas, — ¡Tirad, tirad! — les decían a los soldados — ¡y si no traéis pelotas, echad tomates! [...] ¡Tomad pelotas y mirad la fuerza que nos da el pulque para arrojarlas! —». Lo stesso trattamento, con risate e pesanti allusioni, è riservato agli spagnoli che non disdegnano di prender parte al saccheggio: «se mofaban con mucha risa de los que entraban y les decían — ¡Españoles de porquería, ya vino la flota. Andad, mariquitas, a los cajones a comprar cintas y cabelleras! —» (pp. 121 e 128).

Don Carlos tenta inutilmente, partecipando a una proces-

⁴⁶ Il Gemelli Careri, *op. cit.*, p. 31, racconta che le belle dame messicane «sono inchinate molto agli europei (che chiamano Gacciopines) e con essi più volentieri si maritano quantunque poverissimi, che co' loro cittadini (detti criogli) benché ricchi».

sione insieme all'arcivescovo, di placare la gente che si sfoga con l'incendio del palazzo reale e il saccheggio delle botteghe nella piazza della cattedrale. Nel rogo molte persone finiscono bruciate vive; il narratore non può sottrarsi alla tentazione di azzardare un classico quanto impari raffronto con l'incendio e la distruzione di Troia per un evento che ricorda la «noche triste» descritta da B. Díaz del Castillo.

Don Carlos si aggira per le strade, tra i feriti e i moribondi per impartire l'estrema unzione. Quando si rende conto che le fiamme stanno per distruggere l'Archivio capitolare, il placido studioso è preso da un *raptus* di eroismo, fa sfondare porte e finestre riuscendo a porre in salvo libri e preziosi documenti. Poi annota brevemente⁴⁷, quasi con pudore: «sin hacer refleja a mi estado, hice espontánea y graciosamente, y sin mirar al premio [...] por mi industria se le quitaron al fuego de entre las manos no sólo algunos cuartos del Palacio, sino tribunales enteros y de la ciudad su mejor archivo. Basta con esto lo que a mí toca» (p. 130).

Il Palazzo reale verrà ricostruito e inaugurato nel 1697 e Gemelli Careri si trova presente quando il 25 maggio «passò il viceré [il conte di Montezuma] al palagio reale riedificato dopo l'incendio [...] Il mentovato palagio ha sopra la piazza una facciata niente inferiore a quello di Napoli perocché supplisce la vaga simmetria de' balconi alla mancanza de' travertini lavorati e agli altri ornamenti l'esser quadrato in isola, con due torri verso la piazza, fornite di piccioli pezzi di bronzo per servirsene in occasione di tumulto»⁴⁸.

4 Nei suoi scritti di storia contemporanea, il *Mercurio volante* e il *Trofeo*, Sigüenza y Góngora ha indicato una realtà sociale ricostruendola dall'esterno e interpretandola attraverso citazioni, documenti scritti e resoconti dei testimoni. Con *Albo-*

⁴⁷ Più esplicitamente un nipote di don Carlos ricorda il rischio a cui si è esposto lo zio e il sacrificio finanziario al quale si sobbarca spendendo «noventa y cuatro pesos de sus alforjas pagando a los que, con reatas, entraron por los balcones de las casas con el fin de sacar los libros y salvarlos de las llamas. Estos libros los trajimos a esta casa yo y los otros hermanos». In I. Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora*, op. cit., p. 139.

⁴⁸ G.F. Gemelli Careri, op. cit., p. 167.

roto y motín de los indios, lo storico appare anche come testimone oculare, come uno dei protagonisti dell'evento che viene riferito in una narrazione documentale. Il racconto in prima persona del testimone riferisce un'esperienza molto forte, traumatica, vissuta in una situazione sociale critica, di emergenza, che confluisce in una necessità di riflessione politica, di comunicazione e di chiarimento dei fatti vissuti. Il discorso intende produrre una sensazione di immediatezza e di aderenza alla realtà degli avvenimenti (in caso di pubblicazione, raccomanda don Carlos che «no se añada ni se le quite ni una palabra»). Ma il racconto è comunque il riflesso, la simulazione letteraria di uno stato d'animo, di una somma di sensazioni filtrate attraverso la memoria e la cultura del narratore-testimone che trasmette una sua visione della realtà contingente rielaborata attraverso inevitabili scelte, omissioni, ambiguità, anche se egli ritiene, in buona fede, di essersi posto al di sopra di passioni e pregiudizi.

Entrando nella parte più drammatica e coinvolgente della relazione, la trama di *Alboroto* poggia su un ordito che evidenzia la presenza del cronista-protagonista con un discorso denso di particolari, di riferimenti a fatti osservati *de visu*. Circostanze dell'episodio, tempi e movimenti sono rievocati con minuzia memoriale dal testimone che più che scomporre e analizzare gli eventi per articularli quanto più è possibile secondo le ragioni di ognuno dei protagonisti, finisce per far affiorare le proprie intenzioni manifeste e nascoste. Le digressioni morali e i giudizi di carattere storico-sociale s'intersecano con le certezze oggettive, e i segnali che provengono dallo schema epistolare si propongono di sollecitare a più livelli l'attenzione dell'amico destinatario, (e della più ampia cerchia degli eventuali lettori dell'*Alboroto*) legandoli al meccanismo narrativo attraverso la curiosità, la *suspense* o l'indignazione.

Accanto all'esposizione acritica, neutrale, di carattere informativo, le espressive e movimentate sequenze incentrate sulla rivolta denunciano una partecipazione emotiva, uno stato d'animo tra l'amaro e lo sdegnato per la constatazione della violenza e della alterazione dell'ordine costituito. La pratica discorsiva evidenzia il dinamismo e l'instabilità della situazione sociale col trattamento del materiale narrativo: mettendo da

parte il ricorso all'ornamento formale e al dettato culto, si riproducono icasticamente i codici della realtà quotidiana, le espressioni triviali del popolo esasperato.

Se le cronache della conquista si dilatavano oltre i confini del reale, navigando i mari del mito e delle fantasie letterarie, la cronaca di Sigüenza y Góngora non lascia spazio a variazioni e a espansioni immaginarie coagulandosi, invece, attorno a un concreto soggetto collettivo, una folla diseredata, un insieme corale di figure, protagonisti e comprimari letterariamente abbozzati, che vivono le contraddizioni e i nodi irrisolti del proprio tempo e del proprio *status* all'interno della società e che il narratore-testimone osserva con una malcelata indisponibilità alla partecipazione e alla comprensiva solidarietà.

D'altra parte, i numerosi tentativi di ribellioni degli indios che si ripetono in Messico sembrano seguire un copione logoro perché troppe volte rappresentato, ripropongono con cadenza periodica un'alienante attualizzazione nel vissuto quotidiano: ad esempio i prodromi di un tumulto a cui assiste il Gemelli Careri nel '97 e la rivolta del '24 nella capitale, così come è ricordata da Thomas Gage nei *Viaggi per la Nuova Spagna*, presentano lo stesso scenario e le stesse situazioni in cui si muove Sigüenza y Góngora nel '92.

Ai nostri giorni lo scrittore Eduardo Galeano ha avuto l'idea di rivisitare, in alcune brevi sequenze, il racconto di padre Gage, ottenendo, con la riscrittura delle scene dei tumulti del '24, un recupero dialettico della densità problematica del passato e una riappropriazione nel moderno di un contesto storico. Galeano cerca riscontri per il mondo attuale, basandosi sulla citazione di verità congelate, drammatizzando fatti storicamente accertati e densi di implicazioni interpretative che gli offrono una concreta possibilità di riagggregazione e di verifica dei propri strumenti artistici e ideologici.

Attraverso il gioco di modifiche e di conservazioni della struttura di base e dei legamenti intertestuali si evidenziano le diversità estetiche, culturali e cronologiche degli esiti narrativi in scrittori lontani per tempo e sensibilità. In un confronto trasversale delle diverse scritture si ritrova, da una parte, il formalismo esplicito, ma anche l'effervescenza contenuta e la duttilità della sperimentazione nella scrittura barocca di don

Carlos che, anche in queste operette, sembra meritare qualcosa di più di un deferente riconoscimento accademico, dall'altra, l'esercizio letterario elegantemente ironico e provocatorio del testo in due tempi che Galeano ha intitolato *Il fiume della colera* (1624) e *Città del Messico* (1625):

La folla, che invade tutta la piazza principale e le strade vicine, scaglia maledizioni e sassate verso il palazzo del viceré. Le pietre del selciato e le grida, traditore, ladro, cane, Giuda, si infrangono contro le imposte e i portoni chiusi a doppia mandata. Gli insulti al viceré si mescolano agli evviva per l'arcivescovo, che lo ha scomunicato perché specula sul pane di questa città. [...] La gente fuma di rabbia. Saltano fuori picche, pali, alabarde; si odono colpi di pistola. [...] Cadono i portoni del palazzo, il fuoco divora le porte e la folla invade i saloni, uragano che strappa tendaggi, schianta cassoni e distrugge tutto ciò che trova. Il viceré travestito da frate, è fuggito da un tunnel segreto verso il convento di San Francesco.

L'anno successivo padre Gage arriva «a dorso di indio» al palazzo del governo:

Il viceré gli offre confettura di ananas e cioccolato caldo e gli chiede che cosa ne pensa di questa città. Nel bel mezzo del suo fiume di elogi a Città del Messico, donne, vetture, viali, lo interrompe il padrone di casa: — Lo sa che mi sono salvato la vita per un capello? Per un capello di calvo? — Dalla bocca del viceré sgorga, come una cascata, la storia della sommossa dell'anno scorso. Dopo molto fumo e sangue e due tazze di cioccolato vuotate a piccoli sorsi, padre Gage viene a sapere che il viceré ha passato un anno nascosto nel convento di San Francesco, e ancora adesso non può mettere il naso fuori del palazzo senza rischiare una sassata. Naturalmente l'arcivescovo ribelle sta scontando la punizione dell'esilio nella poverissima e lontana Zamora, alcuni preti sono stati condannati a remare sulle galere e per domare l'insolenza della plebe è bastato impiccare tre o quattro agitatori. [...] — Queste sono terre sempre pronte alla ribellione — sbuffa il viceré — io ho ripulito dai banditi le strade di Città del Messico! —⁴⁹

⁴⁹ E. Galeano, *Memoria del fuego*. I. *Los nacimientos*. Madrid, Siglo XXI de España Ed.; cito dalla trad. italiana, *Memoria del fuoco*, Firenze, Sansoni, 1989, pp. 251-253.

La peripezia come metafora

1 Le tensioni sociali filtrano tra gli interstizi della pratica letteraria e anche il «dinamismo barocco è lo strumento attraverso il quale una sensibilità pre-capitalistica mette in scena le condizioni della propria negazione, [...] finisce per rappresentare e per dare forma alla coscienza di una classe che, nella sua fase di declino, ha prodotto un'apparente apoteosi. Il barocco è una forma essenzialmente storicistica di rappresentazione, come risulta dalla sua figura più tipica: il pellegrinaggio»⁵⁰.

Il senso di precarietà e d'instabilità della colonia alla fine del Seicento riemerge con forza nel vissuto quotidiano individuale posto al centro di *Infortunios de Alonso Ramírez*, un agile racconto in cui la sapienza narrativa di Sigüenza y Góngora fa confluire, in una coerente sperimentazione di genere, la dimensione storiografica e quella letteraria. La narrazione di peripezie, fatiche e avversità sofferte dal portoricano Alonso, un giovane sradicato⁵¹, senza prospettive ed eroiche illusioni, diventa l'indice paradigmatico di un simbolico 'pellegrinaggio' — nella duplice valenza di vagabondaggio forzato e di riscatto da un'esperienza fallimentare — che oltrepassa i confini del vasto impero coloniale spagnolo.

Alcuni testi, o per meglio dire, le intenzioni e i messaggi, espliciti o sottintesi, di alcuni testi, instaurano talvolta un confronto dialogico a distanza. Nelle cronache di attualità, il *Mercurio volante*, e l'*Alboroto*, don Carlos si era misurato con uno dei problemi che assillano la colonia, lo stato di indigente turbolenza delle fasce più emarginate della popolazione. Col racconto degli *infortunios* di Alonso, don Carlos riprende il tema del malessere sociale in una struttura narrativa che, mantenendo la pretesa della veridicità dei fatti, li trasferisce in un sistema segnico regolato dalle norme della favola letteraria,

⁵⁰ J. Beverly, *L'economia politica del 'locus amoenus' nella poesia del secolo d'oro*, in «L'immagine riflessa», IX (1986), p. 24.

⁵¹ Alonso - come nota B. González S., in *op. cit.*, p. 36 - vive diviso nella sua «doble condición de español, que lo vincula como vasallo de la Monarquía, y de americano, que lo hace sentir legítimo poseedor de las tierras del Nuevo Mundo».

agendo sulla selezione degli eventi e il loro sviluppo logico e cronologico, centrando l'attenzione sull'eroe Alonso, sui pirati 'oppositori' e sulle peripezie, le 'prove', da superare per ottenere una ricompensa.

Negli *Infortunios* il narratore non mette alla base delle vicende la massa corale di diseredati che si era rivolta contro l'autorità governativa, ma un giovane artigiano portoricano, Alonso, che sperimenta le difficoltà d'inserimento nella devitalizzata società coloniale. Anche per l'onesto e timorato Alonso, senza prospettive di un lavoro dignitoso, come per la plebaglia cittadina, composta da indios, negri, meticci, protagonista dell'*Alboroto*, c'è l'esperienza della povertà, della disoccupazione e della fame. Alonso però non si ribella al potere costituito, anzi si sforza di dare un nuovo indirizzo alla propria vita tentando vari mestieri sotto vari padroni, nelle città, o in giro per il paese, su per le aspre montagne o attraverso le terre deserte o paludose della Nueva España. Quando perde la speranza d'integrarsi dignitosamente nella società produttiva, il giovane s'improvvisa prima mercante e poi marinaio su una nave che collega il Messico alle Filippine, finché viene catturato dai pirati inglesi.

In un lungo periodo di terribile prigionia a bordo della nave dei pirati sempre a caccia di preda per i mari orientali, Alonso diventa testimone e vittima della crudeltà dei predoni, fino alla liberazione, il naufragio, il faticoso ritorno dallo Yucatán alla capitale messicana dove la relazione dei patimenti sofferti non comporta il sollievo di una ricompensa regale, come ai tempi eroici della conquista, ma solo l'assicurazione che il viceré «divierte sus males» con la «novedad deliciosa»⁵² della narrazione delle sventure e dei mali sopportati dallo sfortunato giramondo.

Nel suo pellegrinare Alonso Ramírez conserva intatti i valori morali cristiani che lo fanno fremere d'orrore e di paura di fronte all'imperturbabile cinismo e alla repellente brutalità dei pirati

⁵² Il giudizio è del censore don Francisco de Ayerra che, nella *Aprobación* di *Infortunios*, spiega che «se halló empeñado en la lección de la obra. Y si en al principio entré en ella con obligación y curiosidad, en el progreso, con tanta variedad de casos, disposición y estructura de sus períodos, agradecí como inestimable gracia lo que traía sobreescrito de estudiosa tarea».

inglesi protestanti che scherniscono e maltrattano i prigionieri anche per la loro proclamata fede cattolica. L'impatto con i pirati, che costituisce il nucleo forte dell'esperienza di Alonso, viene a coincidere col tema trattato da un punto di vista storico nel *Trofeo de la justicia española*⁵³, dove don Carlos ribadisce l'esecrazione per la «impiedad» e la «alevosía» dei numerosi predoni che infestano i mari e le coste americane e rappresentano un continuo, elevato indice di rischio per gli imperi spagnolo e portoghese.

Nella storia di Alonso, però, il rapporto con i pirati si ribalta. In questo caso non si registra, come nel *Trofeo*, una vittoria delle armi spagnole, anzi si fa risaltare con sconsolata ironia l'impari confronto tra l'efficienza della pirateria e l'inerzia e la debolezza della struttura coloniale che si ripercuote sui marinai del vascello comandato da Ramírez. Gli inermi navigatori spagnoli, muniti solo di un pugno di proiettili e di pochi moschetti quasi inservibili, escono malconci dall'impatto con la forza degli avversari indicata dall'abbondante artiglieria che correda i vittoriosi vascelli dei pirati che «celebraron con mofa y risa la prevención de armas y municiones [...] y fue mucho mayor cuando supieron el que aquella fragata pertenecía al rey, y que habían sacado de sus almacenes aquellas armas. Eran entonces las seis de la tarde del día martes, cuatro de marzo de 1687»⁵⁴.

Con la cattura e la prigionia di Alonso si accampano, al centro della narrazione, la violenza e la crudeltà rappresentate dal mercantilismo di rapina, dalla guerra di corsa praticata da inglesi e olandesi.

Il giovane creolo Alonso, venditore ambulante nel Nuovo Messico, modesto trafficante che visita per affari gli empori orientali

⁵³ Nel VII capitolo del *Trofeo* compare un capitano dei *mosqueteros*, don Alonso Ramírez, imbarcato con Juan Enríquez Barroto. La coincidenza di nomi non è certo una prova della veridicità di *Infortunios* che, comunque, si conclude con la notizia che Alonso parte per Vera Cruz proprio insieme a Barroto, un caro amico di don Carlos. D'altra parte la patina storica di *Infortunios* potrebbe essere una copertura, un espediente usato dall'autore, con la complicità del censore Ayerra, per eludere le severe norme emanate contro la circolazione nelle colonie dei libri d'intrattenimento.

⁵⁴ C. de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*, in *Seis obras*, cit., p. 14.

e, infine, marinaio del re, appare l'epigono, in versione ridimensionata, dei grandi mercanti e avventurieri europei, spesso vittime dei pirati, che si erano diretti verso le Indie Orientali e Occidentali quando questi territori promettevano un'edenica feracità e una solleticante opulenza di prodotti esotici, dalle spezie agli schiavi.

I segnali di avventura, dinamismo, sforzo e pericolo evidenziati nel lungo titolo, *Infortunios que Alonso Ramírez, natural de la ciudad de S. Juan de Puerto Rico padeció assi en poder de Ingleses Piratas que lo apresaron en las Islas Philipinas como navegando por si solo y sin derrota, hasta varar en la Costa de Lucatán*, alludono soprattutto alla peripezia del protagonista sui mari orientali, al naufragio, alla pericolosa marcia nello Yucatán e al ritorno a Città del Messico.

Rischi e difficoltà non coinvolgono, in questo caso, un avventuriero venuto dall'Europa in cerca di ricchezze, ma un pacifico americano sradicato dalla propria isola e quasi stritolato da un *continuum* di esperienze negative — separazione dalla famiglia, lavoro con più padroni, tentativo frustato di miglioramento dello *status* sociale con un breve periodo matrimoniale — che prendono un ritmo da «novela picaresca» anche se, a ben guardare, per l'identità morale del mite e onesto protagonista, *Infortunios* rientra nelle coordinate del genere inaugurato dal *Lazarillo de Tormes* solo se si considera come opera di apprendistato alla vita, senza però l'esemplarità al negativo e la forte carica parodistica della picaresca «che tende a colpire la superficialità dei valori tradizionali della società dell'epoca mettendo in evidenza gli aspetti più meschini e squallidi della stessa società (cioè, il rovescio della medaglia)»⁵⁵.

⁵⁵ A. Ruffinatto, *Introduzione a La vita di Lazzariglio del Torme. Traduzione secentesca di Giulio Strozzi*, Napoli, Liguori, 1990, p. 25. Con la «formula magica» del *Lazarillo*, l'anonimo autore ha creato un 'eroe' costringendolo a vivere in un mondo (possibile) nel quale trionfano l'avarizia, la presunzione, il basso corporeo, la truffa e l'ipocrisia». (ivi, p. 36). Sull'aspetto testimoniale della picaresca cfr. F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona 1970 e D. Puccini, *Il «Lazarillo» come «carta de relación»*, in *Il segno del presente*, Torino, Ed. dell'Orso, 1992, pp. 30-35. Più specificamente, tra i numerosi partecipanti ai dibattiti sugli ambigui rapporti di Alonso, «mozo de muchos amos» nella prima parte delle sue peripezie, con gli eroi del genere picaresco, cfr. R. Castañino, *C. de Sigüenza y Góngora o la picaresca a la inversa*, «Razón

Nella vicenda di Alonso Ramírez il nucleo tematico è inserito in una struttura discorsiva che adotta i codici della narrativa ibrida, instabile, connotata da fratture e confluenze⁵⁶, propria dell'epoca coloniale e che prende forma in relazioni di viaggio e di avventure, in cronache e biografie.

In effetti, nel caso di *Infortunios*, Sigüenza y Góngora — ligio al suo compito di informare, riferire, e, all'occorrenza, narrare la realtà contemporanea, gli eventi della quotidianità, i fatti di vita vissuta — è pronto, su invito del viceré, a trasferire le traversie di Alonso dal taccuino dei fatti da registrare a futura memoria in forma di cronaca asettica e burocratica, a quello degli eventi che trovano funzione e significato in un procedimento narrativo che scopre un mondo reale storicamente inquadrato sotto un velo di finzione.

Senza la mediazione della dotta penna di don Carlos, forse le drammatiche esperienze di Alonso sarebbero rimaste confinate, come un aneddoto, tra le pieghe di una cronaca, di uno scritto conciso, immediato, aderente alla realtà, corrivamente

y Fábula», 25 (1971); R. Chang-Rodríguez, *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*, Madrid, Ed. Porrúa Turanzas, 1982; B. González S., *Narrativa de la «Estabilización colonial»*, op. cit.; R. Crisafio, *C. de Sigüenza y Góngora, El viajero inmóvil. Apuntes sobre «Infortunios de A. Ramírez»*, in G. Bellini ed., *L'America tra reale e meraviglioso. Scrittori, cronisti, viaggiatori*, Roma, Bulzoni Editore, 1990.

⁵⁶ L. A. Sánchez in *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1953, è possibilista nel considerare *Infortunios* una «novela». E. Anderson Imbert, in *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, parla di «conatos novelísticos». E. Pupo-Walker in *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Madrid, Gredos, 1982, p. 163, colloca *Infortunios* in «una ramificación ampliamente matizada de la crónica virreynal». Invece I. A. Leonard, nell'introdurre le *Seis obras* di Sigüenza, cit., p. 8, considera *Infortunios* «la más encantadora de estas narraciones periodísticas, [...] un curioso relato de las desventuras de un joven puertorriqueño durante un viaje alrededor del mundo. [...] Aunque Sigüenza retrasa el ritmo de su relato con detalles pedantes, escribe según la tradición picaresca de la literatura española y con más entusiasmo que el acostumbrado, de hecho, a algunos historiadores literarios les gusta clasificar esta curiosa relación como precursora de la novela mexicana». E. Irizarri nel prologo alla ed. facsimile di *Infortunios*, Río Piedras 1990, evidenzia con una analisi stilistica la «doble autoría» del testo. Cfr., inoltre, l'introduzione di L. Pérez Blanco all'ed. di *Infortunios*, Madrid, Historia 16, 1988.

divulgativo. Invece la storia dell'oscuro marinaio di Puerto Rico, riferita in presa diretta dal protagonista, scorre in un racconto denso, concreto, privo di amplificazioni fantastiche, in cui il succedersi dei fatti si riordina nella sua interezza, interpretato e certificato nella scrittura in termini di significante e di significato, sottratto allo statuto incerto e opinabile dell'evento riferito a voce.

La formalizzazione del racconto entro le coordinate dell'autobiografia⁵⁷, afferma una identità tra narratore e protagonista che viene smentita solo nel paragrafo finale con un piccolo colpo di scena, con lo sdoppiamento⁵⁸ e la sovrapposizione della voce dell'erudito don Carlos su quella di Alonso che così conclude:

El viernes siguiente besé la mano a su excelencia y, correspondiendo sus cariños afables a su presencia augusta, compadeciéndose primero de mis trabajos y congratulándose de mi libertad con parabienes y plácemes, escuchó atento cuanto en la vuelta entera que he dado al mundo queda escrito, y allí sólo le insinué a su excelencia en compendio breve. [...] Mandóme fuese a visitar a don Carlos de Sigüenza y Góngora [...]. Compadecido de mis trabajos, no sólo formó esta relación en que se contienen [...]⁵⁹.

L'espedito dell'autobiografia fittizia, rivelato anche dal nome di Sigüenza che compare regolarmente nel frontespizio del libro e nelle parti paratestuali, la dedica al conde de Galve e la benevola *Aprobación*, non è solo un gioco letterario. L'autore, nella ricostruzione dell'identità del protagonista e del con-

⁵⁷ A. Valles Formosa, nella nota di commento all'edizione di *Infortunios*, San Juan de Puerto Rico, ed. Cordillera, 1967, rileva una affinità nelle modalità narrative di *Infortunios*, di *Robinson Crusoe*, del 1719, e del *Periquillo Sarniento* di Fernández de Lizardi (1816).

⁵⁸ Ha osservato R. Crisafio, in *C. de Sigüenza y Góngora. El viajero inmóvil*, op. cit., p. 360, che «la particular utilización del 'yo' narrativo [...] explicita no sólo lo irrealizado de una conciencia colectiva criolla sino que contemporaneamente enuncia y presenta la multiplicidad de interlocutores sociales y, con ello, el choque de las distintas instancias culturales en el espacio colonial. Es decir, las dificultades de una definición unívoca de la identidad criolla, en lucha tanto en el frente cultural interior (con las culturas indígenas y mestizas) como en el exterior (con la cultura «gachupina» central) con instancias que sólo parcialmente podía reconocer como propias».

⁵⁹ C. de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, op. cit., p. 38.

testo in cui si muove, sembra voler spingere lo scrupolo di verità fino a far coincidere il proprio punto di vista con quello del giovane Alonso.

Ma l'io autobiografico, con la mediazione della penna di Sigüenza, «se desdobra en un sapiente narrador que toma a su cargo las descripciones geográficas y los pormenores de la navegación»⁶⁰ e le traversie di Ramírez sono rese letterariamente con una razionalità e competenza che consegna al lettore dati certi e informazioni minuziose su imbarcazioni depredate, rotte seguite, miglia percorse, isole avvistate.

Con l'abbordaggio della nave di Alonso i pirati finiscono per occupare tutto l'orizzonte vitale del protagonista con la loro forte valenza negativa che si esplicita in una serie di episodi destinati a suscitare sdegno e riprovazione.

Anche il sedentario cronista don Carlos, che un anno dopo *Infortunios* dà alle stampe il *Trofeo de la justicia española*, è certamente bene informato sulle gesta di pirati che incendiano le case, «roban a todas horas», non rispettano «la religión del juramento (éste es su estilo)», che non hanno «más título que el de ladrones»⁶¹ e che sono riusciti, guidati dal famigerato Lorencillo, a penetrare nella fortezza, ritenuta imprendibile, di San Juan de Ulúa.

Ma le malefatte dei pirati inglesi di *Infortunios* superano senz'altro, per diabolica fantasia, anche quelle dei pirati francesi ricordati nel *Trofeo*. Alonso le narra in una serie di scene disposte secondo un crescendo interno di ferocia e sadismo, dall'assalto a mano armata di ogni tipo di imbarcazione avvistata durante le scorrerie sugli oceani, ai maltrattamenti inflitti ad Alonso e ai suoi compagni, inermi prigionieri, dall'incendio di interi villaggi e l'uccisione di indigeni inoffensivi, all'episodio del banchetto in cui i pirati ubriachi mangiano un pezzo di carne umana. L'antropofagia, rituale peculiare degli indios, diventa orrida alterità rappresentata dai protestanti⁶².

⁶⁰ R. Crisafio, *op. cit.*, p. 367.

⁶¹ C. de Sigüenza y Góngora, *Trofeo*, in *Seis obras*, cit., pp. 53, 54.

⁶² Sul tema, cfr. l'introduzione alla mia traduzione italiana del libro di Sigüenza y Góngora, *Peripezie di Alonso Ramírez*, Napoli, Guida Ed., 1996. La pratica degli indios è ricordata nel romanzo di J.J. Saer, *El entenado*.

Rispettando la convenzione del patto autobiografico, la catena degli eventi narrati conferisce al protagonista la coscienza storica ed etica di testimone per la memoria collettiva.

2 Il racconto del testimone naviga sulle rotte del reale dirigendosi verso gli approdi di una dichiarata oggettività.

Non c'è spazio per le divagazioni fantastiche o per la meraviglia che ha irretito gli europei che, superando le frontiere di un mondo nuovo, tentano nelle loro cronache di descrivere il passaggio da una cultura organizzata a uno stato di natura ancora ignoto. Nella cronaca parlata di Alonso, il registro visivo e descrittivo prevede solo scarni abbozzi di scenari naturali che escludono il fascino del mitico e dell'esotico e servono solo come sfondo a una lotta quotidiana per l'esistenza materiale. Alonso documenta una realtà che si rispecchia sempre meno nel cliché dell'America come 'paradiso possibile' (e qui è evidente il contrasto col *Robinson Crusoe*) quando accenna alla natura impervia della Nueva España dove:

se experimenta [...] repetidos sustos de derrumbarse por lo acantilado de las veredas, profundidad horrorosa de las barrancas, aguas continuas, atoladeros penosos, a que se añaden, en los pequeños, calidísimos valles que allí se hacen, muchos mosquitos y, en cualquier parte, sabandijas abominables a todo viviente por su mortal veneno. (p. 9)

Un breve allusione basta a segnalare la decadenza dei centri del commercio coloniale come Madras, «ciudad grande cuando la poseían los portugueses, hoy un monte de ruinas a violencia de los estragos que en ella hicieron los franceses y holandeses por poseerla» (p. 12). Fugaci accenni delimitano un mondo orientale che sembra un inventario di coste inospitali: «Desembarcados en la costa [...] hallaron rastros antiguos de haber estado gente en aquel paraje. Pero siendo allí los vientos contrarios y vehementes, y el surgidero malo [...]» (p. 19) e di isole deserte in cui vegetano solo «cocos e ñame» o abitate da «pobres bárbaros» che praticavano «la más desvergonzada vileza que jamás vi: traían las madres a las hijas, y los mismos maridos a sus mujeres, y se las entregaban con la recomendación de hermosas a los ingleses por el vilísimo precio de una manta o equivalente cosa» (p. 15).

I momenti più drammatici della tempesta e del naufragio, — ingredienti topici delle *crónicas* e delle relazioni spagnole e portoghesi — si compendiano in due frasi: «Quedamos varados entre mucaras en la misma punta [...] Quebrábanse las olas no sólo en la punta sobre que estábamos sino en lo que se veía de la costa con grandes golpes y a cada uno de los que a correspondencia daba el navío, pensábamos que se abría y nos tragaba el abismo» (p. 28).

La natura si rivela nemica soprattutto nell'attraversamento a piedi dello Yucatán. Fin dal drammatico crescendo di disgrazie anticipate nella didascalia del sesto capitolo, *Sed, hambre, enfermedades, muertes con que fueron atribulados en esta costa*, si intuisce l'asprezza del percorso attraverso terre aride, con un «río de agua salada, cuya ancha y profunda boca nos atajó los pasos», e con la «molestia» dei «mosquitos», la difficoltà nel superare i monti boscosi. Agli ostacoli posti dalla natura si sostituisce l'avidità e la fastidiosa curiosità degli uomini quando Alonso arriva in un luogo abitato.

Con uguale sobrietà di mezzi espressivi, personaggi e situazioni prendono rilievo e spessore sul tracciato narrativo. Tutto rimane affidato all'evidenza delle cose, quando lo sguardo sbiottito del protagonista coglie scene di rapina: «Videle al capitán Bel tener a granel llena la copa de su sombrero de solos diamantes» (p. 18), o di gratuite crudeltà: «acometieron aquella madrugada a los que dormían incautos y pasando a cuchillo aun a las que dejaban encinta y poniendo fuego en lo más del pueblo, tremolando sus banderas y con grande regocijo vinieron a bordo» (p. 16).

In qualche circostanza meno drammatica, il narratore osserva con una punta d'ironia il comportamento degli inglesi che sfoderano invano una loro rozza furberia per tentare d'impadronirsi di una nave carica di merci all'ancora in un porto. Un divertente scambio di ipocrite gentilezze s'intreccia tra i pirati e l'astuto capitano del mercantile che ha capito l'antifona:

Diéronles los mercaderes a los piratas agua ardiente y vino, y retornáronles éstos de lo que traían hurtado con abundancia [...] No omitía diligencia el capitán Bel para hacerse dueño de aquel navío como

puadiese. Pero lo que tenía éste de ladrón y de cudicioso, tenía el capitán de los mercaderes de vigilante y sagaz, y así sin pasar jamás a bordo nuestro - aunque con gran instancia, y con convites que le hicieron y que él no admitía, le procuraban - procedió en las acciones con gran recato (p. 19).

3 Il soliloquio senza pause di Alonso ha scarti continui tra una scrittura 'colta', secentesca, e una scrittura per quanto possibile 'parlata', che riassorbe i dialoghi diretti, si spezza in frasi brevi o si dilunga in paragrafi complessi e involuti.

Il montaggio del testo di *Infortunios* imposta con cronologica linearità sette brevi capitoli muniti di una rubrica in funzione di riepilogo. Il quarto capitolo in cui il protagonista, recuperata la libertà, rievoca le sofferenze patite sotto il giogo dei pirati, divide il blocco narrativo del periodo di prigionia sulla nave pirata da quello in cui egli lotta per riconquistare una dignitosa esistenza.

L'auto-presentazione del narratore, «Es mi nombre Alonso Ramírez, y mi patria la ciudad de San Juan de Puerto Rico», che ostenta un certo marchio picaresco, si aggancia direttamente a una tortuosa digressione metadiegetica d'apertura, uno squarcio riflessivo o anticipazione moraleggiante — dove fa capolino il *docere et delectare* — un invito alla lettura in cui le vicende dell'eroe appaiono soggiogate alla riflessione che producono:

Quiero que se entretenga el curioso que esto leyere por algunas horas con las noticias de lo que a mí me causó tribulaciones de muerte por muchos años. Y aunque de sucesos que sólo subsistieron en la idea de quien los finge se suelen deducir máximas y aforismos, que entre lo deleitable de la narración que entretiene cultiven la razón de quien en ello se ocupa, no será esto lo que yo aquí intente, sino solicitar lástimas que, aunque posteriores a mis trabajos, harán por lo menos tolerable su memoria, trayéndola a compañía de las que me tenía a mí mismo cuando me aquejaban. No por esto estoy tan de parte de mi dolor que quiera incurrir en la fea nota de pusilánime [...] (p. 7).

Fin dalle prime battute il narratore mostra anche una propensione per i toni alti, sostenuti: «determiné hurtarle el cuerpo a mi misma patria para buscar en las ajenas más conveniencia»

(p. 8); coglie la carica espressiva di una citazione parafrastica inserendola in un contesto sentenzioso: «Pero siendo pensión de los sucesos humanos interpolarse con el día alegre de la prosperidad la noche pesada y triste del sinsabor» (p. 9); azzarda un giochino verbale che guizza stemperando l'andamento ampio e ridondante della prosa con un tocco sarcastico che corre sotterraneo in tutto il racconto: «Valíme de la ocasión que me ofreció para esto una urqueta del capitán Juan del Corcho [...] pero confieso que, tal vez presagiendo lo porvenir, dudaba si podría prometerme algo que fuese bueno, habiéndome valido de un corcho para principiar mi fortuna» (p. 8); mobilita valori e registri retorici in sintonia con una visione problematica e conflittuale, con un disinganno di matrice barocca: «Desesperé entonces poder ser algo, y hallándome en el tribunal de mi propia conciencia no sólo acusado sino convencido de inútil, quise darme por pena de este delito lo que se da en México a los que son delincuentes: que es enviarlos desterrados a las Filipinas» (p. 10); «Desengañado en el discurso de mi viaje de que jamás saldría de mi esfera, con sentimiento de que muchos, con mayores fundamentos, perfeccionasen las suyas». (p. 12).

Sigüenza lascia ad Alonso il privilegio del racconto, offrendogli la facoltà di esprimere ragioni e sentimenti. Le ragioni sono quelle di Alonso ma parole, stile, registri, che ricostruiscono un ambiente e una identità, hanno un marchio d'autore che non riesce a deporre del tutto i panni curiali e, appena possibile, si ritaglia uno spazio d'intervento svelando il trucco letterario.

Sembra che Sigüenza stenti a mimetizzarsi nel monologo ad alta voce di Alonso, a omologarsi completamente a una realtà violenta (una modalità sperimentata anche in alcune parti dell'*Alboroto*), scegliendo l'adeguato canale di comunicazione. Insomma pare che non possa accettare fino in fondo il gioco letterario che pure ha consapevolmente architettato. Perciò sparge tracce verbali, semina indizi stilistici che ricompongono surrettiziamente, attraverso vari tasselli, la lingua colta del letterato, che rimandano di tanto in tanto a un contesto extratestuale che è quello di un'élite culturale che non è familiare ad Alonso ma in cui don Carlos si muove con estrema disinvoltura. Il detentore della parola dilapida sentenze, scio-

rina cultismi, recupera modi e artifici della scrittura gongorina, abbonda nel formulario tecnico bilanciato dall'uso di modismi propri della lingua franca marinaresca.

Nella prosa di *Infortunios* le convenzioni imposte dalla tecnica culterana si evidenziano nell'uso di arcaismi e forme latineggianti: «un regalo de preseas de mucha estima»⁶³; «Acordarme de vos» con l'uso del *voseo*.

Con frequenza ricorre l'espedito dell'iperbato: «Lastima es grande el que no corran»; «No pasaron muchos días sin que de Cornelio y sus secuaces echasen mano»; «llacion es, y necesaria». A volte il periodo lungo e complesso rende meno immediata la comprensione del lettore: «para que confesase lo que acerca de querer alzarme con el navío tenía dispuesto». Sono frequenti le costruzioni sintattiche con rimando pronominale: «le faltó la vida. Quedé casi sin ella ...»; «Mandóme divirtiese sus males con la noticia que yo le daría de los muchos míos».

Ritornano anche in *Infortunios* alcune metafore, citazioni dotte, enumerazioni: «Morir como fénix en su patrio nido»; «la ciudad de San Juan de Puerto Rico, cabeza de la isla que en los tiempos de ahora con este nombre, y con él de Borriquen en la antigüedad entre el Seno Mexicano [...]»; «Estuve en Madrastatapán, antiguamente Calamina o Meliapor, donde murió el apóstol Santo Tomás»; «navíos de malayos, macasares, siames, bugises, chinos, armenios, franceses, ingleses, dinamarcos, portugueses y castellanos».

Appaiono caratterizzanti termini come «corsantes», «mercadear», «barloventear», «aportar» (arrivare in porto), «escopetería». In «Era parte de la América en la que hallábamos», col verbo «hallar» che equivale all'odierno pronominale «hallarse», la parola «América» è usata al posto del più frequente «las Indias». «De mar en fuera» «Lo tierra firme» e «lo mediterraneo» possono essere esempi della terminologia marinara dell'epoca.

Nel testo compaiono alcuni dei lessemi che si formano con la conquista e la colonizzazione dell'America e il commercio

⁶³ Cfr. anche l'introduzione di A. Valle Formoso a *Infortunios*, cit., pp. 21-24.

con l'Oriente: «Urqueta», «vainillas», «cacao», «Sangley» (cinese o giapponese che vive nelle Filippine commerciando in un mercato detto Parián), «piloto», «junco», «candela», «colchar», «ñame», «bejuco verde», «tasajo», ecc.

Sigüenza y Góngora non si mostra tanto conservatore nel lessico come nella sintassi. Prendere in prestito le parole dalla quotidianità, dall'oralità corrente, diventa una astuzia coerente, un espediente significativo per chi ha costruito un testo raffinato e per tanti versi innovatore come *Infortunios* che, aprendo un rapporto con la quotidianità, apre anche la strada della narrativa ispanoamericana.

SIMONETTA BIANCHINI

BdT 443,2:
TORCAFOL, *COMUNAL, EN RIMA CLAUSA*, v. 41

Nel libro di Mario Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*¹, una raccolta di saggi pubblicati tra il 1975 e il 1992, le esemplificazioni addotte dallo studioso hanno involontariamente messo in evidenza alcuni passi corrotti che hanno finora resistito alla *divinatio* di editori e commentatori. In questa sede offrirò alla discussione una proposta emendativa sul v. 41 del sirventese di Torcafol, *Comunal, en rima clausa*.

Nel primo saggio² Mancini, per meglio definire i motivi della differenziazione dei generi letterari tra Nord e Sud della Francia, riprende e sviluppa motivazioni sociologiche di ascendenza köhleriana che riconducono, al Sud, ad un'opposizione 'armi'/ 'amore' della quale sembrerebbero impregnate gran parte delle liriche trobadoriche³; sulle tracce, infatti, di Bertran de Born e di Giraut de Bornelh «la tematica delle armi e del saccheggio si rivela, sempre di più, una presenza diffusa e inquietante»⁴.

Una di queste presenze è costituita dal *sirventes joglaresc* di Torcafol: questo poeta, rivolgendosi a Comunal, altrimenti sconosciuto, ne condanna l'atteggiamento da falso guerriero e con feroce ironia elenca tutta una serie di sopraffazioni nei confronti dei più deboli; la *tornada* riprende questo discorso concludendolo, anche se un'evidente corruzione del primo verso ha impedito finora la comprensione totale di quest'ultima *cobla*. Mancini cita la *tornada* riprendendola dall'edizione di Appel⁵, ma aggiungendo, tra parentesi, almeno una scelta di lezione:

¹ M. Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993.

² *Cortigiani e cavalieri predoni*, pp. 13-62, apparso precedentemente in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», IV (1980), pp. 125-160.

³ «Armi e amore — da leggere quasi come *esterno vs. interno* — costituiscono dunque due momenti opposti ma inscindibili, complementari, di uno stesso modello culturale, così compatto e creativo forse proprio attraverso la sua stessa lacerazione» (M. Mancini, *Metafora feudale* cit., p. 61).

⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁵ *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, ed. C. Appel, Leipzig, Fues's Verlag, 1890, p. 307; tiene però presenti anche le osservazioni di Witthoef (F. Witthoef, *Sirventes joglaresc*, Marburg 1891, che non mi è stato possibile consultare). All'epoca di pubblicazione del libro di Mancini non era ancora uscita la recente edizione di Latella (*I sirventesi di Garin d'Apchier e di Torcafol*, ed. F. Latella, Modena, Mucchi Editore, 1994).

Puois los paubres (barestella IK)
raubes dels montonez veluz;
ara-us vau als pechatz menuz.

Barestella non è attestato né riconducibile ad alcun lemma finora conosciuto⁶. I quattro manoscritti relatori riportano le seguenti lezioni: «Puois los paubres bat astella» (**D** = Modena, Bibl. Naz. Estense, α. R. 4. 4., f. 139rb), «pos lo paubres de bacastella» (**R** = Paris, Bibl. Nat., fr. 22543, f. 8va), «Pos los baros barestella» (**I** = Paris, Bibl. Nat., fr. 854, f. 192ra) e «Pos los barons (spazio bianco) barestella» (**K** = Paris, Bibl. Nat., fr. 12473, f. 177va). Dalla tipologia delle varianti è già possibile una conclusione: tutte queste lezioni divergenti si configurano, infatti, come esempio di diffrazione in presenza di lezione corrotta già nell'archetipo, che viene così ad essere provato⁷. **D** e **R** tendono a razionalizzare, indipendentemente l'uno dall'altro, la lezione incomprensibile: il copista di **D**, nel momento in cui scrive *bat astella* (= 'batte la scheggia di legno'), costruisce un termine di uso comune, panromanzo⁸, su un residuo *batastella* mentre il copista di **R**, sulla stessa base⁹, inventa un toponimo perfettamente plausibile. D'altra parte la lezione *baros/ns* di **IK** sembrerebbe ricondurre all'interpretazione di un'iniziale diplografia indotta dal *barestella* seguente. Viene così a delinarsi uno stemma bifido, secondo la migliore tradizione lachmanniana, con archetipo comune già corrotto e due subarchetipi, β (**D+R**), con 'interpretazione' del solo termine incompreso (errore disgiuntivo) e conservazione di *paubres*, e α (**I+K**, anche in questo caso accomunati), con estensione correttiva (probabilmente involontaria, come si diceva, per diplografia indotta dalla prima sillaba del *barestella* seguente) al termine precedente (*baros/ons* al posto di *paubres* di ω; errore congiuntivo tra **I** e **K** e disgiuntivo tra α e β).

Sulla base di quanto ipotizzato, e tenendo presenti le lezioni di **D** ed **R** (monosillabo + *astella*) e lo spazio bianco prima di *barestella* in **K**, si può tentare di ricostruire la lezione originaria, corrotta già in archetipo, come si diceva, anche qui per parziale diplografia della seconda sillaba di *paubres*. Della possibilità, e necessità, di *emendatio* si era resa conto anche l'ultima editrice della canzone¹⁰ che però

⁶ Appel annotava: «Der Schluss des Verse mir unverständlich; ein Name oder ein Schmähwort?» (C. Appel, *Provenzalische Inedita*, cit., p. 307).

⁷ L'esistenza di un archetipo comune alla tradizione verrebbe dimostrato anche dalla concorde sequenza delle liriche nei manoscritti relatori (cfr. F. Latella, *I sirventesi* cit., p. 88).

⁸ *Astella*, da una base ASTELLA, forma diminutivale alternativa ad ASTULA (= ASSULA), nel significato di 'assicella', 'scheggia di legno', è termine molto diffuso in tutto il mondo neolatino, tranne la Romania, e ancora sopravvive, nella lingua letteraria francese, nel significato secondario, essenzialmente medico, di 'assicella per fratture' (cfr. FEW, I, pp. 163-4).

⁹ Paleograficamente comune, soprattutto nella gotica, lo scambio tra la velare *c* e la dentale *t*.

¹⁰ F. Latella, *I sirventesi* cit., p. 179.

aveva proposto «de Castella», toponimo privo di giustificazioni interne al testo¹¹ e mai usato altrove, né da Torcafol né da Garin d'Apchier.

Dietro questo evidente caso di diffrazione è da identificare il raro *artella*, da una base ARTICULA (= artigli), con il significato traslato di 'difesa', non registrato nel FEW (I, p. 150); la lettura proposta risulta quindi «puois lo paubre *ses artella* / raubes dels montonez vellutz», ossia «poiché il povero *senza difesa* derubi dei montonetti lanosi»: viene ad essere in tal modo accentuata la vigliaccheria del falso cavaliere e, per di più, l'espressione si configura, nella sua rarità, come esplicita citazione autoriale.

Se con il *sirventes joglaresc* era rappresentata la tematica del saccheggio esterna alla corte, con Marcabruno la stessa tematica sembrerebbe affrontata dall'interno: «per metterci ora all'interno della corte, è forse un caso che tra le irte, violente immagini moralistiche di Marcabru, tra le sue animose allegorie, emerga la metafora ossessiva della chiusura?», si chiede Mancini¹². Oltre alla metafora della chiusura troviamo anche il raro lemma, anche qui in rima, che la tradizione di Torcafol non aveva riconosciuto; in *Bel m'es quan la rana chanta*¹³ (BdT 293, 11), vv. 17-20:

Pres es lo castells e'l sala,
mas qu'en la tor es l'artilla¹⁴
on Jois e Jovens e silla
son jutjat a pena mala

È l'unica attestazione in rima di questo lemma, almeno nella produzione trobadorica che va dalle origini alla cosiddetta 'generazione del '70'¹⁵. La rarità del lemma utilizzato in quest'accezione è testimoniata anche dal *vers* marcabruniano che, tradito da quattro manoscritti (ma la terza strofa, relatrice del lemma *artilla*, solo da tre), pre-

¹¹ Non riesce a convincere la proposta di Latella, che da una parte ricondurrebbe ad «una località dell'antico Gévaudan (...), verosimile bersaglio degli assalti predatori di GarApch», e dall'altra sarebbe giustificata dalla frequenza di questo toponimo tra i rimanti in *-ella*, portandolo quindi ad essere «adottato come facile scappatoia nella ricerca di un rimante da Torcafol» (F. Latella, *ibidem*).

¹² M. Mancini, *Metafora feudale* cit., p. 60.

¹³ Canzone a *coblas doblas* (schema Frank 649: 1), anche se per la sola fronte; per la sirma è a *coblas unissonans*.

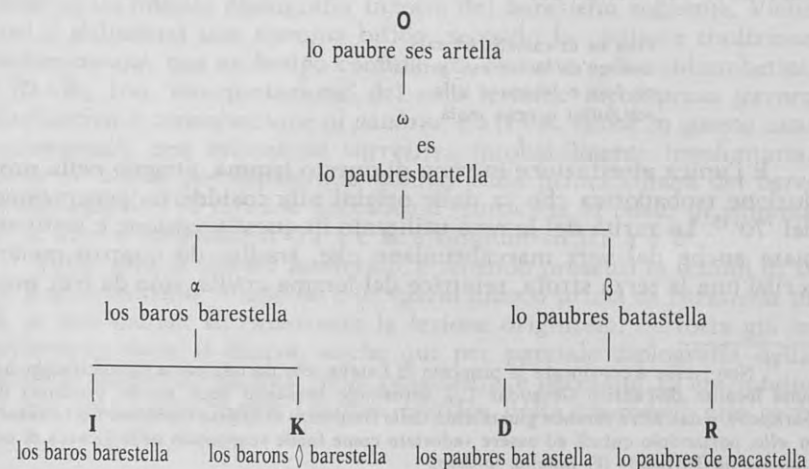
¹⁴ Dejeanne (*Poésies complètes du troubadour Marcabru*, ed. J.-M.-L. Dejeanne, Toulouse, Privat, 1909, p. 47) traduce «la tour seule se défend» e Mancini (nel saggio *Marcabru, i sambuchi e il castello assediato*, compreso in *Metafora feudale* cit., pp. 107-131, qui p. 120) «solo nella torre è la difesa».

¹⁵ Controllo effettuato sulla base del *Rimario trobadorico provenzale. II: Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, a cura di P. Beltrami e S. Vatteroni, Pisa, Pacini Editore, 1994, pp. 118-9 (*-elha*) e 196 (*-ilha*); l'equivalenza delle due rime è garantita dall'essere breve la vocale tonica del suffisso diminutivale, e dimostrata dal rimante *meravilha* che accompagna il lemma nel *vers* di Marcabruno, in frequente alternanza con *meravelha* e derivati nella stessa produzione poetica marcabruniana.

senta tre diverse varianti, per incompiensione del lemma tramandato¹⁶, pur non potendosi ravvisare, nel caso specifico, una corruzione d'archetipo.

Nel *vers* di Marcabruno la virulenza dell'attacco contro coloro che vogliono distruggere *Proeza*, assediata, in compagnia di *Joi* e *Joven*, nella torre ove è *l'artilla*, è pari a quella che troviamo in altri suoi componimenti, una virulenza che nel sirventese di Torcafol viene accentuata, forse, più che mitigata, dalla feroce ironia che lo pervade.

A livello puramente ipotetico si può proporre, a questo punto, anche la genesi dell'errore nella tradizione di *Comunal*, *en rima clausa*, avvenuta all'altezza dell'archetipo ω : il copista, accortosi di aver saltato la preposizione *ses*, aggiunge sopra il rigo solo le due lettere *es*, da legare alla consonante finale di *paubres*¹⁷, ma l'aggiunta è fatta dopo la stanghetta alta della *b*. Da questa integrazione derivano le due tradizioni, quella di β , che conserva nelle sue linee generali la lezione dell'archetipo, pur con l'incompiensione detta, e quella di α , che aggiunge di suo una diplografia su *barestella*, cambiando anche il primo termine, *baros*. Si può quindi proporre uno stemma di questo genere per il v. 41:



¹⁶ Cfr. ed. Dejeanne, cit., p. 43; **R** (f 172v) tramanda «Fors de la tor en lartilha», **M** (Paris, Bibl. Nat., fr. 12474, f. 141v) «Mais qen la tor e la trilha» ed **a** (Modena, Bibl. Naz. Est., γ. N. 8. 4., p. 363) «Mas can la tor es antilla». Da notare, inoltre, che questo *vers* è attribuito a Marcabruno solo nella tavola di **M** (la rubrica dello stesso canzoniere l'attribuisce a *Raimbaut d'Orenja*), mentre gli altri tre canzonieri sono concordi nell'assegnarlo ad Alegret, sviati, probabilmente, dall'invio (vv. 65-66: «Alegretz, folls, en qual quisa / Cujas far d'avol valen»).

¹⁷ La *s* finale di *paubres* costituisce il residuo di questo *ses* caduto; siamo quindi in presenza di un originario singolare, *lo paubre*, di cui resterebbe traccia nella redazione di **R** (*lo paubres de bacastella*).

CLARA BORRELLI

L'ANTITASSISMO DI TOMMASO GROSSI NE I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

Il destino della *Gerusalemme liberata* sembra essere stato tracciato fin dalla sua pubblicazione; non un destino di incontrastato trionfo, ma di polemiche, di consensi e dissensi appassionati¹.

Le discussioni non si chiudono con la tormentata revisione del poema o con le note controversie dei contemporanei; risorgono di tanto in tanto, nonostante la popolarità dell'opera e l'ammirazione per lo scrittore, a documentare un interesse mai spento per l'uomo e per il poeta, capaci di suscitare, ancora nell'Ottocento, a Milano, nel periodo più fervido di iniziative e scommesse culturali, un vivace dibattito critico sul genere epico tra gli amici della "Cameretta" e il gruppo di intellettuali che frequentava la casa del Manzoni.

Il Manzoni, infatti, sempre così discreto e moderato nei giudizi letterari, aveva già espresso in varie occasioni la sua pacata antipatia per il Tasso². Nell'atmosfera di ridimensionamento degli eroi letterari, da Enea a Goffredo di Buglione, creata dalla pubblicistica romantica, egli esprime sul piano creativo la sua avversione per il poeta che aveva "impiccinito il più grande soggetto d'epopea"³ e scrive in collaborazione con il Visconti la parodia del *Canto XVI del Tasso*, provocando reazioni e consensi che vivacizzano tutta l'estate milanese del 1817⁴.

¹ Un completo panorama della polemica linguistico-letteraria intorno al poema si coglie nei sei tomi delle *Controversie sulla Gerusalemme liberata*, Pisa 1827-1828. Ma per una chiara e rapida sintesi delle discussioni si leggano: L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino 1977 e E. Bonora, *Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. IV, Milano 1988, pp. 747-848.

² Sugli aspetti e i significati di questa antipatia si vedano i seguenti saggi: G. Gianini, *Tasso e Manzoni*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 1894, p. 232 e sgg.; P. Bellezza, *Ancora una volta il Tasso e il Manzoni*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 1901, p. 122 e sgg.; U. Bosco, *Il Tasso, il Manzoni e i romantici*, in *Aspetti del Romanticismo italiano*, Roma 1942; P. Arcari, *Tasso e Manzoni*, in "Vita e Pensiero", 6, 1950; A. Tortoreto, *Tasso e Manzoni. Un incontro difficile*, in "Studi Tassiani", 1973, p. 89 e sgg. e P. di Sacco, *L'impossibile idillio. Tasso in Manzoni e Porta*, in "Studi Tassiani", 1986, p. 83 e sgg.

³ Cfr. C. Cantù, *Alessandro Manzoni. Reminiscenze*, Milano 1882, vol. I, pp. 15-16.

⁴ Il *Canto* fu pubblicato per la prima volta da E. Paglia nel 1881; oggi si legge in A. Manzoni, *Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano 1954, vol. I: *Poesie e tragedie*. Sulle reazioni del Porta e degli amici della Cameretta cfr. le lettere n. 152, 157, 163, 166, 168 e 170, in *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a c. di D. Isella, Milano-Napoli, 1967.

Che fosse qualcosa di più di uno "scherzo", lo avvertirono subito il Porta e i suoi amici che, tentando di difendere il poeta dileggiato con la contraffazione umoristica dell'episodio di Armida, contribuirono a raccogliere e verificare le idee di un romanticismo sostanzialmente diverso da quello teorizzato sulle colonne dell' "Athenaeum", un romanticismo permeato di succhi della tradizione letteraria settecentesca, tutto nella scia della eredità pariniana e dei collaboratori del "Caffè", a favore di una letteratura più attenta alla realtà delle cose, nel rifiuto di ogni esasperato soggettivismo e nella persuasione della funzione morale e civile delle lettere.

La parodia tassiana nasceva, quindi, da un animo polemico, avverso al modo di far poesia talvolta evasivo, disimpegnato e sostanzialmente dannoso allo sforzo che si stava compiendo per ricostruire, sulla riscoperta del vero, le strutture letterarie da adeguare alla nuova realtà civile e sociale, e per far conoscere le idee dei due amici sul poema epico, intorno al quale i romantici d'oltralpe avevano già fatto sentire vivacemente le loro voci⁵.

Manzoni, che addirittura aveva progettato di scrivere un poema epico sulle origini di Venezia e ne aveva anche parlato al Fauriel, accennando al soggetto "bellissimo e opportunissimo", alle fonti e all'eroe, critica senza mezzi termini la *Gerusalemme liberata*, lamentandone la storicità deficiente e il meraviglioso illogico⁶. Rinaldo, infatti, è un personaggio inventato e Armida è una creatura che obbedisce alla legge del meraviglioso, sconveniente alla santità del soggetto scelto dal Tasso. Per Manzoni, nella verità della storia è l'unica fonte di poesia e il meraviglioso nell'arte si rinviene nei fatti preordinati da Dio.

Allo *Scherzo di conversazione* (con questo titolo è spesso citato il travestimento del canto XVI della *Liberata*) rispose, tra gli altri, Tommaso Grossi, colpito "dall'empietà dei bestemmiatori", con una *Catilinaria* in terza rima, poi interrotta, e una *Cantata* in milanese, per dare sfogo al sentimento di indignazione che si sentiva ardere nell'anima⁷.

Lo scrittore, che frequentava la "Cameretta" e quindi conosceva il Visconti, ma non ancora personalmente il Manzoni, aveva a lungo discusso con il Porta e con il Torti di poesia epica, condividendo con loro l'ammirazione per il Tasso e per la *Liberata*⁸. In verità, l'ammi-

⁵ Sulle discussioni dei romantici stranieri intorno al poema epico si veda in particolare M. Chini, *Le teorie dei romantici intorno al poema epico e "I lombardi alla prima crociata" di T. Grossi*, Lanciano 1920.

⁶ Cfr. A. Manzoni, *Lettere*, a c. di C. Arienti, vol. I, Milano 1970, p. 98.

⁷ Cfr. la lettera di Grossi a Porta, in *Le Lettere di Carlo Porta*, cit., p. 255-256: «La mia religione per il povero Tasso non ha potuto tollerare con indolenza l'empietà de' suoi bestemmiatori: ho dovuto dare uno sfogo a quel pio sentimento di zelo e di indignazione che mi sentiva ardere nell'anima leggendo la parodia che mi mandò il Rossari, e mi scappò fuori una cantata Milanese [...]. Ti dirò che in principio m'era saltato il ghiribizzo di fare una catilinaria in terza rima, e avea cominciato così [...]».

⁸ Cfr. M. Chini, *Le teorie dei romantici*, cit., pp. 105-160.

razione e l'indignazione durarono poco perché, conosciuto in quei mesi il Manzoni, alla sua scuola maturò una più salda concezione della storia e insieme un disprezzo per il cantore di Goffredo "che investiva invenzione, stile e sentimento".

Le discussioni nate nell'estate del 1817 intorno al *Canto XVI del Tasso* furono rinvigorite dallo stesso Visconti con gli articoli sulla *Storia delle Crociate* del Michaud⁹.

Il Visconti, nel terzo articolo dedicato alla *Storia delle Crociate*, intitolato *Idee estetiche sulla Prima Crociata*, dopo aver presentato la *Gerusalemme liberata* come "una delle più famose produzioni dell'estro italiano, che riscuote l'applauso de' retori e de' critici [...], ammirata dai verseggiatori e dai veri poeti"¹⁰, non critica tanto il poema dal punto di vista dell'invenzione e dell'uso della storia, quanto per il giudizio che vi emerge sulle Crociate.

Tasso presentava, infatti, la prima Crociata come una grande epopea cristiana, mentre gli stessi storici della chiesa l'avevano disapprovata, insieme alle altre, per gli eccessi cui aveva dato luogo e per il modo in cui era stata condotta. Fanatismo e gretto interesse avevano spinto in Oriente, secondo il Visconti, la peggiore feccia d'Europa a compiere saccheggi, stragi e violenze. Un poema, quindi, che aveva presentato come accetta a Dio la conquista dei luoghi santi, era falso e inadeguato ai lettori del tempo, assetati di verità: il poema sulle crociate era, piuttosto, tutto da riscrivere.

Il più lucido teorico della nuova poetica romantica invitava così un poeta contemporaneo a leggere "le cronache antiche e la storia del signor Michaud", a cogliere nella prima Crociata il soggetto di una epopea assolutamente originale e a farsi non panegerista dei vincitori, ma censore, rappresentando la guerra come un male, in sintonia "con le passioni ragionevoli dei popoli europei in questi ultimi tempi"¹¹.

In questo vivace ambiente culturale, il Grossi formulò il progetto di un'opera storica, anzi di un poema epico, sul tema reso famoso dal Tasso.

Egli non si accostò al lavoro per scoprire la poesia della storia, bensì per sperimentare, con la materia che gli suggeriva il Visconti, i nuovi rapporti tra storia e poesia nel genere epico, per sostituire al meraviglioso tradizionale, disdicevole e fiabesco, i prodigi operati dall'uomo. La nuova poetica, romantica, ma calata nello spirito civile della cultura lombarda, esige uno stile moderno, medio, da opporre a

⁹ E. Visconti pubblicò, sul "Conciliatore" (nn. 72, 77, 82 e 107), quattro articoli sulla *Storia delle Crociate scritta dal signor Michaud dell'Accademia francese, recata in lingua italiana per cura del cav. Luigi Rossi membro dell'I.R. Istituto di scienze e lettere*. - Milano. Presso la società de' Classici Italiani. 1819. Cfr. *Il Conciliatore, foglio scientifico-letterario*, a c. di V. Branca, Firenze 1948.

¹⁰ E. Visconti, *Idee estetiche sulla prima Crociata*, in "Il Conciliatore", cit., n. 82, p. 711.

¹¹ Ivi, p. 712 e sgg.

quello estremamente artificioso e magniloquente del Tasso, per coagulare in un poema storico, nazionale e religioso, alcuni motivi che ancora, sia pur diversamente, interessavano i lettori.

Una sperimentazione, dunque, che gli offre l'occasione per portare avanti un discorso nel quale l'anticlericalismo e la tensione critica antimediievale non sono "occasionalmente frammenti di un patrimonio preso a prestito, ma elementi organici di una compatta struttura mentale — che dall'*Ildegonda* si prolunga — come motivo di critica continua e di aperta riprovazione morale nel poema *I lombardi alla prima crociata*"¹².

Il Grossi lavorò intorno al poema negli anni 1821-26¹³. Nel 1820 aveva chiesto al Porta la *Storia delle Crociate*¹⁴ e si era appassionato tanto all'argomento da approfondirlo con altre ampie e attente letture tra cui l'*Historia Hierosolymitana* di Roberto il Monaco e l'*Historia Francorum qui coeperunt Hierusalem* di Raimondo d'Agiles. Fermò la sua attenzione, poi, particolarmente sulle *Gesta Dei per Francos* di Guibert e sulla *Historia rerum in partibus transmarinis etc. usque ad annum 1184* di Guglielmo da Tiro¹⁵, arrivando, così, a formarsi una idea ben precisa e dell'epoca e dell'impresa predicata con ispirato e infiammato entusiasmo da Urbano II e Pietro d'Amiens, tanto da non tollerare "toute invention des poètes, et tout jugement des historiens"¹⁶ che non rispondessero all'idea che egli si era fatta della prima crociata. Questa gli appariva sempre più una impresa non nobile e non eroica, anzi una guerra ingiusta e inumana, che aveva portato miseria e stragi in Terrasanta, e non sentiva alcuna simpatia per quella turba disordinata e superstiziosa che aveva alternato gli slanci religiosi alle rapine e agli stupri, credendo di combattere per una impresa voluta da Dio. In questa convinzione, il Grossi, più che volere, sentiva l'impegno morale di trasmettere al lettore il suo giudizio negativo sull'evento (specialmente in quel periodo in cui intorno alla guerra greca aleggiava, pericolosamente, l'idea di una "crociata"), in polemica con il Tasso che, se aveva accortamente consultato le fonti, ne aveva enucleato, con sapiente dosaggio, solo fatti ed episodi atti ad evidenziare l'eroico crescendo dell'impresa e l'esemplarità dei protagonisti.

¹² R. Sirri, *Introduzione* a Tommaso Grossi, *Opere poetiche*, Napoli 1972, p. 37.

¹³ *I lombardi alla prima crociata* furono pubblicati per la prima volta a Milano, nel 1826. Ebbero un successo commerciale senza precedenti, ma suscitavano una vivacissima diatribe letteraria. Su questo punto cfr. M. Chini, *Le teorie dei romantici*, cit., p. 235 e sgg.

¹⁴ Il Grossi, in una lettera da Treviglio al Porta, il 14 settembre del 1820, scriveva: "Non so se tu abbia la storia delle crociate, caso che sì e che non fosse occupata vorrei pregarti a mandarmela che ho voglia di leggerla; se non l'hai [...] di al Rossari che me la cerchi da Visconti che l'ha" (*Lettere di Carlo Porta e degli amici della "Cameretta"*, cit.).

¹⁵ Per lo studio delle fonti del poema cfr. G.M. Gamna, *Tommaso Grossi e "I lombardi alla prima crociata"*, Torino 1885; G. Brognoligo, *Ivanhoe e "I lombardi alla prima crociata"*, Padova 1891 e M. Chini, cit., p. 179 e sgg.

¹⁶ Cfr. la lettera inviata da Manzoni al Fauriel il 3 novembre 1821, in A. Manzoni, *Lettere*, a c. di C. Arieti, cit.

Il Grossi, invece, guidato da un nuovo scrupolo storico e dallo spirito critico illuministico, non crede affatto che l'azione fosse stata illustre, grande e perfetta quale era apparsa al poeta della *Liberata*. Un tema storico, adatto ai tempi, non consente l'intervento della fantasia, se non come interpretazione.

Il Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica* aveva consigliato: "Lassi il nostro epico il fine e l'origine dell'impresa, ed alcune cose più illustri ne la lor verità o nulla o poco alterata: muti poi se così gli pare i mezzi e le circostanze, confonda i tempi e gli ordini delle altre cose, e si mostri insomma più tosto artificioso poeta che verace storico"¹⁷.

Per il Grossi, invece, il poeta, preparatosi meticolosamente sulle fonti e sui testi storici, deve mirare alla ricostruzione veritiera, demitizzata e analitica dei fatti, evitando di esprimersi con toni oratori e con lessico prezioso. Perciò egli sferra i suoi attacchi alla *Liberata* fin dalla scelta del titolo e della materia del suo poema. *I lombardi alla prima crociata*, nel titolo e nella trama, sembrano intenzionalmente voler ridurre a proporzioni medie e realistiche la famosa impresa che il Tasso, seguendo le leggi dell'epopea, aveva rappresentato nella sua dimensione ideale, risonante dell'eccellenza delle gesta, della virtù dei difensori della fede e della vittoria.

Lo scrittore, che nella *Storia* del Michaud aveva letto della partecipazione alla crociata di un gruppo di lombardi e ne aveva trovato conferma nel Fiamma, in Roberto il Monaco e nelle cronache del tempo¹⁸, fa di questi i protagonisti del poema, lasciando sullo sfondo Goffredo, Tancredi, Boemondo ed eliminando, Rinaldo, il "fatal guerriero" destinato dal cielo al compimento dell'impresa, interamente inventato dal Tasso. "In tanta ricchezza di caratteri veri — gli suggeriva infatti il Visconti — sentiremo forse la mancanza d'un immaginario Rinaldo? Presto svanisce l'effimera meraviglia a chi ascolta novelle inventate di virtù e di possanza, perch'egli ripete a se stesso: codeste sono chimere combinate a capriccio e non veraci monumenti dell'umanità"¹⁹.

Il Grossi ricostruisce, così, l'avventurosa impresa della crociata,

¹⁷ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in *Prose* a c. di Mazzali, Milano 1959, pp. 367-68.

¹⁸ È interessante la ricostruzione di M. Chini, in *Le teorie dei romantici*, cit. pp. 181-184: «Dal Michaud il Grossi ebbe anche la prima notizia di un gruppo di crociati lombardi in Palestina, e la spinta per conseguenza a cercare le prove [...]. I suoi autori [...] furono specialmente il Fiamma, Landolfo il giovine, l'Abate Uspergense [...]. Il Fiamma aveva scritto: "Ex civitate Mediolani mirabilis exercitus ultra mare ivit." [...] Roberto il Monaco parlava di "copiosam Longobardorum gentem" [...]. Nella *Cronaca calendaria* e nella *Cronaca del Santo Sepolcro* si discorreva di Giovanni da Rodi, cioè da Rho, paese di Lombardia, e il Fiamma sulla loro fede raccontava che costui era stato niente meno che il condottiero dei milanesi: "Joannes de Rodi, sive de Raude, cruce[m] recepit et factus fuit capitaneus omnium militum de Mediolano cruce[m] signatorum." [...] Si sapeva molto di più circa un certo Pagano, del quale aveva parlato anche il Michaud [...] a proposito di un'azione importante, come la presa di Antiochia [...].»

¹⁹ E. Visconti, *Idee estetiche sulla prima crociata*, cit., p. 716.

nelle sue molte miserie e nelle sue poche glorie, attraverso la narrazione delle gesta dei lombardi Pagano, Arvino, Reginaldo, Gufiero e delle loro private vicende. La dialettica manzoniana tra microstoria e macrostoria si risolve nel decisivo prevalere della prima sulla seconda, cosicché le disavventure di una famiglia diventano il vero soggetto del poema.

Al Goffredo tassiano, non eroe privato, bensì uomo di stato, che racchiude le qualità e le virtù proprie dell'eroe classico e del principe cristiano, la fortezza, la prudenza e la pietà di Achille, Ulisse ed Enea, ma anche la rara umiltà, la carità ardente, il santo zelo e il pregio di non essersi lasciato sedurre e distrarre nella sua missione da fallaci amori, il Grossi intenzionalmente oppone un personaggio byroniano, insignificante sul piano dello svolgimento dell'impresa e di animo malvagio: Pagano. Goffredo, in verità, piaceva poco ai seguaci delle nuove idee, perché troppo perfetto, privo di quella complessità interiore che pone l'uomo eccezionale in una relazione dialettica con il mondo esterno e di quel soggettivismo tipico dell'eroe romantico.

La scelta di Pagano fa, comunque, riflettere perché la definizione dell'eroe e della virtù eroica non è problema secondario nella composizione del poema epico: nella figura degli eroi si celebra l'ideologia sottesa all'opera e all'epoca in cui è prodotta²⁰. Il poeta condiziona le scelte dei lettori agendo sulla loro immaginazione, proprio attraverso lo strumento dell'esemplarità eroica, che è superamento della *mediocritas* e della umana condizione, a mezza strada tra le umane e le divine cose.

È ben noto che a complicare il problema della sistemazione teorica dell'epica regolare, nella seconda metà del Cinquecento, contribuì proprio la *querelle* sull'eroe cristiano. «Il problema della esemplarità che deve caratterizzare la condotta di tale eroe ha motivazioni e fini non solo di ordine morale, civile, ma anche di poetica, per le implicazioni di ordine tecnico, stilistico, strutturale che inevitabilmente deve comportare, per gli scrittori cristiani, il proposito di correlare la dimensione epica, ideale, aristocratica, di "legendari" e di "genealogie", con la realtà "temporale e borghese"»²¹. Tasso scriveva, infatti, «l'epico [...] vuole [nelle persone] il sommo delle virtù»²² e perciò aveva immaginato Goffredo dotato di tutte le qualità eroiche, attribuendo agli altri personaggi caratteri variamente esemplari, pur confessando «Se diam fede agli storici, molti di quei principi furono non solo macchiati d'incontinenza, ma bruttati ancora di malizia e di ferinità; e s'invece delle ingiustizie, delle rapine, delle frodi e dei tradimenti, descrivo gli amori e gli sdegni loro, non giudico di render

²⁰ Cfr. M. Costanzo, *Per una tipologia dell' "eroe" cristiano*, in *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria dal Manierismo al Barocco*, Roma 1983, pp. 65-81.

²¹ *Ivi*, p. 71.

²² T. Tasso, *Discorso del poema eroico*, in *Prose*, cit., p. 545.

meno onorata e men venerabile la memoria di quell'impresa, di quello ch'ella sia per me stessa»²³.

Il processo di diseroicizzazione sistematica a cui l'autore dei *Lombardi* ha voluto sottoporre i suoi personaggi non può pertanto giustificarsi solo con il rispetto della verità; piuttosto, ancora una volta, accanto alla ricostruzione storica è palese, con tinte più chiare che altrove, la reazione antitassiana, perché anche Tancredi, che il Tasso presenta come l'incarnazione del perfetto cavaliere, bello coraggioso magnanimo e audace:

Vien poi Tancredi; e non è alcun fra tanti,
tranne Rinaldo o feritor maggiore,
o più bel di maniere e di sembianti,
o più eccelso ed intrepido di core.
(I, 45)

è trasformato nel poema ottocentesco in un essere brutale e violento, fanatico e superstizioso:

«È il principe Tancredi, il ciel l'invia,
ahi! ferma!» gridò poi, «ferma inumano!».
E il fier lombardo a lui: «Qual ch'ei pur sia,
il ciel ne attesto, è un cor rozzo e villano,
ché a forza irromper volle nella pia
stanza d'un penitente, e osò la mano
sacrilega levar sugli occhi miei,
te minacciando ch'ospite mio sei».
(VI, 34)

benché fosse stato visto dal Michaud, che aveva studiato le fonti, con le fattezze del prode guerriero, «altra legge non conobbe che la religione, e l'onore e fu sempre pronto a morire per la loro causa»²⁴, e lo stesso Visconti lo ricordasse tra i «personaggi primarj [...] - che - è d'uopo che emergano dalla folla [...] brillante di costume cavalleresco [...] il solo, tra tanti compagni, che passasse in Asia senza avere chinata la fronte e giurata obbedienza all'imperatore di Costantinopoli»²⁵.

Alla creazione dei personaggi del Grossi concorrono pure altri elementi che è opportuno precisare. Lo scrittore, come già detto, si era fatta una idea ben chiara dei tempi e delle motivazioni delle Crociate e aveva costruito il canovaccio degli avvenimenti storici, scegliendo i fatti che potevano risultare emblematici della perversità umana, propria del tempo della Guerra Santa. Quando lascia la storia, per costruire i caratteri dei suoi personaggi principali, li crea pur sempre

²³ T. Tasso, *Lettera a Silvio Antoniano*, in *Prose*, cit., p. 778.

²⁴ J. Michaud, *Storia delle Crociate*, Milano 1888, p. 68.

²⁵ E. Visconti, *Idee estetiche sulla prima Crociata*, cit., p. 716.

“sur les bases de l'histoire”²⁶, nefandi e violenti come le loro imprese, minati quindi da preconconcetto, ma anche, dobbiamo sottolinearlo, sotto la suggestione di certe creature scottiane²⁷ e con tocchi che gli suggeriva pure il Di Breme con le sue letture byroniane: era tempo di smetterla di fermarsi sulla descrizione soltanto dei buoni, perché sui lettori esercitavano viva attrazione anche i cattivi, anzi i più cattivi, per la loro più pervicace insistenza nel male, non priva di grandezza²⁸.

Lo scrupolo dello storico, un antitassismo latente e il desiderio di rappresentare grandi passioni romantiche nei personaggi, vittime ed eroi, ribelli e succubi, concorrono alla creazione di Pagano, (parricida come Front de Boeuf e sfrenato negli affetti, fino al punto di spregiare ogni santità di sentimento e di vincolo, come Bois Guilbert) che, cupamente dilaniato dal rimorso dei delitti commessi per un folle amore, tenta di punirsi e purificarsi con tremende penitenze in una grotta inaccessibile, e di Giselda che, innamorata di Saladino, si ribella agli ordinamenti familiari e religiosi, anzi rinnega Dio e la famiglia, per spiare, poi, travolta dall'orrendo flagello della crociata, con la morte quella esplosione passionale che l'ha fatta fuggire, dimentica di tutto, con un turco.

In questi personaggi, così tormentati e blasfemi, il Grossi mira a realizzare lo spirito religioso del poema, che usciva quasi svilito dalla illuministica rappresentazione delle superstizioni, del fanatismo e della barbarie della “mala oste di Cristo”²⁹ (XI, 74,2) e del banditore della crociata, Pietro l'Eremita, descritto come un pazzo sanguinario, un fanatico che predica, con toni oratori ed ispirati, la strage degli Infedeli:

Al sangue, al sangue! o prole d'Israello:
a quanti fra di voi congiunti vanno
nelle vie della carne or io favello:
chi mai per vendicar l'oltraggio o il danno

²⁶ Cfr. la lettera di Manzoni al Fauriel del 3 novembre 1821, in *Lettere*, a c. di A. Arieti, cit.: «Il a inventé les faits et les personnages principaux sur les bases de l'histoire, et il rendra avec le plus de précision la partie historique. [...] Il a lu et relu tout ce qu'il a pu de contemporain à son action, et il en est au point que toute invention des poètes, et tout jugement des historiens, qu'il ne trouve pas en harmonie avec l'idée qu'il a de cette époque, fait du mal à son esprit [...]».

²⁷ Si veda G. Brognoligo, *Ivanhoe* e “I lombardi alla prima crociata”, cit.

²⁸ Il Di Breme, nel 1818, nel saggio sul *Giaurro* del Byron aveva osservato: «Non si può negare che molti fra i poeti romantici, e lord Byron più costantemente, prendono di frequente a volerci interessare per de' tremendi scellerati; non già che la scelleraggine per se stessa, e poeticamente, ve li adeschi; ma vanno in cerca di occasioni onde tratteggiare le profondità del cuore umano, né v'è giammai tanta opportunità di misurarle come in quegli animi che si spalancarono già a tutte le possibili sensazioni e presentano poi l'aspetto d'una devastata regione, in cui ruggente e cupo si' aggira il rimorso».

²⁹ I crociati sono anche in altri passi connotati negativamente: sciamè miserando (I, 15,2); vil feccia perversa (II, 75,5); pessima crociata (II, 73,4); trista feccia (IV, 62,2), ecc.

del genitor, del figlio, del fratello
rischio alcun ricusò, travaglio o affanno?
Or ben vituperato ha un popol rio
Cristo a voi padre, a voi fratello e Dio.

E lascerem l'offesa invendicata?
No, che non avrem mai requie né posa
fino a quel di che l'onta sia lavata
nel sangue d'esta razza abominosa.
Guai! alla man che dalla riprovata
gente di Madian s'asterrà pietosa!
Sacro a morte è il lattante e il frutto ond'anco
di giovinetta sposa è grave il fianco.

(XIII, 66-67)

Solo per certi epiteti, “santo”, “grande”, “ispirato” e “veggente”, di cui si sente subito il tono falso e vagamente canzonatorio, Pietro ricorda il personaggio che Tasso ha considerato come primo esponente dell'elemento religioso del suo poema: sacerdote e profeta, con un non so che di austero negli atti e nei discorsi che spinge al rispetto e alla venerazione. “L'autor primiero del gran passaggio”, uomo superiore alle seduzioni del mondo, uomo di Dio, che vive nella *Liberata* di fede e di entusiasmo religioso, nei *Lombardi* è presentato anche come essere rozzo e impetuoso nei modi, che separa a suon di pugni Boemondo e Pagano che si azzuffano presso la rocca di Antiochia:

Ma fra l'armi gittandosi gridava
accorso a quel fragor Pier l'Eremita:
«Giù quei brandi per Dio! vil razza prava» [...]

«Falso pentito! or di', quest'è l'esempio
che agli altri dai?» così poscia a Pagano,
cui tal sul destro braccio un pugno sferra
che fa cadergli il nudo brando in terra.
(X, 63-64)

e, sul filo della ricostruzione del Michaud, come un vile disertore³⁰. Perduta la speranza che crociati possano impadronirsi di Antiochia e giungere in Terra Santa, l'Eremita, infatti, lascia segretamente il campo cristiano, provocando un grave scandalo tra i pellegrini. Inseguito da Tancredi, viene ricondotto tra i suoi seguaci che gli fanno giurare sul Vangelo di non allontanarsi mai più dall'impresa da lui stesso predicata:

«È il fuggiasco cattivo, è l'Eremita»
«È un empio, un vil che disertò la croce!»
«È un rinnegato! un cane!» altri pur grida.
(VI, 69-71)

³⁰ Michaud, *Storia delle Crociate*, cit., p. 63.

Il poema del Grossi non è permeato, quindi, dello spirito religioso, che circola, invece, nella *Liberata*, perché diverso è il proposito dei due autori e il fine delle loro opere.

Tasso, in clima tridentino, coagulando insieme istanze politico-religiose e poetiche e creando un giusto equilibrio tra *docere e delectare*, intese esaltare la fede ardente di quei valorosi cavalieri crociati che non per sete di gloria, di potenza e di ricchezza, ma solo per liberare il sepolcro di Cristo correvano ad affrontare stenti, pericoli infiniti, spesso anche la perdita dei loro domini in Europa e più spesso ancora la morte, per cui commosso e sempre presente è nella trama il motivo religioso.

Grossi, invece, che voleva presentare la crociata come barbarie perpetrata ai danni delle genti di Antiochia e di Gerusalemme:

Per la città la piena rovinosa
del campo vincitor spandesi intanto,
e non è parte che rimanga ascosa
della cruda ricerca al furor santo:
di cadaveri ingombra e sanguinosa
ogni casa, ogni via suona di pianto [...]

Piomban dalle finestre per la via
qua e là bambini o morti o tramortiti
che il vincitor feroce rinvenia
seguendo il suono dei pavidi vagiti;
urlar le madri ascolti, e tuttavia
cercar de' corpi sfracellati e triti
che nel delirio dell'illuso affetto
si stringon freddi e sanguinosi al petto.

Che se pur vivo il franco alcun ne vede
crudo lo strappa alle materne braccia,
e ad ambe man per la muraglia il fiede,
o al pavimento lo calpesta e schiaccia,
o il dà di forza stretto per un piede
sul capo a spessi colpi e sulla faccia
a lei che gli s'avventa inferocita
nulla curando della propria vita.
(XIV, 57-62)

scrive un poema senza eroi e senza religione; trascina tutti i miti nel fango per esigenza di verità e fa vedere un barlume di fede — tra il fanatismo religioso che, in genere, connota negativamente le scene — solo nella redenzione di Pagano, nei luoghi di sofferenza e di martirio di Cristo, e nel rito battesimale cui si sottopone Giselda prima di morire, per confermare la virtù redentrice del Cristianesimo.

Attraverso le vicende degli "antieroi", Grossi realizza, pure, il "meraviglioso" nei *Lombardi alla prima crociata*.

Non è il "meraviglioso verosimile", teorizzato dal Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica* come requisito peculiare del poema eroico: «Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle mera-

viglie, che tanto muovono non solo l'animo de gl'ignoranti, ma de' giudiziari ancora [...]. Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il potere degli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. [...] Queste medesime, se si avrà riguardo a la virtù ed a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate [...], cioè che Dio ed i suoi ministri, e i demoni ed i maghi, permettendolo lui, possino far cose sovra le forze della natura meravigliose»³¹, e realizzato nella *Liberata*, rivisitando i luoghi dell'immaginario cristiano, nel conflitto cosmico tra forze celesti e demoniache, e nelle vicende di magia vera e propria degli incantesimi del mago Ismeno, del mago di Ascalona e di Armida³².

Questo vasto sistema magico, che dà quel senso di vago e di indefinito a paesaggi e persone, confermandosi come l'elemento più suggestivo del poema tassiano, avrebbe potuto trovare spazio anche in uno scrittore quale il Grossi, sensibile all'atmosfera misteriosa delle ballate del Bürger e presente al dibattito sul "meraviglioso" che impegnava Berchet, Di Breme, Borsieri, Visconti e altri intellettuali, nel momento più fervido delle polemiche contro il classicismo e la mitologia, rivelando, fin dall'inizio, il bifrontismo del sistema romantico³³.

Mentre il Berchet nella *Lettera semiseria* sottolineava, infatti, che *Il Cacciatore feroce* e *la Eleonora* «sono fondati sul meraviglioso»³⁴, e dopo qualche anno, cogliendo la suggestione del fenomeno, osservava come «la poesia [...] coll'introduzione del Cristianesimo [...] acquistasse di poi un nuovo meraviglioso, assumendo le tradizioni favolose delle magie, delle fate, dei giganti [...], che i crociati riportarono in Europa dall'Oriente»³⁵, il Visconti suggeriva «la religione può prestarci occasione di sfoggiare nel meraviglioso; ma essa sola, non il mago Atlante o l'incantatore Merlino»³⁶, insistendo sulla questione nelle già ricordate pagine scritte in margine alla *Storia delle Crociate* del Michaud.

Nei *Lombardi*, il "meraviglioso" appare, piuttosto, distante dalle

³¹ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 335. Per i caratteri del meraviglioso tassiano vedi in particolare B.T. Sozzi, *La poetica del Tasso*, in "Studi Tassiani", 1955, pp. 3-58 e G. Baldassarri, «Inferno» e «Cielo». Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella *Liberata*, Roma 1977.

³² Per il magismo, che è tra i temi più significativi della *Liberata*, cfr. B.T. Sozzi, *Il magismo nel Tasso*, in *Studi sul Tasso*, Pisa 1954, p. 303 e sgg.

³³ Si veda il documentato studio di V. Paladino, «Meraviglioso» romantico: proposte del *Conciliatore*, in "Critica letteraria", 1984, pp. 29-52.

³⁴ G. Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, in *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del "Conciliatore" sul Romanticismo*, a c. di C. Calcaterra, Torino 1951, p. 297.

³⁵ G. Berchet, *Storia della poesia e dell'eloquenza... di F. Bouterwek*, in *Il Conciliatore*, cit., pp. 314-15.

³⁶ E. Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica*, in *I manifesti romantici*, cit., p. 375.

proposte emerse nel dialogo dei "Conciliatori" — fatta salva qualche riserva per certi spunti del Visconti —, sulla linea di quello che Manzoni realizza nel romanzo, fondato sulla potenza delle forze dell'anima e sulla grazia divina che le sorregge e le soccorre secondo una necessità che la nostra logica non sempre comprende. È un meraviglioso del cuore e dei sentimenti, psicologico potremmo definirlo, che si realizza nel miracolo della conversione di Pagano, nel perdono da parte di Arvino delle atroci colpe commesse dal fratello (anche un parricidio) e nell'estremo pentimento di Giselda, sotto l'azione degli avvenimenti che la Provvidenza ordina con vigilanza eterna.

È la meraviglia "filosofica" che nasce dalla scrupolosa descrizione delle masse disordinate, delle stragi immani di cui si macchiò l'esercito crociato; dalla pittura veritiera di uomini capaci di orrendi delitti, di crudeli tradimenti e dalla riflessione che il tutto suggerisce. Ma, in un caso, rispunta pure nei *Lombardi* il meraviglioso verosimile di matrice tassiana, rivisitato, come abbiamo visto, con significative varianti dagli autori dei manifesti romantici; esso si realizza nel momento in cui l'esercito crociato, credendosi assistito dalla potenza divina, per il ritrovamento della lancia, diventa maggiore di se stesso e da scoraggiato, estenuato dalla fame, avvilito e rinchiuso tra le mura di Antiochia, all'improvviso si slancia coraggiosamente contro il nemico e riporta un trionfo completo:

Da un istante pendea l'eccelsa impresa
che spinse Europa in terra di soldano:
quando ai campion di Cristo impreveduto
venne possente e non già d'armi aiuto.
Il vescovo Ademar pel campo errante
d'Antiochia affrettavasi alla volta
mesto recando in fra le mani sante
la sacra lancia [...].

All'apparir di quel celeste segno
tutti sentirsi raddoppiar la vita,
in lui scorrendo confidenti il pegno
della superna già promessa aita [...].
(X, 37-40)

È l'unico passo dei *Lombardi* in cui il Grossi sembra seguire la riflessione tassiana dei giovanili *Discorsi dell'Arte poetica*, recepiti nella *Liberata* in "una dimensione che ne esalta le implicazioni ideologiche nella prospettiva di quello scontro frontale tra cielo e inferno che regola l'economia complessiva del poema"³⁷; e così il soprannaturale cristiano, diversamente della mitologia classica, consente al poeta di realizzare in una stessa azione meraviglia e verosimiglianza³⁸.

³⁷ G. Baldassarri, «Inferno» e «cielo», cit., p. 40.

³⁸ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit. p. 335.

A tenerlo generalmente lontano da questa scelta, certamente accattivante per i lettori, è ancora una volta il Visconti, che gli suggerisce: «Dovendosi eseguire come ingiusta l'invasione della Palestina, ne viene per immediata conseguenza, che sarebbe assurdo il supporre poeticamente qualunque intervento del cielo a secondarla»³⁹.

Il Grossi, per sviluppare coerentemente la poetica del vero all'interno dei *Lombardi*, non solo aveva sottoposto i personaggi ad un processo di diseroicizzazione e aveva scartato il verosimile di tipo tassiano, ma aveva avvertito la necessità di impostare realisticamente il problema della forma. Anche su questo versante era obbligatorio fare i conti con il Tasso, col modello linguistico della *Liberata*.

L'approccio non poteva che essere critico e, in realtà, la polemica nei confronti della lingua del poema tassiano non era fenomeno nuovo, perché nato subito dopo la pubblicazione dell'opera, nel 1580: gli scontri tra Tasso e la Crusca costituiscono, infatti, un capitolo centrale delle discussioni linguistiche della fine del Cinquecento⁴⁰.

Il linguaggio stupiva per la sua novità, per quella misura epica e quella densità armonica teorizzate nel *Discorsi dell'arte poetica*, specialmente nei *Discorsi del poema eroico*, e realizzate in versi non lontani «da la gravità del tragico, né da la vaghezza del lirico; [ma che avanzano] l'un e l'altro ne lo splendore d'una meravigliosa maestà»⁴¹.

Tasso aveva cercato il tono solenne e grave dell'epica classica, con frequenti concessioni agli arcaismi, ai latinismi, alle enclisi pronominali, alle perifrasi dotte, ai "versi spezzati" e, contemporaneamente, aveva creato un lessico poetico capace di rendere il senso dell'indefinito, del vago e del patetico. Nella *Liberata*, quindi, predomina lo stile sublime e magnifico conforme a cose alte e solenni, ma talvolta il poeta dà pure musicale armonia al suo discorso eroico, creando "dolci note" e versi di grande levità e semplicità. Solo assai raramente, intrecciando "il culto col negletto", ci dà versi prosaici che servono a variare il tono che risulta perciò ora magnifico e sublime, ora suggestivo e lirico.

Una tale lingua non poteva certo soddisfare le richieste del Grossi che, se non aveva tagliato proprio i ponti con la tradizione, comunque propendeva per il quotidiano nella struttura, nei toni e nei temi⁴². Perciò, continuando un lavoro cominciato con la traduzione in lingua nazionale della *Fuggitiva* e con la composizione dell'*Ildegonda*, il poeta milanese mira a realizzare nel suo poema epico una lingua ed uno stile

³⁹ E. Visconti, *Idee estetiche sulla prima crociata*, cit., p. 713.

⁴⁰ M.R. Ruggieri, *Aspetti linguistici della polemica tassiana*, in "Lingua nostra", 1944-45, p. 44 e sgg. e M. Vitale, *Latinismi e lombardismi nella polemica cinquecentesca intorno alla Gerusalemme Liberata di T. Tasso*, in "Convivium", 1950, pp. 216-230.

⁴¹ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *Prose*, cit., p. 657. Per la lingua della *Liberata*, cfr.: F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze 1957.

⁴² Sulle scelte linguistiche di T. Grossi si vedano: A. Balduino, *Tommaso Grossi tra lingua e dialetto*, in "Atti dell'Istituto Veneto", tomo CXX, classe scienze morali, 1961-1962, pp. 275-326 e il nostro *Lingua e stile della novella poetica dell'Ottocento*, in AION, sez. Romanza, Napoli 1991, pp. 467-489.

più moderni e popolari. Scrive il Brognoligo, riprendendo un giudizio del Gamna, che nei *Lombardi* il Grossi "ha mutato il linguaggio artificioso del Tasso in un linguaggio semplice e naturale, cioè ha fatto parlare come insegnavano i canoni del romanticismo i personaggi che nel poema del Tasso parlavano il fiorito linguaggio della galanteria poetica cinquecentesca"⁴³. A noi sembra piuttosto che non nel lessico, ancora tradizionale, sia da ricercare la modernità della lingua, quanto piuttosto nella sintassi, nel periodare ora snodato ora lineare, che conferisce ai versi il tono della prosa.

La lingua dei *Lombardi*, infatti, non sempre evita la solennità della dizione alta, per la presenza di latinismi (margo, turbo, polve, Cartago, escubia, latebre, ultrice, lebete, elice, uliginose, infesto, ignite, leene, vorago, adusto, estolle); di voci arcaiche e auliche (ragunanza, fidanza, raumiliati, periglio, ruina, innoltra, inanimito, arca, conte [note], carbonchio, esiglio, pondo, brando, suora, smaniglia, corridore, prenci, preci, orma, piaggia, piati, verno, nequitosamente, duoi, orrevolmente, capei, capegli) e di perifrasi (funereo ostello = tomba; beate sedi = cielo; alpina stanza = grotta; polvere leggiera = polline; lotta atroce = agonia; licor nocenti = veleni; brandi flessi = scimitarre).

A limitarne la quotidianità contribuiscono pure fenomeni fonetici (il mancato dittongamento in parole di tradizione poetica come loco, core, novo, foco; le forme piene, non apocopate nei femminili in -ate, -ade: nobilitade, pietade, etade) e morfologici (frequentissime sono le forme dell'imperfetto in -ea: stringea, avea, mettea, volgea e in -ia: riferia; la 3^a persona del perfetto in -io: morio e la 6^a in -aro: trovaro). E, in verità, anche termini realistici e tecnicismi legati alla vita medievale, qua e là nel poema come spie di una precisa ricostruzione storica degli eventi, tranne per alcuni casi che non sembrano trovare riscontro nella tradizione poetica (maiali, baracche, terebinto, sicomoro, megran, beduino, emir, dromedari, califfo, minaretti e moschea), con la loro presenza, lasciano la sensazione che ancora una patina preziosa si stenda sul discorso, perché, spesso, sono gli stessi usati da Ariosto e Tasso (brocchieri, schinieri, targhe d'osso, balestre, zagaglie, mazze, fionde, ronchi, spiedi, bastite, montoni, taballi, celate, manganelli, coraletti, testuggini ad uncin, gatti falcati, bestie da soma, soldato di ventura, vedette, ecc.).

Nemmeno l'ampio uso di diminutivi e vezzeggiativi contribuisce a dare, forse come il Grossi sperava, un tono semplice e familiare ai versi, perché, donzelletta, arboscelli, nuvoletta, pargoletti, tenerelle, boschetti, aguglietta, erbetta, ecc., sono vocaboli usati, certo con intenti diversi, già dai poeti stilnovisti, dal Tasso stesso, e più recentemente dai poeti dell'*Arcadia* e dal Leopardi.

Come si diceva, le maggiori novità si incontrano nella sintassi; molte ottave, infatti, modulate su un ritmo lento, di intonazione prosa-

⁴³ G. Brognoligo, *Tommaso Grossi*, cit., pp. 113-114.

stica, sono più vicine a quelle di tono medio dell'*Ariosto*, che a quelle epiche e liriche del Tasso. Si leggano le seguenti strofe:

Le sabbie della squallida riviera
fra la speme e il terror corse e ricorse
di su, di giù, tutto in angustia; ed era
già di lasciar la vana inchiesta in forse,
quando nelle prime ombre della sera
un ramo galleggiar vide, e s'accorse
come da estrania forza era nell'onda
tratta talor sicché sparia la fronda.

Balza ei nel fiume infino alla cintura,
la fune slancia, il mobil ramo apprende
e d'un nodo scorsoio l'assecura,
poscia il tragge, né quel però s'arrende
raddoppia allor lo sforzo, e un'armatura
ecco s'è mossa, ed a fior d'acqua ascende;
un uomo attensi al tronco, e conosciuto
dal solitario è il cavalier caduto.

(I, 41-42)

Fra il sangue a certa morte già corrente
v'ha chi si volge e col vicin s'abbraccia,
chi del pugnol percote la sua gente
che pur sospinta da più forza il caccia:
caggion molti, e la folla sorvegna
incespicando li calpesta e schiaccia,
s'elevan luccicanti di metalli
mucchi d'uomini, d'armi e di cavalli.

Più sempre va crescendo e si dilata
la ruina, il trambusto e la paura:
fugge una torma dal furor scampata
dell'aste franche e dalla ria pressura
e malconcia si spande e insanguinata
ululando per tutta la pianura,
sicché porta il tumulto e la sfidanza
in ogni accolta schiera che s'avanza.

(X, 21-22)

i versi sono lenti, quasi privi di rilievo, per la funzione dilatante svolta dai pronomi relativi e dai nessi coordinanti. I prestiti letterari e il movimento trasmesso da qualche inversione appena riescono a turbare l'intonazione volutamente prosastica.

Ma lo sforzo si avverte: la regressione dal tono epico al discorsivo è ancora di là da venire.

RAFFAELLA DE VIVO

LA BIBLIOTECA DI COSTANZA D'AVALOS

Nell'ambito della ricostruzione della biblioteca di Vittoria Colonna, volta a cogliere elementi utili per definire sia il suo patrimonio mentale che la genesi del linguaggio poetico, appare d'obbligo il riferimento al tradizionale amore per le lettere e alla funzione di mecenatismo svolta sia dalla famiglia d'origine che da quella dei d'Avalos. Ella è, infatti, erede di una lunga tradizione culturale e politica femminile che inizia con Battista Sforza Malatesti, per rinnovarsi ininterrotta, con Elisabetta Malatesti Varano, con Costanza Varano Sforza e con Battista Sforza Montefeltro, infine con Agnesina Montefeltro Colonna¹. Cinque generazioni di donne giustamente celebri in campo politico e letterario, nonostante l'inferiorità fisica, morale, giuridica e politica, sancita dalle istituzioni del tempo².

Educata nella natia Marino da Agnesina³ secondo i principi pedagogici diffusi nelle famiglie aristocratiche del tardo Quattrocento — in cui la preparazione umanistica aveva un ruolo fondamentale in fun-

¹ Il legame familiare tra donne di cultura è sottolineato da M.L. King, *Book-Lined Cells: Women and Humanism in the early Italian Renaissance*, in *Beyond Their Sex. Learned Women of the European Past*, edited by P. H. Labalme, New York and London 1984, pp. 67-90. Peraltro anche il Betussi concludeva la sua *Additione* alla traduzione del *De claris mulieribus* di Boccaccio con il ritratto di Vittoria Colonna, dopo aver dedicato alcune biografie a donne a lei legate da stretta parentela, quali Battista Malatesta, Costanza Varano Sforza e Battista Sforza, M. Gio. Boccaccio *delle Donne illustri, Tradotto da Messere Giuseppe Betussi. Con una additione fatta dal medesimo delle donne Famose dal tempo di M. Giovanni fino ai giorni nostri, et alcune state per inanzi [...]* Vinegia, Comin da Trino, 1545, cc. 176^r-176^v.

² Per un'analisi dell'ambiente urbinato e delle figure femminili in esso attive, M. Bonvini Mazzanti, *Battista Sforza Montefeltro*, Urbino 1993, pp. 12-17. Per la donna nel Rinascimento, R. De Maio, *Donna e Rinascimento*, Napoli 1995; M.L. King, *Le donne nel Rinascimento*, Bari 1991; *Storia delle donne in Occidente*, III, *Dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di A. Farge e N. Zemon Davis, Roma-Bari 1991.

³ Sull'influenza di Agnesina nella formazione della figlia Vittoria, cfr. E. Tordi, *Agnesina di Montefeltro madre di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara. Appunti storici*, Firenze 1908. Testimonianza del clima familiare e culturale della corte di Marino è offerta da Ludovico de Varthema nella dedica ad Agnesina dell'*Itinerario de Ludovico de Varthema nello Egipto, nella Surria, nella Arabia deserta e felice, nella Persia, nella India e nella Ethiopia. La fede: el vivere et costumi de tutte le prefate provincie*. Stampato in Roma per Maestro Stephano Guillireti ad istantia de maestro Lodovico de Henricis de Corneto Vicentino. Nel anno MDX a di VI de Decembre.

zione della collocazione e del ruolo sociale che la nobildonna assumeva con il matrimonio⁴ —, con le nozze con Ferrante Francesco d'Avalos, celebrate a Ischia il 27 dicembre 1509⁵, Vittoria viene inserita attivamente nella complessa trama di relazioni politiche e culturali svolta dai d'Avalos negli anni di trapasso dall'età aragonese a quella vicereale⁶.

Nel primo trentennio del XVI secolo tra Ischia e Napoli la corte dei d'Avalos sopravvive e resiste alla dispersione del mondo cortigiano e di quello accademico gravitanti intorno ai sovrani aragonesi, tanto da proporsi come centro di aggregazione di letterati e uomini di cultura e come polo di produzione letteraria⁷.

Intorno a Costanza d'Avalos, che dopo la morte dei fratelli Alfonso ed Iñico aveva assunto il ruolo di guida della sua famiglia, si riunisce una brillante società aristocratica ed intellettuale: fra gli ospiti del castello di Ischia troviamo umanisti come Giambattista Cacciaguerra detto il Musefilo, Girolamo Borgia, Francesco Pescennio Negro, poeti come Benedetto Garet detto il Cariteo, Enea Iripino da Parma, Tomaso Gramatico, forse lo stesso Sannazaro.

Il reperimento di un inventario inedito dei beni di Costanza d'Avalos offre la possibilità di conoscere gli interessi letterari di tale circolo e, soprattutto, la consistenza di una parte della raccolta libraria custodita fino al 1541 nel castello di Ischia, vale a dire nel luogo in cui Vittoria risiedette per quasi un trentennio. D'altronde Filocalo da Troia nella dedica a Costanza d'Avalos del *Carmen genethliacum*, composto per la nascita dell'erede di Alfonso del Vasto, tracciando un profilo della dedicataria dava la preziosa testimonianza di una comunione di letture ed interessi tra Costanza e la nostra Vittoria⁸.

L'inventario notarile redatto a richiesta di Alfonso d'Avalos di Aquino, erede della defunta Costanza d'Avalos, principessa di Franca-villa, governatrice dell'isola di Ischia, reca la data del 6 novembre

⁴ Sull'educazione di tipo umanistico, cfr. E. Garin, *L'educazione in Europa (1400-1600)*, Bari 1966; W.H. Woodward, *La pedagogia del Rinascimento 1400-1600*, traduzione di E. Codignola - A. Lazzari, Firenze 1923; P.F. Grendler, *La scuola nel Rinascimento italiano*, Bari 1991; R. Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana Chicago London 1978; G.L. Masetti Zannini, *Motivi storici della educazione femminile. Scienza, lavoro, giochi*, Napoli 1982; *L'educazione femminile dall'umanesimo alla controriforma*, a cura di G. Bochi, Bologna 1961.

⁵ A. Reumont, *Vittoria Colonna. Vita, fede e poesia nel secolo XVI*, Torino 1883, pp. 13-14; A. Giordano, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, Napoli 1906, pp. 13-14.

⁶ R. Colapietra, *Il baronaggio napoletano e la sua scelta spagnola: «Il Gran Pescara»*, in «Archivio storico per le province napoletane», 107 (1989), pp. 7-71.

⁷ R.T. Toscano, *Linee di storia letteraria dal regno aragonese alla fine del vicereame spagnolo*, in *Storia della civiltà della Campania*, III, *Il Rinascimento e l'età Barocca*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, pp. 413-436 [=428].

⁸ J. Philocali, *Genethliacum carmen in diem natalem f. filii Alphonsi Avali et Mariae de Aragonia*, in Neapoli per J. Sultzbachium MDXXXI, cc. 1^v-2^v.

1541⁹. La copia, presente nel *ms. XIV.G.16* della Biblioteca Nazionale di Napoli, è parziale in quanto fa riferimento solo ai libri che a detta del notaio andavano conservati; ad essi sono stati aggiunti altri testi riportati da una pagina successiva del regesto. Ciò non esclude che nelle restanti parti del documento notarile fossero registrati altri beni librari. Non è presente alcuna indicazione del notaio, mentre è possibile identificare il curatore testamentario, tal Giovanni Tommaso Reale di Napoli¹⁰.

Non si può dire che l'autore dell'elenco dei libri di Costanza si sia preoccupato di ordinare la materia in maniera rigorosa: probabilmente si è limitato a registrare i testi secondo il loro ritrovamento e la collocazione, non è chiaro se cronologicamente successiva, in casse «grande d'abete e senza chiave». L'interruzione del computo dei libri posti in una cassa, comporta una distinta numerazione degli altri libri posti in una cassa ulteriore, a cui sono aggiunti, con numerazione progressiva nella nostra copia, i libri descritti in un'altra pagina del regesto.

L'inventario è da ritenersi 'semplice', mancando ogni carattere specifico di sistematicità e di considerazione razionale degli elementi principali necessari ad una classificazione corretta dei testi¹¹: non viene applicata alcuna distinzione in sezioni, né secondo la lingua, né secondo la tipologia dei generi e della materia. Talora compaiono le indicazioni relative all'*incipit* dei testi, mentre sono assenti riferimenti all'*explicit*¹². In alcuni casi viene citato solo l'autore¹³ mentre in altri solo il titolo dell'opera rendendo difficile, se non impossibile, la decifrazione completa dell'indicazione oppure l'identificazione dell'auto-

⁹ Tammaro De Marinis fa riferimento al prezioso inventario, conservato nell'archivio d'Avalos a Napoli, solo in relazione ai manoscritti recanti le arme dei re d'Aragona, senza darne la trascrizione completa da lui redatta, cfr. T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona. Supplemento*, Verona 1969, p. 5 nota 1. Copia più tarda dell'inventario si trova nel *ms. XIV.G.16* della Biblioteca Nazionale di Napoli, insieme al testamento e ad altri documenti di Costanza d'Avalos. Il manoscritto miscelaneo è opera dell'erudito Gian Vincenzo Meola (1744-1814). Ciò potrebbe suscitare qualche perplessità, data la fama di falsario del Meola, ma ogni dubbio è tolto dalla presenza dei testi con arme aragonesi: la loro descrizione riproduce fedelmente, con qualche variazione linguistica del genere *cuoio per coyro*, quella degli stessi titoli riportati dal De Marinis che ha avuto la possibilità di trascrivere l'inventario conservato nell'archivio d'Avalos. Del resto anche Marco Santagata sfata la fama del Meola in relazione al *ms. XIII.D.27*, zibaldone miscelaneo conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, cfr. M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova 1979, pp. 45-47. Sulla figura del Meola, cfr. F. Torracca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno 1884, p. 330.

¹⁰ Il documento non differisce per organizzazione e formule dai protocolli notarili di fine Quattrocento riportati da G. Bresciano, *Inventari inediti del secolo XV contenenti libri a stampa e manoscritti*, in «Archivio storico per le province napoletane», 26 (1901), pp. 3-32.

¹¹ Sul 'genere' costituito dai regesti delle biblioteche si veda L. Derolez, *Les catalogues des bibliothèques*, Turnhout 1979.

¹² Così, ad esempio, le *Epistole di San Geronimo, et incominciano: Fr. Ambrosius*.

¹³ Al n. 17 della prima parte dell'inventario, ad esempio, si legge: *Altro ancora in bambace Oratio coperto di cuoio bianco*.

re¹⁴. Talora la designazione è così generica da rendere impossibile l'identificazione del testo¹⁵.

Manca la distinzione chiara tra i manoscritti e le stampe, in quanto le diciture *scritto a mano* e *stampato* sono presenti solo per alcuni titoli; talvolta vi sono indicazioni relative alle dimensioni dei testi, distinti in *libro*, *libro grande*, *libretto*, *libro piccolo*, e allo stato di conservazione, allorché viene usato nella descrizione l'aggettivo *vecchio*, o la più colorita annotazione *rosicato da sorci* nella descrizione di un messale. Precisa l'indicazione del materiale scrittoria (pergamena, carta di bambace, carta di cuoio, cartone), come pure dettagliata risulta la descrizione della rilegatura: viene indicato il materiale della coperta (cuoio, tavole, cartoni coperti di raso, seta, velluto), il colore (prevalgono il *lionato* e il *pardiglio* — spesso nella tonalità *cupo* — accanto al rosso ed al *negro*), la presenza di *ciappe* (di oro, di ottone, di carta pergamena) e di *zagarelle* di vario colore.

L'autore dell'inventario non tralascia di segnalare l'eventuale presenza di arme o stemmi¹⁶. Di rilievo sono le indicazioni di esemplari con le arme dei re d'Aragona, dall'opera di Pietro Tarantasio *super Paulum* al *De Majestate* di Giuniano Maio¹⁷, dal *Beatus Geronimus* con le armi di Ferrante¹⁸ alle *Epistole* di Francesco Barbaro e le *Opere sopra il quarto delle Sententie* di Tommaso d'Aquino con le arme di re Federico¹⁹.

Nell'inventario sono presenti anche testi con le arme dei d'Avalos, come il *De civitate Dei* di Agostino, l'opera di Curzio Rufo²⁰ e di Cornelio Celso, ed un non identificabile *libretto in pergamena detto Lorenzo Valla*. Se per le arme di Costanza senior si distinguono lo *Speculum Ordinis Fratrum Carmelitanorum*, uno splendido esemplare miniato con una ricca rilegatura²¹, e il *Dialogo della morte del Figlio*

¹⁴ Come quando si legge al n. 42 della seconda parte dell'inventario: *Altro detto libro de causis*.

¹⁵ Al n. 63 della seconda parte dell'inventario: *Un libro spagnuolo a mano*.

¹⁶ Al n. 18 della prima parte dell'inventario, ad esempio, la descrizione è dettagliata: *Libro in pergamena, intitolato le Epistole di Francesco Barbaro de bergamino, coperto di cuoio negro con le arme di re Federico*.

¹⁷ Parte seconda dell'inventario, n. 15 e n. 64. Sui codici con arme aragonesi presenti nell'inventario si veda T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona. Supplemento*, cit., p. 5 e note 1, 6, 22.

¹⁸ Parte prima dell'inventario, n. 3.

¹⁹ Parte prima dell'inventario, n. 18 e n. 42.

²⁰ Le generiche indicazioni dell'inventario non permettono di identificare il *De civitate Dei* e l'opera di Curzio Rufo con i manoscritti appartenuti ad Iñico d'Avalos, cfr. A. De Laborde, *Les Manuscrits de la Cité de Dieu de Saint Augustin*, Paris 1909, p. 395, nota 1; M. Zaggia, *Appunti sulla cultura letteraria a Milano in volgare nell'età di Filippo Maria Visconti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 170 (1993), pp. 161-219, 321-384, in particolare pp. 210-211; A. De La Mare, *New Research on humanistic Scribes in Florence*, in A. Garzelli, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, I, Firenze 1985, pp. 393-600, in part. pp. 453-4.

²¹ Seconda parte dell'inventario, n. 45: *Altro in carta di bambace nominato Speculum Ordinis Fratrum Carmelitanorum con le arme della Sig.ra Principessa coperto lionato, miniato d'oro, con le zagarelle lionate in pardiglio*.

di un non identificabile Joannoio²², di non minore importanza è la presenza di testi dedicati a lei e a membri della sua famiglia, come i *libretti* di Filocalo da Troia, indirizzati alla marchesa del Vasto²³, e un commento *sopra il quinquagesimo salmo*²⁴. Sono presenti testi con le arme del marchese del Vasto²⁵, mentre non si registrano testi dedicati o con note di possesso di Vittoria Colonna.

Il catalogo non sembra avere una interna *dispositio*, né sono evidenti dei raggruppamenti di testi in relazione all'affinità della materia.

I libri che risultano essere inclusi nel lungo elenco sono 131, anche se per solo 129 di essi viene indicato il titolo; a tale numero vanno aggiunti altri due volumi non conteggiati né inventariati in quanto in lettura. Si tratta di un patrimonio abbastanza rilevante se si tiene conto che la consistenza media delle biblioteche private fiorentine nel XVI secolo oscilla intorno alle 50 unità, mentre sono rare le biblioteche con più di 100 volumi²⁶.

Si può osservare che di solito gli autori non sono abbinati, fatta eccezione per gli *Opuscola* di Cipriano ed Agostino e i testi poetici di Catullo e Properzio: si può credere che si tratti di autori rilegati insieme nello stesso volume.

Nella decifrazione della biblioteca di Costanza d'Avalos può creare qualche problema l'assenza di una distinzione tra i manoscritti e le stampe, in quanto la dicitura *scritto a mano* viene usata solo per 10 titoli, mentre quella di *stampato* compare 12 volte. Negli altri casi vi sono serie difficoltà nell'inquadrare i titoli per la mancanza di precisi riferimenti; per altro la data dell'inventario (1541) non permette un'indagine che sia ristretta agli incunaboli vista la diffusione della stampa nella prima metà del XVI secolo. Alcuni testi dovettero essere senz'altro dei manoscritti, sia per il riferimento alle miniature, come nel caso di Girolamo, di Pietro Tarantasio, di Giuniano Maio e dello *Speculum Ordinis Fratrum Carmelitanorum*, che alle preziose rilegature che

²² Seconda parte dell'inventario, n. 66: *Un altro libro di pergamena con le arme della Sig.ra quondam Ill.ma Sig.ra Principessa che si dice, il Dialogo di Joannoio, della morte del Figlio*.

²³ Seconda parte dell'inventario, n. 62: *due libretti in cartone del Filocalo diretti alla sig.ra Marchesa del Vasto; e detti cartoni sono coperti di raso negro*.

²⁴ Seconda parte dell'inventario, n. 61: *Un libretto a stampa diretto all'Ill.ma Sig.ra Principessa detto il Parrasio, sopra il quinquagesimo salmo, coperto di cartoni negri*. Non compare tra le opere a stampa del Parrasio un tale opuscolo, mentre con dedica a Costanza è la *Paraphrasi nel quinquagesimo salmo* di Giovanni Bernardino Fuscano data alle stampe a Napoli nel 1532.

²⁵ Seconda parte dell'inventario, n. 32: *Altro libretto coperto di seta verde ch'è Francesco Novello a stampa, con le zagarelle verdi, ed arme dentro del sig. Marchese*. Potrebbe essere il *Compendium Vitae Leonis X*, Ant. Bladus 1536.

²⁶ Mancano studi sulla consistenza delle biblioteche a Napoli nella prima metà del Cinquecento; utile è il raffronto con realtà diverse, come quella fiorentina, oggetto del documentatissimo studio di C. Bec, *Les livres des Florentins (1413-1608)*, Firenze 1984, pp. 53-63.

caratterizzano le *Opere sopra il quarto delle Sententie* di Tommaso d'Aquino, ed il *De civitate Dei* di Agostino.

Analogamente sono da considerarsi manoscritti quei testi di cui non è nota un'edizione a stampa almeno per il XVI secolo, come per il *De musica* di Agostino, il *Tractatus de armis* di Johannes de Bado Aureo, e quelle opere parziali, come il *De bello Macedonico* di Livio, di cui è testimoniata la tradizione a stampa in volumi contenenti altri testi.

Gli autori compaiono o nella lingua originaria o solo in traduzione, come nel caso dell'*Etica aristotelica*²⁷, di Platone²⁸, del *De causis*²⁹, della *Vita di Alesandro magno* identificabile con quella di Plutarco³⁰, ed infine dell'opera di Luciano di Samosata³¹.

La sezione più cospicua è costituita dalle opere latine. L'esame degli autori può essere articolato secondo il carattere del contenuto, distinguendo testi letterari, storici, filosofici, scientifici. La poesia latina è rappresentata da Catullo e Propertio³², da Virgilio, con l'*Eneide*³³, dal commento di Servio sulla *Bucolica*³⁴, da Ovidio con due copie del *Metamorphoseos*³⁵, da Orazio³⁶. Una

²⁷ L'indicazione *li Morali* di Aristotele potrebbe indicare sia l'*Etica nicomachea*, intitolata anche *Decem librorum moralium Aristoteles* come segnala L. Hain, *Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel aduratus recensentur*, Stuttgartiae-Lutetiae Parisiorum, 1826-1838 (d'ora in poi indicato con la sigla H), (H 1761), che il *De moribus ad Eudemium* (H 1764-6). A Napoli circolavano anche copie tratte dal manoscritto miniato dell'*Etica a Nicomaco* segnato *phil. grec. 4* conservato a Vienna, realizzato a Ferrara per il duca Andrea Matteo Acquaviva, cfr. A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze*, Firenze 1964, pp. 95-96 e nota 2.

²⁸ Con l'indicazione *Politica Platonis* potrebbe essere indicato sia il *Politico*, che non compare come testo a sé nella tradizione a stampa, che la *Repubblica*, di cui è difficile poter identificare l'edizione, sempre che di edizione si tratti, cfr. le numerose indicazioni in M. Flodr, *Incunabula classicorum. Wiegendrucke der griechischen und römischen Literatur*, Amsterdam 1973 (d'ora in poi F).

²⁹ Probabilmente tratto dai *Parva naturalia* di Aristotele con il commento di Tommaso d'Aquino, dati i legami di parentela tra i d'Avalos e il santo (F, 27).

³⁰ Delle *Vitae illustrium virorum* vi sono numerose edizioni (F, 249-250), sempre che si tratti di edizione e non di un manoscritto di Pietro Candido Decembrio, studioso di Plutarco e amico del d'Avalos, cfr. G. Resta, *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento*, Padova 1962, pp. 40-41, 56-59, 103-108.

³¹ La generica indicazione *Opus Luciani* potrebbe indicare la *Vera historia* di Luciano di Samosata (F, 207-208).

³² La segnalazione generica *Catullo e Propertio* fa supporre una raccolta dei *Carmina* e delle *Elegiae* non identificabile visto l'elevato numero delle edizioni dei singoli autori, talvolta uniti insieme a Tibullo in un solo volume (F, 92, 260-261; H 4757-4763).

³³ L'indicazione *Virgilio senza commento* indica per certo l'*Aeneas* (F, 310-313).

³⁴ Il *Sergio sopra la Bucolica* è da identificarsi con un commento manoscritto di Servio, vista la presenza di numerose edizioni dei *Commentarii in Vergilii opera* (F, 285).

³⁵ Del *Metamorphoseos* il Flodr segnala ben venticinque edizioni di incunaboli (F, 221-223).

³⁶ L'indicazione generica *Oratio* non permette alcuna identificazione.

presenza di rilievo è costituita da Plauto³⁷ e dai *Priapea* virgiliani³⁸.

Più ampia la sezione dedicata alla prosa, in particolare agli storici. Nell'elenco compaiono Cesare³⁹, Sallustio⁴⁰, Tito Livio⁴¹, Valerio Massimo⁴², Curzio Rufo⁴³, Tacito⁴⁴, Svetonio⁴⁵, Giustino⁴⁶, Vegezio⁴⁷, accanto alle *Cronache dei Romani* identificabili con un volgarizzamento da Lucano e da Sallustio⁴⁸.

Nutrita appare la presenza delle opere di Cicerone che compare con le *Epistole*, il *De Oratore*, il *De amicitia*, il *De natura deorum*, le *Philippiche* e l'*Actio prima in Verrem*⁴⁹. Se la presenza di Quintiliano rivela l'attenzione per l'oratoria⁵⁰, di non minore rilievo è quella delle opere di carattere filosofico: a scritti di riflessione morale ed a quelli propri del filone stoico come l'*Epistolae* e il *De Moribus* di Seneca⁵¹

³⁷ Con *Plauto latino* si indicano le *Comoediae* di cui vi sono numerose edizioni quattrocentesche (F, 242-243); cfr. *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, a cura del Centro Nazionale d'Informazioni Bibliografiche, Roma 1943-1981 (d'ora in poi IGI), (IV, 7869-7877).

³⁸ Per i *Priapea* si deve supporre la condizione manoscritta vista la loro presenza solo all'interno di edizioni dell'*Opera* virgiliana.

³⁹ Una delle tre voci è identificabile con il volgarizzamento del Decembrio, forse il *ms. Riccardiano 1569*, cfr. M. Zaggia, *Appunti sulla cultura letteraria in volgare*, cit., p. 330. Numerose le edizioni del Quattrocento dei *Commentarii* di Cesare (F, 80; IGI, II, 2320-2329; H 4123-4226).

⁴⁰ L'indicazione notarile *Sallustio in Catilinam* può indicare il *De coniuratione Catilinae* (F, 271-272; IGI, V, 8526-8560).

⁴¹ Tito Livio è presente con tre titoli: il *De bello Macedonico*, *La prima Deca* e *sopra la quarta Deca*. Di solito le *Decades* compaiono insieme nelle edizioni a stampa (F, 203-205; IGI, III, 5769-5786); nel caso della *prima Deca* segnalata come a stampa, potrebbe trattarsi di uno dei volumi dell'edizione *Ex XIII T. Livii decadibus prima, tertia, quarta*, Ed. Franciscus Asulanus, in aedibus Aldi et Andreae soceri, Venetiis 1518-1523, in cinque volumi.

⁴² L'inventario segnala due titoli relativi a Valerio Massimo, senza dare ulteriori indicazioni. Di certo si tratta dei *Facta et dicta memorabilia* che nel XV secolo conobbe ben 32 edizioni (F, 309-310).

⁴³ Dovrebbe trattarsi di un manoscritto dell'*Historia Alexandri* di Curzio Rufo, cfr. M. Zaggia, *Appunti sulla cultura letteraria*, cit., p. 210 n. 165.

⁴⁴ L'indicazione generica *Cornelio Tacito* non permette l'individuazione dell'opera.

⁴⁵ La segnalazione *Svetonio storiografo* suggerisce l'identificazione con le *Vitae XII Caesarorum*, (F, 290-291; IGI, V, 9227-9241).

⁴⁶ La dicitura *Giustino storiografo* permette di identificare l'opera con le *Epitomae in Trogi Pompeii historias*, di cui vi sono numerose edizioni quattrocentesche (F, 196-197; H, 9646-9658; IGI, III, 5551-5562).

⁴⁷ Si tratta del *De re militari* (F, 309-310; IGI, V, 10125-1027).

⁴⁸ Con il titolo di *Fatti dei Romani* compaiono numerosi testimoni tre-quattrocenteschi da volgarizzamenti da Lucano e Sallustio, cfr. G.A. Papini, «*I fatti dei Romani*». *Per la storia della tradizione manoscritta*, in «*Studi di filologia italiana*», 31 (1973), pp. 97-155.

⁴⁹ Le generiche indicazioni dell'inventario non permettono di individuare né la raccolta delle epistole ciceroniane, né le edizioni delle opere, sempre che siano a stampa. L'*Actio in Verrem* compare nel *corpus* delle *Verrine*, pertanto si potrebbe ipotizzarne la situazione manoscritta (F, 102; H 5127).

⁵⁰ La generica indicazione *M. Fabio Quintiliano* non permette di stabilire se si tratti delle *Institutiones oratoriae* o delle *Declamationes* (F, 264-265).

⁵¹ Numerose le edizioni dell'*Epistolae ad Lucilium* (F, 274-275); anche del *De moribus* indicato nell'inventario come testo a stampa è segnalata una edizione separata (F, 276; IGI,

si affiancano testi di ispirazione neoplatonica, il *De asino aureo* di Apuleio⁵² e Macrobio⁵³.

Numerose le opere di carattere scientifico: da quelle di Tolomeo⁵⁴, a quelle geografiche di Strabone⁵⁵ e di Solino⁵⁶; di rilievo la presenza di testi medici, come il *De medicina* di Cornelio Celso⁵⁷, gli *Aphorismi* di Ippocrate con il commento di Galeno⁵⁸.

Uno spazio particolare è occupato dalla letteratura cristiana apologetica e dalla patristica. In tale ambito si incontrano le *Divinae Institutiones* di Lattanzio Firmiano⁵⁹, Cipriano⁶⁰, Basilio⁶¹, le *Epistole* di Girolamo⁶², il *Chronicon* e l'*Historia ecclesiastica* di Eusebio⁶³, le *Historiae adversus paganos* di Paolo Orosio⁶⁴ e di Giovanni Crisostomo⁶⁵.

V, 64-67). Assai problematico sciogliere l'indicazione *Seneca ad animam liberalem*, di cui non si trova riscontro nei cataloghi consultati.

⁵² *Asinus aureus* con il commento di Philippus Beroaldus e Coclius Calcagninus, Bologna, Benedictus Hectoris Faelli, 1500 (F, 17; H 1319).

⁵³ La generica indicazione *Macrobio* non permette di identificare la situazione del testo; nel caso di esemplare a stampa potrebbe trattarsi sia dei *Saturnalia* che del *Commentum in Somnium Scipionis* che ricorrono sempre insieme tra gli incunaboli (F, 211; IGI, 5923-28).

⁵⁴ Ben tre voci dedicate a Tolomeo: la genericità dell'indicazione *Opera di Tolomeo*, non ne permette l'identificazione. Nei cataloghi consultati non compare, peraltro, alcuna opera dal titolo *Tolomeo sopra la sesta età del mondo* (per l'edizioni delle opere tolemaiche nel Quattrocento, H 1386-13542; F, 261-262).

⁵⁵ Il *De situ orbis* di Strabone (H 15090-1).

⁵⁶ L'indicazione errata *Julii Solonis de situ orbis terrarum* indica l'opera di Solino *Polihistor sive de situ orbis ac mundi mirabilibus liber* (H 14873-14886). Analogamente si presume che si debba interpretare la voce *Solone* (n. 39 della prima parte dell'inventario).

⁵⁷ Il titolo generico *Cornelio Celso* può essere correttamente identificato con l'unica opera pervenuta, il *De medicina libri VIII* (H 4835-4838; F, 93).

⁵⁸ Sono indicati sia li *Aphorismi* che il libro di *Hippocrate cum expositione Galieni*. L'Hain e il Flodr segnalano gli *Aphorismi sive Sententiae*, Firenze, Antonio di Bartolomeo Miscomini, 1494, contenenti le *Commentationes in Hippocratis Sententiae*, tradotte dal fiorentino Laurenzio Laurenziano (H 8672, F, 183). In Hain sono segnalate anche le diverse edizioni dell'opera dal solo titolo di *Aphorismi* (H 8673-4).

⁵⁹ Due le segnalazioni di Lattanzio Firmiano: una indica i sette libri delle *Divinae institutiones* (H 9807-9819), l'altra il *de falsa religione*, che è il titolo del primo libro della stessa opera di Firmiano.

⁶⁰ La generica dicitura *Opuscula Sanctorum Cipriani et Augustini* non permette l'individuazione precisa dei testi; peraltro, non compare alcun testo con tale titolo nei cataloghi degli incunaboli consultati.

⁶¹ La segnalazione *Basilio de vita M. Antonii* indica un testo di san Basilio, privo di tradizione a stampa a sé.

⁶² Nell'inventario Girolamo viene segnalato come autore sia di una non specificata opera che delle *Epistole*. L'indicazione *Epistole di San Geronimo* suggerisce l'identificazione non con il testo latino, di cui esistono numerose edizioni (H 8549-8565; IGI, III, 4733-4746), ma con una traduzione in volgare come quella di frate Matteo di Ferrara (H 8566).

⁶³ Non mancano incunaboli dell'*Historia ecclesiastica* (H 6708-6711) e del *Chronicon a S. Hieronymo latine versum* (H 6716-7).

⁶⁴ Presumibilmente con la dicitura *Paulus Horosius* vengono indicati i sette libri delle *Historiae adversus paganos* di cui compaiono diverse edizioni nel XV secolo (H 12099-12104; IGI, IV, 7034-7038).

⁶⁵ La segnalazione è talmente generica da non permettere alcuna identificazione del libretto.

pare poi anche Agostino che è rappresentato dalle seguenti opere, le *Epistole*, il *De civitate Dei*, il *De Trinitate* e il *De musica*⁶⁶.

Un consistente nucleo di libri riguarda poi la cultura medievale e scolastica: sono presenti Gregorio Magno⁶⁷, Beda⁶⁸, Bernardo di Chiaravalle⁶⁹, Pietro Lombardo⁷⁰, Tommaso⁷¹, il commento di Ugone su Dionigi l'Areopagita⁷², probabilmente il commento alla *Gerarchia celeste*.

Ampia l'apertura all'umanesimo espressa dalla presenza delle opere di Ermolao Barbaro su Plinio⁷³, dalle *Epistolae* di Francesco Barbaro⁷⁴, dai volgarizzamenti da Cesare di Pier Candido Decembrio⁷⁵ alle *Politiaie literariae* di Angelo Camillo Decembrio⁷⁶. Di rilievo la presenza delle opere di Matteo Palmieri⁷⁷ e di Niccolò Perrotti⁷⁸, del Trapezunzio e del Valla⁷⁹, di Donato Acciaiuoli⁸⁰, di

⁶⁶ Il notaio segnala la situazione manoscritta delle *Epistole*, che possiamo ipotizzare anche per il *De musica* (di cui non compare tradizione autonoma a stampa nei secoli XV e XVI) e per almeno una delle due copie del *De civitate Dei*, che reca le arme dei d'Avalos. Non è possibile, data la generica segnalazione notarile, l'identificazione con l'esemplare conservato alla British Library (cfr. nota 20). Diverse anche le edizioni quattrocentesche del *De Trinitate* (H, 2034-2041; IGI, I, 1053-1057) e del *De civitate Dei* (H, 2046-2069; IGI, I, 966-982).

⁶⁷ Nell'inventario sono segnalate sia *Le Pastorali del beato Gregorio Papa*, di cui si hanno anche edizioni a stampa nel Quattrocento (H 7980-7990; IGI, III, 4448-4450), che le *Opere di San Gregorio*, forse identificabili con una raccolta dal titolo *Opera varia* (H 7994).

⁶⁸ È segnalato un generico manoscritto *Beda praesbiteri*.

⁶⁹ L'indicazione *Bernardo Abate Charavallis* non permette l'identificazione del testo.

⁷⁰ Il *Maestro Pietro delle Sentenze* è da identificarsi con i *Sententiarum Libri IV* di Pietro Lombardo.

⁷¹ Sono registrati due titoli di Tommaso: un testo dedicato *ad Regem Cypri* e il *Super quarto Sententiarum* con arme di re Federico d'Aragona.

⁷² Della tradizione del commento vi è traccia nell'*Opera Dionisii. Veteris et nove translationis, etiam novissime ipsius M. Ficini cum commentariis Hugonis*, Argentinae 1503.

⁷³ *Ermolao Barbaro sopra Plinio* è da identificarsi con le *Castigationes Plinianae* (H, 2420-3), che compaiono nell'edizione a stampa anche con le *Castigationes in Pomponium Melam*; in *Plinium glossemata* (IGI, I, 1210-1212).

⁷⁴ Sicuramente manoscritte in quanto le *Epistolae Francisci Barbari et aliorum ad ipsum ab anno Ch. 1425 ad annum 1453* furono pubblicate per la prima volta nel 1743.

⁷⁵ Il notaio segnala la presenza degli ultimi sette libri dei *Commentarii* di Cesare, che sappiamo essere dedicati ad Inico d'Avalos, e della *Comparatione di Caio Iulio Cesare imperatore maximo e d'Alexandro Magno*, di cui alla nota 20.

⁷⁶ Si può supporre la situazione manoscritta, data la familiarità dei Decembrio (Angelo era fratello di Pier Candido) con i d'Avalos e considerato che l'opera venne data alle stampe solo nel 1540 mentre esisteva una certa diffusione dell'opera manoscritta, cfr. la voce curata da P. Viti, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, Roma 1987, pp. 483-488.

⁷⁷ L'indicazione notarile non permette di individuare il testo: potrebbe trattarsi sia del *De vita civile* che del prosieguo del *Chronicon* di Eusebio.

⁷⁸ Non è possibile individuare il titolo data la generica segnalazione. La pur semplice identificazione con un esemplare della *Cornucopia* trova a suo discapito la presenza di una dedica ad *Nicolaum Quintum*. Essendo la *Cornucopia* dedicata a Guidubaldo di Montefeltro, si potrebbe ipotizzare che l'esemplare possa essere una copia manoscritta della stessa opera inviata al papa. Del resto è da segnalare nell'inventario la presenza di numerosi testi con indicazione della dedica allo stesso papa.

⁷⁹ Anche in questo caso non è possibile identificare i due testi data la generica segnalazione notarile.

⁸⁰ La generica indicazione *Donati Aziayoli Florentini* non permette l'identificazione

Lorenzo Aretino⁸¹, di Giuniano Maio⁸².

Sempre a nostro giudizio ugualmente rilevante è la presenza di scrittori contemporanei, da Francesco Novello a quelli vicini a Costanza d'Avalos, dal noto Belisario Acquaviva⁸³ a Francesco Negro⁸⁴, fino a Filocalo da Troia⁸⁵.

Nell'elenco sono rappresentati con ampiezza anche i testi religiosi: accanto alla Bibbia, sia nel testo completo che in singole parti (*Libro di Isaia*, *Libro dei Numeri*, *Salmi*, *Vangeli*, *Apocalisse*), compaiono testi legati alla pratica come breviari, messali, orazioni, uffici, nonché un *graduale per la messa da canto*. Non mancano poi libri dedicati alla vita religiosa come il *De vita monachorum* e lo *Speculum Ordinis Fratrum Carmelitanorum*.

Le molteplici curiosità di Costanza sono testimoniate dal *Blasone* di Bado Auro, dalla presenza del Regiomontano, di testi di astrologia⁸⁶, di medicina, nonché di un trattato sui veleni.

Se tra gli autori della letteratura italiana è presente solo Boccaccio con la *Genealogia deorum gentilium*⁸⁷, maggior rilievo ha la letteratura spagnola rappresentata da due testi di Juan de Mena⁸⁸, da una cronaca dei tempi di re Ferrante e da uno scritto di Bernard Conte⁸⁹.

L'assenza dell'amato Dante⁹⁰ e più in generale di testi in volgare, da quelli di Petrarca a quelli del Galeota, del Cariteo e del Sannazaro

dell'opera; potrebbe trattarsi della diffusa *Expositio super libros ethicorum Aristotelis* (G. W. Panzer, *Annales typographici*, Nürnberg 1793-1803, I, 406).

⁸¹ La segnalazione *Laurentii Aretini ad Nicolaum* potrebbe essere identificata con il *Moyse cuius est veneranda memoria*, Romae 1486.

⁸² La presenza delle arme aragonese giustificerebbe l'identificazione con *La opera de Majestate composta da Juniano Maio cavaliere neapolitano* con dedica a Ferrante d'Aragona.

⁸³ La segnalazione generica non permette di individuare il testo, essendo l'Acquaviva non solo l'autore del *De instituendis liberis principum* (Neapoli, J.P. de Sallo 1519), ma anche di alcuni trattati di vario argomento.

⁸⁴ La voce *messer Francesco Negro detto Confessionale* è identificabile con un esemplare manoscritto del *Confessionale* di Francesco Pescennio Negro, a noi non pervenuto, di cui dava notizia lo stesso autore nell'elenco delle sue opere, cfr. G. Mercati, *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, Città del Vaticano 1939, pp. 97-101, al n. 33.

⁸⁵ Nell'elenco compaiono anche altri autori di cui è incerta l'identificazione sia personale che delle opere, come Joanne Alessio, frate Joan Batta, Laurentio Sancti Calesini, Petro de Friscis, un non meglio definito Joannoio, Sebastiano di Martino, Theodoro greco (forse il Gaza), Girolamo Viperano.

⁸⁶ L'indicazione *libro di astrologia* non permette una precisa individuazione del testo, che potrebbe essere l'*Epitoma in Almagestum Ptolomei* (H 13806).

⁸⁷ Sotto il nome di Boccaccio identifichiamo la *Genealogia deorum gentilium*, di cui esistevano alcune edizioni già nel Quattrocento (H, 3315-3320).

⁸⁸ L'indicazione *Juan de mena con la sua glosa et altre opere*, può essere identificata con *Las ccc. del famosissimo poeta Juan de Mena con otras xxxiii coplas y su glosa y la coronación*, por Jacobo Gronberger Aleman, 1512.

⁸⁹ Tali titoli non compaiono nei cataloghi consultati, né nello *Short-title catalogue of Spanish, Spanish American and Portuguese books printed before 1601 in the British Museum* by H. Thomas, London 1966.

⁹⁰ Costanza fondò i suoi studi sulla lettura della *Commedia* dantesca come si evince dalla biografia contenuta nel *ms. X B. 67*, cc. 396-414, della Biblioteca Nazionale di Napoli.

— letterati così vicini a Costanza — potrebbe autorizzarci a supporre che esistesse un'altra sezione della biblioteca dedicata ai testi in volgare, non inventariata o forse dispersa al momento della morte di Costanza.

L'inventario dei libri effettivamente posseduti da Costanza d'Avalos risulta, in definitiva, il segno della vivace attività intellettuale e culturale della corte di Ischia nella prima metà del XVI secolo in cui Vittoria Colonna maturava le esperienze di sposa e di vedova, di mecenate e di poetessa.

APPENDICE

Die vij mensis novembris XV Indict. 1541 [in mg. dx. Isclae] ad preces, requisitiones et instantiam nobis Iudici Notario et testibus infrascriptis ore tenus factas pro parte Magnifici viri Io. Thomae Reale de Neapoli Razionalij et Comm. Dom. D. Alfonsi Davali de Aquino Marchionis Vasti et heredis illustrissimae quondam principissae Francavillae personaliter accessimus ad Regium Castrum predicti civitatis in quo habitabat predicta illustrissima principessa quondam Domina Constantia Davala de Aquino Principissa Francavillae et huius civitatis et insulae gubernatrix ad describendum et inventariandum ad opus instantiam omnia bona mobilia suppellectilia localia aurum pecunia argentum scripturas et alia bona hereditaria relicta predictam quondam Illustrissimam Dominam principissam Francavillae.

Die vii mensij novembris 1541.

1. Un libro in pergamena coperto di cuoio con le ciappe di ottone. Un altro in pergamena ch'è il *Metamorphoseos*. [mg.dx. Questi sono i libri che a mio giudizio si devono conservare]
2. Un altro libro in pergamena delle Epistole di San Geronimo, et incominciano: Fr. Ambrosius, coperto in tavole di cuoio pardiglio con quattro ciappe.
3. Un'altro in pergamena con le arme del Re Ferrante vecchio: la incomemzaglia ei de tonze d'oro, coperto di cuoio lionato, et incomincia: Beatus Hieronimus, in lettere d'oro, coperto de cuoio leonato.
4. La Bibbia in carta pergamena, ch'è coperta de cuoio lionato e rosso.
5. Le Croniche di Eusebio a Geronimo, che incominciano *Adiuvo te quicumque*, coperto tutto di cuoio negro, con quattro ciappe de carta pergamena.
6. Sergio sopra la Bucolica, coperto di cuoio lionato cupo con quattro ciappe in pergamena.
7. Libro intitolato *Trapezuntius ad Sanctiss. Papam Nicolaum quintum*, coperto lionato in pergameno.
8. Un altro intitolato *Opuscula Sanctorum Cipriani et Augustini*.

9. Un altro vecchio ch'è in pergamena, l'Opera di Tolomeo.
10. Un altro ancor di pergamena di diverse opere di stologia coperto in tavola rossa.
11. Libro di Nicolao Perotto, diretto ad papam Nicolaum quintum, in pergamena coperto pardiglio.
12. Un'altro in pergamena, intitolato: Theodoro greco Thessalon, ad Summum Pontificem ad dominum Thomam [delevit Papam] Nicolaum quintum, coperto di cuoio negro.
13. Valerio Massimo coperto di cuoio negro. Un altro dello stesso Valerio Massimo coperto di cuoio lionato.
14. Libro grande in pergamena delle Opere di S. Gregorio coperto di cuoio pardiglio.
15. Libro in carta di bambace stampato di Tito Livio, et è la prima Deca, coperto di lionato cupo.
16. Un altro di bambace stampato è Plauto latino coperto lionato.
17. Altro ancora in bambace Oratio coperto di cuoio bianco.
18. Libro in pergamena, intitolato le Epistole di Francesco Barbaro de bergamino, coperto di cuoio negro con le arme di re Federico.
19. Un altro in pergamena e si intitula De vita monachorum. coperto di cuoio lionato.
20. Libro di carta di bambace stampato, s'intitula Seneca de moribus.
21. Altro di carta di carta di bambace spagnuolo con una tavola spaccata, intitolato Bernard Conte.
22. Libro in pergamena di M. Fabio Quintiliano coperto di cuoio pardiglio cupo.
23. Altro scritto a mano intitolato Bedae praesbiteri coperto lionato cupo.
24. Un'altro in pergamena a mano e sono le Epistole di S. Agostino ad Devolveianum, e vi manca il principio coperto di lionato cupo.
25. Libro in carta di bambace scritto a mano di Pietro Candido sopra li sette ultimi Commentarii di Cesare diretto all'Ill.mo Signor Innico Davalo magno Camerario.
26. Altro in pergamena et è Maestro Pietro delle Sentenze, coperto lionato cupo.
27. Libro stampato in bambace le Orationi di Ioannis de mena.
28. Altro in pergamena intitolato Genealogia deorum gentilium coperto rosso.
29. Libro in pergamena sono le Epistole di Cicerone coperte di cuoio lionato.
30. Altro in pergamena di M. Cicerone che comincia In Verrem actio prima cop. di cuoio lionato.
31. Virgilio in pergamena senza commento coperto di cuoio lion. Svetonio storiografo in pergam. cop. di cuoio lion. vecchio.
32. L'Epist. di Seneca in pergam. cop. lionato.
33. Altro in pergam. int. Le Philippiche di Tullio coperto di cuoio lionato.

34. Altro pure in pergamena intitol. Le Pastoralis del Beato Gregorio Papa coperto di pardiglio cupo.
35. Altro pure in pergamena intitol. Donati Aziayoli Florentini, coperto di cuoio lionato.
36. Libro in pergamena, è Apuleio de asino aureo, coperto di cuoio rosso.
37. Altro in pergamena intitol. Matthei Palmerij Florentini coperto di cuoio lionato.
38. Libro in pergamena chiamato Paulus horosius coperto di cuoio rosso.
39. Altro in pergamena. è Solone, coperto di cuoio negro.
40. Altro in pergamena sono li Comment. di Cesare cop. lionato.
41. Cornelio Tacito in pergamena di cuoio pardiglio cupo.
42. Libro grande in pergamena e sono le opere di S. Thomase di Aquino con le arme di Re Federico sopra il quarto delle sententie coperto rosso con le ciappe d'oro.
43. Altro di S. Agostino grande in pergam. de civitate Dei coperto rosso con le ciappe, e nelle ciappe l'arme de casa davalos.
44. Libro di T. Livio Patavino, de Bello Macedonico in pergamena coperto di cuoio negro.
45. Altro T. Livio patavino grande in pergamena sopra la quarta Deca coperto di cuoio rosso.
46. Altro in pergamena grande è Strabone de situ orbis coperto di cuoio rosso.
47. Libro in pergamena di Hypocrate cum expositione Galieni coperto rosso.
48. Libretto in pergamena è San Joan crisostomo cop. lionato.
49. Un altro libro in pergamena di Petro de Friscis, come pare diretto in principio del libro coperto verde.
50. Un altro in pergamena è il Salmista cop. lionato.
51. Un altro, che si dice, seu incomincia Laurentij Aretini ad Nicolaum cop. lionato in pergamena.
52. Un altro libro in pergamena videlicet Catullo e Propertio coperto pardiglio.
53. Libretto in pergamena intit. Opus Luciani traslato dal greco in latino per Baraldum cop. lionato.
54. Altro detto Julii Solonis de situ orbis terrarum cop. lionato.
55. Altro in pergamena che si dice il libro de' Numeri del Testamento vecchio coperto pardiglio.
56. Libro in pergamena è la Priaepa de Virgilio cop. lionato.
57. Altro in pergamena detto li aphorismi de Hjpocrate coperto negro.
58. Altro in pergamena di M. Tullio Cicerone de Oratore coperto negro.
59. Altro in pergamena detto Basilio de vita M. Antonii coperto lionato.

60. Libretto in pergamena di medicina primo titolo cop. negro.

Tutti i sopradetti libri, che sono lxxii pergamenum, sono dentro una cassa grande di abete senza chiave, vijsti et accomodati per detto razionale, e due altri come vidi in leggere, che non sono numerati.

In un'altra cassa sono

1. L'Epistole di S. Caterina in bambace stampato coperto di cuoio rosso.
2. Altro libro scritto a mano di bambace delli quattro Evangelisti coperto bianco.
3. Un altro libro di carta di cuoio di canto figurato coperto di cuoio verde.
4. Un altro libro di carta di cuoio diretto al Serenissimo Principe Filippo Maria Duca di Milano, e di Pavia sopra tutta l'istoria di Caio Cesare in maternam linguam coperto di cuoio lionato.
5. Libro in pergamena intit. labor a iusti astrologia.
6. Altro in pergamena di Q. Cornelio Rufo cop. lionato con le arme di Casa Davalos.
7. Cicerone de Natura Deorum in pergamena cop. lionato.
8. Altro in pergamena de la vita di Alessandro magno traslato del greco in latino coperto pardiglio.
9. Libro in pergamena di Bernardo Abate Charavallis cop. lionato.
10. Altro di Cicerone, de amicitia cop. lionato.
11. Altro similmente in pergamena, ch'è il Metamorphoseos coperto lionato.
12. Un altro in pergamena ch'è Vegezio de re militari coperto di lionato cupo.
13. Uno grande in pergamena che sono l'Esposizione del magno Ugone sopra Dionisio areopagita cop. lionato.
14. Altro in pergamena ch'è Lattanzio Firmiano Divinarum Institutionum adversus gentiles lib. vij cop. lion.
15. Altro in pergamena grande, chiamato Pet.o Tarantasio con le arme de casa de Aragona cop. russo miniato d'oro.
16. Altro grande in pergamena detto Eusebio super Scholastica [in mg. sin. Ecclesiastica] Historia coperto lionato cupo.
17. Libro in pergamena che sono i Commentarii di Cesare coperto lionato.
18. Altro in pergamena di Seneca ad liberalem animam cop. negro.
19. Un'altro pure in pergamena De civitate Dei cop. pardiglio.
20. Una parte della Bibbia in pergamena sopra Isaia coperto azzurro.
21. Altro in pergamena intit. Politica Platonis coperto lionato.
22. Altro in pergamena, ch'è un'altra parte della Bibbia sopra Isaia Profeta coperto lionato.
23. Libro di S. Agostino in pergamena, de trinitate cop. lionato.
24. Un altro libro in pergamena di Paulo Candido al Serenissimo

- Principe Filippo Maria Duca di Milano della coronazione di Cesare e di Alessandro Magno.
25. Altro in pergamena che si deice il Trattato di mastro Juan Bado avaro [in mg. dx. Badovaro], nominato Blasone cop. lion.
 26. Un altro in pergamena dimandato Li Morali di Aristotile coperto russo.
 27. Altro in pergamena detto Lat'antio Firmiano de falsa religione, coperto lionato.
 28. Libro in pergamena chiamato Macrobio cop. pardiglio.
 29. Libro di S. Tomaso de aquino in pergamena ad Regem Cypri, coperto pardiglio.
 30. Altro in pergamena di S. Agostino, e sono li sei libri de musica, coperto rosso.
 31. Libro pure in pergamena detto le Cronache de Romani, cop. lion.
 32. Altro libretto coperto di seta verde ch'è Francesco Novello a stampa, con le zagarelle verdi, ed arme dentro del sig. Marchese.
 33. Libro in pergamena detto Giustino storiografo cop. lion.
 34. Altro in pergamena detto Sallustio in Catilinam cop. lion.
 35. Altro a stampa roscato, nominato Le Croniche di re Ferrante Cattolico in lingua spagnuola.
 36. Altro in pergamena detto Angelo Dicembro cop. lionato in cartoni piccolo.
 37. Libro in pergamena di Cornelio Celso coperto di velluto chermosino con le arme di casa davalos.
 38. Breviario di detta quondam Ill. Sig.a Principessa coperto di velluto negro in pergamena.
 39. In missale di carte di cuoio roscato da sorci.
 40. Altro a stampa di carta bambacina.
 41. Libro spagnuolo del famosissimo Joanne de Mena con sua glosa, et altre opere coperto lionato con zigarelle aranciate.
 42. Altro di carta di cuoio detto libro de causis coperto mezzo in tavole.
 43. Altro libro a mano di carta di bambace fatto per Laurentio Sancto Calesino, Cittadino Aquilano diretto all'Ill. ma Sig.a Duchessa di Francavilla cop.rosso.
 44. Altro simile di carta di bambace scritto a mano fatto per sebastiano di Martino diretto al Vescovo di S. Sabina Cardinale S.to Crucis, cop. rosso con zagarelle torchine.
 45. Altro in carta di bambace nominato Speculum Ordinis Fratrum Carmelitanorum con le arme della Sig.ra Principessa coperto lionato, miniato d'oro, con le zagarelle lionate in pardiglio.
 46. Un altro ufficio a stampa coperto lionato.
 47. Altro libro di orationi scritto a mano cop. lionato.
 48. Libro di carta di bambace, nominato Belisario Acquaviva, coperto negro, con zagarelle torchine.
 49. Libro in teologia, detto Fratres Joan Batta Teatino coperto pardiglio.

50. Un altro di carta di bambace, ch'è trattato di veleni composto per Mastro di Boos, scritto a mano, cop. lion.
51. Altro, detto Fratere Jeronimo Viperano, scritto a mano coperto rosso con le zagarelle lionate e pardiglie.
52. Altro detto Joanne Alessio, diretto al Principe di Bisignano, coperto di carta di cuoio.
53. Altro di messer Francesco Negro, detto Confessionale coperto negro con zagarelle paonazze.
54. Libro di Astrologia di Mastro Joan de Monteregeo e lo esempio de detto M.o Joanne de Monteregeo.
55. Libro dell'Apocalipsi coperto di tavolette di s. Giovanni Evangelista.
56. Item un libro della bibbia.
57. Hermolao Barbaro sopra Plinio.
58. Una parte di Tolomeo sopra la sesta et del mondo.
59. Un'altro Tolomeo della prima et et sin alla quinta et del mondo, tutti due stampati, cop. in tavole.
60. Il graduale a stampa della missa di canto.

a carte 13 di d.o Inventario

Quattordici medaglie piccole di argento.
dieci di bronzo, item quattordici diaspri.

61. Un libretto a stampa diretto all'Ill.ma Sig.ra Principessa detto il Parrasio, sopra il quinquagesimo salmo, coperto di cartoni negri.
62. Due libretti in cartone del Filocalo diretti alla sig.ra Marchesa del Vasto, e detti cartoni sono coperti di raso negro.
63. Un libro spagnuolo a mano coperto di cuoio a due ciappe.
64. Un'opera in carta pergamena che a la fine vi è l'anchora et Io. Juniano Maio Cav.re Napolitano miniato et in la prima carta le arme de casa Aragona.
65. Un libretto in pergamena detto Lorenzo Valla con le arme de casa Davalos.
66. Un altro libro di pergamena con le arme della Sig.ra quondam Ill.ma Sig.ra Principessa che si dice, il Dialogo di Joannoio, della morte del Figlio.

ARMANDO MAGGI

LUCE E LINGUAGGIO
IN *DO MUNDO* DI HERBERTO HELDER

O nome é: pulsação da luz¹.

A chiunque si addentri nell'ardua lettura dei testi di Herberto Helder, di cui il recente *Do Mundo* rappresenta senza dubbio una vetta espressiva di rara perfezione formale, è necessario rammentare ciò che Eduardo Lourenço ha scritto a proposito del rapporto tra critica letteraria e letteratura: «Entre crítica e literatura não há nem concorrência, nem oposição, nem convergência»². Come già Paul de Man aveva teorizzato alla fine degli anni settanta ma senza la drammaticità espressiva propria di Lourenço, il dire critico non è esente dalla «mortalità» di ogni espressività retorico-linguistica³. La dicotomia tra linguaggio letterario quale espressione essenzialmente metaforica e critica letteraria quale dire «scientifico», oggettivo, in realtà non sussiste. Come la letteratura, la critica cerca di giungere al «reale» attraverso la retorica. La critica letteraria è mortale, come è mortale ogni dire, artistico e non. Ogni espressione linguistica «vive» all'interno di un dato tempo socio-culturale, e come tale non resiste all'oblio del tempo. La letteratura contemporanea, scrive Lourenço, «sabe, *enfim*, que é mortal e na aceitação ou na revolta contra esta auto-revelação busca as forças da sua transfiguração. O que é realmente novo é que a crítica se sabe exercício no interior desse saber mortal e a esse título se conhece como duplamente mortal»⁴. Come Lourenço sottolinea, la critica letteraria contemporanea ha preso coscienza della propria «doppia mortalità», in quanto discorso mortale che si sviluppa intorno ad un altro discorso mortale, la letteratura stessa.

¹ Herberto Helder, *Do mundo*, Assirio & Alvim, Lisboa 1994, p. 34.

² Eduardo Lourenço, *O Canto do Signo. Existência e Literatura*, Editorial Presença, Lisboa 1994, p. 42.

³ Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press 1979, p. 19: «Any question about the rhetorical mode of a literary text is always a rhetorical question which does not even know whether it is really questioning. The resulting pathos is an anxiety... of ignorance».

⁴ Lourenço, *op. cit.*, p. 58.

In tal modo, nell'affrontare la scrittura di Helder, la quale sfida e confonde ogni tradizionale struttura tematica, temporale, narrativa, si dovrà essere consapevoli di come qualunque nostro atto interpretativo sia necessariamente una «costruzione», una nostra personale richiesta-ricerca di armonia e senso. Il linguaggio, i singoli termini in Helder acquistano una radicale ambiguità, di cui il lettore diviene consapevole ad una lettura globale di tutta l'opera del poeta. Di conseguenza, piuttosto che avere l'ardire di poter portare alla luce la poetica, il senso ultimo dei versi di Helder, ci si dovrà limitare ad esaminare singoli aspetti, singoli eventi linguistici, ben consapevoli di come il nostro non possa essere che un tentativo interpretativo.

È in questo quadro che qui si cercherà di discutere, «interrogare» un unico, seppur centrale, elemento della scrittura di Helder, la luminosità del suo tessuto poetico⁵. Con «luminosità» intendo riferirmi sia a tutta la terminologia e le metafore, presenti nei versi di Helder, riguardanti la luce e l'atto di illuminare, sia la peculiare natura dello stile di Helder nel suo complesso, il quale, come spiegherò più avanti, possiede una pressoché «accecante» luminosità.

A questo riguardo esaminiamo una delle composizioni centrali di *Do mundo*. A pagina 48 Helder scrive:

Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda e vice-versa
e de baixo para cima.
Saltem-se as linhas alvoroçadas sob os olhos.
Quem leia, se ler, aprenda:
alguém anda sobre as águas,
alguém branco, nu, pedra de ouro na boca, braços abertos.
As águas atravessam os espelhos.
Leia-se à luz que vem das águas.
A espuma é a pressa das águas que atravessam.
Aprenda à força da luz da espuma:
esta ciência é ver com o corpo o corpo iluminado.
E enquanto atravessa, andando sobre as águas
que o iluminam,
a membrana de si próprio, espelho até ao cabelo
frio, que entre,
lendo-se,
através, para o escuro, largo nos braços,
a pancada a fogo instantâneo no meio dos olhos.
E então a luz une-se a toda a volta e cai
no abismo dos espelhos⁶.

⁵ È interessante notare come Lourenço veda il rapporto tra letteratura e critica appunto come un'opposizione luce-ombra. Mentre i critici tradizionalmente utilizzano espressioni quali «portare alla luce» o «mettere in luce», come se la scrittura poetica fosse un essere in ombra, Lourenço contrappone alla «luce» della poesia «l'ombra» della critica: «O que se chama Crítica é a sombra apagada desta constelação móvel e irradiante das Obras» (*op. cit.*, p. 23). E ancora: «O 'ser' da crítica não é mais que *sombra* do 'ser literário'...» (*op. cit.*, p. 37).

⁶ Helder, *op. cit.*, pp. 48-49.

Il componimento si propone come una serie di «istruzioni» per un futuro atto di lettura di un paesaggio. La realtà esterna, ciò che Helder chiede al lettore di osservare/leggere, è simile ad un testo. Il paesaggio è un testo. Il poeta ci invita a leggere («leia-se») la luce che proviene dalle acque; le acque emanano luce, come altresì le spume create dalle onde (v. 10). Tale lettura/visione, prosegue Helder al verso successivo, è la scienza di «vedere col corpo il corpo illuminato».

Vediamo di comprendere meglio questa «scienza» del vedere/interpretare col corpo la luminosità del corpo stesso. Prima di tutto, l'atto ermeneutico a cui l'autore ci invita corrisponde ad una visione che inglobi «il paesaggio», la realtà esterna, nel suo complesso. Si dovrà «leggere» tale paesaggio da destra a sinistra, dal basso in alto. All'inizio ci si dovrà curare quindi di ottenere una visione d'insieme, evitando, «saltando» le righe «angustiate» del testo/paesaggio. Gli occhi dovranno «aprirsi» alla chiarezza della visione stessa. Non le zone oscure, le ombre, le righe confuse del testo/paesaggio, ma piuttosto la luminosità del suo insieme. Tale futura «scienza», tale futuro atto di vedere/leggere si indentifica con un «nuovo» apprendere⁷.

Il passo successivo nella nostra lettura/visione sarà l'«apprendere» («aprenda») come tale paesaggio/testo sia in realtà attraversato da un «qualcuno» («alguém»), il quale procede sulle acque, a braccia aperte, con una pietra d'oro in bocca⁸. Orbene, l'immagine del «qualcuno» è densa di significati. Il «qualcuno» attraversa le acque, scrive Helder, come «le acque attraversano gli specchi» (v. 7). Ma, come abbiamo visto, le acque e le loro spume emanano luce, luccicano all'aria. Il contatto con gli «specchi» moltiplicherà quindi la luminosità stessa del paesaggio/testo. Il testo che Helder ci invita a leggere/contemplare brilla di mille luci.

Il «qualcuno» che attraversa le acque e le spume osserva con il proprio «corpo illuminato» e con la luce che proviene dalla pietra d'oro che tiene tra le labbra⁹. In tale processo di visione «illuminata» egli stesso, l'«alguém», diviene luce, specchio che rifrange l'aria di luci, «até ao cabelo/frio». Il «qualcuno» giunge a «leggere se stesso» («lendo-se») nel momento in cui diviene specchio della luminosità del paesaggio, cioè nell'istante in cui perde il proprio sé «oscuro» e viene colto da un «colpo di fuoco» negli occhi («a pancada a fogo instantâneo no meio dos olhos»). In tal modo, la luce, o meglio le luci, del paesaggio

⁷ Aristotele sviluppa il tema del vedere/apprendere nel *De anima*. In particolare nel libro III, cap. 3.

⁸ Per ciò che concerne il tema del 'movimento' nella poesia di Helder si veda l'interessante articolo di Eduardo Prado Coelho «Velocidade e efeitos especias» in *Jornal de Letras*, 26 Ottobre 1994, pp. 40-41.

⁹ L'immagine della «pietra nella bocca» è assai frequente nei versi di Helder. Si vedano, come meri esempi, in *Poesia Toda*: «Sou fechado/como uma pedra pedríssima. Perdidíssima/da boca transacta...» (p. 114); «Como uma pedra sobre a boca/A pedra sente a boca, a solidão sente/o homem...» (p. 141).

esterno si fa tutt'uno con la luce/specchio dell'essere di colui che attraversa. Un «abisso di specchi» ne risulta.

I termini chiave «espelhos», «paisagem», «luz», «corpo» ritornano non soltanto in ogni componimento di *Do mundo*, ma in tutta la precedente produzione di Helder. Comprendere il loro multiforme, e spesso contraddittorio, significato implica naturalmente una messa a confronto di versi, espressioni, immagini, in cui tali termini chiave siano presenti. Piuttosto che un univoco senso, la relazione significante-significato in Helder «getta una luce» sulla miriade di connotati che un termine linguistico possiede. In Helder le parole «s'illuminano» di inaspettati riferimenti, richiami. Le parole echeggiano altre parole, si corrispondono le une con le altre, «si illuminano» a vicenda¹⁰.

Tuttavia, prima di iniziare un serrato confronto di versi in cui tali termini siano presenti, varrà la pena rammentare come il tema della luce, dell'illuminare, del come le immagini si diano alla vista sia al centro di tanta filosofia neoplatonizzante medievale e rinascimentale. In particolare, un passo dal *Commentaria in Platonis Sophistam* di Marsilio Ficino offre interessanti similitudini con il testo di Helder. Al capitolo 46 («De operibus artis divinae atque humanae, et daemonibus, et imaginibus, atque umbris») Ficino afferma che, simile ai «daemones», la luce è a metà strada tra il mondo superno e la terra¹¹. Come i demoni, i quali d'improvviso creano agli occhi degli esseri umani immagini straordinarie («mira»), così la luce crea immagini ed ombre. La luce ha quindi un carattere demonico. Tuttavia, prosegue Ficino, le immagini più distinte («expressiores... imagines») vengono composte da una duplice luce, sia la luce che circola intorno agli oggetti («... lumine duplici, id est, ex communi extrinsecus corporibus circumfuso ...»), sia quella che proviene dalla natura, colore e forma di un volto già circumfuso dalla sua propria luce («ex proprio, id est, indole, colore, figuraque faciei iam lumine circumfusae ...»)¹². Tale luminosità delle cose, prodotta da questa duplice luce, può essere ancora intensificata se si espone l'oggetto della nostra vista davanti ad uno specchio. Lo specchio rende l'immagine più nitida, e offre anche la possibilità di osservare ciò che è dietro i nostri stessi occhi. Attraverso lo specchio, l'atto del vedere si completa, si focalizza, si moltiplica. Davanti allo specchio il soggetto del vedere, l'«alguém» dei versi di Helder, diviene egli stesso oggetto della vista. L'«alguém» giunge a vedere se stesso e ciò che dell'immagine gli è negato, il «dietro» dell'immagine.

¹⁰ Gaston Bachelard ha scritto fondamentali testi riguardo alla plurivalenza del dire poetico: «C'est par leur germe naturel, par leur germe nourri par la force des éléments matériels que les images prolifèrent et s'assemblent. Les images élémentaires poussent très loin leur production; elles deviennent méconnaissables...» (in *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris 1942, p. 116).

¹¹ Utilizzo: *Icastes: Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist*, a cura di Michael J. B. Allen, University of California Press 1989, p. 271.

¹² Ficino, *ibidem*, p. 273.

È necessario rammentare come la letteratura neoplatonizzante, di cui Ficino è stato primo esponente, abbia influenzato la cultura europea rinascimentale nel suo complesso. Quindi, sebbene sia impossibile determinare se Helder abbia letto Ficino, è assai agevole rammentare come i temi, le metafore dell'illuminare, della luce e dello specchio, proprie dei testi neoplatonici, siano divenute parte integrante della cultura europea, sin a partire dal sedicesimo secolo.

La multiforme natura della luce, come Ficino la descrive, la sua operazione sul corpo da essa investito, la moltiplicazione che della luce e del corpo viene operata dallo specchio, è assai simile a ciò che Helder esprime nei suoi versi. Questa è la «scienza» che il poeta ci invita ad apprendere, l'osservare come la luce componga e rifletta gli oggetti, «as águas», «a espuma», «o corpo». Il lettore è invitato a «leggere» alla luce che proviene dalle acque, a loro volta irradiate all'infinito dal gioco di specchi a cui si sottopongono. Questa «scienza» è tutta corporale. Si osserva col corpo, afferma Helder, col corpo si guarda alla luminosità dei corpi.

A questa «scienza» del vedere/leggere Helder aveva già accennato in un precedente componimento, pubblicato in *Poesia Toda* nella sezione «Exemplo»:

Esta ciência selvagem de investigar a força
por dentro dos olhos:
a treva parada numa parte: do outro lado faiscando
todos os astros...
é preciso outra maneira de poema: uma
espécie furiosa de pessoa comentando
com muito pormenor:
cabeças cheias de raiva e murmúrios no escuro...
esta ciência é um movimento das mãos contra o espelho...
a combustão dentro da fotografia: a sibilante cara:
a cara:
e a maneira sagaz de trazer cada coisa à própria labareda...¹³

Questa scienza «selvaggia», spiega Helder, investiga la forza che risiede negli occhi, e divide le ombre dagli astri «scintillanti» («faiscando») negli occhi stessi. Questa scienza quindi si focalizza nella vista, è della vista che fa il suo oggetto di ricerca. Tuttavia, l'atto del vedere è da Helder strettamente legato al comporre, al fare poesia. Insieme ad una nuova vista, tale scienza non può non interessarsi alla creazione di un nuovo «poema», una nuova scrittura, che sia in realtà «un commentare in dettaglio», un atto «furioso» di ricerca. In tale appassionato ricercare/commentare della vista/poesia si condurrà la realtà, il «paesaggio» della precedente poesia, alla sua propria «combustione». Questa è la scienza del vedere la luce che arde all'interno del reale, che esiste prima che le cose siano. La «fotografia», l'imma-

¹³ Herberto Helder, *Poesia Toda*, Assirio & Alvim, Lisboa 1990, pp. 385-386.

gine che di se stesse offrono le cose, «si brucia» se l'occhio ne scandaglia i dettagli, le «cavità oscure». Le cose ardono della loro propria luce.

Tuttavia, è decisivo rammentare come Helder connetta l'atto del vedere/interpretare sia con la scrittura (il «nuovo poema») sia con la fisicità corporale dell'interpretante stesso¹⁴. Questa scienza è un «um movimento das mãos contra o espelho». Simile ad un cieco che è alla ricerca della propria luce/vista, il poeta va toccando la lastra dello specchio che della realtà/paesaggio è immagine. Questa scienza è tutta fisica. La mano che compone la scrittura tocca lo specchio/immagine della realtà. Non dimentichiamo che *Ultima ciência* (Lisbona, 1988) è anche il titolo che Helder ha dato alla sua penultima raccolta di poesie.

Esaminiamo i due elementi di tale «ultima scienza», la propria fisicità e il suo corrispondere all'atto della scrittura. Tale connessione è reiterata in numerosi componimenti di Helder. Ad esempio, nel «Texto 11» della sezione «Antropofagia», il poeta afferma: «o corpo escreve-se 'como seria e é' que não acaba e começa»¹⁵. In *Photomaton & Vox* (1979) leggiamo:

O que está escrito no mundo está escrito de lado
a lado do corpo - e tu, pura alucinação da memória,
entra no meu coração como um braço vivo:
o dia traz as paisagens de dentro delas, a noite é um grande
buraco selvagem -
e a voz agarra em todo o espaço, desde o epicentro às constelações
dos membros abertos: e irrompe o sangue
das imagens feroces...¹⁶

In questo passo Helder di nuovo crea un parallelo tra la scrittura e il corpo. Il «mondo» e il «corpo» vengono «scritti» da una medesima scrittura. Le immagini, «allucinazioni della memoria», entrano nella mente con irruente violenza («como um braço vivo»). Tuttavia, qui Helder specifica meglio in che modo la sua «ultima scienza» si produca. Nel momento in cui la luce del giorno, l'esposizione alla luce a cui «il paesaggio» soggiace, la voce «agarrá», afferra lo spazio circostante. Il soggetto poetante domina il paesaggio esposto alla luce attraverso la propria voce. È a questo punto che il «sangue» delle immagini irrompe. Il sangue è l'accadere della voce, l'attimo in cui la voce, in altre parole la scrittura, pronuncia la propria scienza.

Il termine «sangue» ha in Helder una rilevanza particolare. Come

¹⁴ Questa parte del mio saggio è direttamente influenzata dai testi di Merleau-Ponty, soprattutto *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1964. Merleau-Ponty sottolinea come l'atto del vedere è intrinsecamente «effetto» di un contemporaneo «essere veduti». «Le corps», afferma il filosofo francese, «... est un entrelacs de vision et de mouvement... Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie...» (op. cit., p. 16).

¹⁵ Helder, *Poesia Toda*, p. 340.

¹⁶ Helder, *ibidem*, p. 411.

abbiamo visto, il sangue corrisponde al momento in cui la voce articola la scienza del dire/poetare. Che «sangue» sia strettamente connesso all'atto del dire le cose è evidente in numerosi componimenti del poeta portoghese. Ad esempio, in «Onde não pode a mão» si legge: «... Respiradamente: ah/ jubilação da cara: o sangue dentro/ na sua malha sensível/ canta canta...»¹⁷. In una precedente composizione, «Menstruação quando na cidade passava», Helder è ancora più esplicito: «... alguém/ falava: sangue.../ Alguém falava: sangue, tempo...»¹⁸. In *Do mundo* il termine «sangue» è direttamente collegato all'espressione del proprio nome: «Trabalho um nome, o meu nome, a dor de sangue,/ defronte/ da massa inóspita ou a massa/ mansa de outros nomes...»¹⁹. Più avanti Helder afferma: «Desfaçam-me do nome, esse grande coágulo de sangue...»²⁰.

Il proprio nome, espresso dalla propria voce, è un «coagulo di sangue». Il dire il proprio nome è emettere sangue. Ma «sangue» è anche e soprattutto l'espressione stessa del dire, il nominare/interpretare il «paesaggio» che il poeta ci invita a osservare. La voce stessa è sangue. Come Helder scrive in un altro passo di «Exemplo», «... o sangue brilha no fundo/ da boca»²¹. Come si ricorderà, nel primo brano citato l'«alguém» che corre sulle acque trattiene in bocca una pietra d'oro. La bocca è, quindi, il luogo ove risiede la preziosità del dire, il quale si identifica con l'essenzialità del sangue. Il sangue/voce brilla nella bocca del poeta. In un altro componimento Helder vede l'atto del brillare/dire nel sangue come un riflettersi di specchi, immagine questa che è stata già messa in risalto nei precedenti passi citati:

Um espelho, uma trama de diamante...
o fulgor molecular de uma imagem...
esse terrífico volume, esse
cometa fundo
à cara. Que luzisse como um braço no espectáculo
do corpo. O corpo minado pelo
sistema do sono...
os tremendos domínios do sangue...²²

In questo breve passo «specchio» è direttamente connesso con termini riguardanti l'atto di illuminare. Lo «specchio» è un «diamante», è il «fulgore» emesso da un'immagine. Le immagini, la realtà/paesaggio, brillano di una propria luce. Questo è ciò che lo «specchio» riflette ed amplifica. Lo «specchio» è una cometa proveniente dalla profondità del viso/bocca. Tuttavia, oltre ad essere la «luce» creata nel movimento

¹⁷ Helder, *ibidem*, p. 457.

¹⁸ Helder, *ibidem*, p. 255.

¹⁹ Helder, *Do mundo*, p. 77.

²⁰ Helder, *ibidem*, p. 82.

²¹ Helder, *Poesia Toda*, p. 389.

²² Helder, *ibidem*, p. 434.

di un braccio, cioè l'energia, la forza del proprio corpo, lo specchio riflette la «sonorità» del corpo stesso. Tale «essere suono» è «dominio del sangue». In altre parole, Helder di nuovo collega il «sangue» con l'atto della parola proferita dalla «luminosità» del corpo.

È interessante sottolineare come il tema del «sangue» come espressione linguistica sia un *topos* della letteratura mistica europea²³. Il passo biblico che ha ispirato questo tema mistico è *Genesi* 4:10-11, in cui Dio dice a Caino che il sangue di suo fratello grida vendetta. Ad esempio, in *Legatus divinae pietatis* la mistica tedesca Gertrude di Helfta (1256-1301) chiede al Salvatore di poter «leggere» nelle gocce di sangue che colano dalle sue piaghe la sua sofferenza e il suo amore. Tuttavia, tale visione/lettura è transeunte a causa della pochezza della mistica stessa:

Cum quibus fateor mihi collata ea quae infra orationem petuntur, scilicet, ut in eis legam dolorem tuum pariter et amorem. Sed heu! parvo tempore, cum tamen non causer te mihi hoc abtulisse; sed propria ingratitude et negligentia me querulor perdidisse²⁴.

Gertrude ha in realtà realizzato tale «lettura» del sangue del Verbo reiterando versi del salmo 102. La mistica tedesca ha purificato la propria visione/lettura del sangue divino per mezzo del linguaggio biblico stesso:

Accepi enim ad primum versum *Benedic anima mea*, ad vulnera beatorum pedum tuorum deponere omnem rubiginem peccatorum et mundanae voluptatis vilitatem. Deinde per secundum *Benedic, et noli oblivisci*, in amatorio lavacro, unde mihi profluxi sanguis et aqua, abluere omnem maculam carnalis...²⁵

Come altro decisivo esempio si può addurre il caso della mistica italiana Maria Maddalena de' Pazzi (Firenze 1566-1607), la quale afferma: «nel dì del giudizio tutte le goccioline del Sangue che Jesu sparse nella Sua Santa Passione grideranno vendetta contro i dannati»²⁶. E ancora in un altro passo la stessa mistica scrive: «tutte le goccioline che spargesti saranno tante lingue che ti [il Verbo] ringrazieranno»²⁷. Infine, in un drammatico monologo Maria Maddalena de' Pazzi giunge ad affermare:

il Sangue, del quale ogni gocciola è una lingua che grida: unione, unione, unione con chi tu hai redento - - - Fanno esse goccioline del Sangue del Verbo una suave voce di musica a esso Verbo, rammemorandogli l'amore col quale lo sparse²⁸.

²³ Esamino questi aspetti in «Blood as Language in the Visions of Saint Maria Maddalena de' Pazzi» in *Rivista di letterature moderne e comparate* (in stampa).

²⁴ Gertrude d'Helfta, *Legatus divinae pietatis*, a cura di Pierre Doyère, Les éditions du cerf, Paris 1968, V. II, p. 246.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Maria Maddalena de' Pazzi, *I Colloqui*, Firenze 1960, V. I, p. 98.

²⁷ *I Colloqui*, V. II, p. 27.

²⁸ Maria Maddalena de' Pazzi, *Revelatione e intelligentie*, Firenze 1960, p. 146.

Come la mistica Maria Maddalena de' Pazzi, Herberto Helder vede nel «coágulo de sangue» l'immagine più propria per esprimere la fisicità del linguaggio.

Come nel caso del testo ficiniano, non è dato sapere se Helder conosca tali mistiche direttamente. È un dato di fatto, però, che i testi del poeta portoghese condividono sia con la letteratura neoplatonizzante sia con quella mistica medievale e rinascimentale una assai simile disposizione verso il linguaggio. Nel caso della mistica femminile europea, la visione del linguaggio quale carnalità è elemento cruciale del dire di Helder. In tal modo, si può senza dubbio parlare almeno di un netto «parallelismo» tra la poetica di Helder e la scrittura neoplatonizzante e mistica.

Abbiamo sottolineato come l'immagine del sangue/parola sia in stretto rapporto con «o espelho», poiché lo specchio rimanda ed amplifica la luce stessa del sangue/linguaggio. Orbene, anche l'immagine dello specchio quale perfetta immagine della realtà è presente pressoché in ogni testo della tradizione mistica europea. Quale testo ispiratore si può citare *2 Cor.* 3:17-18, in cui San Paolo paragona l'anima che ha ricevuto la grazia divina ad uno specchio riflettente «la lucentezza del Signore». In altre parole, l'anima «annichilata» al mondo diviene una lastra «vuota», un puro specchio della divinità. Tuttavia, nei mistici la divinità stessa è pura mancanza, un totale nulla. Quindi, sia l'anima che la divinità sono due lastre vuote riflettentisi l'una con l'altra. La mistica francese Marguerite Porete, bruciata dalla chiesa cattolica nel 1310 con l'accusa di eresia, descrive l'ultimo stadio della purificazione dell'anima come un riflettersi di Dio, assenza insondabile, in se stesso, come due specchi posti l'uno di fronte all'altro²⁹.

In una poesia di *Do mundo* Helder sembra rifarsi direttamente a questa tematica:

Um espelho em frente de um espelho: imagem
que arranca da imagem, oh
maravilha do profundo de si, fonte fechada
na sua obra, luz que se faz
para se ver a luz³⁰.

«la meraviglia del profondo di se stesso», afferma Helder, è l'atto di

²⁹ Margherite Porete, *The Mirror of the Simple Souls*, traduzione di Ellen Babinsky, Paulist Press, New York 1993, p. 69. Molte altre mistiche hanno utilizzato il tema dello specchio. Ad esempio, Hadewijch (*Complete Works*, trad. di Mother Columbia Hart, O.S.B., Paulist Press 1980, p. 136) intende l'atto della comprensione come un osservare nello specchio della divinità: «in your mirror/always ready for you.// It is a great thing to see/ In nakedness, without intermediary». Gertrude of Helfta vede invece la corrispondenza tra il mistico e la divinità come uno specchio in fiamme (*The Herald of Divine Love* trad. di Margaret Winkworth, Paulist Press 1993, p. 210). Per un esame di questa tematica si veda: Michael Sells, *Mystical Language of Unsayings*, University of Chicago Press, 1994, pp. 63-89.

³⁰ Herberto Helder, *Do mundo*, p. 74.

riflessione di un'immagine da uno specchio ad un altro specchio, l'uno posto di fronte all'altro. Si tratta quindi di un'immagine impossibile, poiché gli specchi rinverranno soltanto un'assoluta mancanza di immagine, come una «luce che si produce perché la luce sia veduta»³¹. Tale immagine prodotta dalla riflessione di due specchi contrapposti è simile ad una «fonte chiusa» in se stessa, appunto una luce che scaturisce fine a se stessa. Questa è la meraviglia della profondità del sé.

Quest'atto di «chiusura» della fonte di luce in se stessa è, simile a ciò che accade nella letteratura mistica medievale e rinascimentale, un atto di purificazione. L'annullamento di una qualsiasi immagine, risultato di due specchi «vuoti», rappresenta al contempo l'estrema purificazione/rarefazione dell'immagine stessa. Quando la luce, afferma Helder, non deve più «nominare», illuminare alcun paesaggio/immagine, essa è assolutamente «pura». Tuttavia, è fondamentale comprendere come nei versi di Helder il termine «luz» non indichi soltanto l'atto di illuminare, ma sia anche sinonimo di «mettere in luce», cioè, nominare. La luce *nomina* le cose, le espone al linguaggio/visione. Infatti Helder afferma «o mundo è uma coisa sonora»³². In numerosi passi il poeta sovrappone l'atto dell'osservare a quello dell'illuminare, come se le due azioni fossero in realtà sinonime:

Uma frase... um relâmpago
estancado
nos espelhos...
na frase vejo os fulcros da pessoa...
a frase
que é uma pálpebra
viva...
a pessoa
que é uma frase...³³

E ancora:

- O nome a encher uma pessoa
como a luz enche o vento...³⁴

L'identità umana è una «frase», è il proprio dirsi in un «nome». Tale nome proprio è una luce che «riempie» l'identità stessa. Siamo quindi

³¹ In diversi componimenti Helder unisce i due termini «espelho» e «luz» come se l'atto di porre uno specchio evocasse inevitabilmente la presenza della luce. Ad esempio, «... espelho de onde salta/uma braçada de luz...» (*Poesia toda*, p. 364); «... as labaredas se despenharam nos espelhos...» (*ibidem*, p. 370); «Um espelho, uma trama de diamante onde a cabeça/ friamente brilhasse...» (*ibidem*, p. 434).

³² Helder, *Poesia toda*, p. 376.

³³ Helder, *ibidem*, pp. 404-405.

³⁴ Helder, *ibidem*, p. 443.

giunti ad un punto fondamentale dell'«ultima scienza» di Helder. Se il dire è sinonimo di illuminare, di esporre alla luce/linguaggio, tale atto di nominare non può non focalizzarsi sulla persona stessa di colui che proferisce tale luce/linguaggio. In tal modo, la metafora dei due specchi posti l'uno di fronte all'altro è implicitamente espressa anche nell'azione di «illuminare» il proprio nome. In altre parole, come il soggetto esamina il «paesaggio» alla luce del proprio linguaggio, similmente egli espone il proprio «corpo» alla luce del proprio dire, la quale riflette al soggetto la sua identità «illuminata». Come Helder spiega in un altro testo di *Do mundo*, «O olhar é um pensamento./Tudo assalta tudo, e eu sou a imagem de tudo»³⁵.

L'«ultima scienza» di Helder è quindi l'illuminazione del proprio «nome», la messa in luce della propria identità nel linguaggio. Tuttavia, come abbiamo visto in un precedente passo, l'atto di «messa in luce» comporta la «combustione» dell'oggetto/paesaggio esaminato. Le cose sono, potremmo dedurre, quando infine «ardono» alla vista. Il «nome» del poeta stesso, quindi, non può sfuggire ad un simile risultato. Helder scrive:

Trabalho um nome, o meu nome, a dor de sangue,
defronte
da massa inóspita ou da massa
mansa de outros nomes³⁶.

Il «nome» del poeta è sottoposto al «trabalho» della sua «ultima scienza», l'atto di illuminare/interpretare le cose fino a che ardano della propria luce interna. Il nome del poeta è «un dolore di sangue». Se, come abbiamo sottolineato in precedenza, il termine «sangue» è strettamente collegato al linguaggio, al dire di tale «ultima scienza», il «dolore di sangue» altro non è che la consapevolezza che il poeta acquista della «combustione» del proprio nome. «Nominare» il proprio «nome» significa esporlo alla luce del linguaggio sino a che «arda», si cancelli. A questo allude Helder in uno degli ultimi componimenti di *Do mundo*: «Desfaçam-me do nome, esse grande coágulo de sangue...»³⁷. La scienza di Helder è quindi un'operazione di «disfacimento del sangue». In altri termini, il linguaggio/luce illumina il «paesaggio» e il «corpo»/nome del poeta stesso e in tal modo li brucia, li disintegra, li disfa. Il poema che Helder compone «devora/a mão que o escreve: no papel fica apenas/ sal de ouro...»³⁸. Come il «qualcuno» del primo brano citato, il quale corre sulle acque illuminate con una pietra d'oro in bocca, il poeta che scrive i propri versi vede la propria identità arsa/divorata dall'atto della scrittura.

³⁵ Helder, *Do mundo*, p. 75.

³⁶ Helder, *ibidem*, p. 77.

³⁷ *Ibidem*, p. 82.

³⁸ *Ibidem*, p. 87.

L'«ultima scienza» è l'annichilamento del soggetto stesso. Ciò che resta, sia della mano che scrive, sia della pagina scritta, sia del «paesaggio» illuminato, è la fiamma simile ad una pietra d'oro esposta alla luce.

STELLA MANGIAPANE

I MÉMOIRES DI AMÉLIE BOSQUET

1. Il documento autografo

Un destino particolare sembra essere riservato a certi personaggi dell'ambiente letterario ed artistico in generale: dimenticata completamente o quasi la loro produzione, responsabile una mediocre qualità artistica, le vicende personali li salvano dall'oblio, in virtù dei loro rapporti con personalità di rilievo attorno alle quali fervono gli studi critici. È il caso di Amélie Bosquet¹, scrittrice normanna che deve la sua 'sopravvivenza' nella memoria della critica letteraria più che alle sue opere² all'amicizia ed agli scambi intellettuali ed artistici con Flaubert, attestati da un carteggio non particolarmente serrato ma che si estende su un decennio circa³.

Oggetto del presente studio sono alcune pagine superstiti di un suo quaderno di memorie conservate alla Bibliothèque Nationale di Parigi⁴. Benché il manoscritto sia incompleto, ci è sembrato utile portarlo alla luce per l'opportunità che offre di conoscere meglio la perso-

¹ Rouen 1815 - Neuilly 1904.

² La prima opera della Bosquet, *La Normandie romanesque et merveilleuse*, Paris, Techener, 1845, è un testo che appartiene al campo del folklore piuttosto che a quello specificamente letterario. A più di cinquant'anni dalla sua pubblicazione era ancora ritenuto valido se il Deschardes lo indicava come testo da consultare per la conoscenza delle tradizioni folcloristiche normanne. Cfr. R. Deschardes, *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1909, p. 16, nota n. 1. Ad esso seguirono vari romanzi pubblicati con lo pseudonimo di Emile Bosquet, e che sono invece ormai dimenticati, tra i quali ricordiamo a titolo esemplificativo: *Une passion en province* (1858), *Une femme bien élevée* (1867), *Le Roman des Ouvrières* (1868), *Les Trois Prétendants* (1874).

³ Il nome della Bosquet ricorre variamente negli scritti dedicati a Flaubert e al suo entourage. Per un certo periodo ella gravitò infatti nello stesso ambiente e mantenne con lui, dal 1859 al 1868, degli scambi epistolari. Nelle memorie oggetto del nostro studio troviamo accenni ai loro periodici incontri, alle lunghe conversazioni che erano soliti avere ed ai rapporti che mantenevano per lettera. La *Correspondance flaubertiana* conferma dal canto suo, in una trentina di lettere a lei indirizzate, i sentimenti di sincera amicizia che lo scrittore nutrì verso la sua concittadina. Cfr.: A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, Paris, Plon, 1927; G. Bonaccorso, "Mme Bovary, c'est pas moi!", Napoli, Liguori, 1988; G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1975, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, t. 14, pp. 17-408.

⁴ naf 23824, cit. in G. Bonaccorso, *op. cit.*, p. 66, nota n. 25.

nalità dell'autrice e per l'interesse storico e documentario che riveste nell'ambito degli studi flaubertiani. La Bosquet menziona infatti lo scrittore normanno più volte nelle sue memorie⁵, esprimendo giudizi sull'uomo e sull'artista; inoltre, fu proprio la nostra scrittrice ad attribuire a Flaubert, secondo quanto attestato dal Descharmes⁶, la famosa esclamazione "Madame Bovary, c'est moi!", dando l'avvio ad un equivoco critico che ha purtroppo trovato numerosi sostenitori prima di essere chiarito⁷. Analizzare quanto ella afferma a proposito dei principi estetici del suo più celebre concittadino ci riporterà dunque nel contesto delle animate discussioni che hanno per oggetto quella presunta affermazione.

Le pagine manoscritte a cui facciamo riferimento e che riproduciamo qui di seguito sono complessivamente dieci: stando alla numerazione autografa, dal folio 11 al folio 19 più il folio 26. La grafia dell'autrice risulta di facile lettura e le sporadiche cancellature presenti sono, per la maggior parte, ricostruibili, per cui la decifrazione delle singole carte non ha comportato serie difficoltà. Cancellature⁸, sottolineature, addendi e varianti in interlinea, fine rigo sono stati riprodotti nell'intento di rispettare l'originaria configurazione fisica del manoscritto⁹.

Impossibile ci è sembrato invece pervenire ad una datazione precisa dei *Mémoires* in questione, poiché non esistono elementi esterni

⁵ Si vedano in particolare i folii 12, 13, 14, 15 e 26 del manoscritto.

⁶ «Une personne qui a connu très intimement M^{lle} Amélie Bosquet, la correspondante de Flaubert, me racontait dernièrement que M^{lle} Bosquet ayant demandé au romancier d'où il avait tiré le personnage de M^{me} Bovary, il aurait répondu très nettement, et plusieurs fois répété: "M^{me} Bovary, c'est moi. - D'après moi». R. Descharmes, *op. cit.*, p. 103, nota n. 3. Forse quella parte della critica che ha creduto ciecamente a questa testimonianza indiretta e su di essa si è basata per proclamare la matrice autobiografica del romanzo, avrebbe dovuto, più saggiamente, dare credito alle parole dello stesso Flaubert il quale, in una lettera a Mlle Leroyer de Chantepie scriveva nel marzo del 1857: «Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée: je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'oeuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.», cit. in G. Bonaccorso, *op. cit.*, p. 63.

⁷ Del problema dell'autenticità di questa ben nota esclamazione, che investe tutta la valutazione critica del romanzo di Flaubert, si è occupato diffusamente G. Bonaccorso nel suo "Mme Bovary, c'est pas moi!", *op. cit.*, dimostrando non solo che Flaubert non ha mai pronunciato questa frase, ma che essa è contraddetta dagli stessi principi estetici che animano la sua produzione letteraria.

⁸ Benché la restituzione delle cancellature non presenti particolare interesse dal punto di vista dello stile, che in genere non ne viene modificato, ci è sembrato ugualmente doveroso indicarle e, dove possibile, decifrarle.

⁹ A questo scopo, si è fatto ricorso nella trascrizione ad alcuni segni diacritici di facile comprensione: la parentesi tonda per indicare le parole cancellate, il corsivo per distinguere le aggiunte in interlinea. I pochi termini che non è stato possibile decifrare, perché del tutto coperti dall'inchiostro delle cancellature, sono stati indicati dalla dizione abbreviata "ill." (illeggibile).

ati ad indicarne la collocazione cronologica. Qualche indizio interno è tuttavia venuto in nostro aiuto consentendoci di proporre una indicazione approssimativa, ovvero riferibile ad un periodo dell'esistenza dell'autrice e non, purtroppo, ad una data definitiva. Gli elementi interni utili alla formulazione di tale ipotesi sono costituiti ovviamente dai riferimenti cronologici forniti dalla stessa autrice tramite date o menzione di avvenimenti databili. Tuttavia, essendo il documento incompleto, nulla sappiamo degli altri eventi da lei raccontati nei folii mancanti e del lasso di tempo che essi coprono, per cui ipotizzare una datazione esatta sarebbe solo un azzardo.

Quello su cui possiamo ragionare è che, dei numerosi fatti riportati dalla Bosquet, il più avanzato nel tempo riguarda la sua decisione di inviare gli autografi delle lettere di Flaubert alla Biblioteca Municipale di Rouen: «Les Lettres que Gustave Flaubert m'avait envoyées, dont plusieurs sont très confiantes et très intéressantes ne me furent pas demandées par les éditeurs de la Correspondance¹⁰. Je n'allai point non plus les leur proposer: j'en ai donné quelques unes à des amis et j'en ai envoyé vingt neuf à la collection d'autographes de la ville de Rouen»¹¹. L'episodio che l'autrice ricostruisce in questi termini data del 1892¹². Grazie a tale indizio possiamo affermare che le memorie in questione furono scritte successivamente al detto episodio, quindi nell'ultimo decennio della vita della Bosquet, ma non è purtroppo possibile precisare con esattezza quando la redazione dei *Mémoires* sia cominciata né quando abbia avuto termine.

Per ciò che attiene alla tipologia del documento, risulta evidente fin dalla lettura delle prime carte, che non si tratta di un diario stilato contemporaneamente agli eventi raccontati ma per l'appunto di *memorie* che ritornano su avvenimenti lontani anche più di trent'anni dal momento della scrittura¹³. Inoltre, i fatti che l'autrice menziona non sono riportati nell'ordine cronologico in cui si sono verificati: sembra piuttosto che ella li abbia estrapolati dalla propria vicenda umana ed artistica in virtù dell'importanza che attribuisce loro nel contesto delle riflessioni che va svolgendo. Si spiegano così i continui salti temporali da un'epoca ad un'altra, tipici di chi ripercorre, con un procedimento selettivo della memoria, la propria esperienza, mosso da un intento di riflessione globale su quanto vissuto. Detti episodi della sua vita e della sua carriera appaiono dunque più che altro 'interpretati' alla luce dei risultati prodotti, nel tentativo di rintracciare le cause che li hanno determinati e soprattutto, crediamo, nell'intento di trovare delle

¹⁰ La Bosquet fa qui evidentemente riferimento alla prima edizione della *Correspondance* di Flaubert, curata dalla nipote Caroline Franklin-Grouet e pubblicata dagli editori Charpentier e Fasquelle dal 1887 al 1892.

¹¹ Si vedano i folii 14 e 15 del manoscritto.

¹² Cfr. *Correspondance*, *op. cit.*, t. 14, p. 18, nota n. 1.

¹³ L'episodio più lontano nel tempo a cui la Bosquet fa riferimento è l'amnistia del 1859 che permise all'editore Hetzel di lasciare finalmente il Belgio e rientrare a Parigi.

attenuanti ad una carriera che non si era rivelata brillante. Sulle contingenze dei fatti del passato si riversa così la disillusione del presente della scrittura: quello che la Bosquet ci fa conoscere non è tanto il punto di vista che ella aveva nel momento in cui si sono prodotte le vicende che racconta, quanto piuttosto l'idea che se ne è fatta successivamente e che guida in un certo senso la sua scrittura, inducendola a dare dei fatti una versione tutta personale e forse non sempre corrispondente al vero, come avremo modo di vedere in seguito.

* * *

fol. 11

- 11) Mon bagage littéraire pouvait peut-être me faire (obten) espérer plus de succès que je n'en ai obtenu: Louise Meunier, publié(e) en 1861, se vendait à la librairie Hachette où Hetzel¹⁴ avait mis en dépôt les livres dont il était l'Editeur. Une femme bien élevée était reçu à l'Opinion nationale¹⁵ et parut en Février 1864.

Le premier obstacle que je trouvai sur ma route fut (une) sinon une rupture complète entre Hetzel et moi au moins un grand refroidissement de sa part. Quand il avait fait imprimer Louise Meunier en Belgique, on ne m'en a point envoyé d'épreuves. Le livre parut avec de nombreuses fautes typographiques, et même une de ces falsifications de mots qui (éveillent) sous le nom de coquilles éveillent une idée grotesque dans l'esprit du lecteur, enfin le changement d'un nom propre qui rendait

¹⁴ Jules Hetzel (Chartres 1814 - Monte-Carlo 1886), scrittore ed editore francese. Partecipò attivamente alla vita politica durante la II Repubblica, rivestendo numerose cariche, e collaborò a diversi giornali repubblicani. Proscritto dopo il colpo di stato del 1851, dovette scegliere la via dell'esilio e rimase a Bruxelles fino al 1859 quando, beneficiando dell'amnistia, rientrò a Parigi. Qui continuò ad occuparsi di letteratura sia in veste di editore che di scrittore. Nell'ambito di questa sua seconda attività pubblicò, sotto lo pseudonimo di P.-J. Stahl numerosi libri.

¹⁵ Quotidiano politico di tendenza liberale, fondato a Parigi nel 1859 da A. Guérout con l'appoggio di Napoleone III. Cessò le pubblicazioni nel 1879.

fol. 12

- 12) une des scènes du (livre) roman inintelligible. Cette toilette négligée de mon livre me causa une vive contrariété pour ne rien dire de plus, Gustave Flaubert qui en fut témoin parce que nous nous voyions à Rouen (ill.) où il passait une grande partie de l'année dans sa propriété de Croisset me conseilla énergiquement d'EXIGER d'Hetzel qu'il (mît) ajoutât un errata (dans) aux volumes qui n'avaient pas encore été brochés. Cette exigence mécontenta Hetzel qui se fiait à l'intérêt du livre pour empêcher le lecteur de s'arrêter aux fautes que je lui signalais. Il céda; mais je m'aperçus bientôt qu'il s'était désintéressé de cette publication. D'ailleurs (sa ill.) ayant bénéficié d'une amnistie qui mettait fin à son exil, il vint s'établir à Paris, fonda une librairie d'Education¹⁶ où il n'admit plus d'autres romans que ceux qui rentraient dans le cadre qu'il s'était tracé.

fol 13

- 13) Le conseil que m'avait donné Gustave Flaubert aurait été bon pour lui qui avait de longues et solides relations dans le monde littéraire, il était mauvais pour moi qui n'avais (ill.) pas d'amis ni même de connaissances pour m'introduire parmi les écrivains et me recommander aux éditeurs. Gustave Flaubert, lui même, qui me témoignait une sorte de camaraderie confraternelle par les longues conversations que nous avions dans les visites qu'il me faisait par les lettres que nous échangeions quand les visites étaient trop espacées, s'occupait peu du succès de mes romans. Lorsqu'il (se) distraiyait de ses propres travaux une part de son temps et

¹⁶ Rientrato in Francia, Hetzel aveva potuto realizzare un vecchio progetto, un giornale destinato ai giovani: il *Magasin d'éducation et de récréation*, dal 1864 al 1885. I romanzi che vi venivano pubblicati sotto forma di feuilleton erano poi dati alle stampe in volume nella "Bibliothèque d'éducation et de récréation".

de ses démarches, c'était au profit de Bouilhet son ami et même disait-on son frère. Plus tard il se laissa accaparer par

fol. 14

- 14) les Goncourt qui ne faisaient pas seulement par leur talent obstruction à leurs concurrents.
 Dans les dernières années de l'Empire, Gustave Flaubert était devenu tout à fait l'ami de S^{te} Beuve et de George Sand, le commensal de la princesse Mathilde et de l'Impératrice, ce qui ne contribua pas à le rapprocher de moi, d'autant plus que mes fréquentations étaient toutes différentes.
 Un Rouennais de nos amis communs lui ayant demandé pourquoi il ne me prêtait pas son aide, car cela était évident pour ceux qui nous approchaient, il répondit: "Elle est trop démocratique"!

Les lettres que Gustave Flaubert m'avait écrites, dont plusieurs sont très confiantes et très intéressantes ne me furent pas demandées par les éditeurs de la Correspondance. Je n'allai

fol. 15

- 15) point non plus les leur proposer: j'en ai donné quelques unes à des amis et j'en ai envoyé vingt neuf à la collection d'autographes de la ville de Rouen.

C'étaient deux Rouennais, dont l'un était M. Alfred Darcel¹⁷ (qui ill.) alors attaché à la conservation du Louvre et plus tard administrateur des Gobelins et ensuite Directeur du Musée de Cluny, qui m'avaient présentée

¹⁷ Alfred Darcel, archeologo francese (Rouen 1818 - Paris 1893). Dopo avere svolto per qualche tempo attività industriali a Rouen, nel 1849 entrò nell'amministrazione delle Belle Arti. Dal 1852 lavorò per il Museo del Louvre, dapprima come viceispettore del "service des expositions", poi come responsabile della conservazione delle opere d'arte medievali e rinascimentali (1862). Nel 1871 fu nominato amministratore della "Manufacture des Gobelins" e infine nel 1885 direttore del Museo di Cluny. Fu anche autore di numerose pubblicazioni a carattere divulgativo che avevano per oggetto le opere d'arte del passato.

à M. Adolphe Guérault¹⁸, normand aussi, dont l'intelligence et le talent supérieur faisaient le succès de l'Opinion nationale dont il était le rédacteur en chef.

M. Darcel se félicita plus d'une fois de la recommandation qu'il m'avait prêtée parce que, disait-il, elle ne m'avait point été inutile: que j'en avais largement profité.

J'avais trouvé pour Une femme bien élevée un lecteur bienveillant dans M. Jules Levallois,

fol. 16

- 16) (le) critique littéraire de l'Opinion nationale; mais mon roman ne trahit pas sa confiance il fut bien accueilli dans le journal; il me (m'ouvrit) procura même mon admission dans la société de la famille Guérault. Mes sentiments de solidarité humaine, mes tendances démocratiques, cette fois me portèrent bonheur, et furent en parfaite concordance, surtout, avec les opinions de Mme Guérault, d'un socialisme plus avancé et plus ferme que celles de son mari. Elle avait été, ainsi que sa soeur, Mlle Cazat une adepte fervente du Saint-Simonisme.
 Un an après la publication (quand) d'Une femme bien élevée quand j'offris au journal le Roman des Ouvrières, Mme Guérault lut la première le manuscrit, elle en parla avec enthousiasme à son mari, lui en lut quelques pages, la publication fut décidée et, comme on dit aux examens universitaires, je fus reçue avec la note

fol. 17

- 17) très bien. En effet, M. Guérault en m'annonçant que mon manuscrit était acquis au journal m'avait dit: «Très bien, Mademoiselle»

¹⁸ Adolphe Guérault, (Radepont 1810 - Vichy 1872). Abbracciata nel 1830 la dottrina del Sansimonismo, svolse un'intensa attività di giornalista durante la quale propagandò attivamente le sue idee politiche. Collaborò a diversi giornali tra cui *Le Globe*, *le Temps*, *le Journal des Débats*. Nel 1859 fondò l'*Opinion Nationale* che divenne rapidamente uno dei più importanti quotidiani parigini raggiungendo i 24000 abbonati nell'arco di un anno.

et, suivant la promesse qu'on m'avait faite, la publication eut lieu au mois de Février 1866.

La fortune semblait prête à enfler mes voiles et cependant je ne m'illusionnais pas sur la portée de mon succès. En dehors de l'Opinion nationale je n'étais pas connue faute d'un critique influent pour me recommander au public, d'un éditeur pour lancer mes livres. J'avais été reçue en 1865 comme membre de la société des gens de lettres à l'unanimité; (mais) ce bon vouloir n'eut pas beaucoup de suite. Le Progrès de Lyon¹⁹ reproduisit immédiatement Le Roman des Ouvrières; mais plus aucun journal après lui. Le Journal de Rouen²⁰

fol. 18

- 18) qui a reproduit plusieurs de mes romans n'a jamais voulu reproduire ni Une femme bien élevée ni le Roman des Ouvrières (ill.) qu'il en a fait plusieurs fois l'éloge. (De) Même refus d'un autre de mes reproducteurs fidèles le Journal d'Amiens. On me jugeait comme trop agressive: ces journaux craignaient de perdre leurs abonnés industriels. Au moins aurais-je dû gagner les suffrages des socialistes qui m'accueillaient avec sympathie chez Mme André Léo²¹. Mais tous ne lisaient pas les romans, la plupart s'occupaient plutôt de politique que de littérature. Pour attirer leur attention et capter leur bienveillance il aurait fallu prendre un certain mot d'ordre. Je l'ai senti quand Mme André Léo après avoir lu mes livres me dit "Vous peignez trop bien

¹⁹ Quotidiano regionale di tendenza radicale fondato a Lione nel 1859.

²⁰ Quotidiano di impronta moderata, cominciò le sue pubblicazioni nel 1791 e fu per molto tempo il decano dei quotidiani francesi.

²¹ Ad essa si riferisce un commento ben poco lusinghiero di Flaubert in una lettera ad A. Bosquet del 21 maggio 1867: «... je m'indigne (...) quand je vous entends me parler de talents du vingt-troisième ordre comme André Léo ou je ne sais plus qui.», *Correspondance*, op. cit., t. 14, p. 353. La nota n. 2 alla lettera in questione spiega a proposito di Mme André Léo: «Pseudonyme de Mme L. Champseix. Elle publia de nombreux romans et brochures dans lesquels sont développées des idées très libérales, surtout en faveur des droits de la femme et de son émancipation. Arrêtée après les événements de la Commune, elle fut libérée et se retira en Suisse».

les bons prêtres". C'était un avertissement. A la même époque, Richebourg²², qui n'était

fol. 19

- 19) pas encore le romancier populaire, préféré entre tous, me disait à la société des gens de lettres: Mlle Bosquet, si vous vouliez, vous gagneriez de l'argent - que faut-il faire M. Richebourg? - Eteignez-vous un peu!

fol. 26

- 26) *un combat en moi*: je ne me dissimulais pas qu'une amitié qui m'avait été chère allait sombrer. On ne pouvait, en effet, s'attaquer à un livre de Gustave Flaubert sans remonter à l'homme, quand on se rendait bien compte de son système littéraire qui était (en) en (réalité) *définitive* un véritable parti-pris d'exagérer le mal, de rabaisser le bien, d'incriminer les intentions, afin de donner plus de relief à ses tableaux et de ne rien laisser (à la critique) *sur le même sujet* à découvrir après lui. Mais (ill.) quoiqu'il prétendit que l'auteur devait rester complètement en dehors de son oeuvre, il n'est pas bien certain que ce détachement soit possible. Et quel retour (de sentiments) *affectueux* de justice et de sympathie peut-on espérer de celui qui vit d'ordinaire sous la suggestion de ce pessimisme absolu que (la) *le soin d'une rectitude impeccable* du (ill.) style (de) *telle que la recherchait* Gustave Flaubert rendait peut-être plus (ill. encore.) *(impossible) incommunicable encore?* A tout prendre, [il y a dans la bestialité de M. Emile Zola un (ill.) *flot de vie* plus

²² Emile Richebourg (1833 - 1898). Poeta e romanziere francese, pubblicò dei 'romans-feuilletons', che ebbero grande successo: *L'Enfant du Faubourg* (1876); *Les deux Berceaux* (1877); *Les Grands Coeurs* (1879); *Un Calvaire* (1880). La sua produzione comprende anche delle raccolte di racconti e di novelle.

2. L'interesse documentario dei 'Mémoires'

Pur non trattandosi di un documento definitivo, questo frammento della vicenda umana e letteraria di Amélie Bosquet rappresenta un utile strumento per approfondire le nostre conoscenze attorno alla sua persona. La scrittrice normanna, malgrado non sia una figura di grande rilievo nel panorama letterario del XIX secolo francese, visse tuttavia partecipe di quell'atmosfera densa di stimoli intellettuali ed artistici che vide all'opera i nomi più prestigiosi della letteratura dell'Ottocento, tra cui il suo concittadino ed amico Gustave Flaubert. Su quest'ultimo, come si ha modo di constatare scorrendo il manoscritto, espresse giudizi non solo personali ma anche critici, con le conseguenze a cui abbiamo accennato prima.

Per gli spunti che queste memorie ci offrono, riteniamo che esse, nonostante la loro esiguità, possano permetterci di capire meglio chi fu realmente Amélie Bosquet e definire con maggior precisione la fisionomia di questo personaggio di cui, finora, si è parlato per lo più in maniera indiretta.

Sulla Bosquet, donna e scrittrice, esistono giudizi discordanti. Le parole di stima con cui brevemente la dipinge Antoine Albalat: «Il faut encore compter parmi les amies de Flaubert une femme très intelligente, Mlle Amélie Bosquet»²³ sono contestate da Giovanni Bonaccorso il quale ne traccia invece un ritratto non molto lusinghiero: «Amélie Bosquet, scrittrice anche lei, (...) oltre ad essere incline alla maldicenza, inclinava all'esagerazione; e chi dice esagerazione dice alterazione della verità (...) Senza per ora pronunciare un giudizio definitivo su questo diario, ci pare tuttavia che l'inclinazione alla maldicenza sia palpabile; la Bosquet non risparmia nessuno, mescola fatti appartenenti ad epoche diverse, dà credito alle dicerie, si contraddice»²⁴.

La discordanza di giudizio è piuttosto sensibile; per questo motivo abbiamo cercato, proprio nei resti di quelle pagine a cui il Bonaccorso fa riferimento, elementi che potessero fornire qualche lume sulla reale personalità della Bosquet.

Nelle poche carte pervenuteci, la scrittrice formula alcune riflessioni che la riguardano direttamente: valuta la propria carriera letteraria ed esprime opinioni personali ben precise a proposito dei fattori che determinano il successo di uno scrittore. A queste considerazioni si aggiungono una serie di osservazioni su Flaubert ed altri personaggi del suo entourage che molto ci dicono sul suo modo di rapportarsi agli altri.

Scorrendo il primo folio del manoscritto, si ha subito la sensazione di essere di fronte ad una natura piuttosto egocentrica. Tale impres-

²³ A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, op. cit., p. 281.

²⁴ G. Bonaccorso, "Mme Bovary, c'est pas moi!", op. cit., pp. 8-10.

sione trova conferma nelle carte seguenti, dalle quali si evince che la Bosquet nutriva un'alta considerazione di se stessa, della propria cultura e del proprio talento artistico, oltre ad una profonda ambizione di affermarsi rapidamente in campo letterario. Frustrata nelle sue aspettative di successo, la conseguente delusione prenderà la forma di un evidente risentimento verso gli altri, verso le circostanze e gli eventi prodottisi nel tempo e ritenuti quasi gli unici responsabili del proprio insuccesso. Un'inalterata e persino esagerata considerazione di sé e l'attitudine ad attribuire ai comportamenti altrui la mancata propria affermazione sono i due atteggiamenti che serpeggiano in maniera ora latente, ora palese, in tutti i folii.

Dopo l'iniziale affermazione del suo valore come donna di cultura ed artista: «Mon bagage littéraire pouvait peut-être me faire espérer plus de succès que je n'en ai obtenu», si dipana nelle carte seguenti un'insistente ricerca, non di rado venata di astio, di quelle che sono ai suoi occhi le altrui responsabilità del suo insuccesso: amici che la tradiscono, la consigliano male o si disinteressano del suo lavoro, mancanza di appoggi negli ambienti letterari ed editoriali. Seguendo la sua interpretazione dei fatti, sembra che uomini alleati tra di loro e circostanze abbiano congiurato contro di lei.

In occasione della pubblicazione di *Louise Meunier*, ad esempio, giudica ostile l'atteggiamento dell'editore Hetzel e lo interpreta come causa dello scarso successo del suo libro, della cui incontestabile validità rimane convinta: «Hetzel (...) se fiait à l'intérêt du livre pour empêcher le lecteur de s'arrêter aux fautes que je lui signalais». L'editore, stando a quanto racconta la Bosquet, si sarebbe curato poco di questa pubblicazione, tralasciando perfino di farle pervenire le bozze. Una volta pubblicato il libro, l'autrice si accorge che nell'edizione sono rimasti numerosi errori di stampa. Seguendo il consiglio di Flaubert²⁵, che del resto aveva fatto lo stesso durante la pubblicazione di *Madame Bovary*²⁶, protesta presso il suo editore ed esige le dovute correzioni. Questa pretesa, sempre stando al suo racconto, infastidisce Hetzel il quale comunque l'accontenta. Nonostante ciò, la Bosquet trova ugualmente motivo di insoddisfazione nel suo comporta-

²⁵ In una lettera indirizzata da Flaubert leggiamo infatti: «Envoyez promener Hetzel carrément, vous êtes dans votre droit». G. Flaubert, *Correspondance*, op. cit., t. 14, p. 67.

²⁶ Durante la pubblicazione di *Madame Bovary* sulla *Revue de Paris* si erano verificati degli episodi analoghi. Flaubert aveva protestato energicamente pretendendo che il testo del suo romanzo non fosse manomesso. In seguito a queste proteste, il Du Camp, responsabile di alcune manipolazioni, rispondeva con una lettera del settembre 1856: «tu peux t'en rapporter à moi pour qu'aucun changement ne soit fait; je ferai tout mon possible pour ne pas laisser échapper de fautes d'impression». Qualche giorno più tardi, in un'altra breve lettera, il Du Camp lo rassicurava ulteriormente: «(...) nul changement n'a été fait», affermazione che purtroppo non rispondeva al vero. Cfr. M. Du Camp, *Lettres inédites à Gustave Flaubert*, Introduzione e note di Giovanni Bonaccorso e Rosa Maria Palermo Di Stefano, Messina, Edas, 1978, pp. 208-210. Si vedano in particolar modo le note n. 3 p. 208, n. 4 p. 209 e n. 5 p. 210.

mento: «Il céda, mais je m'aperçus bientôt qu'il s'était désintéressé de cette publication», motivo che stentiamo a ritenere oggettivo anche perché l'espressione «je m'aperçus» rivela che il di lei atteggiamento non si fonda su prove concrete ma piuttosto su supposizioni personali. Commenta poi l'intera vicenda lamentandosi perfino dei consigli di Flaubert, validi per chi come lui, a suo dire, possedeva amicizie e appoggi nel mondo letterario ma non per lei che su tali appoggi non poteva contare.

Queste carte, di cui abbiamo sintetizzato il contenuto²⁷, offrono lo spunto ad alcune considerazioni. Il disinteresse di Hetzel, per cominciare, ci sembra per certi versi inverosimile nella maniera in cui lo configura la Bosquet perché contrario ai suoi stessi interessi di editore nonché a quello che sembra essere stato un codice deontologico da lui consapevolmente adottato²⁸; tuttavia potremmo in qualche misura darle credito sapendo, anche dall'esperienza di Flaubert, che non sempre gli editori si comportavano con il massimo della correttezza. Più sconcertante è invece la palese diffidenza nei confronti dell'amico scrittore il quale invece, come vedremo meglio più avanti, le aveva dimostrato in più occasioni un attaccamento sincero e soprattutto, nella circostanza in questione, le aveva dato un consiglio perfettamente in linea con i suoi stessi comportamenti.

Altri due elementi meritano di essere messi in evidenza: la convinzione, ribadita anche nelle pagine seguenti, che per riuscire sia necessario avere amicizie importanti e l'asserzione che proprio la mancanza di tali amicizie abbia ostacolato il suo successo.

Sul primo punto torneremo più avanti. Per il momento ci preme dimostrare che questa 'solitudine' di cui parla la Bosquet non corrisponde al vero, poiché contraddetta da lei stessa e da altre prove documentarie, e che la sua diffidenza è dovuta principalmente a malafede. Da quanto lei stessa racconta nelle carte seguenti, sembra infatti che le amicizie non le siano mancate. Grazie a due suoi concittadini conosce Adolphe Guérout, redattore capo dell'*Opinion Nationale*, il giornale che pubblicherà alcuni suoi romanzi. La stessa famiglia Guérout l'accoglie benevolmente e la introduce nell'ambiente che gravita attorno al giornale. Madame Guérout, infine, interviene personalmente presso il marito favorendo la pubblicazione del *Roman des Ouvrières*, opera della quale Flaubert non apprezza il carattere propagandistico²⁹.

²⁷ Si vedano le carte 11, 12 e 13 del manoscritto.

²⁸ Leggiamo infatti nel *Dictionnaire de Biographie Française*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1988 fasc. CI: «Dès ses premières publications, Hetzel montra qu'il souhaitait que la valeur littéraire des ouvrages édités fût servie par la perfection extérieure de la présentation typographique et de l'illustration».

²⁹ In una lettera del novembre 1867 Flaubert scrive infatti alla sua amica, a proposito del *Roman des Ouvrières*: «En quoi, dans le domaine de l'Art, MM les ouvriers sont-ils plus intéressants que les autres hommes? (...) avec ce parti pris on se prive de l'élément éternel, c'est-à-dire de la généralité humaine». G. Flaubert, *Correspondance*, op. cit., t. 14, p. 384.

Andando poi alla ricerca di doverose testimonianze, scopriamo nella *Correspondance* flaubertiana più di un riferimento a raccomandazioni o lettere di presentazione che Flaubert le aveva prestato di buon grado³⁰.

Ulteriore conferma ci viene da due lettere riportate da Albalat nel suo libro: ambedue indirizzate a Flaubert, esse sono il resoconto dell'incontro di Amélie Bosquet con George Sand e con l'editore Emile Girardin, incontri avvenuti grazie alle lettere di presentazione di Flaubert, della cui amicizia la Bosquet poteva vantarsi³¹.

Nella sfera dei rapporti interpersonali la scrittrice manifesta dunque dei comportamenti e delle attitudini che lasciano sconcertati poiché non sembrano dare grande spazio alla fiducia negli amici né alla benevolenza verso gli altri. Il caso dei suoi rapporti e del suo atteggiamento nei confronti di Flaubert è emblematico di questa sua ambiguità. Le attestazioni di amicizia e di affetto, numerose quando ha bisogno di aiuto³², non sembrano avere molto in comune con la diffidenza, il risentimento e la pungente maldicenza con cui ne parla nelle sue memorie. Molto facilmente quindi dimentica gli aiuti ricevuti. Tale comportamento non le fa certo onore, poiché sembra che solo l'interesse e il tornaconto personale l'abbiano spinta a coltivare amicizie e relazioni.

Poco coerente con gli altri, non lo è molto di più con se stessa: parlando di Flaubert nelle sue memorie, dapprima descrive i loro rapporti in termini di lealtà e di reciproca comprensione, ma questo non

³⁰ «La pièce de Bouilhet, les épreuves de Salammbô et douze jours d'arrêts forcés dans mon lit, où j'étais cloué, m'ont empêché d'aller chez Lambertbey recommander votre livre. Voilà, chère amie, mon excuse, mais je m'occuperai de vous à la fin de cette semaine probablement». Lettera del 21 ottobre 1862, *ibidem*, p. 133.

«Tenez-vous que votre roman (si tratta del *Roman des Ouvrières*) paraisse dans la presse? Je peux l'y faire présenter par Mme de Tourbey à Mlle Cahen». Lettera del 25 febbraio 1868, *ibidem* p. 400.

«Envoyez donc ledit manuscrit (sempre *Le Roman des Ouvrières*) (en mettant sur l'enveloppe, entre parenthèse, de la part de M. G. F.)». Lettera del mese di aprile 1868, *ibidem* p. 408. Ci sembra opportuno mettere in evidenza la dimostrazione di amicizia che Flaubert fornisce alla Bosquet in questo caso, aiutandola nella pubblicazione di un'opera sulla quale, tuttavia, egli aveva espresso delle riserve. Altri riferimenti alle raccomandazioni che Flaubert non le negava si trovano nelle lettere seguenti: lettere del luglio 1860; lettera del 27 dicembre 1866; lettera del 21 maggio 1867, *ibidem* pp. 37-38, 318, 352.

³¹ Nella lettera relativa all'incontro con George Sand, la Bosquet scrive: «Vous ne sauriez imaginer le plaisir que vous m'avez fait de m'envoyer chez George Sand. J'ai regardé cela comme la plus grande marque d'amitié que vous m'avez jamais donnée (...) et mon peu de succès ne diminue en rien le gré que je vous sais de m'avoir permis de me présenter de votre part». In quella riguardante la visita a Girardin leggiamo: «En effet, si je n'avais pas eu votre carte, je crois que le majordome ne m'aurait pas laissée entrer et je n'aurais pas été admise du tout», A. Albalat, *op. cit.*, pp. 283, 288.

³² Basta osservare in proposito le affermazioni di gratitudine che caratterizzano le due lettere sopracitate, scritte nell'immediatezza dei favori ricevuti; G. Bonaccorso fa notare a questo riguardo: «... più che espressioni di sentimenti sinceri appaiono come moneta di scambio per le raccomandazioni ricevute», G. Bonaccorso, *op. cit.*, p. 76.

le impedisce di contraddirsi, subito dopo, esprimendo sfiducia e risentimento nei suoi confronti. Lo abbiamo già constatato a proposito della pubblicazione di *Louise Meunier*, occasione in cui la Bosquet sembra volerle a Flaubert per averle dato un consiglio che, a suo dire, non le è tornato utile, senza riflettere, come segnalavamo prima, sul fatto che esso era perfettamente coerente con la linea di condotta che egli stesso aveva seguito trovandosi in situazioni analoghe, dunque dettato da buona fede. Continua poi in tono polemico, lamentando la scarsa attenzione riservata alla sua attività di scrittrice: «Gustave Flaubert (...) s'occupera peu du succès de mes romans». Sennonché, tale affermazione è smentita dalle lettere in cui Flaubert la incoraggia, le dà suggerimenti, esprime il suo parere sulle opere dell'amica, sostenendola con consigli ma anche con critiche che nel suo intento dovevano essere costruttive³³. Eppure la Bosquet gli rimprovera di averle dedicato poco tempo, preferendo a lei altre compagnie, insinua sottili maldicenze su Bouilhet, colpevole ai suoi occhi di essergli più vicino di quanto lei non fosse, e fa apparire Flaubert come una persona che si lasciava trascinare dagli altri e preferiva frequentare gli ambienti altolocati dimenticando di prestare aiuto ai vecchi amici. Il rancore è evidente nelle sue parole e ci sembra che, a questo riguardo, abbia visto giusto Giovanni Bonaccorso il quale commenta queste sue affermazioni nel modo seguente: «Lasciando da parte la contraddizione tra la verace "camaraderie confraternelle" e l'asserito rifiuto di aiuto perché "trop démocratique" (...) emergono le maldicenze su Bouilhet fratello di Flaubert — insinuazione buttata lì non a caso —; sulla "distrazione" dal proprio lavoro quando è notorio che nemmeno l'amante riusciva a "distrarlo"; sul commensale dell'Imperatrice»³⁴.

Non molto tenera nei confronti degli amici, lo sarà ancora di meno verso gli estranei che commetteranno l'errore di contrariarla. Così sarà per George Sand che, avendola accolta un po' freddamente, si è 'meritata' il seguente non certo benevolo commento: «mais, franchement, j'ai trouvé qu'elle me recevait comme un éditeur qui ne veut pas du livre qu'on lui présente. (...) je m'explique difficilement comment elle joue si mal son rôle de souveraine. Elle est si gauche, embarrassée». Per non smentirsi, poi, rincara la dose con la maldicenza di rito: «Mais, quand elle a prononcé votre nom, en me disant qu'elle avait été chez vous, son visage s'est transfiguré. Je n'ai pu

³³ Riportiamo, a titolo esemplificativo, solo un frammento di una lettera del febbraio 1861: «Je vous renvoie votre *Normandie*, et j'ai fini votre *Louise Meunier*, dont je suis de plus en plus content. Ne perdez pas courage. Persévérez! il y a là-dedans des choses charmantes, exquises, et l'ensemble est puissant». Ad ulteriore prova vi è la lunga lettera del settembre 1867 in cui Flaubert esprime un dettagliato giudizio su *Jaqueline de Vardon* e le lettere del febbraio 1861, del 6 agosto 1862, del novembre 1866, del 21 maggio 1867, del 9 novembre 1867: G. Flaubert, *Correspondance*, op. cit., t. 14, pp. 65, 375, 64, 122, 313, 352, 384.

³⁴ G. Bonaccorso, «*Mme Bovary, c'est pas moi!*», op. cit., p. 10.

m'empêcher de penser alors que votre recommandation me nuirait peut-être auprès d'elle. Je vous assure que j'en serais bien aise. Pauvrette! qui ne sait pas que je suis la femme la plus sage de tout Paris! (...) Tout ce que je puis affirmer, c'est qu'elle a une fameuse passion pour vous!»³⁵.

Alla durezza interiore che si desume dalle carte fin qui analizzate, all'abitudine di deformare la realtà e perfino di mentire, si aggiungono delle idee, concernenti più prettamente il lavoro letterario, che lasciano alquanto disorientati ed una sensibilità critica piuttosto limitata.

Se ci soffermiamo a valutare le sue convinzioni circa le matrici del successo letterario, risulta chiaro, dalle sue parole, che la scrittrice avesse elaborato l'equazione: amicizie = successo. L'appoggio del mondo editoriale era ai suoi occhi una via sicura, se non indispensabile, per arrivare alla notorietà, le «solides relations dans le monde littéraire» il segreto per riuscire e, di conseguenza, la mancanza di questi sostegni, per altro non corrispondente al vero nel suo caso, il motivo del suo fallimento.

Tutto questo lo deduciamo, ancora una volta, dal racconto, già citato, degli avvenimenti relativi alla pubblicazione di *Louise Meunier* e dalla continua insistenza con cui ella ritorna, nelle carte successive, sulla necessità di possedere appoggi considerevoli per affermarsi. Abbiamo già accertato che in realtà amicizie e raccomandazioni non le mancarono e che, ogni volta che le fu possibile, non esitò a sfruttarle, per quanto protesti di essersi ritrovata sola e senza aiuto. Rimane da aggiungere che opinioni di questo genere si addicono ben poco ad un artista serio e non, come doveva invece essere la nostra scrittrice, solo alla ricerca della notorietà³⁶.

Poco acume la Bosquet dimostra anche nell'analizzare le proprie esperienze al fine di trarne adeguati insegnamenti. Infatti, l'incostanza della benevolenza altrui, da lei stessa sperimentata³⁷, avrebbe dovuto quanto meno dimostrarle che le raccomandazioni non costituiscono una base affidabile su cui costruire il proprio successo e che il vero talento ha generalmente in sé la capacità di affermarsi. Ma, evidentemente, la Bosquet era convinta del contrario e, comunque, ammetterlo significava per lei riconoscere la propria mediocrità artistica. Se non

³⁵ Questo commento fa parte del resoconto che la Bosquet inviò per lettera a Flaubert dopo che questi le aveva fatto ottenere un incontro con la Sand. La lettera è riportata in: A. Albalat, op. cit., pp. 282-284.

³⁶ Lo stesso Flaubert doveva essersene reso conto se nella lettera del 21 maggio 1867 la esortava a non lasciarsi trascinare dall'ambizione di affermarsi ad ogni costo: «Prenez garde, vous allez prendre la maladie parisienne de la célébrité. Pensez donc à vos livres, à votre style, et à rien de plus. Si je vous parle ainsi, c'est que 1° vous m'honorez de votre confiance, et que 2° j'ai le droit de prêcher la vertu littéraire, car je paie mes paradoxes.», *Correspondance*, op. cit., t. 14, pp. 352-353.

³⁷ «J'avais été reçue en 1865 comme membre de la société des gens de lettres à l'unanimité; ce bon vouloir n'eut pas beaucoup de suite», fol. 17.

è la mancanza di aiuti, è l'ostilità nei confronti delle sue idee politiche a crearle ostacoli: sempre fattori contingenti, estranei ai valori intrinseci dell'arte. Nelle sue valutazioni la Bosquet confonde e mescola, piuttosto grossolanamente, elementi che dovrebbero rimanere distinti. Sembra infatti non cogliere alcuna differenza tra il successo che un'opera può riscuotere per il suo valore letterario e quello dovuto all'assunzione di atteggiamenti di parte e, proprio per questo, poco affidabile. Propagandando nei suoi romanzi idee di stampo socialista si aspettava di ottenere, almeno da una certa classe di persone, dei tributi che invece non le sono arrivati. Ciò avrebbe dovuto dimostrarle che legarsi ad un ambiente particolare e diffonderne le idee non è la strada più sicura per arrivare alla notorietà. Certo, il suo modo di affrontare i problemi dell'arte appare piuttosto spicciolo e non consono, come si è detto, ad un artista serio.

Infine, l'ultima delle carte ritrovate è particolarmente interessante: in essa la Bosquet formula alcune valutazioni critiche sull'opera di Flaubert che, per il loro tenore e per gli argomenti che toccano, ci riportano in buona parte alla complessa serie di problematiche storiche ed estetiche affrontate da G. Bonaccorso nel suo "*Mme Bovary, c'est pas moi!*" già più volte citato.

Le considerazioni della Bosquet appaiono ben poco acute, soprattutto per chi, come lei, aveva avuto modo di frequentare lo scrittore normanno e discutere con lui di principi estetici e di problemi inerenti la creazione letteraria³⁸. Appare strano che una persona alla quale Flaubert aveva più volte esposto le sue idee riguardanti l'arte potesse affermare, ad esempio, che le sue opere nascevano da «un véritable parti-pris d'exagérer le mal, de rabaisser le bien, d'incriminer les intentions». Non ci sembra infatti che si possa imputare allo scrittore un simile pregiudizio di fondo, per quanto impietose o crude possano essere certe rappresentazioni della società che troviamo nelle sue opere, poiché esse non derivano da un partito preso di privilegiare la descrizione del male, ma solo dall'intento di "rappresentare" uomini e istituzioni da un'ottica per quanto possibile oggettiva.

Forse la Bosquet fu vittima di quell'equivoco che indusse molti a vedere nell'umanità di cui l'artista normanno intendeva solo dare una "rappresentazione" nelle sue opere, il corrispettivo della visione che lo stesso aveva del mondo. Tale incomprendimento del resto lo scrittore l'aveva prevista interamente e proprio alla concittadina aveva scritto a proposito di *Salammbô*, alla cui redazione stava lavorando: «Il ne ressort de ce livre qu'un immense dédain pour l'humanité (il faut très peu la chérir pour l'avoir écrit). Le lecteur en sera vague-

³⁸ Per un'analisi dettagliata del contenuto letterario presente nello scambio epistolare tra la Bosquet e Flaubert si vedano le pp. 66-76 di G. Bonaccorso, "*Mme Bovary, c'est pas moi!*", op. cit.

ment froissé, je vous le prédis, et il m'en voudra. J'aurai, il est vrai, la sympathie de quelques intelligences, comme la vôtre, et c'est beaucoup»³⁹. Anche il Flaubert sembra qui, a dire il vero, vittima di un errore di valutazione, concedendo eccessiva fiducia a chi evidentemente non la meritava: era infatti convinto che la Bosquet, spirito superiore, comprendesse ciò che al lettore comune poteva magari sfuggire e invece si sbagliava sul suo conto.

Eppure la scrittrice doveva ben sapere che, se partito preso c'era nella produzione letteraria di Flaubert, era proprio quello di astenersi da ogni commento. Questo concetto infatti egli lo aveva chiaramente espresso proprio in una delle lettere a lei indirizzate: «Un romancier, selon moi, n'a pas le droit de dire son avis sur les choses du monde. Il doit, dans sa création, imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire»⁴⁰. È ormai noto, peraltro, che Flaubert detestava in letteratura ogni tentativo di dimostrare o propagandare delle tesi poiché questo, a suo avviso, comprometteva la validità artistica dell'opera. Sempre in una delle lettere indirizzate alla Bosquet leggiamo delle affermazioni perentorie a proposito del *Roman des ouvrières*: «Mais pourquoi cette préface? Allez-vous faire des livres utiles maintenant? (...) Il faut représenter des Passions et non plaider pour des Partis»⁴¹. Se, malgrado queste inequivocabili espressioni del pensiero dello scrittore a lei direttamente rivolte, la Bosquet è potuta arrivare ad un siffatto giudizio significa che lo scarso acume critico di cui era dotata le ha impedito di comprenderne a fondo la poetica.

Un malinteso analogo, o forse vera e propria mistificazione, si manifesta a proposito di un altro principio fondamentale della poetica flaubertiana, il dogma dell'impersonalità. Ci permettiamo una tale espressione, pur parlando di uno spirito profondamente laico, poiché l'unica religione che Flaubert riconobbe fu proprio quella dell'Arte.

A proposito del principio dell'impersonalità, dal nostro scrittore più volte ribadito⁴², la Bosquet afferma che, malgrado la sua pretesa di rimanere del tutto assente dall'opera letteraria, «il n'est pas bien certain que ce détachement soit possible» vedendo in quel «parti-pris» da lei individuato una prova dell'impossibilità, per lo scrittore, di astenersi dal riversare nelle sue opere la sua visione della vita nonché la sua intera personalità. Tale affermazione ci offre lo spunto per soffermarci su questo elemento peculiare dell'estetica flaubertiana e allargare, seppur brevemente, il nostro discorso al problema tanto dibat-

³⁹ Lettera del 24 agosto 1861, *Correspondance*, op. cit., t. 14, p. 79.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 287, lettera del 20 agosto 1866.

⁴¹ *Ibidem*, p. 384, lettera del 9 novembre 1867.

⁴² Attestazioni frequenti se ne possono trovare nella *Correspondance* relativa al periodo di redazione di *Madame Bovary*. Un grande numero di queste formulazioni sono state estrapolate dalle lettere di quegli anni e commentate nel cap. I di "*Mme Bovary, c'est pas moi!*", op. cit., in particolare modo nelle pagine 15-47 alle quali rimandiamo.

tuto della veridicità della celebre affermazione "Madame Bovary, c'est moi!".

Secondo quanto il Bonaccorso ha ricostruito con dovizia di particolari⁴³, la celeberrima espressione sarebbe stata pronunciata in presenza della Bosquet e da questa riferita ad un amico del Descharmes il quale, nella sua tesi, la riportò in una nota da noi già citata, utilizzando peraltro un prudente condizionale⁴⁴. Nel periodo in cui prendevano piede gli studi autobiografici, l'esclamazione fu ripetuta e utilizzata come prova dell'esistenza di un fondo autobiografico nel romanzo di Flaubert⁴⁵. Il Dumesnil successivamente, la 'consacrò', estrapolandola dal suo contesto originario e spacciandola per una affermazione inconfutabile, sicché essa si diffuse senza che nessuno osasse più metterla in dubbio⁴⁶. Così, un fatto non comprovato poteva assurgere alla dignità di testimonianza certa e come tale essere consegnato alle generazioni future. L'aver inoltre affidato alla posterità la celebre frase priva di quel "D'après moi", che menzionava invece la nota del Descharmes, ne modificò sostanzialmente la portata, innalzandola a dimostrazione inoppugnabile della coincidenza tra l'autore e il suo personaggio⁴⁷. Perché questa «perniciosa "idée reçue"»⁴⁸

⁴³ Per una precisa ricostruzione di questo insolito caso di avventatezza da parte della critica letteraria vedi la parte terza di G. Bonaccorso, "Mme Bovary, c'est pas moi!", op. cit., pp. 79-97.

⁴⁴ Non sembra però che il Descharmes sia stato il principale responsabile della diffusione di questa presunta affermazione e delle conseguenze che ne derivarono dal punto di vista critico: «Nessuna responsabilità può dunque essergli addebitata di aver riportato nel suo saggio ciò che si rivelerà per i più una fatale esclamazione. Prima di tutto, perché era suo dovere riferirla, non foss'altro che per metterla in dubbio, come non ha mancato di fare; in secondo luogo, per averla giustamente relegata in nota; e in terzo luogo, per aver cautamente messo le mani avanti, sottolineando l'enormità dell'affermazione.», ibidem, p. 79.

⁴⁵ «Nel 1930, la perfida esclamazione assurge all'onore del testo, monca però di quel "D'après moi" che limitava l'integrale identificazione tra personaggio e autore. Giunge a tanto Gérard-Gailly il quale, in un fortunato volumetto, *Flaubert et "les fantômes de Trouville"*, tenta di dare le prove degli elementi autobiografici a cui lo Scrittore si sarebbe ispirato, nella creazione delle sue opere, o per meglio dire di alcune di esse soltanto», ibidem, p. 80.

⁴⁶ Riferendosi al saggio del Dumesnil che porta il titolo di *Gustave Flaubert, l'homme et l'oeuvre*, il Bonaccorso commenta: «(...) nel saggio, egli non si limita a riprenderla, ma giunge a manipolarla disinvoltamente dandole tutto il possibile risalto, facendo un altro passo innanzi rispetto al Gérard-Gailly che l'aveva posta sì nel testo, ma confusa all'interno di un lungo periodo, e senza darle rilievo. (...) merita di essere qui sottolineata la profonda alterazione — tranquillamente ideata e attuata — dell'affermazione della Bosquet: da una confidenza che sarebbe stata fatta e ripetuta a lei, il Dumesnil inventa, senza neppur ricorrere al condizionale, poiché a sostegno di quanto afferma non adduce né documenti né testimonianze, l'usanza flaubertiana di ripetere, ogni qualvolta glielo chiedessero, un'esclamazione stupida, poiché ogni autore ricorre all'immaginazione, in maggior o minor misura, ma sempre.», ibidem, pp. 85-86.

⁴⁷ «(...) il Dumesnil appare il maggior responsabile della diffusione di quell'impudente esclamazione che stravolge il pensiero estetico di Flaubert», ibidem, p. 96.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 7.

fosse smantellata si è dovuto aspettare il 1988, anno di pubblicazione del testo sopracitato. Lo studio dei manoscritti di *Madame Bovary* è venuto recentemente a suffragare di ulteriori prove quanto già dimostrato dal Bonaccorso. Nella pregevole edizione dei *Plans et Scénarios de Madame Bovary*, Yvan Leclerc afferma con chiarezza, commentando la scrittura degli "scénarios": «On chercherait en vain, également, le trop fameux "Madame Bovary, c'est moi." Flaubert ne pose ici d'équivalence entre sa personne et son personnage, comme il le fera pour le trio de la femme, du mari et de l'amant dans un scénario de *L'Education sentimentale*: "Me Sch[lésinger]. - Mr Sch. moi". Il faut s'y résigner: "Madame Bovary, c'est moi" n'est venu à nous que par la tradition orale et Flaubert n'a jamais écrit rien de tel»⁴⁹.

Che la tradizione orale abbia potuto diffondersi con tanta facilità, dimostra però, a nostro avviso, che chi l'ha raccolta non si è avveduto di quanto essa fosse in contraddizione con i principi estetici dello scrittore, i quali smentiscono nettamente la succitata esclamazione.

A parziale giustificazione di questo equivoco critico, finalmente giunto ad una soluzione che auspichiamo definitiva, bisogna tuttavia riconoscere che, se molte sono le affermazioni del normanno riguardo alla necessità di non sminuire, con intrusioni personali, l'integrità artistica dell'opera, altre, concernenti un'attitudine di partecipazione emotiva a quanto narrato, potrebbero far scaturire qualche dubbio sulla conciliazione di questi due comportamenti a prima vista contraddittori.

La soluzione del problema ci sembra risieda nell'attribuire ai due atteggiamenti il loro esatto significato e non confondere il soggettivismo⁵⁰, nemico certo dell'impersonalità e che Flaubert aborrisce, con una facoltà tutta particolare che lo scrittore possedeva di immedesimarsi nei suoi personaggi. Quest'ultima non va considerata come una contraddizione al principio dell'impersonalità, poiché non risulta, da un'attenta analisi, incompatibile con esso.

Ci limiteremo a portare un solo esempio che però ci sembra significativo. Durante l'elaborazione di *Madame Bovary*, Flaubert scriveva: «Tantôt à six heures, au moment où j'écrivais le mot attaque de nerfs, j'étais si emporté, je gueulais si fort, et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une». Continuava poi a questo proposito: «N'importe, bien ou mal, c'est une délicieuse chose que d'écrire! que de ne plus être soi, mais de circuler

⁴⁹ *Plans et scénarios de Madame Bovary*, Présentation, transcription et notes par Yvan Leclerc, Paris, CNRS Editions, 1995, p. 22.

⁵⁰ Flaubert ne faceva, in questo caso, una vera e propria questione di etica artistica, giudicando immorale e privo di pudore riversare nell'opera elementi appartenenti alla sfera intima e personale: «Les prostitutions personnelles en art me révoltent», cit. in G. Bonaccorso, op. cit., p. 18.

dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois»⁵¹. Analizzando questa sua seconda affermazione, ci accorgiamo che l'essere «homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois» è conseguenza di un previo «ne plus être soi». Si tratta quindi di un tipo di partecipazione che esclude, per lo stesso meccanismo che la genera, ogni influenza da parte dell'autore poiché è legata proprio alla sua capacità di 'dimenticare' se stesso. Se non si può parlare di intrusione da parte dello scrittore in quanto narrato, questo non ne esclude comunque la 'presenza', ma si tratta di una presenza che potremmo definire 'trasparente'. Ne consegue che i due termini che apparivano contraddittori in effetti non lo sono. Ciò che afferma la Bosquet è dunque per certi versi vero: non esiste un distacco totale, assoluto, ma questo non perché essere fedeli al principio di impersonalità sia una pretesa irrealizzabile, bensì proprio perché l'ottica non-personale che lo scrittore ha privilegiato gli consente di entrare, dimentico di sé, nell'universo delle sue creature, nella loro stessa pelle, farle pensare, parlare, agire secondo la loro natura. Ha visto bene a questo proposito Hans Peter Lund il quale, se rievoca la famosa esclamazione, lo fa come se fosse quasi una filastrocca ormai svuotata di senso, poiché non si lascia da essa fuorviare quanto alla comprensione del principio estetico che presiede alla creazione flaubertiana: «A chaque nouveau livre, il trame son propre contexte, se faisant personnage regardant Carthage, ou encore jeune homme vivant 1848 (...). Si Mme Bovary est bien lui, comme il le proclamait, c'est que lui est devenu elle, qu'il s'est éclipsé pour adopter le point de vue à elle (ou celui d'autres personnages du roman), essayant ainsi de suspendre une subjectivité fondamentalement étrangère à son modèle»⁵².

Il folio su cui ci siamo soffermati ci permette altresì di misurare la distanza che esiste sul piano umano ed artistico tra Flaubert e la Bosquet, riflettendo sull'affermazione di quest'ultima riguardo a quel «retour de justice et de sympathie» che ella definisce insuperabile da parte del normanno a causa del suo "pessimismo assoluto". Abituata, come abbiamo già visto, a lasciarsi guidare dalle sue simpatie o antipatie personali, non solo nella vita ma anche nella produzione artistica, la Bosquet non riuscì evidentemente a penetrare la profondità di un comportamento che derivava da principi ben precisi e saldi, solo perché esso era difforme dal suo e dunque, ai suoi occhi, condannabile. Fortunatamente, la *Correspondance* flaubertiana fornisce valide prove per smentire affermazioni che sono basate sull'incomprensione più totale se non sull'intento denigratorio. In una lettera dell'ottobre 1852,

⁵¹ *Ibidem*, p. 45.

⁵² H. P. Lund, *Trois Contes*, PUF, 1994, p. 15.

Flaubert scriveva alla Colet: «Quand est-ce donc que l'on fera de l'histoire comme on doit faire du roman, sans amour ni haine d'aucun des personnages?»⁵³, interrogativo che lascia ben comprendere, ci sembra, come l'imparzialità fosse per lo scrittore un principio al tempo stesso morale ed estetico, al quale era improntato per l'appunto quell'atteggiamento che la Bosquet trova criticabile. Ad ulteriore conferma, qualora questa testimonianza non fosse sufficientemente convincente, citiamo quanto si legge in una lettera di qualche anno dopo a Mlle Leroyer de Chantepie: «Le roman n'a été que l'exposition de la personnalité de l'auteur et, je dirais plus, toute la littérature en général, sauf deux ou trois hommes peut-être. Il faut pourtant que les sciences morales prennent une autre route et qu'elles procèdent comme les sciences physiques, par l'impartialité. Le poète est tenu maintenant d'avoir de la sympathie pour *tout* et pour *tous*, afin de les comprendre et de les décrire.»⁵⁴.

Gratuite ci sembrano, per finire, anche le affermazioni con le quali si conclude il folio in questione. Infatti, appare alquanto semplicistica la rappresentazione di un Flaubert che visse sotto l'influenza di un "pessimismo assoluto", quando è invece noto che la concezione del mondo e della vita che egli aveva elaborato era così complessa e articolata da non poter essere ridotta ad una vaga definizione di "pessimismo". Non si vede d'altro canto come le «soin d'une rectitude impeccable du style», che è poi ciò che più conta per uno scrittore, potesse rendere incomunicabile il suo pensiero o compromettere la presenza di un fondo umano nelle sue opere, quel «flot de vie» che, da quanto si deduce dal frammento che purtroppo qui si conclude, la Bosquet sembra riscontrare maggiormente nelle opere di Zola.

Sfortunatamente la pagina si interrompe su una frase incompleta e non è possibile capire con chiarezza cosa la Bosquet volesse esattamente dire. Non sappiamo se le pagine successive contenessero altre osservazioni di carattere critico e letterario che avrebbero potuto fornire ulteriori chiarimenti sulla fisionomia della Bosquet come donna di lettere. Certo, proseguire la lettura delle sue memorie avrebbe permesso una conoscenza più approfondita della sua personalità, ma riteniamo che ugualmente, già da queste poche carte, essa risulti abbastanza definita, almeno nelle sue caratteristiche principali. Vogliamo qui concludere ricollegandoci al problema dell'impersonalità, poiché il nome della Bosquet è in fondo principalmente legato a quella sfortunata affermazione che forse altri, ovvero dei critici imprudenti, hanno, ancor più di lei, la responsabilità di avere divulgato. Le sue memorie

⁵³ *Oeuvres complètes illustrées de Gustave Flaubert*, édition du Centenaire. *Correspondance*, texte révisé et classé par R. Descharmes. Paris, Librairie de France, 1923, t. II, p. 168.

⁵⁴ Lettera del 12 dicembre 1857, *ibidem*, t. II, p. 786.

ci forniscono definitivamente la prova che la Bosquet conosceva perfettamente questo principio fondamentale dell'estetica flaubertiana, per quanto non lo ritenesse attuabile. Ella non avrebbe dunque potuto sostenere che Flaubert ripettesse "Mme Bovary, c'est moi" se non con la consapevolezza di affermare un autentico falso.

CLARA MONTELLA

(IN-)TRADUCIBILITÀ DEL TESTO POETICO.
OSSERVAZIONI IN MARGINE AD ALCUNE TRADUZIONI
ITALIANE RECENTI DI *LES CHATS* DI CHARLES BAUDELAIRE*

0. Uno dei compiti della teoria e della storia della traduzione consiste nella definizione della nozione di traduzione artistica e dei suoi tipi storici di volta in volta costituitisi in funzione dell'estetica dominante negli specifici periodi letterari della cultura, cui è relata la lingua di arrivo. Ma, pur nella riconosciuta incontestabile esistenza della traduzione artistica, la teoria della traduzione, la traduttologia, non ha mai smesso di interrogarsi sulla effettiva possibilità teorica della traduzione del testo poetico. Ciò dipende dal fatto che il testo poetico poggia sulla specificità del linguaggio poetico, che, non espletando come sua funzione primaria la funzione referenziale, tende ad attivare l'autoreferenzialità di tutte le sue componenti strutturali. Le *Tesi* di Praga infatti così recitano: «Les différents plans de la langue poétique (par ex. la phonologie, la morphologie, etc.) sont si étroitement liés l'un avec l'autre qu'il est impossible d'étudier l'un d'entre eux sans prendre égard aux autres, ce qu'ont souvent fait les historiens de la littérature. Il résulte de la théorie disant que le langage poétique tend à mettre en relief la valeur autonome du signe, que tous les plans d'un système linguistique, qui n'ont dans le langage de communication qu'un rôle de service, prennent, dans le langage poétique, des valeurs autonomes plus ou moins considérables. Les moyens d'expression groupés dans ces plans ainsi que les relations mutuelles existant entre ceux-ci et tendant à devenir automatiques dans le langage de communication, tendent au contraire dans le langage poétique à s'actualiser»¹. (B. Havránek 1979 (1929): 46). E inoltre: «Le degré d'actualisation des éléments divers de la langue est différent dans chaque parole et dans chaque tradition poétique donnée, ce qui fournit chaque fois une hiérarchie spécifique des valeurs poétiques». (B. Havránek ib: 46).

* Questo lavoro è stato presentato in forma di relazione al convegno *Aspetti della "Poiesis" in Francia da Baudelaire ai nostri giorni*, svoltosi a Napoli presso l'Istituto Universitario Orientale dal 2 al 5 maggio 1995.

¹ Il corsivo, con cui è riportata parte di questa citazione e delle altre seguenti, appartiene al testo fonte.

Tutto ciò conduce alla evidente deduzione della peculiarità dell'opera poetica, che già le *Tesi* individuano come «une structure fonctionnelle, (in cui) (...) les divers différents éléments n'en peuvent être compris en dehors de leur *liason avec l'ensemble*. Des éléments objectivement identiques peuvent revêtir, dans des structures diverses, des fonctions absolument différents». (B. Havránek ib: 46).

0.1. L'intraducibilità del testo poetico dipende dunque dalla sua idiosincronicità, non solo perché atto verbale unico, irripetibile ed originale secondo i canoni estetici, ma anche perché costruito con *mattoni*² che appartengono ad uno specifico materiale linguistico, il quale solo consente quelle, e non altre, *architetture testuali*.

L'intraducibilità del testo poetico rimane tuttavia asserita se consideriamo il testo poetico come una struttura di relazioni funzionali statiche fra i suoi vari elementi, se valutiamo unicamente la monadialità del testo nella sua coesione interna. Ma è pur vero che il testo poetico è lì per essere letto e quindi interpretato. Ora secondo de Beaugrande è proprio l'atto di lettura del testo poetico che ne consentirebbe la traduzione, in quanto questa avviene non sulla base del testo originale, bensì sulla base della sua rappresentazione mentale da parte del traduttore. Il passaggio ulteriore appare quello della scrittura: «Reading and writing strategies are closely related. (...) a writer first generates a stretch of discourse and then (...) evaluates it with regard to its effectiveness in conveying the mental representation that motivated the discourse in the first place». (R. De Beaugrande 1978: 26). Rappresentazione mentale o interpretazione possibili, tuttavia, solo se il traduttore svela a sé stesso il meccanismo della costituzione del testo poetico originale. È quanto un traduttore esperto sa senza dover ricorrere alla teoria. Ecco infatti cosa a riguardo annota Ungaretti: «Affrontai i "Canti d'innocenza" di William Blake (...) l' "ispirato" se mai ce ne fu uno, per reagire a me stesso in un periodo nel quale mi pareva d'essermi troppo ingolfato in problemi di tecnica. Era ingenuità. In arte il sentimento non saprà mai separarsi dall'intelligenza, e anche il tradurre, che come tutti sanno, è per uno scrittore, che voglia farsi la mano impareggiabile esercizio - anche il tradurre canti di Blake fu per me fonte di nuove difficoltà tecniche da superare». (Ungaretti 1936: 25).

La storia della traduzione è ricca di riflessioni sulla intraducibilità della poesia: Dante osserva che è proprio la composizione poetica a perdere nella traduzione la sua essenza fatta di «dolcezza» e «armo-

² La metafora terminologica, desunta da D. Silvestri (cfr. *I mattoni della poesia. A proposito delle figure sequenziali della ricorsività vocalica nei testi poetici*, in *Scritti linguistici e filologici in onore di Tristano Bolelli*, a cura di Roberto Ajello e Saverio Sani, 1995), si riferisce ai costituenti minimi essenziali, che possono appartenere a tutti i livelli linguistici, del linguaggio poetico e che si caratterizzano per la loro sequenzialità e linearità "paragrammaticale".

nia»³ e parafrasa da S. Gerolamo un passo tratto dal *De optimo genere interpretandi* per ribadire il suo pensiero. Molto incisivo è di fatto S. Gerolamo nel sanzionare la traduzione *ad uerbum* di Omero o la sua versione in prosa: il risultato sarà ridicolo e la capacità espressiva del poeta sarà ridotta a mero balbettio⁴.

La teoria, la prassi e la storia della traduzione rivelano e testimoniano dunque di una dicotomia compresente di intraducibilità e traducibilità che appartiene evidentemente alla natura stessa del processo traduttivo: quando si traduce, ciò che passa di un testo eteroglotto al suo doppio nella lingua di arrivo, è ciò che pertiene primariamente alla capacità referenziale della comunicazione testuale: quanto più il senso è legato alla struttura formale dell'originale tanto maggiormente quel testo sarà intraducibile. Per esemplificare meglio il rapporto tra traducibilità e intraducibilità di un testo poetico prendiamo ad esempio la traduzione del proverbio. Il proverbio, come tutti sanno, è un testo o meglio un microtesto etnopoetico. La sua costituzione testuale inoltre, è basata su «coppie invarianti di alcuni tipi costruttivi»⁵, se accettiamo ciò che affermano gli studiosi di paremiologia. Quando usiamo un proverbio, anche se oggi non accade più molto spesso nella nostra convenzione comunicativa, lo usiamo a commento di una situazione tipo, che in genere non a niente a che vedere con il messaggio apparente del proverbio stesso. La scelta del proverbio o dei proverbi in connessione con la situazione tipo da commentare è frutto di una tradizione peculiare di una data civiltà, di un dato popolo, e di un dato momento storico. Il proverbio infine si presenta con una coesione formale che adotta gli strumenti linguistici propri del linguaggio poetico. Per queste sue caratteristiche testuali ed extratestuali il proverbio insomma presenta gli stessi problemi traduttivi del testo poetico. Non a caso R. Jakobson cita il motto «*traduttore traditore*» per indicare come esso non sia riproponibile in nessun'altra lingua, perché la paronomasia tra i due segni è realizzabile solo in italiano (Jakobson: 1963). Jakobson in tal modo intende sottolineare la difficoltà, se non l'impossibilità di tradurre testi basati essenzialmente sulla funzione poetica

³ «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può per sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono trasmutati d'ebreo in greco e in greco in latino, e ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno». Cfr. G. Folena *Volgarizzare e tradurre*, 1991, p. 30.

⁴ «Quodsi cui non uidetur linguae gratiam in interpretatione mutari, Homerum ad uerbum exprimat in Latinum-Plus aliquid dicam -, eundem sua in lingua prosae verbis interpretetur: uidebit ordinem ridiculum, et poetam eloquentissimum vix loquentem» (Hjer. Ep. LVI: 60). Per le connessioni del pensiero dantesco con quello gerolominiano cfr. G. Folena, *op. cit.*, p. 30 e ss.

⁵ Cfr. G.L. Permjakov, *O smyslovoj strukture i sootvetstvujuščeej klassifikacii poslovičnyh izrečenij*, in *Paremiologičeskij sbornik*, Moskva 1978, cit. p. 105.

del linguaggio. Il problema tuttavia della traduzione del proverbio, o, se si vuole, del suo grado di traducibilità, è certamente meno impervio della traduzione della poesia, se consideriamo che esso, come abbiamo prima detto, commenta una situazione tipo. Come è possibile trovare all'interno di uno stesso sistema culturale varianti alternative per esprimere un giudizio su qualcosa che ci ha particolarmente colpiti (per esempio «non c'è male senza bene» e «non c'è rosa senza spine»), è facile dedurre che è possibile rinvenire un proverbio in un'altra lingua ad esso equivalente (per esempio in spagnolo «no hay mal que por bien no venga» o in inglese «every cloud has a silver lining»). Dobbiamo tuttavia tener presente che il riferimento alla situazione per risolvere l'equivalenza traduttiva assolve in maniera prioritaria la funzione referenziale del messaggio in questo caso proverbiale, ma che nel caso in cui invece sia indispensabile salvaguardare l'altra caratteristica costitutiva, quella dell'espressività del proverbio, si vanifica il ricorso all'identità situazionale⁶.

Nel testo poetico, in cui il senso è tutto affidato alla stretta coesione degli elementi formali, è evidente ciò che Lotman chiama «effet d'intraductibilité»⁷ (Lotman 1973: 14). Nella traduzione poetica l'equivalenza è dunque, semmai conseguita, equivalenza delle relazioni formali ai vari livelli degli elementi linguistici che interagiscono nel testo originale. È come sostiene Etkind «Traduction-Recréation (T-R)» (E. Etkind 1982: 22), il più alto grado di equivalenza ottenibile tra l'originale e la sua traduzione. Al lato opposto, secondo una scala di valutazione ideale vi è la «Traduction-Information (T-INFO)», (E. Etkind ib.: 18), la quale si pone come obiettivo la riproduzione del contenuto informativo dell'originale, non ha nessuna pretesa di conseguire un risultato poetico e quindi non possiede rima e ritmo, non è in versi, ma in prosa, non presenta parallelismi fonogrammaticali e via dicendo.

1. Le traduzioni in italiano da *Fleurs du mal* del sonetto *Les chats* di Baudelaire, scelte in base ad un criterio di facile fruibilità sul mercato editoriale, il che vuol dire che rispondono ad un taglio sincronico di traduzioni contemporanee, non sfuggono ad un'analisi secondo i parametri generali di cui abbiamo appena detto.

Il testo originale presenta una rima aBBa. CddC. eeFgFg⁸:

⁶ Cfr. C. Montella, «Traduttore traditore». Alcuni aspetti teorici della traduzione del proverbio. in La pratica e la grammatica, viaggio nella linguistica del proverbio, a cura di Cristina Vallini, I.U.O., D.S.L.L.O., Napoli 1989, pp. 117-137.

⁷ «C'est (...) dans les textes littéraires (et avant tout en poésie), là où le plan linguistique général du contenu et le plan de l'expression se fondent dans la structure complexe du signe artistique, qu'apparaît l'«effet d'intraductibilité»».

⁸ La notazione dello schema rimico in maiuscole e minuscole serve a differenziare le rime maschili da quelle femminili. (Cfr. anche Jakobson 1985: 149).

1. *Les amoureux fervents et les savants austères*
2. *Aiment également, dans leur mûre saison,*
3. *Les chats puissant et doux, orgueil de la maison,*
4. *Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.*

5. *Amis de la science et de la volupté,*
6. *Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;*
7. *L'Èrebe les eût pris pour ses coursiers funèbres,*
8. *S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.*

9. *Ils prennent en songeant les nobles attitudes*
10. *Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,*
11. *Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;*

12. *Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,*
13. *Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,*
14. *Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques⁹.*

La rima suddivide il discorso poetico in tre gruppi di versi: due quartine e una sestina (vale a dire le due terzine rimate in un'unica strofe di sei versi). La ricaduta di questa struttura ritmica si manifesta nei seguenti vincoli dovuti a tre leggi di dissimilazione (Jakobson 1985: 150): 1) non vi possono essere due rime bacciate in successione; 2) i versi contigui con rime diverse devono terminare l'uno in rima femminile (sillaba muta per la presenza di *e caduc*), l'altro in rima maschile (sillaba piena); 3) in fine di strofe contigue è vincolante l'alternanza fra versi femminili e versi maschili: (4. *sédentaires*; 8. *fierté*; 14. *mystiques*) (Jakobson ib.: 150). La rima è in parallelismo morfologico con tutte le parole che si presentano in ultima posizione di verso (Jakobson ib.: 150 e ss.). Ivi aggettivi e sostantivi si alternano secondo uno schema estremamente rigoroso: nelle due quartine alle rime femminili corrispondono, o se si preferisce si oppongono, aggettivi plurali e maschili (1. *austères*; 4. *sédentaires*; 7. *funèbres*; 12. *magiques*; 14. *mystiques*), alle rime maschili la scelta contempla sostantivi al genere femminile e al singolare (2. *saison*; 3. *maison*; 5. *volupté*; 8. *fierté*). Unico punto di rottura si ha al sesto verso (6. *ténèbres*) dove vi è un imprevisto, e quindi «estraniante», rispetto all'attesa, sostantivo femminile plurale. La distribuzione degli aggettivi e dei sostantivi nella sestina successiva è diversa in funzione della diversa distribuzione fra rime maschili e femminili, ma questa volta alle rime femminili corrispondono sostantivi femminili plurali nei primi due versi (9. *attitudes*; 10. *solitudes*), con chiusura nella prima

⁹ La notazione numerica a sinistra di ciascun inizio di verso indica la loro successione, e sostituisce quella consueta, che pone i numeri in maniera esponenziale. Questa prassi di notazione numerica dei versi sarà adottata ogniqualvolta sarà necessario indicare un verso o un insieme di versi.

terzina con una rima maschile, e sostantivo femminile, ma singolare. Infine, l'ultima terzina presenta aggettivi femminili plurali in simmetria con le due rime femminili, mentre in rispondenza del secondo verso con rima maschile vi è un aggettivo di genere maschile singolare. Nelle prime due quartine vi è un gioco di antitesi tra rime femminili e genere maschile degli aggettivi e tra rime maschili e genere femminile dei sostantivi, invece nella sestina alle rime femminili corrisponde il genere femminile dei sostantivi e alle rime maschili corrisponde il genere femminile di un sostantivo e di un aggettivo, che differenti nel loro statuto morfologico sono tuttavia identici nella loro omofonia (*fin*) e dunque nella loro veste formale. Il sottile gioco di antitesi, ma poi di somiglianza e di richiamo, se così si può dire, tra struttura della rima e status morfologico delle parole, si enfatizza infine nell'identità di status della rima e di status omonimico (*fin*). Si annulla in questo caso l'antinomia all'interno della qualità morfologica tra aggettivi e sostantivi delle parole a fine verso, una delle caratteristiche formali più fondanti della costituzione testuale di questo sonetto, già di per sé portatrice di uno o più possibili sensi, legati all'interpretazione della poesia nel suo insieme. Ancora un'altra osservazione ci sembra opportuna riguardo alla lettura dei rapporti verticali tra parole, sempre di carattere morfologico. Queste parole, come notano Jakobson e Lévi-Strauss, appartengono alla categoria del nome, indicano dunque, uno stato, un essere, sono pervasive in ogni verso, e si trovano in qualunque posizione. Dei sostantivi, tuttavia, solo quattro sono collocati nell'altra posizione tipica della struttura di verso, vale a dire all'inizio, acquistando così una valenza particolare, pur essendo già portatori di significati poetici fondamentali: 1. *Les amoureux*; 3. *Les chats*; 4. *Amis*; 7. *L'Èrèbe*. I verbi, dunque l'azione, sono collocati essenzialmente all'inizio di verso, (o comunque subito dopo il pronome): 2. *Aiment*; 6. *Ils cherchent*; 8. *S'ils pouvaient*; 9. *Ils prennent*; 11. *qui semblent*; 14. *Étoilent*; se si escludono da questa considerazione le due copule del quarto e del dodicesimo verso, nonché il verbo dell'apodosi del settimo verso (7. *èut pris*) e l'altro, che partecipa della protasi dell'ottavo verso (8. *incliner*). Ma il verso settimo e ottavo sono i due versi del sonetto che per la loro struttura ai diversi livelli linguistici si pongono in distonia (o antinomia) con gli alti versi. Al verso ottavo, inoltre, vi è un ulteriore elemento nella particella del condizionale. Orbene, se verificiamo queste corrispondenze tra elementi morfologici e rima, struttura sintagmatica e struttura versale, potremo constatare che in tutte le traduzioni considerate queste corrispondenze non sono date. E non sono riprodotte perché di fatto non è possibile. In questo caso, come ci aspettavamo, siamo di fronte ad un'entropia sistematica. La fonologia dell'italiano non possiede la vocale centrale neutra, né vocali nasalizzate, per cui la fonotattica dell'italiano non può adoperarle per la formazione di significanti linguistici. Ciò comporta l'impossibilità di riproporre il parallelismo fono-morfologico dell'originale e quindi perdita di sensi possibili nelle

traduzioni. Caduta l'opposizione tra rima maschile e femminile, cade anche la necessità della presenza costante in fine di verso di soli aggettivi e sostantivi. Non più vincolante dunque in fine di verso la presenza del nome, si apre per tutte le categorie grammaticali la possibilità di trovarsi in ultima posizione. Caduto l'obbligo del genere, i sostantivi finali non sono più solo femminili, come nell'originale, ma possono essere anche maschili. Vanificata la coercizione della posizione degli aggettivi in fine di verso e dei verbi al suo incipit, ora gli uni si possono trovare al posto degli altri.

1.1. Diverse sono in ciascuna traduzione italiana le soluzioni per ricreare l'equivalenza.

Nella variante traduttiva di Luigi de Nardis:

1. *Gli innamorati accesi e i dotti austeri*
2. *amano nella loro età matura*
3. *i gatti, dolci e forti, della casa*
4. *l'orgoglio, come loro freddolosi*
5. *e sedentari. Amici della scienza*
6. *e della voluttà, essi ricercano*
7. *il silenzio e l'orrore delle tenebre;*
8. *li avrebbe presi per corsieri funebri*
9. *l'Erebo se potessero al servaggio*
10. *piegare il loro orgoglio. Meditando*
11. *con nobiltà essi assumono le pose*
12. *di grandi sfingi in fondo a solitudini*
13. *distese, che in un sogno senza fine*
14. *sembrano addormentarsi; di scintille*
15. *magiche sono folti i loro reni*
16. *e, come sabbia fine, vaghi screziano*
17. *le mistiche pupille atomi d'oro.*

La rima incrociata della prima quartina è risolta nell'assonanza tra vocale anteriore e di massima chiusura di primo e quarto verso (1. *austeri*; 4. *freddolosi*) e vocale posteriore e di massima apertura delle parole in chiusura di secondo e terzo verso (2. *matura*; 3. *casa*) pur se la rispondenza tra stessa vocale e stessa marca morfologica è ricreata solo per il primo e quarto verso, perché sono due aggettivi, riproducendo in tal caso fedelmente le equivalenze dell'originale. Allo stesso modo la rima della prima terzina tradotta ricrea l'opposizione tra *e caduc*, (e dunque neutra, centrale), e vocale anteriore semiaperta, nasalizzata /ɛ/ delle parole dell'originale in fine di verso (9. *attitudes*; 10. *solitudes*; 11. *fin*), con una felice scelta di vocali che presentano lo stesso grado diaframmatico di media apertura (e dunque sono prodotte nella zona centrale della cavità orale come le vocali del francese sopra menzionate), ma hanno un diverso luogo articolatorio (l'una essendo poste-

riore /o/, l'altra anteriore /e/ e, inoltre la /o/ possedendo un coefficiente articolatorio posteriore (la procheilia), ugualmente al coefficiente articolatorio della nasalizzazione presente nella vocale francese): 9. *servaggio*; 10. *meditando*; 11. *pose*. Anche in questo caso tuttavia vi è entropia del parallelismo fonico-grammaticale: ai tre sostantivi dell'originale, (che secondo una lettura verticale in successione, sono, i primi due femminili e plurali, il terzo singolare e sempre femminile (6. *ténèbres*; 7. *funèbres*; 8. *fiert*)), corrispondono un sostantivo maschile (9. *servaggio*), un gerundio participio presente (10. *meditando*), un sostantivo femminile plurale (11. *pose*), che non appaiono essere la traduzione corrispondente dei tre sostantivi dell'originale ora ricordati.

L'interpretazione de *Les chats* proposta da de Nardis pone tuttavia la necessità di considerare attentamente le ragioni di simile entropia. In effetti la variante traduttiva di de Nardis opta per una rielaborazione totale dell'architettura testuale dell'originale, e cioè dell'organizzazione dei blocchi architettonici¹⁰ e delle loro mutue relazioni. La traduzione infatti appare con un assetto strofico compatto di diciassette versi non separati in quartine e terzine, per cui anche la distribuzione stessa delle parole non è ricreata tenendo fede alla loro posizione originaria nel verso. La sintassi dell'originale è articolata in tre frasi complesse, ciascuna delle quali coincide con le strofe delle due quartine e della sestina seguente (Jakobson ib.: 150, 151). La traduzione di de Nardis risponde dilatando le tre frasi del discorso poetico dell'originale oltre la misura delle quartine e della sestina, per cui la prima frase si chiude a metà del quinto verso, la seconda si conclude a metà del decimo, mentre l'ultima frase si espande dal decimo al diciassettesimo verso. Ciò comporta l'inevitabile slittamento anche delle parole in fine di verso, per cui la ricreazione del ritmo e della rima dell'originale si poggia su altre unità semantiche. Il principio dominante della struttura ritmica di questo sonetto sembra adeguarsi ad un'esigenza di rispondenza formale, in cui primario appare il riferimento alla tendenza isosillabica e isotonica (e dunque isometrica e isoritmica) dell'originale. La traduzione di de Nardis infatti, pur eliminando quartine e terzine, presenta i primi quattro versi, come abbiamo avuto già modo di considerare, legati tra di loro da una assonanza incrociata (*abba*); mentre i nove versi finali (dal nono al diciassettesimo verso) sono in richiamo di assonanza secondo coppie di tre versi (9. *servaggio*; 10. *meditando*; 11. *pose*), (12. *solitudini*; 13. *fine*; 14. *scintille*), (15. *reni*; 16. *screziano*;

¹⁰ «(...) un verso (...) può rispondere ad un canone metrico (ad es. l'esametro latino o l'endecasillabo italiano) o apparire come una *configurazione sequenziale* idiosincratice, cioè non formalizzabile. I versi e le configurazioni sequenziali, infine, possono conseguire organizzazioni ancora più ampie, che sono metricamente predicibili e definibili come strofe (ad esempio le quartine e le terzine del sonetto) o anche non metricamente predicibili e in tal caso definibili come *blocchi architettonici* del testo poetico». Cfr. D. Silvestri, in D. Silvestri - C. Montella *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*, Napoli, 1996, p. 23.

17. *d'oro*), ri-creando in tal modo la struttura ritmica e di rima della sestina originale. Si sottraggono tuttavia all'armonia complessiva i versi dal quinto all'ottavo rispondenti alla seconda quartina, perché privi di rima incrociata (5. *scienza*; 6. *ricercano*; 7. *tenebre*; 8. *funebri*). D'altronde de Nardis in tal modo non viola le modalità costitutive del verso italiano, in cui l'isosillabismo è molto più importante della rima (Elwert 1973: 2). La rima di fatto è appena adombrata ed esilmente accennata, se si considera che è affidata all'unico elemento fonico di ultima posizione versale. Né bisogna ignorare che nel confronto tra versificazione francese e versificazione italiana la relazione tra numero di sillabe, ritmo e rima è differente: il verso italiano si basa sulla quantità numerica delle sillabe, sia toniche che atone, solo in seconda istanza sul ritmo, e in misura minima sulla rima, limitandosi questa ad una «funzione strumentale per il raggruppamento dei versi» (Elwert ib.: 3). Il verso francese invece è in primo luogo omometrico, in secondo luogo omofonico (Cohen 1966: 53) ed «ha bisogno invece assolutamente di un'etichetta finale» (Elwert ib.: 3). La struttura ritmica di questa variante inoltre rispetta gli accenti di cesura interna di emistichio dell'originale, che cadono, peraltro come di norma, in sesta posizione di verso, (ad eccezione del terzo e del quinto verso per quanto riguarda l'originale, dell'undicesimo verso per quanto inerisce alla versione italiana).

L'eliminazione della divisione strofica solleva tuttavia la questione se in tal modo si annullino nella traduzione le relazioni di equivalenza, rilevate da Jakobson (Ib.: 163 e ss.), tra la struttura strofica e gli altri livelli della struttura frastica e semantica del sonetto. Il sonetto originale presenta pause strofiche in sintonia con la punteggiatura della sintassi. Le prime due quartine sono organizzate in due periodi complessi, la cui conclusione coincide con la fine delle strofe; in egual modo le due terzine seguenti si chiudono la prima con un punto e virgola alla fine di un altro periodo complesso, costituito da una principale e una dipendente relativa (costruzione simile alla prima quartina), mentre la seconda è formata da due frasi coordinate. All'armonia tra struttura strofica e struttura sintattica fa eco una corrispondente organizzazione dello sviluppo tematico della poesia suddiviso appunto in tre momenti (se consideriamo le due terzine come formanti una sestina): «La prima quartina espone, sotto forma di quadro oggettivo e statico, una situazione di fatto, o considerata tale. La seconda attribuisce ai gatti un'intenzione interpretata dalle potenze dell'Erebo e, alle potenze dell'Erebo, un'intenzione verso i gatti respinta da questi ultimi. Queste due parti considerano dunque i gatti dall'esterno, l'una nella passività a cui sono soprattutto sensibili gli innamorati e i dotti, l'altra nell'attività percepita dalle potenze dell'Erebo. In compenso l'ultima parte supera questa opposizione, riconoscendo ai gatti una passività assunta in modo attivo, e interpretata non più dall'esterno, ma dall'interno». (Jakobson ib.: 164). La divisione strofica consente tuttavia altre possibili letture: opponendo le due quartine alle due terzine (Jakobson ib.: 164 e ss.) il

senso del sonetto si articola secondo due momenti tematici tra loro antitetici: i gatti sono dapprima descritti secondo il particolare punto di vista dell'osservatore, e collocati in una precisa dimensione spaziale e temporale, poi annullata nella prima terzina fino alla frammentazione e dilatazione della loro stessa corporeità nella terzina finale. È possibile infine un altro percorso di lettura, collegando la quartina e la terzina esterne in opposizione alla quartina e alla terzina interne: «nel primo gruppo, le proposizioni indipendenti assegnano ai gatti la funzione di complemento, mentre le altre due strofe, sin dal loro inizio, assegnano ai gatti la funzione di soggetto» (Jakobson ib.: 164).

La compattezza strofica della variante traduttiva di de Nardis impone una lettura interpretativa scandita unicamente dalle pause dei versi, che frantumano e spezzano la coesione delle frasi stesse. Si assumano come esemplificazione i versi quarto e quinto:

4. *l'orgoglio, come loro freddolosi*
5. *e sedentari. Amici della scienza*

nono e decimo:

9. *l'Erebo se potessero al servaggio*
10. *piegare il loro orgoglio. Meditando*

tredecimo e quattordicesimo:

13. *distese, che in un sogno senza fine*
14. *sembrano addormentarsi; di scintille*

La non coincidenza della segmentazione dei versi con la segmentazione grammaticale enfatizza peraltro la scelta della rinuncia alla suddivisione in strofe. L'agrammaticalismo, rivelandosi dunque in perfetta coerenza con l'opzione formale di fondo, è anche indizio di una modalità traduttiva, interessata più ad adeguarsi ad una sensibilità poetica contemporanea che al rispetto totale della forma originale del sonetto. Il senso o i sensi di questa variante traduttiva non si esplicitano più secondo le opposizioni strutturali e le equivalenze rinvenibili tra i diversi livelli linguistici del discorso poetico originale, ma seguendo la sequenzialità estremamente coesa dei versi. In particolare emerge con maggior forza un'altra lettura del sonetto, diversa dalle precedenti menzionate, e pure suggerita da Jakobson: quella «(...) d'una progressione dall'ordine del reale (...) a quello del surreale» (Jakobson ib. 165), possibile sulla base della segmentazione dei quattordici versi originali in due sestine, separate da un distico centrale, costituito dai versi settimo e ottavo. Jakobson suggerisce questa suddivisione notando la diversità strutturale dei due versi centrali rispetto a tutti gli altri: il settimo verso 7. / *L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres* / appare l'unico con il soggetto al singolare e con funzione di nome proprio; il verbo, anch'esso al singolare esprime una condizione immaginaria utilizzando un modo, il condizionale, che si oppone al presente indicativo, usato

in tutti gli altri versi. Lo stesso accade nell'ottavo verso (8. *s'ils pouvaient*). Jakobson nota ancora nel settimo verso l'assenza di epiteti che negli altri versi accompagnano il sostantivo, e così via (Jakobson ib.: 154). Secondo Jakobson dunque è la diversità dei versi settimo e ottavo, rispetto ai versi precedenti e a quelli seguenti, a consentire il passaggio dalla condizione reale a quella surreale del tema poetico: «Questo passaggio avviene attraverso il distico che, per un breve istante e per l'accumulo di procedimenti formali, trasporta il lettore in un universo doppiamente irreali, poiché condivide con la prima sestina il carattere di esteriorità, anticipando però la risonanza mitologica della seconda sestina (...)» (Jakobson ib.: 166).

Orbene, applicando la stessa suddivisione tripartita al sonetto tradotto, è possibile constatare che «i procedimenti formali» dell'originale sono riproposti nella loro integrità: la relazione di equivalenza tra le tre parti è infatti rinvenibile nella segmentazione di un primo gruppo di sette versi, facilmente isolabile dagli altri grazie alla punteggiatura in fine di settimo verso. È importante, ai fini della nostra analisi, notare che il punto e virgola in fine di settimo verso scandisce una pausa tematica in cooccorrenza con la pausa di verso. È questo infatti l'unico caso in cui avviene tale coincidenza, se ricordiamo che le conclusioni dei periodi sono tutti in corpo di verso. La pausa sembra dunque annunciare un ulteriore sviluppo tematico. La seconda scansione riguarda i versi ottavo, nono e decimo che coincidono sul piano semantico con i versi settimo e ottavo dell'originale. Il decimo verso tuttavia richiede un'ulteriore riflessione per la sua punteggiatura: 10. / *piegare il loro orgoglio. Meditando, /*. Questo verso è partecipe sia della conclusione tematica esposta nei versi precedenti, sia dell'apertura verso la nuova dimensione surreale in cui sono visti i gatti. La virgola, anche questa volta in fine di verso, isola tuttavia il decimo verso dagli ultimi sette, svolgendo in tal modo la stessa funzione del punto all'ottavo verso del sonetto originale. I versi ottavo, nono e decimo inoltre presentano, come il settimo e l'ottavo del sonetto originale, un'organizzazione grammaticale divergente da quella dei sette versi precedenti e dei sette versi seguenti, ma anche fedele riproduzione rispetto all'originale: il sostantivo, nome proprio, è al singolare, come ovviamente il verbo a lui connesso; non vi sono epiteti qualificanti i sostantivi, sono rispettati i tempi al condizionale e via dicendo. L'equivalenza dei blocchi architettonici, pur nell'innovazione dell'organizzazione ritmica, rimica e strofica dell'insieme poetico, si può considerare un risultato ottimale di questa traduzione.

1.2. *I gatti* (traduzione di Giovanni Raboni)

1. *L'ardente innamorato, il dotto austero*
2. *amano entrambi, nell'età matura,*
3. *i gatti dolci e possenti, orgoglio della casa,*

4. freddolosi e imboscati come loro.
5. Amici della scienza e del piacere,
6. cercano il silenzio e l'orrore del buio,
7. dell'Erebo galoppini ideali se a servire,
8. fieri come sono, potessero adattarsi.
9. S'atteggiano, pensosi, nobilmente,
10. come le grandi sfingi solitarie
11. immerse, sembra in sogni senza fine;
12. feconde le reni, e piene di magiche scintille;
13. e come sabbia fine minime parti d'oro
14. vagamente costellano le mistiche pupille.

Il chiasmo del primo verso della traduzione di Raboni, ma soprattutto l'uso al singolare dei due aggettivi e dei due sostantivi (1. / *L'ardente innamorado, il dotto austero* /), esplicita la rinuncia ad un impossibile uso poetico del genere grammaticale intimamente connesso con la rima. La rima a sua volta è evocata, ma non pienamente realizzata, nell'assonanza tra primo e quarto verso (1. *austero*; 4. *loro*) secondo e terzo verso (2. *matura*; 3. *casa*) richiamando così la rima strofico-versale dell'originale. Rima evanescente, appena delineata, e non più in richiamo con quella della prima quartina, è la rima della seconda quartina, che collega i primi tre versi alternando tra loro le vocali in ultima posizione (5. *piacere*; 6. *buio*; 7. *servire*) e lasciando a sè stante l'ultimo verso (8. *adattarsi*). L'accento di rima alternata, presente nei primi tre versi della seconda quartina, lega tra loro rispettivamente anche i versi delle due terzine seguenti. La seconda terzina presenta l'unica rima ricca di tutta la composizione tra dodicesimo (12. *scintille*) e quattordicesimo verso (14. *pupille*), ma al contempo il suo verso centrale, nella disposizione in corpo di verso della parola chiave 12. *fine*, manifesta la rinuncia alla ricostituzione della rima cosiddetta «equivoca» (tra parole omofoniche ma con funzione grammaticale diversa), che nell'originale mette in parallelismo fonico-semanticamente l'undicesimo verso (11. *fin*): (11. / *Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin*; /) con il tredicesimo (13. *fin*): (13. / *Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin*, /). Secondo questo fiavole schema rimico la traduzione sembra adeguarsi debolmente alla struttura di rima dell'originale. La lenità di rima risponde anche in questo caso alle tecniche del poetare nel contesto della cultura letteraria italiana contemporanea, e tuttavia lascia perplessi la scelta dell'assonanza alternata per quanto riguarda la seconda quartina. In tal modo sono messi in parallelismo fonico-semanticamente le parole in zona rimica del verso quinto: 5. / *amici della scienza e del piacere* / e del verso settimo: 7. / *dell'Erebo galoppini ideali se a servire* /, con la conseguenza di alterare i parallelismi fonico-semanticamente dell'originale, laddove 7. *funè-*

bres è in rima con 6. *ténèbres*, mentre 5. *volupté* è ritmicamente associato a 8. *fierté*.

All'isosillabismo dell'alessandrino francese, la variante traduttiva di Raboni risponde con strofe anisosillabiche tendenzialmente eterometriche: la loro struttura metrica contempla infatti una varietà di metri comprendente l'endecasillabo, il dodecasillabo, il doppio settenario, il doppio novenario, secondo il seguente schema: abBa.cdcE.cEc.CDC.¹¹. La rinuncia all'equivalenza isometrica con l'originale si manifesta in un andamento ritmico affidato all'alternanza di versi più lunghi con versi più corti, e pur tuttavia vi è evocazione del metro originale nell'incipit della traduzione. I primi due versi infatti si manifestano particolari perché endecasillabi, analogamente ai primi versi della seconda quartina e della prima terzina, sottolineando così la rete di connessioni tra le due strofe in questione. Lo schema metrico, che si prefigura in buona sostanza libero, preserva intatta dell'originale la sola organizzazione in strofe. Le strofe tuttavia appaiono unicamente caratterizzate dall'essere scandite dalla suddivisione in quartine e terzine, prive come sono di un ritmo versale costantemente ripetuto (benché tutti versi siano piani), e dotate di una rima relegata quasi esclusivamente all'assonanza. Per queste ragioni la struttura strofica della variante traduttiva di Raboni è in contrasto con l'andamento ritmico e rimico nel loro complesso, ma assume fondamento nella scelta di una fedeltà all'organizzazione strofica corrispondente dell'originale. La scansione strofica in quartine e terzine si motiva anche perché ripropone immutato dell'originale il parallelismo sintattico tra quartine e terzine. Il parallelismo sintattico, ad esempio, tra prima quartina e prima terzina dell'originale è rispettato sostituendo alle due relative degli ultimi versi delle due strofe (4. / *Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires*. /; 11. / *Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin* /), un aggettivo e un participio con funzioni appositive (4. / *freddolosi e imboscati come loro* /) nel primo caso, un participio e una frase incisiva nel secondo (11. / *e immerse, sembra, in un sogno senza fine*; /). La tendenza alla semplificazione dei periodi complessi appare un procedimento traduttivo dominante: si pensi alla trasposizione operata al settimo verso, in cui il periodo ipotetico è privato dell'apodosi: 7. / *dell'Erebo galoppini ideali se a servire* / (7. / *L'Érebe les eût pris pour ses coursiers funèbres* /), o all'eliminazione della copula nella realizzazione traduttiva del dodicesimo verso: 12. / *feconde le reni e piene di magiche scintille* / (12. / *Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques* /). Queste «compensazioni» tuttavia non alterano lo sviluppo tematico dell'insieme poetico, analogamente alle trasposizioni delle funzioni grammaticali che

¹¹ La notazione grafica delle minuscole e delle maiuscole in questo caso indica una differenza di lunghezza metrica, e pertanto si differenzia per il suo valore dalla notazione grafica, identica nella sua veste formale, usata per indicare rime differenti nel sonetto originale di Baudelaire.

investono la traduzione. Le trasposizioni riguardano il passaggio da sostantivi a verbi: 8. *au servage* = 8. *a servir*; da sostantivi ad aggettivi: 8. *fierté* = 8. *fieri*; da sintagmi complessi ad aggettivi 10. *au fond des solitudes* = 10. *solitarie*; da aggettivi ad avverbi: 9. *nobles* = 9. *nobilmente*; da verbi ad aggettivi: 11. *s'endormir* = 11. *immerse*; da morfemi di diminutivo ad aggettivi: 13. *parcelles* = 13. *minime parti*. Tecnica traduttiva consueta¹², l'uso della trasposizione in questa variante salvaguarda, ricreandolo, lo stesso rapporto che nell'originale si instaura tra quantità numerica di aggettivi e quantità numerica di sostantivi: a diciannove aggettivi vs ventisei sostantivi del sonetto francese, corrispondono infatti venti aggettivi vs ventisei sostantivi. L'attenzione al rispetto del rapporto numerico tra aggettivi e sostantivi è nondimeno prestata anche nella variante di de Nardis (diciotto aggettivi vs ventisei sostantivi), in quelle non ancora analizzate di Bufalino (diciannove vs ventisei), di Frezza (diciotto vs venticinque), e infine, ma con minor forza, nella versione in prosa di A.B. (diciassette vs ventisette).

1.3. *I gatti* (traduzione di Gesualdo Bufalino)

1. *Gli ardenti innamorati e i severi sapienti*
2. *amano gli uni e gli altri, quando l'età declina,*
3. *i forti e dolci gatti, vanto della cucina,*
4. *che sono al par di loro freddolosi e indolenti.*

5. *Amici della scienza e della voluttà*
6. *essi cercano l'ombra, i silenzi, i misteri;*
7. *li avrebbe scelti l'Erebo per funebri corrieri,*
8. *ma il loro orgoglio al giogo inchinarsi non sa.*

9. *Quando in nobili pose giacciono pensosi e immoti,*
10. *paiono grandi sfingi che in deserti remoti*
11. *smemora a poco a poco un sogno senza fine.*

12. *Dai loro lombi guizzano magici lampi a mille,*
13. *e pagliuzze dorate, come una sabbia fine,*
14. *vagamente gli screziano le mistiche pupille.*

Ancora diversa è la soluzione del parallelismo fonogrammaticale dell'originale, proposta da Gesualdo Bufalino. Egli non rinuncia alla

¹² La «trasposizione» è uno dei sette procedimenti tecnici traduttivi, enunciati da Vinay e Darbelnet. Nella scala progressiva secondo cui sono ordinati i sette procedimenti, la trasposizione occupa il quarto posto e separa idealmente le tecniche di traduzione letterale o diretta da quelle definite oblique (trasposizione, modulazione, equivalenza, adattamento). La tecnica della trasposizione consente di sostituire «(...) une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message» (Vinay e Darbelnet 1972: 50).

rima (ABBA; BCCB; DDE; FEF;) per cui si verificano corrispondenze fonogrammaticali tra primo e quarto verso (1. *sapienti*; 4. *indolenti*), tra sesto e settimo (6. *misteri*; 7. *corrieri*), nono e decimo (9. *immoti*; 10. *remoti*), tra dodicesimo e quattordicesimo (12. *mille*; 14. *pupille*). Inoltre è ripresa l'alternanza in fine di verso tra aggettivi e nomi anche se non in funzione della rima: l'alternanza infatti si sposta dalla rima all'organizzazione delle strofe, per cui si ha corrispondenza di rime e di aggettivi tra prima quartina e prima terzina (1. *sapienti*; 4. *indolenti*; 9. *immoti*; 10. *remoti*) e di rime e sostantivi tra seconda quartina e seconda terzina (6. *misteri*; 7. *corrieri*; 12. *mille*; 14. *pupille*). Degna di attenzione è infine la riproposta della rima tra 11. *fine* (sostantivo) dell'undicesimo verso e 14. *fine* (aggettivo) del quattordicesimo verso.

1.4. *I gatti* (traduzione di Luciana Frezza)

1. *Gl'innamorati fervidi ed i sapienti austeri*
2. *amano entrambi, nella stagione matura,*

3. *i gatti dolci e possenti, di cui la casa s'onora,*
4. *anch'essi, come loro, freddolosi e sedentari.*

5. *Amici della scienza e della voluttà,*
6. *cercano il silenzio e l'orrore delle tenebre;*
7. *l'Erebo li farebbe suoi galoppini funebri*
8. *se al servizio piegassero la loro dignità.*

9. *Assumono pensosi le nobili attitudini*
10. *delle sfingi sdraiate nelle remote solitudini*
11. *che paiono addormentarsi in un sogno senza fine,*

12. *hanno reni feconde piene di magiche scintille,*
13. *e particelle d'oro, come una sabbia fine,*
14. *vagamente costellano le mistiche pupille.*

La rima «equivoca» tra l'undicesimo e il tredicesimo verso è rispettata anche nella traduzione di Luciana Frezza. La traduttrice propende per una traduzione in rima tuttavia non espletata fino in fondo perché la rima si spezza al sesto verso su 6. *tenebre*, felice intuizione traduttiva, a nostro avviso, nella misura in cui rievoca la rottura del parallelismo fonogrammaticale dell'originale. La rima della prima quartina è incrociata come nell'originale e si estende all'ultimo elemento sillabico della parola, in tal modo rimanendo sospesa tra una rima «ricca» (che avrebbe dovuto comprendere anche l'ultima vocale sotto accento) e la semplice assonanza. La seconda quartina pur essa adombra una rima incrociata tra versi tronchi (5. *volute*; 8. *dignità*) e versi sdruccioli

(6. *tenebre*; 7. *funebri*), ma non assolta fino in fondo, come abbiamo precedentemente considerato. Infine la rima delle due terzine ricalca in pieno lo schema rimico dell'originale (9. *attitudini*; 10. *solitudini*; 11. *fine*); (12. *scintille*; 13. *fine*; 14. *pupille*). Variante traduttiva rispettosa dell'ordine versale delle parole originali, ricrea quasi in maniera esaustiva la distribuzione topicale dei verbi all'inizio di verso e degli aggettivi in posizione finale: 2. *amano*; 6. *cercano*; 9. *Assumono*; 11. *che paiono*. Enfatica questa opzione traduttiva la resa del dodicesimo verso, il cui incipit presenta un verbo (12. *hanno reni*) che nell'originale è invece in corpo di verso. In tal modo viene compensata la resa dell'ultimo verso 14. / *vagamente costellano le mistiche pupille* /, che ignora l'ordine delle parole dell'originale, secondo cui il verbo è in prima posizione versale (14. / *Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.* /). Questa variante presenta il pregio di rispettare quasi sempre la dislocazione originale degli aggettivi sotto rima (ad eccezione del secondo, del dodicesimo e del quattordicesimo verso): 1. *austeri*; 4. *sedentari*; 7. *funebri*; 13. *fine*. Come nell'originale i versi della seconda quartina e delle due terzine sono femminili e, come nell'originale, i versi della prima terzina si concludono con un sostantivo. I versi della seconda terzina terminano anch'essi con tre sostantivi per evidenti ragioni di rima, in tal modo distaccandosi dall'originale, in cui vi sono invece tre aggettivi. Ma ciò non altera l'assetto distributivo generale del nome (sostantivi e aggettivi) in fine di verso vs il verbo all'inizio di verso, ribadendo in tal modo la fedeltà all'ordine versale delle parole dell'originale. Solo la prima quartina non si adegua a questi principi nella resa del secondo e del terzo verso. La traduzione di Luciana Frezza tende dunque a salvaguardare quegli elementi formali costitutivi dell'originale, che appartengono prioritariamente all'organizzazione del livello rimico e al livello della distribuzione delle parole nel verso.

1.5. *I gatti* (traduzione di A.B.)

I fervidi innamorati e gli austeri dotti amano ugualmente, nella loro età matura, i gatti possenti e dolci, orgoglio della casa, come loro freddolosi e sedentari.

Amici della scienza e della voluttà, ricercano il silenzio e l'orrore delle tenebre; L'Erebo li avrebbe presi per funebri corsieri se mai avesse potuto piegare al servaggio la loro fierezza.

Prendono, meditando, i nobili atteggiamenti delle grandi sfingi allungate in fondo a solitudini, che sembrano addormirsi in un sogno senza fine;

le loro reni feconde sono piene di magiche scintille e di

frammenti aurei; come sabbia fine scintillano vagamente le loro pupille mistiche.

Del tutto a sè stante è la traduzione di A.B., perché si tratta di una versione in prosa su cui meditare con le parole di Čukovskij, che con Fëdorov nel 1930 ha scritto forse il primo trattatello teorico sulla traduzione artistica dal titolo: *Iskusstvo perevoda (L'arte della traduzione)*: «Se nella traduzione non sono trasmessi il ritmo e lo stile dell'originale, questa traduzione è senza speranza. Correggerla non è possibile, bisogna tradurre daccapo. Ma se gli errori di traduzione si riferiscono non tanto al ritmo e allo stile, quanto alle singole parole, se queste ultime conducono a una trasmissione non fedele di questi o quei contenuti e forme dell'autore, e tuttavia, vi è una fedele riproduzione del ritmo e dello stile, questa traduzione, dopo alcune verifiche redazionali, può essere corretta»¹³. (Čukovskij 1930: 55). A questa affermazione fa eco quanto sostiene E. Etkind: «Aucune loi n'impose de rendre en traduction telle ou telle strophe par une forme strophique absolument semblable. Mais la strophe n'est pas que l'enveloppe extérieure du poème, elle en est le langage». (Etkind ib.: 192).

2. Sofferamoci a riflettere ancora sullo schema metrico-ritmico dell'originale e delle sue traduzioni. «*Les chats*» è, come è noto, un sonetto composto di alessandrini, basato su alternanze di versi di tredici e di dodici sillabe. La tredicesima sillaba, come da convenzione, non si calcola per cui i versi sono tra loro isometrici, risultando appunto dodecasillabi, e con accentuazioni fisse sulla sesta sillaba prima della cesura e in ultima sillaba di verso, per cui sono anche isotonicici. L'isometria e l'isotonia sembrano aver guidato, come abbiamo precedentemente avuto modo di osservare, la scelta di un'unica unità strofica nella traduzione di Luigi de Nardis. La traduzione annullando le suddivisioni e gli spazi tipografici tra quartine e terzine, si propone in una struttura verificata sempre nella forma del sonetto, ma di diciassette versi (rispetto ai quattordici dell'originale), in tal modo inserendosi nella tradizione italiana del sonetto caudato e, nel contempo rispettando la compattezza metrica dell'originale. Questa traduzione è infatti l'unica, tra quelle sottoposte ad analisi, che rispetta l'isosillabismo dei versi di Baudelaire: composta da dodecasillabi e endecasillabi, anche in questo si riallaccia alla tradizione italiana del verso lirico.

Le altre traduzioni si attengono fedelmente alla suddivisione dello

¹³ «Esli v perevode ne peredany ritm i stil' originala, etot perevod beznadežen. Isprav'it' ego nel'zja, nužno perevodit' zanovo. No esli pogresnosti perevoda odnosjatsja ne stol'ko k ritmu i stilju, skol'ko k otdel'nym slovam, esli oni svodjatsja k nevernoj peredače teh ili ihyh myslej i obrazov avtora - pri vernom vosproizvedenii ritma i stilja - etot perevod posle neskol'kih redakcionnyh popravok možet okazat'sja obrazcovym» (la responsabilità della traduzione è mia).

schema strofico dell'originale e rispettano la suddivisione in quartine e terzine, anche laddove non si motiva, come nella traduzione in prosa poetica di A.B. o laddove si introducono ulteriori separazioni tra versi, come nel caso della versione di Luciana Frezza, in particolare all'interno della prima quartina tra prima coppia e seconda coppia di versi. Ma tale segmentazione non trova una sua spiegazione immediata, considerato che il tema della prima quartina si espande su tutti e quattro i versi. Il sintagma 13. *Les chats*, è connesso sintatticamente con 2. *Aiment*, del secondo verso, in quanto ne costituisce l'oggetto, ma il vincolo tra verbo e oggetto è anche rafforzato dalla medesima posizione occupata dalle due parole all'inizio, l'una del secondo, l'altra del terzo verso, medesima posizione per di più del soggetto della frase, che si trova in tal modo enfaticizzato all'inizio sia di primo verso sia dell'intera poesia 1. *Les amoureux*. Sarebbe forse stata più comprensibile una segmentazione a metà della seconda quartina in funzione del passaggio tematico del sonetto. La traduzione di Luciana Frezza inoltre è esplicitamente al di fuori di qualsiasi richiamo metrico tra i versi, i quali si offrono secondo un andamento estremamente discontinuo e con una quantità sillabica che spazia dalle dodici fino alle diciassette sillabe.

La variante di Gesualdo Bufalino adotta invece una misura metrica, che secondo un punto di vista comparativo, si propone quale metro equivalente dell'alessandrino francese. La misura metrica privilegiata assume quale modello di riferimento il doppio settenario. La prima quartina presenta nei primi tre versi una cadenza metrica di quattordici sillabe, mentre nella seconda quartina il gioco metrico si realizza con tre versi di tredici e l'ultimo di quindici sillabe. Le terzine sono rispettivamente la prima di quattordici (i primi due versi) e tredici sillabe (il terzo verso); la seconda presenta invece in modo alternato quindici, quattordici e quindici sillabe in modo tale da simulare lo stesso andamento e la stessa relazione che vi è tra i versi dell'originale, pur se spostata a livello di quantità sillabica di ciascun verso. In questa traduzione inoltre l'isometria relativa tra prima quartina e prima terzina, anche se con minore forza, crea rissonanze e richiami formali tra le due strofe, che nell'originale appaiono affidati alla simmetrica costruzione del periodo con una principale ed una subordinata relativa.

3. A conclusione di questa analisi su alcuni elementi formali costitutivi de *Les chats* di Baudelaire, in funzione della loro attualizzazione nelle traduzioni italiane considerate, è opportuno soffermarsi sull'importanza della scelta estetica, che, a nostro avviso, opera il traduttore quando decide di tradurre un testo in base a certi canoni metrici, ritmici, rimici. Questa scelta estetica è fondante nella misura in cui equipara la traduzione letteraria ad un «(inter)-testo», in cui di volta in volta dell'originale sono rievocati e ricreati quei tratti estetici, avvertiti come preminenti dalla sensibilità del singolo traduttore, ma anche dalla pressione della tradizione letteraria cui appartiene. Secondo questa pro-

spettiva la scelta estetica coinciderebbe con la valutazione di quali peculiarità formali del testo originale siano di maggior rilievo per quel tipo di traduzione, anche in base ad «una gerarchia delle caratteristiche di rilievo» secondo il criterio di equivalenza funzionale, proposto da J. Toury (Toury 1981: 21). Le varianti traduttive attivano, ciascuna, una delle illimitate interpretazioni possibili dell'originale. Ma, a dispetto di quanto abbiamo finora cercato di sostenere sul piano teorico, la scelta estetica può comportare anche la decisione estrema di rendere in prosa un'opera poetica, pur di non violarla nella sua integrità estetica. È questa in definitiva l'opzione di Baudelaire, traduttore di *The Raven (Il corvo)* di Edgard Allan Poe, che preferisce *le moulage* della prosa, dall'imperfezione *affreuse*, ad una *singerie* rimata (Etkind ib.: 245).

BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire, Ch. 1961 - *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Baudelaire, Ch. 1983 - *I fiori del male*, traduzione, introduzione e note di Gesualdo Bufalino, I edizione Oscar classici, Arnoldo Mondadori, Milano.
- Baudelaire, Ch. 1975 - *I fiori del male* con testo a fronte, versione in prosa di A.B., I edizione 1975, Garzanti, Milano.
- Baudelaire, Ch. 1961 (1991) - *I fiori del male*, Introduzione di Erich Auerbach, Traduzione e cura di Luigi de Nardis, testo originale a fronte, prima edizione nell'«Universale Economica» - *I classici*, 1991, Feltrinelli, Milano; prima edizione italiana: Neri Pozzi Editore, Venezia 1961.
- Baudelaire, Ch. 1993 - *I fiori del male*, traduzione di Luciana Frezza, miniBUR Rizzoli, Milano.
- Baudelaire, Ch. 1987 (1992) - *I fiori del male e altre poesie*, a cura di Giovanni Raboni, nuova edizione interamente riveduta, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino, 1992.
- Beccaria, G.L. 1989 - *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*, Dante Pascoli, D'Annunzio, Einaudi, Torino.
- Cohen, J. 1966 - *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris.
- Čukovskij, K. - Fëdorov A. 1930 - *Iskusstvo perevoda*, Academia, Leningrad.
- De Beaugrande, R. 1978 - *Factors in a Theory of Poetic Translating*, Van Gorcum, Assen, The Netherlands.
- Elwert, W.T. 1968 - *Verificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*, trad. dal ted., Le Monnier, Firenze.
- Etkind, E. 1982 - *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'homme, Lausanne.
- Folena, G. 1991 - *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino.
- Havránek, B.-Jakobson, R.-Mathesius, V.-Mukařovský, J.-Trubeckoj, N.S. e altri, 1979 - *Tesi*, a cura di Emilio Garroni e Sergio Pautasso, Guida Editori, Napoli.
- Hrushovski, B. 1960 - *On free Rhythms in Modern Poetry*, in Sebeok, Th. (a cura di), *Style in language*, M.I.T. Press, Cambridge, Mass., pp. 173-190.
- Hieronymus 1953 - *De optimo genere interpretandi in Epistulae*, Ed. J. Labourt, Collection des Universités de France, t. V, Société D'Édition «Les Belles Lettres», Paris.

- Jakobson, R. 1966 - *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano (trad. in it. di *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, 1963), pp. 56-64.
- Jakobson, R. 1985 - «*Les chats*» di Charles Baudelaire, in Jakobson 1985, trad. di «*Les chats*» de Charles Baudelaire, in «*l'Homme*», II, 1962, pp. 5-21, scritto in collaborazione con Claude Lévi-Strauss.
- Jakobson, R. 1985 - *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino.
- Lotman, J. 1973 - *Problème de la traduction poétique*, in «*Cahiers du Collectif Change*», n. 14, Seghers / Laffont, Paris.
- Montella, C. 1989 - «*Traduttore traditore*». Alcuni aspetti teorici della traduzione del proverbio, in Vallini, C. (a cura di).
- Permjakov, G.L. 1978 - *O smyslovoj strukture i sootvetstvjuščeej klassifikacii poslovičnyh izrečenij in Paremiologičeskij sbornik*, Nauka, Moskva.
- Silvestri, D. 1995 - *I mattoni della poesia. A proposito delle figure sequenziali della ricorsività vocalica nei testi poetici*, in *Scritti in onore di Tristano Bolelli*, a cura di Roberto Ajello e Saverio Sani, Pacini, Pisa, pp. 471-481.
- Silvestri, D.-Montella C., 1996 - *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica. 1. La ricorsività vocalica. Analisi e confronti* di A. Borrelli, R. Monteriso, A. Raio, A. Tiscio, Arte Tipografica Napoli.
- Silvestri, D. (in corso di stampa) - *I mattoni dell'«Infinito»*. Figure della sequenzialità vocalica nell'«Infinito» di Giacomo Leopardi.
- Toury, G. 1980 - *In search of a theory of translation*, Academic Press, Jerusalem.
- Toury G., 1981 - *Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation*, in *Poetics Today, Theory of Translation and Intercultural Relation*, Vol. 2, N. 4, Tel Aviv University.
- Ungaretti, U. 1936 - *Traduzioni*, Edizioni Novissima, Roma.
- Vallini C. (a cura di) 1989 - *La pratica e la grammatica. Viaggio nella linguistica del proverbio*, Intercontinentalia Editrice, Napoli.
- Vinay, J.P.-Darbelnet, J. 1972 - *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, nouvelle édition revue et corrigée, Didier, Paris.

ALESSANDRA OTTIERI

FILLIA E L'ANARCOFUTURISMO DEI PRIMI ANNI VENTI

1+1+1=1. Dinamite. Poesie proletarie. Rosso+Nero è il titolo completo di una breve raccolta poetica pubblicata anonima, «pro vittime politiche», nell'aprile-maggio del 1922, a cura dell'Istituto di Cultura Proletaria di Torino¹. Apparentemente questo volumetto non ha nulla di diverso rispetto ai tanti opuscoli poetici, spesso di mediocre valore artistico, che Marinetti, abile stratega pubblicitario, non esitava a lanciare sul mercato letterario per attestare la «straordinaria» prolificità dei futuristi italiani. In realtà *Dinamite* è un documento unico nella storia del movimento futurista, la sola testimonianza concreta della volontà, e della possibilità, dei giovani futuristi torinesi degli anni Venti di fondere le forme e i temi canonici del futurismo con i contenuti rivoluzionari della propaganda politica di sinistra: è appunto questa la sintesi *Rosso+Nero*, ovvero comunismo più futurismo anarchico, sottolineata nel titolo della raccolta (stampato, tra l'altro, sulla copertina del volume, in grossi caratteri neri che risaltano su un fondo integralmente rosso)². Anche la scelta dell'anonimato, la decisione di nascondersi dietro la sigla collettiva *1+1+1=1*, testimonia, nei tre autori dell'opuscolo — Fillia, Galeazzi e Pasquali —, la volontà di superare l'individualismo intellettuale dell'artista borghese per adeguarsi alla filosofia avanguardistica dell'azione di gruppo³.

¹ Fillia, *1+1+1=1. Dinamite. Poesie proletarie. Rosso+Nero*, Torino, Istituto Proletario di Cultura, 1922. Le undici poesie presenti complessivamente nell'opuscolo sono state ripubblicate, esattamente secondo la prima edizione, in appendice a Claudia Salaris, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1985. Sull'attività del Proletkul't torinese cfr. la breve nota di S. Caprioglio, *Il Proletkul't*, «Nuova società», 1 settembre 1973, pp. 55-57.

² Una fotografia a colori della copertina di *Dinamite* è riprodotta in Silvia Evangelisti (a cura di), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore/Edizioni Philippe Daverio, 1986.

³ Sulla disposizione del futurismo — messa in scena sin dai suoi esordi — a presentarsi come movimento di gruppo, fortemente organizzato cfr. Glauco Viazi, *Il futurismo come organizzazione. Tecniche e strumenti di gruppo*, «ES» a. II, n. 5, Napoli, 1976, pp. 36-60: «A livello sociologico, insomma, il movimento futurista, anziché modellarsi come cenacolo o club artistico, si forma mutuando [...] le proprie strutture, ed i conseguenti criteri operativi, dal partito politico da un lato (specie per la massima apertura di azione verso l'esterno), dall'azienda industriale dall'altro (per l'intenzionalità di un massimo di produttività, pertanto di organizzazione, all'interno). [...] l'operatività non può più (non dovrebbe essere più) puramente personalistica (= artigianale), deve (dovrebbe) essere di gruppo (= industriale), 'tecnologizzata'. Su questo argomento si veda anche Antonio Saccone, *Marinetti e il futurismo*, Napoli, Liguori Editore, 1984, pp. 13-16.

Nulla si sa dei due autori minori della raccolta, Galeazzi e Pasquali (presenti il primo con due poesie, il secondo con quattro), i cui nomi, legati unicamente all'avventura di *Dinamite*, non compaiono più nelle liste del movimento futurista. Di ben diverso spessore è invece la partecipazione di Fillia, futuro animatore del Movimento Futurista Torinese, alla composizione dell'opuscolo, confermata dal fatto che una delle due copie attualmente reperibili del volumetto (di proprietà di Marzio Pinottini) reca la firma del poeta-pittore futurista su cinque delle undici poesie presenti complessivamente nella raccolta⁴. Fillia, che quindi risulta l'autore principale dell'opuscolo, scrisse le poesie di *Dinamite* a soli diciotto anni e trasferì in esse quello spirito ribellistico e contestatorio, tipico del futurismo degli anni Dieci, che facilmente poteva contagiare una mente giovane ma già proiettata verso un futuro d'azione, come quella dell'artista torinese. Claudia Salaris, che ha visto nell'antologia marinettiana *I poeti futuristi* del 1912⁵, «il punto di riferimento, piuttosto attardato»⁶ di questa raccolta, attribuisce il tono fortemente rivoluzionario delle poesie di *Dinamite* ad una forma di irrequietezza giovanile e ad uno spirito ribellistico «di matrice anarchica e luciniana» che affonderebbe le sue radici nel «maledettismo» scapigliato. Tuttavia, accanto alla pur innegabile suggestione che, ancora negli anni Venti, continuava ad esercitare, soprattutto sui giovani, il vitalismo attivistico di stampo marinettiano, le motivazioni che ispirarono la raccolta sono molto più complesse e si intrecciano profondamente con l'incandescente clima politico italiano degli anni 1920-1922.

Questi, infatti, sono anni ricchi di tensioni ideali, spesso contrastanti, in seno al movimento futurista. Sono gli anni in cui Marinetti, scioltosi, momentaneamente, dai legami col fascismo (la rottura ufficiale avviene al II Congresso dei Fasci, tenutosi a Milano il 24 e 25 maggio del 1920), si mostra disponibile ad un dialogo con gli anarchici; contemporaneamente, i comunisti torinesi guardano con rinnovata attenzione al futurismo e alle sue reali possibilità rivoluzionarie. È il periodo in cui alcuni futuristi, primo fra tutti Vinicio Paladini, aspirano alla nascita del «futurbolscevismo», ossia sperano in una prosima possibile convergenza tra sinistra politica e sinistra culturale,

⁴ Silvia Evangelisti nel citato volume *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo* è stata la prima ad indicare le poesie effettivamente scritte da Fillia grazie ad una copia dell'opuscolo fornitagli da Marzio Pinottini, in cui la firma di Fillia è apposta accanto alle poesie intitolate *Visione simbolica*, *Noi*, *Rivolta*, *Ghigno*, *Prima luce*.

⁵ F.T. Marinetti (a cura di), *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1912.

⁶ C. Salaris, *L'attività letteraria di Fillia*, in Enrico Crispolti (a cura di) *Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico* (catalogo), Cuneo-Mostra in San Francesco 14 maggio-30 giugno 1988, Milano, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1988, p. 61. Di Claudia Salaris cfr. anche il volume *Artecrazia, l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

tenendo gli occhi puntati sull'Unione Sovietica e su ciò che lì era stato effettivamente realizzato. Si tratta, come è noto, di aspirazioni e speranze destinate assai presto ad essere deluse, a causa del precipitare degli avvenimenti politici, ma che, in quel particolare momento storico, dovevano apparire estremamente concrete.

Nella primavera del 1922, alla vigilia della pubblicazione di *Dinamite*, la rivista «Avanguardia», già organo della Federazione Giovanile Socialista, da poco passato al Partito Comunista, avvia, sotto la direzione di Luigi Polano e Giuseppe Berti, un'operazione di graduale avvicinamento nei confronti degli esponenti della estrema avanguardia artistica; è su questa rivista, infatti, (e, successivamente, sulla romana «Pagine rosse» d'ispirazione terzinternazionalista) che Paladini pubblica la maggior parte dei suoi articoli filocomunisti, il cui obiettivo, lo ripetiamo, era quello di spronare intellettuali e politici di sinistra a collaborare per realizzare una rivoluzione che fosse al contempo politica e artistico-culturale: il proletariato, sotto l'egida comunista, avrebbe fatto esplodere la rivoluzione politica antiborghese ed anticlericale, i futuristi, già responsabili del sovvertimento dei codici linguistico-culturali del passato, avrebbero fornito, con la loro arte nuova, il necessario complemento spirituale della rivoluzione.

Nell'articolo *La rivolta intellettuale*, apparso il 23 aprile 1922 su «Avanguardia», Paladini, dopo aver pronunciato un'aspra requisitoria contro la convenzionalità e il «nullismo superficiale» dell'arte borghese, espone le linee fondamentali di quella che sarà, invece, la nuova arte futurcomunista:

La nostra arte sarà internazionale, elevata, nuova, interpretativa, analitica e sinteticamente e robustamente costruttiva. (...) Anche nuova dovrà essere la fonte di ispirazione dell'arte comunista. Dalle officine, dai campi e dai suoi attrezzi di lavorazione meccanica, attingeremo (primitivi di una nuova sensibilità) le forme che creeranno il dramma plastico nuovo⁷.

La battaglia politico-culturale condotta da Paladini sulle pagine di «Avanguardia» continua nel corso del 1922, e culminerà nel famoso *Appello agli intellettuali!*, pubblicato il 16 luglio sul n. 27 della rivista:

Sentiamo che la nostra arte, per la fede nel proletariato e nella rivoluzione, può prendere aspetto concreto di costruttività animo-cerebrale. Solo nella sua rivolta, nei suoi occhi lucidi d'un'ardente visione, nelle sue braccia tese a spezzare il mondo borghese, nelle macchine formidabili che saranno sue, solo in tutto questo ci sentiamo trascinare in una vampata di ardente creazione. [...] Artisti di tutto il mondo,

⁷ Vinicio Paladini, *La rivolta intellettuale*, «Avanguardia», n. 15, Roma, 23 aprile 1922, ripubbl. in G. Lista, *Arte e politica*, Milano, Multipla Edizioni, 1980 (ma in realtà 1981), pp. 194-196. Sulla rivista «Avanguardia» e, più in generale, sui periodici pubblicati a Roma negli anni Venti, cfr. Elisabetta Mondello, *Roma futurista, i periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, Milano, Franco Angeli, 1990.

artisti rivoluzionari, liberi di tradizione, pieni di rivoluzione, pochi eterni e sognatori, tutti, tutti sotto le bandiere rosse dei Soviets!
Per l'arte Comunista!⁸

Ma se Paladini si esprime in questi termini su «Avanguardia», dichiarando la disponibilità del futurismo a trasformarsi in arte proletaria, anche Gramsci, dalle colonne di «Ordine Nuovo», tenta di preparare il terreno per un prossimo incontro tra futuristi e comunisti. Già nel gennaio del 1921, Gramsci, con lo sguardo rivolto alla Russia bolscevica, pubblicava sulla sua rivista l'ormai celebre articolo *Marinetti rivoluzionario?*, dimostrando di nutrire fiducia nelle capacità sovversive ed anticonformiste dei futuristi italiani:

(abolire) gerarchie spirituali, pregiudizi, idoli, tradizioni irrigidite, significa non aver paura delle novità e delle audacie, non aver paura dei mostri [...]. I futuristi hanno svolto questo compito nel campo della cultura borghese hanno distrutto [...], hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio: hanno avuto questa concezione rivoluzionaria, assolutamente marxista, quando i socialisti non si occupavano neppure lontanamente di simile questione⁹.

«Ordine Nuovo» continuerà ad interessarsi al futurismo nel corso del 1922, dando particolare risalto alla notizia dell'*Esposizione futurista internazionale*, organizzata da Franco Rampa Rossi al Winter Club di Torino (27 marzo - 27 aprile 1922), e pubblicando anche un invito agli operai per una visita alla mostra guidata da Marinetti.

Gramsci, principale promotore dell'iniziativa, ne darà notizia a Trotzky nella famosa lettera dell'8 settembre 1922:

(Marinetti) ha accettato volentieri l'invito, ha visitato la mostra con i lavoratori ed ha espresso quindi la sua soddisfazione per essersi convinto che i lavoratori avevano per le questioni del Futurismo molta più sensibilità che non i borghesi¹⁰.

Fillia, all'epoca non ancora ufficialmente affiliato al futurismo,

⁸ VIP (Vinicio Paladini), *Appello agli intellettuali!*, «Avanguardia», n. 27, Roma, 16 luglio 1922, ripubbl. in G. Lista, *Arte e politica*, cit., pp. 224-225.

⁹ Antonio Gramsci, *Marinetti rivoluzionario?*, «Ordine Nuovo», Torino, 5 gennaio 1921, in Id., *2000 pagine di Gramsci*, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 552-554. Tra gli articoli pubblicati su «Ordine Nuovo» nei primi anni venti, che attestano l'interesse nutrito da alcune frange del Partito Comunista nei confronti dell'avanguardia artistica, ricordiamo il saggio *L'arte e la rivoluzione* dell'avv. Arturo Cappa (20 ottobre 1921) e l'ampia e documentata recensione di Frassinelli alla mostra futurista organizzata da Depero nei locali del Winter Club (22 maggio 1922).

¹⁰ Cfr. Leone Trotzky, *Letteratura, arte e libertà* (a cura di L. Maitan e T. Sauvage), Milano, 1958, pp. 35-37, cfr. anche G. Bergami, *Gramsci, Trotsky e il futurismo*, «Nuova Antologia», n. 2166, 1988, pp. 318-330. Sull'interesse manifestato dalla rivista gramsciana nei confronti dell'*Esposizione futurista* al Winter Club, cfr. D. Mengozzi, *Gramsci e il futurismo (Marinetti e una mostra dell'«Ordine Nuovo»)*, Quaderno della FIAP n. 39, s.l., s.d.

non espone alla mostra, ma probabilmente è in questa occasione che ha modo di conoscere personalmente Marinetti e di entrare a far parte del movimento. *L'Esposizione futurista internazionale* del 1922 rappresenta una tappa cruciale nella pur breve storia dei rapporti tra futuristi e comunisti torinesi. Probabilmente proprio da questa mostra, che sembrava preludere ad una futura, reale collaborazione tra artisti d'avanguardia e masse operaie, Fillia dovette trarre l'ispirazione per la composizione delle «poesie proletarie» di *Dinamite*. La mostra, infatti, ebbe ripercussioni immediate negli ambienti intellettuali della città, scatenando, tra l'altro, un'accesa polemica tra Duilio Remondino, comunista futurista, eletto deputato del P.C.d.I. nella circoscrizione di Alessandria (maggio 1921), e Rezio Buscaroli, ex futurista, socialista militante, allievo di Adolfo Venturi all'Università di Roma¹¹.

A Remondino, che dalle colonne della rivista «Avanguardia» esaltava la potenziale carica rivoluzionaria della nuova estetica futurista, capace di penetrare «le menti della classe più giovane e più vergine» della società, Buscaroli rispondeva con una serie di articoli pubblicati su «Gioventù socialista», in cui oltre a classificare l'arte futurista come un «prodotto genuino della civiltà capitalistico-borghese», non esitava a definire «delitto estetico» l'invito rivolto dall'«Ordine Nuovo» agli operai torinesi per spingerli a visitare la Mostra futurista di Piazza Castello.

La polemica tra Buscaroli e Remondino, iniziata subito dopo la chiusura dell'*Esposizione internazionale futurista*, si protrae fino al giugno del 1922. Il 17 giugno, infatti, appare sul n. 24 di «Gioventù socialista» l'articolo *Comunismo + futurismo = ?*, col quale Buscaroli liquida una volta per tutte il discorso sulle possibilità riformatrici dell'arte futurista:

È una rivoluzione, quella, prettamente borghese di spirito, di causa, di effetto, che può magari considerarsi apportatrice di nuovi gusti, di nuovi atteggiamenti del pensiero, ma non può essere considerata come riformatrice *ab imis*. Essa è fatta da un gruppetto di intellettuali, nemmeno troppo sinceri, ed è destinata ad essere contenuta nello stesso ambiente, ad essere compresa dalle stesse menti, a seguire lo stesso cliché del passato, del presente, dell'avvenire borghese¹².

e propone, di contro, il suo ideale di un'arte comunista nutrita di contenuti umanitari e di «sentimento sociale»:

Il principio che può rivoluzionare codesta arte decadente, [...] e che la rivoluzionerà certamente con l'instaurarsi del regime del lavoro e della giustizia sociale, sarà

¹¹ I documenti della polemica (*Esposizione futurista a Torino e Delitti estetici?* di Remondino, *Delitti estetici e Comunismo + futurismo = ?* di Buscaroli) sono ora leggibili in G. Lista, *Arte e politica*, cit., pp. 202-220. Di G. Lista è utile consultare anche l'agile sintesi *Il futurismo*, Milano Jaca Book 1986, che tra l'altro dedica molta attenzione al lavoro pittorico di Fillia.

¹² 12 R. Buscaroli, *Comunismo + futurismo = ?*, «Gioventù socialista», n. 24, Bologna, 17 giugno 1922, in G. Lista, *Arte e politica*, cit., p. 218.

invece un contenuto di umanità, un'onda vasta e potente e solidale di sentimento sociale¹³.

Ma se «Goventù socialista» arretra dinanzi alla possibilità di un'arte futurcomunista, «Ordine Nuovo», invece, a testimonianza della dialettica di posizioni esistente nella sinistra politica italiana all'inizio degli anni Venti, continua la sua manovra di avvicinamento nei confronti dei futuristi torinesi. Il 20 giugno 1922, infatti, solo tre giorni dopo l'uscita dell'articolo di Buscaroli, la rivista gramsciana pubblica una nota anonima (Remondino?) dal titolo *L'Istituto di Cultura Proletaria per le vittime politiche*, allo scopo di promuovere presso gli operai la vendita di un opuscolo di poesie, «primo saggio di musa proletaria», pubblicato dal Proletkult di Torino (la sezione del Proletkult internazionale di Mosca nata il 6 gennaio 1921, grazie anche all'attività promotrice di Gramsci). L'opuscolo in questione è naturalmente *Dinamite*, nei cui confronti la rivista ha parole fortemente elogiative e i cui autori sono celebrati come giovani dotati di «quello spirito innovatore che va sotto il nome di [...] futurismo [...] e che è nella sua vera essenza eminentemente rivoluzionario»¹⁴.

L'accoglienza entusiastica riservata alle «poesie proletarie» di *Dinamite* da parte dei redattori di «Ordine Nuovo» non può certo stupire se si considera la particolare natura di questi componimenti nei quali gli stilemi tradizionali della poesia futurista sono messi al servizio di un acceso credo rivoluzionario.

Prendiamo in considerazione le cinque poesie pubblicate nell'opuscolo da Fillia. Si tratta di versi liberi in cui il destinatario ideale del messaggio poetico è il proletariato, il «Popolo Guerriero», che, libero dalle catene del passato e pronto ad affrontare qualsiasi tipo di lotta, realizzerà la rivoluzione purificatrice:

L'umanità stanca di catene ed ebra di vita,
accende la fiaccola della redenzione.

Voci lunghe, malate di ideale,
salutano, in faccia a tutto e contro tutti,
l'avvenire del sogno e l'avvenire purificato

Hurrà, Popolo Guerriero
per i tuoi figli del presente e del futuro,
per i morituri del sogno,
per i reduci della speranza,
inalbera la rivoluzione!¹⁵

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *L'Istituto di Cultura Proletaria per le vittime politiche*, nota anonima, «Ordine Nuovo», Torino, 20 giugno 1922.

¹⁵ Fillia, *Visione simbolica*, in *Dinamite...* (1922), ripubbl. in C. Salaris, *Storia del futurismo*, cit., p. 267-268.

Diretto antecedente di questa poesia è senz'altro un lungo componimento in versi liberi di Enrico Cavacchioli, intitolato *Rivoluzione*, compreso nella raccolta *Cavalcando il sole*, pubblicata presso le Edizioni Futuriste di «Poesia» nel 1914.

In *Rivoluzione* il ribellismo anarcoide che ispira un po' tutte le poesie del Cavacchioli (vedi *Inno alla crudeltà* o *Danza della pazzia*) si arricchisce del motivo della vendetta sociale:

Si spalancano i polmoni,
e s'armano le gole di nuovi gridi.
«Uccidiamo gli uomini inutili!»
Ansia di sangue sovrasta.
Si fiuta nel vento aroma di carogna.
Ogni mano ha un artiglio
per rapinare la propria giustizia.
Col cuore fra i denti, tenuto come un coltello,
gli uomini cercano la vendetta sociale¹⁶.

Ma Cavacchioli, tra i poeti versoliberisti della prima stagione futurista, non è l'unico ad aver esercitato una forte influenza sulle poesie giovanili di Fillia. Anche Enrico Cardile, Paolo Buzzi, Luciano Folgore e gli altri poeti delle prime edizioni marinettiane sono delle possibili fonti d'ispirazione.

Proprio una poesia di Folgore intitolata *Dinamite*, compresa nella raccolta *Il canto dei motori* (1912), dovette suggerire a Fillia il titolo dell'opuscolo del Proletkult:

O dinamite,
con quante hai, tenacissime dita,
afferra, afferra, afferra,
capigliature di soli,
capigliature di lune,
cumoli di cose e di glorie
e a la tua guerra,
attorcile, scomponile, frantumale,
che tutto sia vergine e bello,
che tutto sia puro,
quando avverterà il futuro
il suo poderoso martello¹⁷.

Echi e suggestioni dell'*Ode alla violenza* di Cardile, pubblicata nell'antologia *I poeti futuristi* curata da Marinetti nel 1912, sono presenti, invece, nella poesia *Noi*. Qui Fillia dichiara, con toni apocalittici,

¹⁶ E. Cavacchioli, *Rivoluzione*, in *Cavalcando il sole*, Roma, Edizioni Futuriste di «Poesia» 1914, sez. *A gola spalancata!*..., pp. 129-136, ripubbl. in G. Viazzi (a cura di), *I poteri del futurismo (1909-1944)*, Milano, Biblioteca Longanesi, 1978, pp. 139-142.

¹⁷ L. Folgore, *Dinamite*, in *Il canto dei motori*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1912, sez. *Velocità*, pp. 171-172, ripubbl. in G. Viazzi (a cura di), *I poeti del futurismo (1909-1944)*, cit., p. 196.

che solo attraverso una distruzione totale e immediata della presente società e delle sue peggiori piaghe, la borghesia e la religione, potrà nascere la futura umanità purificata:

Ma per vincere bisogna soffrire.
Forza!
bisogna minare il mondo dalle fondamenta
e distruggere la società egoista
coi pugnali e con le bombe
che ci ereditarono i padri dalla guerra.
Infrangeremo i templi
e metteremo, per Dio, l'Uguaglianza.
Morte, morte senza pietà!
È necessario uccidere
terribilmente
ferocemente
selvaggiamente¹⁸.

Gli accenti anarco-distruttivi degli ultimi versi citati discendono direttamente dall'*Ode* di Enrico Cardile:

Violenza vendicatrice,
tu, chiamata dal cuore
di tutta l'umanità,
sorgi tu, Violenza, dall'abisso
ove t'incatena il sonno,
ove t'incatena la servitù e la vecchiezza:
o Violenza, sorgi, balena in questo cielo
sanguigno, stupra le albe,
irrompi come incendio nei vesperi,
fa di tutto il sereno una tempesta,
fa di tutta la vita una battaglia,
fa con tutte le anime un odio solo!¹⁹

Si potrebbe proseguire ancora a lungo in questo tipo d'indagine e scoprire altri possibili punti di contatto tra il Fillia di *Dinamite* e i poeti della prima stagione futurista. Tuttavia, i pochi esempi citati sono sufficienti a dimostrare come nelle poesie giovanili di Fillia sia presente quella medesima furia iconoclasta che animava i primi futuristi degli anni Dieci, gli anni «eroici», quando Marinetti, con toni incendiari, si scagliava contro gli idoli del passato e invitava i «mistici del

¹⁸ Fillia, *Noi*, in *Dinamite...* (1922), ripubbl. in C. Salaris, *Storia del futurismo*, cit., pp. 268-269.

¹⁹ E. Cardile, *Ode alla violenza*, in F.T. Marinetti (a cura di), *I poeti futuristi*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1912, pp. 179-183, ripubbl. in G. Viazzi (a cura di) *I poeti del futurismo (1909-1944)*, cit., pp. 258-261.

l'azione» (ovvero i suoi primi seguaci) a tuffarsi nella lotta «con lo schiaffo ed il pugno»²⁰.

Tuttavia, come è già stato detto in precedenza, le poesie di *Dinamite* sono «poesie proletarie». Gli interlocutori di Fillia, come degli altri due autori della raccolta, non sono i giovani intellettuali dell'orbita marinettiana, ma sono «gli zingari / gli isolati / i maledetti / i sognatori / gli oppressi / che cercano in tutte le nuove cavità / con mani avidi / una miccia da accendere»²¹. Il proletario è il vero eroe del domani, «l'uomo moltiplicato» preconizzato da Marinetti negli anni Dieci, che nascerà con l'avvento della nuova civiltà meccanizzata.

Il capo del futurismo nel manifesto *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina* del 1910 aveva dichiarato che:

bisogna (...) preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica²²

e aveva affermato, inoltre, che tale identificazione si era già in parte verificata nel caso degli operai, i quali, dotati di «fiuto metallico», subirono già l'educazione della macchina e s'imparentarono, in qualche modo, coi motori»²³.

Fillia, verso la fine degli anni Venti, ritornerà su queste affermazioni marinettiane, dichiarando che gli operai, che vivono in rapporto quasi simbiotico con le macchine, hanno già realizzato una perfetta fusione con l'ambiente meccanico della fabbrica:

I forni: interno convulso d'officina - fumo, calore, colore, elettricità.
Vampate rosse, gialle, brucianti lampeggiavano, accecarono.
Frenesia vertiginosa di trasmissioni, di pulegge di cinghie.
Ponti metallici gettati tra i forni: ansia, ansia dei materiali in azione
Operai che si fondevano con le macchine, garaggiavano coi trasporti con le ruote, con le leve²⁴.

Questo brano, tratto dal romanzo *L'uomo senza sesso* del 1927, testimonia come Fillia conserverà nel corso degli anni la sua concezione filo-operai, anche quando dalle sue opere sarà scomparso del tutto lo spirito proletario e anarcoide di *Dinamite*.

E infatti sempre in quel romanzo Fillia parlerà ancora degli operai come della «parte più vergine e più sana della società presente, molto più degli impiegati o dei contadini»²⁵:

²⁰ F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), in *Teoria e invenzione futurista. Manifesti. Scritti politici. Romanzi. Parole in libertà*, prefazione di A. Palazzeschi, introduzione, testo e note a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, pp. 7-13.

²¹ Fillia, *Ghigno*, in *Dinamite...* (1922), ripubbl. in C. Salaris, *Storia del futurismo*, cit., p. 274.

²² F.T. Marinetti, *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina* (1910), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 256.

²³ *Ivi*, p. 257.

²⁴ Fillia, *L'uomo senza sesso*, Torino, Edizioni Sindacati Artistici, 1927, p. 86.

²⁵ *Ivi*, p. 88.

(Gli operai) vivono a contatto della tessitura meccanica che li modifica. Essi stanno tranquillamente superando l'atavismo che tormenta le altre classi, perché la loro passione si manifesta nello sport - in un prossimo domani riusciranno ad aumentare le proprie facoltà intellettuali, assorbire altri strati dell'umanità, bastare a se stessi²⁶.

Tuttavia, confrontando gli ultimi due brani citati, tratti da *L'uomo senza sesso*, con le poesie del '22, salta subito all'occhio la profonda differenza di prospettiva politica tra il Fillia filo-proletario di *Dinamite* e quello più maturo dei romanzi del '27. Se, infatti, nel '22 Fillia fa professione di estremismo politico, dichiarando, con ingenuità giovanile, la propria disponibilità ad unirsi al proletariato oppresso nella comune lotta antiborghese ed anticlericale, nel '27 Fillia assume un atteggiamento più distaccato, paternalistico, verso gli operai, che ora non sono più visti come potenziali elementi rivoluzionari, ma semplicemente come forze produttive, «macchine umane» al servizio di altre macchine, che solo «in un prossimo domani» riusciranno ad emanciparsi intellettualmente²⁷. D'altro canto, nel corso dei cinque anni che separano la raccolta del '22 dai successivi romanzi il panorama politico italiano è mutato profondamente e con esso è mutata anche la posizione politica di Fillia che, abbandonati gli atteggiamenti sovversivi del periodo giovanile, è divenuto, dopo il '24, artista e intellettuale futurista.

È opportuno precisare, tuttavia, che i protagonisti di *Dinamite*, i nuovi eroi dallo «spirito modificato», non sono solo gli operai, simboli positivi (o forse è meglio dire «strumenti necessari») della moderna società industriale, ma anche e soprattutto gli sbandati, i diseredati, «prostitute e vagabondi», autentico «Esercito della Miseria», che oramai è pronto a «scattare / disperatamente / per la suprema vendetta» (*Ghigno*).

Anche nelle quaranta poesie presentate da Fillia nell'antologia *I nuovi poeti futuristi*, curata da Marinetti nel 1925²⁸, l'artista torinese rivela la sua predilezione per figure che sono simboli espliciti di trasgressione e anticonformismo: protagonisti privilegiati dell'immaginario poetico di Fillia sono ancora una volta, infatti, il teppista, lo sbandato, la prostituta, simboli di sesso e di violenza, che popolano un mondo *underground*, avvolto nel mistero notturno.

Le poesie incluse nella raccolta marinettiana appartengono, tutta-

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ «L'operaio marinettiano, l'angelo della nuova religione tecnologica, non è, insomma, 'uomo nuovo', bensì mito dell'uomo nuovo costruito in armonia con i desideri più profondi dell' 'uomo antico': immagine proletaria nata da un sogno borghese» (R. Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento*, Milano, Mursia, 1973, p. 223).

²⁸ F.T. Marinetti (a cura di), *I nuovi poeti futuristi*, Roma, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1925. Sul periodo romano delle Edizioni Futuriste di «Poesia» e sulla generazione di «nuovi poeti futuristi» presenti nell'antologia del '25 cfr. il volume di Claudia Salaris, *Marinetti editore*, Bologna, Il Mulino, 1990.

via, alla produzione poetica posteriore di Fillia, quando, assopitosi oramai lo «spirito proletario», questi ripropone le figure del teppista e della prostituta non come simboli di un sottoproletariato urbano desideroso di riscattarsi politicamente tramite la rivolta sociale, ma come figure prive di qualsiasi connotazione politica, trasgressive più sul piano del costume etico che su quello sociale e che affasciano proprio in virtù della loro ambiguità morale.

Si legga ad esempio la poesia *Notturmo*:

sotto il fanale sporco (sanculotto elettrico che
à vinto la nobiltà depravata delle stelle) una prostitu-
ta-femmina bionda domina l'arcobaleno artificiale della
notte con il colore azzurro-vivo dei suoi vestiti di seta

mi à baciato una sera lontana
immergendomi nello spasimo rosso del suo profumo
violento
insegnandomi la meraviglia dei caffè-chantants che
cambiarono con lussurie spregiudicate la mia ingenuità di
poeta in vita elastica-notturna di ELEGANTISSIMO TEPPISTA²⁹

I due protagonisti di questa poesia, la «prostituta-femmina bionda» vestita di seta azzurra e il poeta, «elegantissimo teppista», che vivono di notte e frequentano i *caffè-chantants*, di certo non hanno più nulla in comune con «la marea di vagabondi e prostitute», pronti a lottare «coi coltelli e colle unghie», della poesia *Ghigno* del '22. Il punto di riferimento delle poesie del '25 è piuttosto la letteratura-*divertissement* di Pitigrilli o di Guido da Verona, che non la poesia di ispirazione politica.

Ma ritornando alle poesie di *Dinamite*, bisogna anche dire che in esse sono già presenti, sia pure a livello embrionale, due temi che ricorrono costantemente nella successiva produzione letteraria di Fillia: l'eroticismo e l'estetica della violenza. Si tratta, d'altro canto, di due temi che risultano profondamente intrecciati nell'immaginario letterario di Fillia, per il quale la pratica erotica ha sempre qualcosa di brutale, di primitivo, così come l'atto violento implica sempre un piacere fortemente sensuale:

Perché la nostra lotta ha due principii:
un ideale e un desiderio:
libertà senza legge, di desiderio e di vita,
piacere senza freno, di godimento e di estenuazione
dateci il pieno frutto delle nostre forze
abolendo il denaro,
dateci l'amore
perché vogliamo eternare la carne

E necessario uccidere

²⁹ Fillia, *Notturmo*, in F.T. Marinetti (a cura di), *I nuovi poeti futuristi*, cit., p. 178, ripubbl. in G. Viazzi (a cura di), *I poeti del futurismo (1909-1944)*, cit., p. 516.

terribilmente
ferocemente
selvaggiamente.
Il sangue impuro dei nemici,
mischiato col sangue bollente,
feconderà la terra
creando la scaturigine del bene...³⁰

Il piacere sensuale che può derivare solo da una totale e sanguinosa vittoria, può anche condurre ad atti di folle eroismo individuale:

Desiderio feroce di agguato
per uccidere
(in fondo agl'occhi neri
ubriacati d'odio)
desiderio di eroismo pazzo
con il pugno chiuso sulla lama
per sterminare tutto il popolo
se non ha la forza di gettarsi
nell'uragano violento della libertà³¹.

I versi appena citati si prestano ad un rapidissimo confronto con un brano dell'*Inno alla guerra* di Paolo Buzzi, in cui è presente il medesimo richiamo a Nietzsche e al mito dell'eroe-superuomo:

Voglio pugnare salendo, pugnare sotto una cattedra di piombi
Solo in testa a pochi amici, voglio distruggere nemici a milioni!

Essere, come il Dio, micidiale! Fiaccare distruggere
attiguo e lontano!
Datemi la mitragliera perfetta dell'avvenire
o le diecimila spade brandite da braccia romane!³²

In *Rivolta* Fillia insiste particolarmente sul clima di esaltazione collettiva che coinvolge il popolo all'indomani della vittoria. La consapevolezza del successo ottenuto inebria a tal punto gli uomini da spingerli irresistibilmente alla danza, al movimento sfrenato, convulso di tutto il corpo:

Rogo enorme contro la notte.
Ara votiva di libertà.
e attorno la folla danza
turbínosa
tra uragani di vittoria

³⁰ Fillia, *Noi*, in *Dinamite...* (1922), ripubbl. in C. Salaris, *Storia del futurismo*, cit., pp. 268-269.

³¹ Fillia, *Prima luce*, in *Dinamite...* (1922), ripubbl. in C. Salaris, *Storia del futurismo*, cit., pp. 281-282.

³² P. Buzzi, *Inno alla guerra*, in *Aeroplani*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1909. *L'Inno*, dedicato a Marinetti, è presente anche in F.T. Marinetti (a cura di), *I poeti futuristi*, cit.

e febbre di schianto.
Visi sformati, bestiali
arroventati
dal riverbero rosso.
Danza frenetica, enorme,
sotto la musica lontana
della bufera che romba³³.

In questo brano è evidente, innanzitutto, il richiamo al *topos* futurista dell'incendio che il diciottenne Fillia ripropone, essendo ancora a quel tempo fortemente suggestionato dai toni rivoluzionari dei primi manifesti marinettiani, nei quali i futuristi si autodefinivano gli «allegri incendiarii» e Marinetti manifestava in ogni campo la sua volontà iconoclasta³⁴. Ma la danza attorno al rogo, inscenata dai ribelli dopo l'esaltante vittoria, assume, in questa descrizione, il sapore nuovo di un antichissimo rito tribale. Ne sono protagonisti ancora una volta i proletari che, per la loro «purezza» morale e per il loro vigore fisico, sono considerati da Fillia i veri «primitivi» della moderna civiltà meccanica, gli «uomini nuovi» destinati a trionfare sulla borghesia decrepita.

Il tema del primitivismo è, comunque, un tema assai caro all'immaginario letterario e pittorico di Fillia, per il quale la vita istintuale, ferina dell'umanità selvaggia vissuta agli albori della civiltà, è un mito, un ideale a cui attingere per ritrovare, sotto la spessa corteccia dell'ipocrisia borghese, quella spontaneità e naturalezza di comportamento (anche sessuale) necessaria alla costituzione dell'uomo moderno³⁵.

³³ Fillia, *Rivolta*, in *Dinamite...* (1922), ripubbl. in C. Salaris, *Storia del futurismo*, cit., p. 272.

³⁴ «E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!... Suvvia! Date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite senza pietà le città venerate!» F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del futurismo* (1909), in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit. p. 12). Vedi anche F.T. Marinetti, *Uccidiamo il Chiaro di luna* (1909) in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 22-24, in cui Marinetti chiama per nome ad uno ad uno i poeti futuristi definendoli «grandi poeti incendiarii». Anche Aldo Palazzeschi — che però si definisce «incendiario mancato / incendiario di poesia» — utilizza, sia pure in chiave ironica, il *topos* futurista dell'incendio: «Quando tu bruci / tu non sei più l'uomo, / il Dio tu sei! / Mi sento correr per le vene un brivido. / Ti vorrei vedere quando abbruci, / quando guardi le tue fiamme; / (...) / Bello, bello, bello... e Santo! / Santo! Santo! / Santo quando pensi di bruciare, / Santo quando abbruci, / Santo quando le guardi / le tue fiamme sante!» (A. Palazzeschi, *L'incendiario*, in *L'incendiario*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1910, pp. 69-80). Sulle omologie e differenze tra Palazzeschi e Marinetti in relazione alla tematica incendiaria cfr. A. Saccone, *Figurazioni del personaggio incendiario: Marinetti e Palazzeschi*, «Filologia antica e moderna», nn. 5-6, 1994, pp. 129-157.

³⁵ La funzione catartica che la danza rituale, sfrenata, assume nell'immaginario di Fillia, si ripresenterà in un brano della novella *La conquista*, compresa nella raccolta *La morte della donna* del 1925. I protagonisti sono antichi guerrieri che, durante la notte che precede la battaglia, esorcizzano le loro paure con una danza selvaggia e sensuale, attraverso la quale trovano l'esaltazione necessaria per affrontare la lotta: «- frenesia del suono che ubriaca il sangue nelle vene, atavismo selvaggio di rapporto fisico, movimento allegria velocità: tutti i guerrieri tatuati di azzurro e bianco danzarono la guerra, attorno all'incendio del rogo. Istinto magnetico che scoppiò nei nervi come un desiderio rovente, la danza divenne una febbre pazzesca di sensi.» (Fillia, *La conquista della donna*, Torino, Edizioni Sindacati Artistici, 1925, pp. 6-7).

Nelle poesie di *Dinamite*, infine, sono visibili anche le prime tracce di un procedimento di derivazione pittorica — il simbolismo cromatico — del quale Fillia si servirà ampiamente nella sua produzione posteriore, sia poetica che narrativa.

In *Visione simbolica*, ad esempio, l'imminente moto rivoluzionario, prefigurato nelle visioni deliranti del poeta, è reso attraverso un gioco cromatico-stilistico basato sull'alternanza nero/rosso (tenebra/luce, odio/vendetta):

Nero e rosso
tenebra e luce
Notte di sangue

Nei gorghi neri dei vostri sguardi
fiammeggi l'odio

dalle piaghe rosse di vendetta,
esala un odore di Giustizia...³⁶

Si tratta, è chiaro, solo di brevi accenni, ma che tuttavia rivelano sin da ora la forte sensibilità cromatica di Fillia e la profonda connessione, nella sua arte, tra parola poetica ed immagine pittorica (una connessione tale da rendere impossibile l'analisi della produzione poetica di Fillia senza tener conto dei paralleli svolgimenti della sua ricerca pittorica)³⁷.

Da quanto è stato detto sin qui è evidente che le cinque poesie di *Dinamite*, nonostante siano solo delle prove giovanili, occupano un posto tutt'altro che marginale nel complesso dell'attività letteraria di Fillia, dal momento che in esse sono presenti alcune caratteristiche stilistiche e tematiche che ritorneranno con grande frequenza in tutta la produzione poetico-narrativa posteriore dell'artista torinese. Tuttavia è soprattutto lo spirito comunesteggiante della raccolta, il suo carattere filoproletario, che suscita maggior interesse, dal momento che le vicende politiche che seguirono la pubblicazione dell'opuscolo scongiurarono ai futuristi torinesi, e quindi anche a Fillia, di continuare sulla strada dell'incontro tra futuristi e masse operaie.

Dinamite, quindi, unico ed importante esperimento di futurismo proletario resterà un episodio isolato e privo di conseguenze. D'altro canto, si trattava di un esperimento velleitario, sin dall'inizio votato

³⁶ Fillia, *Visione simbolica*, in *Dinamite...* (1922), ripubbl. in C. Salaris, *Storia del futurismo*, cit. pp. 267-268.

³⁷ Sulle diverse fasi della ricerca pittorica di Fillia cfr. i seguenti volumi di E. Crispolti: *Il secondo futurismo: Torino 1923-1938. 5 pittori + 1 scultore*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1962; *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969; *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1987. Per un'analisi del rapporto parola/immagine nel linguaggio poetico di Fillia rinvio al mio saggio *Fillia e 'I nuovi poeti futuristi'*, «Filologia e Critica», a. XVIII, fasc. III, settembre/dicembre 1993, pp. 372-397.

al fallimento. Un ostacolo oggettivo alla realizzazione di quel progetto era costituito certamente dalla difficoltà di saldare gli ideali e gli interessi dell'*élite* avanguardista italiana, di estrazione borghese, con gli obiettivi rivoluzionari della massa operaia. Inoltre, il gruppo dirigente comunista, chiuso ad ogni iniziativa di collaborazione con gli avanguardisti, fu sempre contrario a realizzare in Italia la sintesi futurbol-scevica auspicata da Paladini, che pure avrebbe consentito alla sinistra italiana di uscire dall'isolamento politico e culturale nel quale andava sempre più precipitando³⁸. Inoltre, l'operazione filofuturista avviata dalla rivista «Avanguardia», aveva suscitato, sin dall'inizio, consensi ma anche numerosi dissensi. Accanto a coloro che, come Duilio Remondino, credevano nel potenziale rivoluzionario delle forme e dei contenuti dell'arte futurista, c'erano altri esponenti del Partito fermamente convinti che l'arte rivoluzionaria sarebbe potuta nascere soltanto come un prodotto del proletariato e non come espressione di un'*élite* di artisti borghesi.

Assai eloquente, a questo proposito, è l'articolo di Alba Curdie *Esteti rossi*, pubblicato su «Avanguardia» il 16 aprile 1922:

Il dinamismo può rappresentare il volto della modernità, ma nella lotta fra le classi il dinamismo è creazione della pura borghesia. La macchina è antiproletaria, il dinamismo è affarista. (...) l'arte rivoluzionaria può essere futurista, cioè dinamica nella forma, MA:

1°) il futurismo è borghese ed è vuoto di concetto;

2°) il futurismo per essere rivoluzionario deve avere il concetto di rivoluzionario. Il punto difficile, caro Duilio, è questo: l'arte rivoluzionaria ancora non esiste. Io credo che l'arte rivoluzionaria sia prodotto anche e soprattutto del proletariato, schietta espressione di questo, e non come credi te, di una *élite* di artisti³⁹.

Manifestazione esplicita dei sentimenti anti-avanguardisti dominanti nel gruppo dirigente bordighiano, fu proprio la bocciatura dell'opuscolo *Dinamite*, avvenuta tramite un articolo estremamente feroce apparso sulla rivista «Il Comunista», organo ufficiale del Partito, il 26

³⁸ Sul fallimento del programma futurcomunista di Paladini (costretto, dopo il '24, a lanciare i suoi appelli dalle pagine di piccole riviste anarchiche come le romane «Fede» e «Vita» di Damiani) e sulla delicata fase di trapasso dall'avanguardismo bolscevico all'avanguardismo immaginista, cfr. U. Carpi, *Bolscevico immaginista, comunismo e avanguardia artistiche nell'Italia degli anni Venti*, Napoli, Liguori, 1981, e Id., *L'estrema avanguardia del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1985. Di Carpi ricordiamo anche i seguenti scritti pure dedicati al tema dei rapporti tra futurismo e politica: *Sovversivismo antiborghese e borghesia sovversiva: appunti sull'ideologia del primo futurismo*, «Lavoro critico», n. 25, 1982, pp. 5-38; *Per una storia dei rapporti tra movimento futurista e fascismo: «La Scintilla» di Cremona*, «Letteratura italiana contemporanea», appendice II, n. 4-5-6, 1982, pp. 319-338; *Ancora su «sinistra» e «destra» al Congresso Futurista del 1924*, «Letteratura italiana contemporanea», n. 6, 1982, pp. 79-82; *Documenti sul futurismo torinese*, «La Rassegna della Letteratura italiana», n. 1-2, 1982, pp. 178-202; *Futurismo e sinistra politica*, in Aa.Vv., *Futurismo, cultura e politica*, a c. di Renzo De Felice, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988.

³⁹ Alba Curdie, *Esteti rossi*, «Avanguardia», n. 14, Roma, 16 aprile 1922, ripubbl. in G. Lista, *Arte e politica*, cit., pp. 190-193.

luglio del 1922. In quest'articolo, intitolato *Futurismo operaio* e firmato UGAR (Ugo Arcuno), sono usate parole durissime nei confronti del futurismo italiano, impietosamente giudicato un gioco da diletanti, ridicolo e privo di credibilità storica.

Non è possibile, scrive Arcuno, paragonare le «improvvisazioni» dei futuristi italiani, con i seri, anche se discutibili, prodotti del futurismo sovietico:

i saggi dell'arte nuova in Russia (...) non sono una improvvisazione di diletanti, ma sono il prodotto di studi seguiti in apposite scuole, e condotti con criteri pedagogici ed artistici discutibili senza dubbio, ma tali da imporsi all'attenzione di ognuno sia per la serietà loro, sia per il valore dei prodotti che essi han dato finora e che da essi si ha il diritto di attendersi. Non così, purtroppo, in Italia⁴⁰.

Dinamite è la prova tangibile — aggiunge Arcuno — dell'impossibilità del futurismo italiano di trasformarsi in arte proletaria:

La lettura dei versi è davvero rattristante. (...) Se l'autore di questi versi — io penso ch'egli sia un operaio, che se egli fosse uno dei cosiddetti intellettuali non esiterei un istante a consigliargli l'immediato ritorno alle scuole elementari — se l'operaio dunque autore di questi versi si fosse proposto di fare utile opera di propaganda, avrebbe dovuto innanzitutto non dare al suo scritto l'apparenza di poesia (apparenza di poesia: mettere degli accapo a casaccio) ma la forma spontanea e persuasiva di prosa semplice e sincera⁴¹.

Gli attacchi di Arcuno ai futuristi torinesi raggiunsero gli effetti desiderati: dopo la pubblicazione di quest'articolo, infatti, l'opuscolo del Proletkult diverrà introvabile, probabilmente reso tale dal comitato direttivo del Partito Comunista.

I futuristi dell'orbita marinettiana pubblicheranno, di lì a poco, il «Manifesto al Governo Fascista» *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani* (marzo 1923) ed apriranno così la strada all'incontro con il regime, puntando oramai al riconoscimento «ufficiale» del loro movimento:

Vittorio Veneto e l'avvento del Fascismo al potere costituiscono la realizzazione del programma minimo futurista (...) La nostra influenza in Italia e nel mondo è stata ed è enorme. Il futurismo italiano tipicamente patriottico, che ha generato innumerevoli futurismi esteri, non ha nulla a che fare con i loro atteggiamenti politici, come quello bolscevico del Futurismo russo divenuto arte di Stato. Il Futurismo è un movimento schiettamente artistico ed ideologico⁴².

⁴⁰ UGAR (Ugo Arcuno), *Futurismo operaio*, «Il Comunista», Torino, 26 luglio 1922.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Il manifesto *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, firmato da Marinetti, fu pubblicato il 1 marzo 1923 su «Futurismo» e riedito poi da «L'Impero» (11 marzo) e da «Noi» (n. 1, aprile 1923). Sul controverso tema dei rapporti tra futurismo e fascismo cfr. M. Hinz, *Il problema del rapporto tra futurismo e fascismo nella letteratura recente*, «Studi Novecenteschi», n. 29, 1985, pp. 51-81.

Nel corso del 1923, mentre Marinetti è ormai pronto alla riconversione fascista⁴³, Fillia, nonostante il fallimento di *Dinamite*, continua ad intrattenere rapporti con l'*entourage* di Gramsci. Nell'aprile del 1923, infatti, il giovane poeta-pittore da poco affiliato al movimento futurista fonda assieme a Tullio Alpinolo Bracci il «Movimento Futurista Torinese - Sindacati Artistici Futuristi», il cui scopo è ancora una volta quello di avvicinare le masse operaie al futurismo.

L'appello iniziale del manifesto è rivolto ai lavoratori: i Sindacati annunciano particolari agevolazioni economiche per gli operai che intendono visitare le mostre futuriste e non prevedono tasse d'iscrizione «perché la massa operaia non deve pagare la propria organizzazione, ma essere al contrario ricompensata»:

LAVORATORI FUTURISTI, il rapido consenso ottenuto nella massa operaia con l'iscrizione immediata e continua di un numero enorme di aderenti, forma la certezza assoluta che i SINDACATI FUTURISTI avranno tutta la possibilità di essere portati a conquistare le vie prossime del domani, dove i produttori del lavoro e dell'arte conosceranno soltanto la forza della propria opera e la volontà sicura della propria
CREAZIONE⁴⁴.

I Sindacati puntano principalmente sul binomio Arte/Lavoro, «creazione e applicazione continua», in quanto solo esso potrà garantire all'azione futurista un successo sicuro e immediato:

Avremo il mezzo più sicuro e più meraviglioso di un'azione formidabile, perché *Arte* e *Lavoro* rappresentano creazione e applicazione continua, Giovinezza eternamente unita, Conquista e velocità compenetrata; rappresentano in una parola il grande impulso italiano costruttore del mondo: *Futurismo*⁴⁵.

Non manca al termine del manifesto anche un larvato riferimento alla recente esperienza futurproletaria di *Dinamite*.

E il nostro programma è sempre dinamite violentissima ed esplosiva di cervello nell'assalto ai castelli chiusi della vecchia Arte, per la provocazione futura della *Luce*⁴⁶.

⁴³ Marinetti, che ora rifiuta la lotta politica e rivendica la natura esclusivamente artistica del movimento futurista, prende le distanze dall'ideologia egualitaria di stampo comunista lanciando il manifesto *L'Inegualismo*. «Distruggete, annientate la politica che opaca ogni corpo! (...) seppellite le vecchie idee logore sudice di Uguaglianza, Giustizia, Fraternità, Comunismo, Internazionalismo! Imponete dovunque l'Inegualismo...» (F.T. Marinetti, *L'Inegualismo*, «Il Futurismo», Roma, 1 maggio 1923).

⁴⁴ Bracci-Fillia, *Movimento futurista Torinese - Sindacati Artistici Futuristi*, Torino 1923. Il volantino di fondazione del Movimento Futurista Torinese, apparso il 15 aprile 1923 sui principali quotidiani di Torino, è stato ripubblicato in S. Evangelisti (a cura di), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, cit. p. 65.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

È probabile, come sostiene Carpi, che lo scopo dei Sindacati Futuristi di Fillia e Bracci fosse quello di creare dei «poli d'orientamento culturale, artistico e ideale diversi e concorrenziali rispetto a quelli della sinistra»⁴⁷. Ma l'importanza e l'originalità dei Sindacati Futuristi di Torino stanno soprattutto nella volontà manifestata dai due giovani fondatori di associare attivamente gli operai nell'organizzazione di iniziative culturali di ampio respiro, e di rendere, in tal modo, questi ultimi, per la prima volta, non solo fruitori passivi, ma anche soggetti attivi della creazione artistica.

A questo scopo Bracci e Fillia propongono anche la fondazione dei «Sindacati Artistici di Mestieri»:

I «SINDACATI ARTISTICI DI MESTIERI» rappresentano la valorizzazione nuovissima e agile della vita moderna, futurista e dinamica, perché portano la grande massa produttrice (che sarà domani il solo cosciente imperialismo d'Italia) al centro della civiltà industriale e metallica, meccanizzando ogni forza e ogni pensiero⁴⁸.

Nello stesso anno in cui fonda il Movimento Futurista Torinese Fillia scrive anche il dramma *Sensualità* che, rappresentato per la prima volta nel 1923, sarà pubblicato con alcune modifiche due anni dopo per i tipi delle Edizioni Sindacati Artistici di Torino. In questo dramma, presentato da Fillia come «compenetrazione spirituale di azione movimento ambiente luce colore rumore temperatura», e in cui emerge in modo compiuto l'adesione di Fillia alla mitologia meccanica, sono ancora evidenti gli echi dello spirito futurproletario delle poesie di *Dinamite*.

Il nucleo drammatico dell'azione teatrale è costituito dal rapporto conflittuale tra LUI, eroe futurista dotato di una moderna sensibilità meccanica, *leader* indiscusso di un gruppo di giovani rivoluzionari, e LEI, simbolo pericoloso della passionalità e della sensualità femminile destinata a soccombere sotto i colpi della rivoluzione meccanica.

Il tema del superamento dell'amore e dei sentimenti tradizionali, e quello della rimozione dell'eroticismo femminile tramite la sovrapposizione donna-macchina, ricorrono quasi ossessivamente nell'immaginario letterario di Fillia. Ma ciò che distingue *Sensualità* dalla produzione poetica e narrativa posteriore dell'artista torinese è proprio la presenza in questo dramma del motivo politico della rivoluzione anti-borghese e proletaria, motivo destinato a scomparire nelle novelle del '25 e nei romanzi del '27, per dare spazio ad immagini ed elementi (esotismo, nottambulismo, sport) più consoni al gusto del pubblico piccoloborghese degli anni Venti, orientato verso la letteratura di consumo.

Nel dramma non è detto esplicitamente sotto quale bandiera si

⁴⁷ U. Carpi, *L'estrema avanguardia del Novecento*, cit., p. 106.

⁴⁸ Bracci-Fillia, *Movimento Futurista Torinese - Sindacati Artistici Futuristi*, Torino, 1923.

stia svolgendo l'azione rivoluzionaria, ma la scena dominata dal colore rosso e la terminologia usata dai personaggi («la frazione del Centro a rovesciato il Governo, tutto il popolo è in rivolta») non lasciano spazio ai dubbi:

LUI: bisogna sfruttare l'entusiasmo con velocità: quando il popolo, esasperato dai tormenti, è ubriaco di se stesso si può vincere. La rivolta non concede spazi di tempo ed ha un movimento meccanico

— domani sera, all'improvviso, occuperemo i centri pubblici: uno stordimento violentissimo prima di colpire il cuore

— la colpa della vecchia classe è l'ottimismo, superiorità ideale ma inutile per impedire l'ingranamento delle nostre forze. (...)

— io so che vincendo la nostra minoranza potrà contare sull'appoggio degli indifferenti, massa incosciente, mancante di ogni agilità, ma decisiva quando è questione di peso⁴⁹.

Fillia, quindi, mette in scena una grande rivoluzione a base proletaria, di stampo comunista, guidata da un'élite futurista di «uomini nuovi», che sembra realizzare, nella dimensione cromatico-astratta dell'invenzione teatrale, il programma futurbolscévico elaborato da Paladini e concretamente realizzato in quella che lo stesso Paladini chiamava «la repubblica di sogno dell'Oriente»⁵⁰, la Russia dei Soviets.

Particolarmente suggestivo è il modo in cui Fillia mette in scena, nel terzo atto del dramma, il moto rivoluzionario. Si tratta di una rappresentazione, totalmente astratta, di forze geometriche e cromatiche in lotta: un grande «prisma rosso», staccandosi dal «fondale nero» che lo trattiene (e qui la simbologia politica è chiara) s'inclina minacciosamente sugli uomini sottostanti ed è appena trattenuto da un cono di «luce azzurra». Sarà lo stesso Fillia a spiegare successivamente il perché di questa soluzione scenica nel paragrafo *Scenografia interpretativa* del manifesto *Alfabeto spirituale*, pubblicato nel 1925 insieme a Bracci e Maino:

una nostra opera teatrale, basata sopra densità cerebrali e psicologiche, è pienamente valorizzata dal nostro ambiente scenico che risponde con la stessa sincerità al contenuto sensibile abbiamo dato l'effetto di un momento rivoluzionario con una forma pittorica astratta, cioè un grande masso geometrico rosso che sembra piom-

⁴⁹ Fillia, *Sensualità - Teatro d'eccezione*, Torino, Edizioni Sindacati Artistici, 1925 (7 atti futuristi; copertina ed illustrazioni di Ugo Pozzo). *Sensualità e Il sesso di metallo* (atto unico pubblicato da Fillia nel 1925 nella raccolta di novelle *La morte della donna*, cit., pp. 1-9) sono stati ripubblicati in M. Verdone, *Teatro italiano d'avanguardia*, Roma, Officina Edizioni 1970, pp. 378-396. Sulla produzione teatrale di Fillia si vedano anche i seguenti volumi: M. Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Milano, Lerici Editore, 1969; U. Artioli, *La scena e la Dynamis (immaginario e struttura nelle sintesi futuriste)*, Bologna, Patron Editore, 1975; P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977.

⁵⁰ V. Paladini, *Appello agli intellettuali*, «Avanguardia» cit., ripubbl. in G. Lista, *Arte e politica*, cit., pp. 224-225.

bare sul palcoscenico dal fondale nero ed è trattenuto da un rettangolo bianco di luce...⁵¹.

Ma lo spirito filoproletario di Fillia e del Movimento Futurista Torinese è destinato a durare ben poco.

Nel marzo del 1924, infatti, i Sindacati Artistici Torinesi pubblicano il numero unico «Futurismo» il cui programma d'apertura rappresenta il totale capovolgimento delle enunciazioni politiche contenute nel precedente manifesto di fondazione del Movimento. Oramai anche i futuristi torinesi sono pronti a rinunciare alla lotta proletaria e ad allinearsi alle direttive ufficiali del movimento, dettate da Marinetti e fissate nel «Manifesto al governo fascista» del marzo 1923.

I Sindacati Artistici del Movimento Futurista Torinese pubblicano il numero unico «Futurismo» il 9 marzo 1924. Nel *Programma* d'apertura della rivista Bracci e Fillia, richiamandosi esplicitamente alle parole utilizzate da Marinetti nel manifesto del '23, dichiarano la loro disponibilità ad una prossima conversione fascista:

La politica è superata.
interverremo nella lotta soltanto in momenti di estrema necessità. Il Governo nazionale nato nel *Futurismo*, è già applicazione del nostro programma minimo.
Vogliamo oggi valorizzare l'Arte Futurista (...) come grande e decisiva Creazione Italiana che si è diffusa all'Estero fino ad assorbire ogni attività. Per ottenere immediatamente un risultato reale imponiamo:
il riconoscimento del *Futurismo* come Arte di Stato⁵².

Sulla quarta pagina di «Futurismo» Bracci e Fillia pubblicano anche un articolo intitolato *Gruppo Artistico d'Avanguardia*, nel quale sono elencate le caratteristiche di questa nuova associazione artistico-culturale, nata come «emanazione diretta dei Sindacati Futuristi di Torino». Ciò che salta subito all'occhio, anche in questo articolo, è l'assenza di qualsiasi accenno ad un possibile ruolo attivo delle masse operaie all'interno dell'organizzazione. Il neocostituito Gruppo d'Avanguardia, sarà, infatti, «formato da soli artisti», aperto anche alle energie creatrici di giovani appartenenti ad altre tendenze artistiche, ma chiuso a qualsiasi tipo di collaborazione con gli operai, per i quali è previsto al massimo il ruolo di spettatori:

1) il GRUPPO D'AVANGUARDIA (formato di soli artisti) sorge con lo scopo preciso di creare un ambiente moderno di lavoro effettivo sia con manifestazioni proprie che con partecipazione diretta ad ogni altro movimento.

⁵¹ Bracci-Fillia, Maino-Fillia, *Alfabeto spirituale, Sale futuriste* (catalogo), Palazzo Madama, Torino, Mostra organizzata dai Sindacati Artistici Futuristi, gennaio 1925, ripubbl. in E. Crispolti, *Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, cit., pp. 69-71.

⁵² T.A. Bracci-Fillia, *Programma*, «Futurismo», numero unico, edito a cura dei Sindacati Artistici del Movimento Futurista Torinese, Torino, 9 marzo 1924, ripubbl. in S. Evangelisti (a cura di), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, cit., p. 66.

2) è ammessa qualunque tendenza artistica per non impedire attività personali, ma sarà sempre data la precedenza ai lavori d'avanguardia in qualunque necessità⁵³.

Inoltre, se nel volantino di fondazione del Movimento Futurista Torinese, Fillia e Bracci promettevano un'«azione apolitica» del movimento, «permettendo ai suoi aderenti di appartenere a qualsiasi partito o Associazione»⁵⁴ nel *Programma* d'apertura di «Futurismo», Bracci e Fillia ribadiscono il rifiuto futurista dell'azione politica diretta, non per desiderio di neutralità, ma solo perché «Il Governo nazionale, nato nel Futurismo, è già applicazione del nostro programma minimo»⁵⁵.

È con questo inequivocabile annuncio della compiuta adesione dei futuristi torinesi al fascismo, che si chiuderà per sempre il breve capitolo dei rapporti tra i comunisti di Gramsci e il gruppo futurista di Fillia.

Gramsci, d'altro canto, già nel 1922, dinanzi ad una realtà politica sempre più minacciosa, non poteva fare a meno di comunicare a Trotzky, nella celebre lettera dell'8 settembre, la sua profonda amarezza per l'involuzione ideologica di tanti intellettuali italiani, oramai pronti alla conversione fascista:

I giovani intellettuali sono diventati quasi tutti reazionari. Gli operai, che nel futurismo vedevano gli elementi di una lotta contro la vecchia cultura accademica (...), adesso devono lottare con le armi in pugno per la propria libertà e poco s'interessano delle vecchie polemiche. Nei grandi centri industriali il programma del Proletkult, che mira a risvegliare lo spirito creativo degli operai nel campo della letteratura e dell'arte, assorbe l'energia di chi ha ancora la voglia e il tempo di occuparsi di questi problemi⁵⁶.

Fillia, che oramai ha rinunciato definitivamente alla politica attiva, manifesterà la sua compiuta adesione al fascismo partecipando al Primo Congresso futurista, svoltosi a Milano dal 23 al 25 novembre del 1924. Il Congresso, che come ha sottolineato Silvia Evangelisti «costituiva un'abdicazione allo spirito rivoluzionario libertario e anar-

⁵³ Bracci-Fillia, *Gruppo Artistico d'Avanguardia*, «Futurismo», Torino, 9 marzo 1924, p. 4; cfr. S. Evangelisti (a cura di), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, cit., p. 66. L'Evangelisti dà anche notizia degli altri articoli pubblicati da Fillia su «Futurismo»: *Sindacati Futuristi* (con Bracci, Farfa, Pozzo, Narciso), abbozzo di un programma da pubblicarsi sulla rivista «Prisma», progettata da Bracci e Fillia ma mai pubblicata; *Catalogo Prima Mostra d'avanguardia, Teatro Romano, marzo-aprile* (con Bracci), il catalogo, comprendente ventotto artisti, è pubblicato sulla rivista con prefazione di Fillia; *Creazioni futuriste* (firmato Fillia), primo nucleo del futuro manifesto *Alfabeto spirituale*, pubblicato nel 1925 con le firme di Bracci-Fillia e Maino-Fillia. Nell'ultima pagina, dedicata alla pubblicità, Bracci e Fillia reclamizzano l'«Arte decorativa futurista» («Cartelli lanciatori. Lavori ornamentali. Creazioni decorative. Scenografia») e annunciano una «Grande Mostra decorativa, con l'esposizione di ogni genere di lavori».

⁵⁴ Bracci-Fillia, *Movimento futurista Torinese - Sindacati Artistici Futuristi*, Torino, 1923.

⁵⁵ Bracci-Fillia, *Programma*, «Futurismo», Torino, 9 marzo 1924.

⁵⁶ L. Trotzky, *Letteratura, arte e libertà*, cit. pp. 35-37.

coide che aveva informato il futurismo fino ad allora»⁵⁷, si svolse all'indomani del delitto Matteotti in un clima politico estremamente teso.

È interessante, a questo proposito, un ricordo di Bruno Sanzin che riguarda, in particolare, la presenza «inquietante» di Fillia al Congresso:

C'era un'aria di fronda che s'insinuava con sempre maggiore insistenza tra i partecipanti al congresso. Si sussurrava che a capo dei contestatori si trovasse Fillia, ma dovrei dissentire dall'opinione corrente essendogli stato molto vicino in quei giorni. Voci, soltanto voci, che contribuivano comunque a diffondere un senso di disagio. La conclusione del convegno richiedeva una dichiarazione che corrispondesse alle esigenze della legalità in atto. Grande era la preoccupazione di Marinetti.⁵⁸

Mi sembra opportuno prestar fede all'opinione di Sanzin e non credere alle «voci», che pure circolavano nell'ambiente futurista, circa un'eventuale azione disturbatrice condotta da Fillia col deliberato intento di turbare il normale svolgimento dei lavori congressuali. Tuttavia il fatto che i «sospetti» dei congressisti ricadessero proprio su Fillia, additato come «capo dei contestatori», testimonia quanto ancora fosse vivo, nella memoria di tutti, il ricordo dei suoi trascorsi «sovversivi».

In realtà Fillia a partire dal 1924 orienterà i propri interessi esclusivamente verso la sfera dell'arte e, a ulteriore testimonianza della sua ortodossia futurista, affiancherà attivamente Marinetti nell'opera di organizzazione dell'avanguardia futurista italiana, in qualità di vice-segretario generale del movimento.

⁵⁷ S. Evangelisti (a cura di), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, cit., p. 71-72. Sul primo congresso futurista cfr. anche C. Salaris, *Artecrazia...*, cit., partic. pp. 25-63.

⁵⁸ B.G. Sanzin, *Io e il futurismo (confidenze in libertà)*, Milano, 1976, p. 42. Cfr. S. Evangelisti (a cura di), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, cit. p. 72.

ANNAMARIA PAGLIARO

IL BRASILE NELLA 'HISTORIA' DI GIACINTO LOREFICE

È noto che nei secoli XVI e XVII fiorisce una ricca letteratura (trattati di cosmografia, compendi di storia, di geografia e di antropologia) che è il prodotto del generale interesse che si veniva accrescendo nel tempo verso gli spazi geo-sociali legati anche alle Indie Occidentali.

In Italia, già alla fine del XVI secolo, una massa di nuove informazioni viene messa a disposizione del pubblico dalla raccolta ramusiana e — più in generale — dalle numerose traduzioni che furono offerte da storici portoghesi e spagnoli, oltre che dalle prime relazioni dei missionari gesuiti. Tali testi rappresentavano quindi, in buona parte, variegate testimonianze della nuova realtà apparsa agli occhi europei, ma spesso raccoglievano notizie *vulgatae*, provenienti dalla vasta rete di testi e relazioni che circolavano in Europa. In tale genere di scrittura si colloca *Il Brasile in prospettiva*, trattato che risale presumibilmente ai primi anni del '700, scritto dal gesuita siciliano di origine napoletana Giacinto Loreface¹ e giunto a noi in due volumi manoscritti². Corposa *summa* delle conoscenze dell'epoca, esso nasce

¹ Nato a Modica nel 1676 da una famiglia di origine napoletana, fu ammesso nella Compagnia di Gesù nel 1692. Dall'anno successivo attese agli studi di retorica e filosofia nella Domus Probationis del Collegio Panermita, fino al 1696. Dal 1697 è registrato nel Collegio Modicense dove continuò gli studi; nel contempo insegnava grammatica. Nel 1701 era nel Collegio Sicilense dove insegnò *Humanæ Litteræ*. Negli anni successivi, continuò a insegnare, spostandosi tra i vari collegi della regione. Nel 1740 il suo stato di salute veniva registrato come «mediocre» e nel 1743 il Loreface era definito «infirmus mentis». Morì a Modica nel 1746. Fu autore di quattro opere rimaste manoscritte: *Storia dell'immagine miracolosa di M.V. delle Grazie venerata in Modica*; *Suor Maria Serafine della Concezione ed altre religiose defunte con fama di santità nel monastero di Palma*; *Vita di Francesco de Moncayo e Palafox*; *Storia del Brasile*. Quest'ultimo lavoro è oggetto della nostra segnalazione.

² Collocati con segnatura MS XIIG 50-51, si trovano presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, dove pervennero nel gennaio 1866 dalla Biblioteca del Monastero di S. Lorenzo Maggiore, presumibilmente dopo la seconda soppressione dei conventi con l'applicazione delle Leggi Siccardi. I fogli sono in mezza pergamena e le copertine, in cartone marmorizzato con angoli in pergamena, risalgono alla fine del secolo scorso. Sui dorsi di queste è impresso in caratteri dorati il titolo *Descrizi. del Brasile* ed appare poco leggibile il nome dell'autore G. Loreface. I dorsi recano incisa una J in caratteri dorati. L'opera, a tutt'oggi inedita, acefala e mutila dei primi fogli, è citata col titolo *Storia del Brasile* sia dal Mira (*Bibliografia Siciliana I e II, Gran Dizionario delle opere edite e inedite antiche e moderne di autori siciliani o di argomenti siciliani e fuori*, vol. I, Palermo, 1875) che dal Narbone (*Bibliografia Sicola Sistematica*, Vol. I, Palermo, 1850) nonché dai De Becker e Sommervogel (*Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, XII vol.,

non come frutto di una esperienza diretta — l'autore dichiara di scrivere *per relata e per lecta* — ma piuttosto come operazione letteraria in cui il materiale scientifico si arricchisce di quegli elementi di origine fantastica e favolistica mediati da più fonti che si proiettarono nelle Indie Occidentali e che infarcirono le cronache del XVI e XVII secolo.

Il Lorefice apparteneva al folto gruppo di letterati ed eruditi che attingevano al copioso *corpus* di testimonianze e carteggi che si era venuto ad accumulare e che proveniva dalle terre visitate, per riscrivere una propria storia finalizzata ad un ampliamento dell'informazione e della conoscenza, ma atta anche a stimolare interessi politici ed economici accanto a curiosità scientifiche e letterarie.

Il primo volume del trattato consta di cinquecentoquindici fogli³ (di cui sette compongono l'indice), divisi in 35 capitoli⁴; nei primi dodici di questi si compendiano le conoscenze storiche e geografiche del Brasile mentre nei restanti ventitré capitoli si danno notizie diffuse sull'assetto territoriale e politico delle varie province.

Grande spazio è occupato anche da notizie di carattere antropologico sulle quali Lorefice si intrattiene con maggiore diffusione nella seconda parte del compendio, che va ad occupare i primi sessantotto fogli del secondo volume (di cui due di indice), distribuiti in dieci capitoli⁵.

Una diffusa e particolareggiata descrizione della fauna e della flora di quel Paese completa il corposo trattato⁶.

edita in dieci volumi tra il 1890 e il 1909). Tali repertori bibliografici riferiscono di un'opera distribuita in tre volumi; è probabile che il trattato, articolato in quattro parti, sia stato raggruppato in due volumi all'atto dell'ultima rilegatura. Nessun repertorio reca possibili indicazioni sul periodo in cui il trattato fu redatto. Il manoscritto rivela la presenza di tre mani che si alternano nella scrittura e di una quarta, intervenuta per alcune correzioni a margine. Il copioso indice onomastico che precede la *Protestatio Auctoris* cita gli «Autori, da' quali o si son cavate le notizie per la presente *Istoria*, o son citati dallo scrittore in essa». Ci pare tuttavia che il titolo della trattazione possa essere desunto sia dal primo foglio del secondo volume a noi pervenuto, in cui l'estensore scrive *Il Brasile in Prospettiva. Parte seconda (...)*, che dalla quarta parte del trattato, che reitera il titolo.

³ La numerazione di essi, curata dall'estensore, è irregolare e discontinua; rimanderemo, quindi, i brani che andremo a citare ai capitoli di appartenenza e al volume da cui son tratti.

⁴ Il titolo del primo capitolo è stato desunto dall'indice, mancando, come sappiamo, i primi fogli che lo compongono. I titoli degli altri capitoli in indice non corrispondono alla lettera a quelli forniti nel testo: spesso se ne riassumono solo i contenuti. Ancora, in indice, al sesto capitolo sono riportati, riassunti, i titoli dei cap. VI e VII che sono, invece, trattati separatamente nel testo: l'ottavo capitolo, così, diviene settimo. L'errore continua fino al quindicesimo capitolo del testo che non viene registrato in indice. Più avanti, l'estensore attribuisce al cap. XVIII quanto erroneamente era stato attribuito al cap. XVII citato due volte. I capitoli dal XX al XXVIII hanno una errata numerazione progressiva.

⁵ Essi sono riuniti sotto il titolo generale: *Il Brasile in prospettiva - Parte Seconda*. I fogli sono numerati regolarmente. I titoli riportati in indice corrispondono a quelli forniti nel testo. Tuttavia, nel riportare le citazioni, continueremo a fare riferimento ai capitoli di appartenenza e al volume da cui esse saranno tratte.

⁶ Suddivise secondo gli schemi comuni alle trattazioni dell'epoca, le gustose pagine dedicate alla fauna, recitano rispettivamente: *Trattato Primo de' Volatili*; *Trattato Secondo*

Non mancano reminiscenze mitologiche e di bestiari antichi e medievali, in sintonia con la concezione del sapere dell'epoca. Lorefice rinvia esplicitamente, infatti, nel copioso indice onomastico che precede la *Protestatio Auctoris*, alle fonti letterarie cui attinge: la *Naturalis Historia* di Plinio, Aulo Gellio, Solino, Galeno, Prospero Alpino, Busbecq, Belon, Girolamo Benzoni, Botero, Zacuto, Mangini, sono solo alcune delle fonti scientifiche, classiche e medievali e della tradizione cristiana cui fa riferimento nelle prime pagine della propria trattazione.

Alla *Protestatio Auctoris* segue il primo capitolo; in esso l'autore riconosce di avere avuto delle titubanze nell'apprestarsi a comporre l'opera, giacché:

il timore d'incontrarci nella censura di coloro che o per non essere mai usciti dalle terre d'Europa o per poco esser pratici delle Istorie, fanno dell'ignorare regola delle verità delle cose, le quali come che compariscono meravigliose, e peregrine su le pagine, sono affermate tutte bugie di chi le scrive.

(vol. I, cap. I)

Guardingo verso la realtà che si appresta a descrivere e tuttavia consapevole di dover riportare notizie soprattutto credibili, egli ricorre quindi alla «verità tramandata dai sacri libri dei classici»⁷, a quelle *auctoritates*, cioè, che sovente costituivano ancora un punto di riferimento obbligatorio per i letterati dell'epoca. Giustifica così l'elencazione delle fonti, che egli cita per non incorrere nel rischio di essere poco creduto, giacché da esse si apprende di esseri mostruosi che hanno abitato la terra, pigmei, monocoli, cinocefali, uomini privi di bocca che vivono di «alito» e di «sudore».

Sarebbe, pertanto,

un temerario ardimento l'inoltrarsi a condannar di bugiardi quegli Istoricacci accreditati, e di soda dottrina, che an parlato delle opere ammirabili create dalla Natura

degli Aquatili; *Trattato Terzo degli Animali Terrestri*. Il *Trattato Primo de' Volatili* è articolato in quattordici capitoli che si sviluppano su 77 ff. regolarmente numerati; il *Trattato Secondo degli Aquatili* occupa i ff. 78-131 distribuiti in ordine progressivo in sei capitoli; il *Trattato Terzo degli Animali Terrestri* si suddivide in undici capitoli e si estende regolarmente da f. 132 a f. 211. Un indice generale, che occupa quattro fogli non numerati, completa la terza parte della *Istoria*. Il titolo dell'ultimo trattato è cancellato in buona parte; l'estensore si è preoccupato di lasciare il titolo generico: «*Il Brasile in Prospettiva - Parte quarta*». L'oggetto della trattazione è esplicitato nel foglio successivo: «Non è nostro impegno in questa quarta Parte della presente Istoria descrivere tutte l'erbe, piante, ed alberi, che produce la fertilissima Terra del Brasile, né tampoco arringare tutte le virtù di essi; conciosia che essendo gli uni, e le altre innumerabili, ricercherebbero uno smisurato volume, che però da tutte quelle selve, che ne sono feconde, ne sceglieremo alcune più principali, e di maggior considerazione, o per l'ottima qualità de' legni, o' per la scelta bontà dei frutti, o per la sovranità dell'odore, o finalmente, per l'eccellenza delle virtù che contengono». L'ampia trattazione si sviluppa in diciassette capitoli distribuiti tra f. 1 e f. 179 e completati da due fogli di indice.

⁷ G. Solimano, *Cultura Umanistica e scoperta colombiana nel "De insulis nuper inventis" di Nicolò Scillacio*, in "Columbus III", D.A.R.FI.CI.ET. Genova, 1988, p. 44.

nel mondo: Oltre che chi si opporrà alle notizie da noi rammentate in quest'opera, chiamandole parto di finzioni poetiche, fa duopo, che nel medesimo tempo condanni le tradizioni passate dalla bocca degli Antichi, amanti della sincerità, all'orecchio de' Moderni oculati nel credere, e predicate anche da pergami per vere, e irrefragabili. Per fine, se eglino le chiamano incredibili, e vogliono con ciò accusar noi d'inventori, con un gran catalogo di maggiori avvenute maraviglie, pensiamo difender la nostra causa: o pure li costringeremo a negar tutto lo che viene scritto d'altri Autori, rigettando quanto Noi diremo: avvengaché questi ne riferiscono in maggior numero, e con sembianze di poca credibilità, come si osserverà nelle seguenti.

(ivi)

Ciò premesso, il gesuita inizia la propria relazione, «pregando quei che si degneranno di leggerla, favorirci del loro compatimento, se non troveranno lo stile rispondente all'aspettativa de' loro ingegni, e al genio di chi brama una peregrina locuzione, e un'abbondanza di spiritosi concetti (cap. II)» fiducioso, così, di ottenere il consenso «da ogni sorta di Gente desiderosa di sapere quanto è bello, e specioso nell'America Occidentale; il che non seguirebbe, se le cose contenute in quest'opera fossero scritte a misura dell'intelligenza de' più letterati». (ivi)

Tenendo presenti i canoni usuali della storiografia dell'epoca mediati dalla tradizione classica, Lorefice termina il capitolo giustificando la necessità di dare un taglio conciso alla sua *Istoria*, «(per quanto ci sarà possibile) giacché siamo in un secolo amante della chiarezza e di brevità» (ivi).

Fornite alcune notizie sulla spedizione che raggiunse quella terra⁸, «sotto la condotta di Pietro Alvarez Cabrale cavaliere di non minore nobiltà, virtù e coraggio, a quanti in quel secolo fiorivano, e davan splendore a quel fioritissimo Regno» (ivi), l'autore dedica i successivi dieci capitoli alla descrizione particolareggiata del territorio, partendo dalla conformazione di esso e dalla definizione dei suoi confini⁹ e passando poi a descrivere minuziosamente i fiumi principali che vi scorrono e i loro rispettivi affluenti. Offre notizie particolareggiate «del Fiume delle Amazoni comunemente nominato del Maragnone, dell'Origliana, e del gran Parà fiume, che tra gli altri del mondo può dirsi un mare di acque dolci» (cap. IV) e, a fine volume, del «fiume

⁸ Le fasi relative alla scoperta del Brasile occupano uno spazio di scrittura di tre fogli manoscritti.

⁹ «Le ragioni sopra le quali tal'uno ha affermato: essere il Brasile Isola, e non già Terraferma, sono insussistenti, avvengache asserisce ciò a motivo di trovarsi un fiume d'acqua dolce, che corre tra il Brasile e il Perù, quasi che fosse sufficiente questa piccola divisione di acque per nominarlo Isola, inoltre se ciò bastasse per dargli una tal denominazione di Isola ne seguirebbe che in ogni Regno ove l'acque de' Fiumi col suo raggio fan cento divisioni di terra a terra, si potrebbero dire piene di cento Isole e pe dir meglio di tante Isole arricchite quante sono le Terre circondate dalle acque. Che se tal volta cossi vengon chiamate, l'è per una certa abusione di vocabolo, non perchè in realtà lo siano» (cap. II).

dell'Argento uno de' più celebri nel mondo, e in grandezza, contende con quello delle Amazoni (...); quando entra nel mare porta di larghezza i trecento sessanta, e forse quattrocento miglia: Motivo per cui quei Naturali lo chiamano Paranà, Guasù, che vuol dire mare grande» (cap. XXXV).

Mescolando fatti reali con notizie fantasiose, decanta le terre che essi bagnano e le acque pescose in cui vivono il «Pesce Bue, così detto, non solo per la somiglianza col Bue terrestre, ma anche perché ogn'uno che delle sue carni si ciba, senza dubbio trova un alimento simile in tutto alle carni di questo animale; la sua grandezza è d'un vitello d'un anno circa, a cui parimente è somigliantissimo, nel capo, nella fronte, nelle orecchie, e nel musso» (cap. XIII), e le testuggini, delle quali gli indigeni «per ordinario si alimentano», e la cui carne «è simile alla Vaccina, e del pari gustosa». Le acque sono dunque così ricche, che «del pescato di ogni giorno, quelli innumerevoli abitatori non costumano serbare parte per il dì seguente. Il modo di pescarli non è con reti, ma con saette, e girando sulle Canoe per le acque.» (ivi).

La descrizione dell'idrografia del Paese si arricchisce, attraverso una abile ricostruzione degli avvenimenti storici, della narrazione delle vicende che portarono alla scoperta dei fiumi e delle spedizioni che vi si susseguirono nel tempo: ne vengono fuori delle storie in cui appaiono, stemperati, i *tópoi* dei racconti di avventure — le grandi distanze, i ripari fortunosi, l'incontro con le popolazioni indigene, l'intuizione della presenza di oro e pietre preziose — che si intrecciano con gli elementi mitici, comuni ancora alle narrazioni dell'epoca, e con i riferimenti agli interventi divini che corrono in aiuto agli equipaggi.

Il «temperamento dell'aere è giocondo e salutare» (cap. VI) e la descrizione che l'erudito ci offre del paesaggio produce un effetto fortemente icastico: esso presenta per tutta la sua estensione il medesimo e caratteristico aspetto, generato dal fortissimo contrasto esistente tra le pareti montuose — che fungono da frontiere naturali¹⁰ — e le valli, i boschi, così come tra rispettivi tipi di vegetazione, a volte poco rigogliosa, a volte compatta e verdeggiante sulle rive dei fiumi e dell'oceano. Questa è l'*habitat* ideale di una variegata fauna, presente in grande abbondanza, e di cui Lorefice si sofferma a parlare più diffusamente nelle specifiche sezioni che compongono buona parte del secondo volume del trattato.

Evitando rigorosamente durante la descrizione del territorio i consolidati riferimenti edenici che contraddistinguono buona parte delle relazioni sul nuovo mondo e limitandosi, quindi, a ravvisare in essi

¹⁰ «Dalla parte interiore e verso Ponente circondato, e chiudono il Brasile altissime e inaccessibili montagne quali stendendosi colle sue cime lo dividono in una parte dal Perù, e nell'altra lo abbracciano, e lo accolgono in seno» (cap. II).

i *loci amoeni* dell'eterna primavera, Lorefice caratterizza la propria scrittura affidando le descrizioni a quei toni realistici già abbondantemente presenti negli scritti del Botero¹¹ e che gli faran sostenere che

Or tutto che il Brasile sia cossi fertile, e abbondante (...), nondimeno essendo o uguali o maggiori l'incomodi (dicono molti) dai quali viene contrapesato, e superato il prezioso, e fecondo, che lo distinguono, riesce noiosa agli abitatori la permanenza in quei paesi. Ma in verità siccome l'oro sempre è desso, ancorché in vicinanza di altri impuri metalli, così la terra del Brasile deve tenersi in altissimo pregio, benché assediata dai mali, si vedono in molte, e sordidissime infermità incognite a Medici forastieri e di lontane nazioni, innumerabili fiere, che l'infestano come Tigri, Pantere, Coccodrilli, Dragoni, Vipere di varie sorta di potentissimi veleni che aggiunte ad otto altre specie d'animali non men nocivi, che indomabili, rendono quel suolo un ritratto dell'Africa, e troppo inimico all'umanità; ciò però non discredita la sua bellezza, perché ivi tutti questi e simili mali trovano i più opportuni, ed efficaci remedi per restar superati ove in ogn'altro paese se signoreggiano i mali le medicine, o son scarse, o sono inefficaci.

(cap. III)

In cambio, però, le miniere d'oro sono numerose, così le gemme, tanto che «dopo alcune straordinarie tempeste del mare, trovano i paesani nelle spiagge, quantità di ambracane, pietre preziose d'ogni sorta, cristalli, amatiste, granatini, perle, rubini, smeraldi e topazi».

(ivi)

Tante e ugualmente di valore, sono le «robbe mercantili» e queste sono «i zuccari, i balsami, il tabacco, la bambaggia, il verzino, e il legno giacarandà, coll'altro chiamato legno di Re. Insomma, se noi consideriamo la varietà delle ricchezze che la natura ha dato al Brasile, lo troveremo favorito dal Cielo sopra ogni altro paese».

(ivi)

Le popolazioni stanziate sulle rive dei fiumi e verso l'interno vivono in perfetta simbiosi con l'ambiente e traggono da esso una grande varietà di frutti e droghe medicinali di cui fanno uso con grande perizia e che Lorefice descrive ampiamente ricorrendo, all'occorrenza, a similitudini con prodotti europei noti al lettore italiano:

Il principale arbitrio di quei Paesani [i Tupinambas] è di Mandioca, servendosene per pane usuale, non che le genti del Brasile, ma quasi tutti i Portoghesi. Di queste radici di Mandioca ne hanno in abbondanza, e acciòché per l'inondazione non marciscano la provvidenza Divina, diede loro il modo facile di conservarla. Cavata dalla terra quelle radici, che sono grosse come pastinache, nere al di fuori, e nella parte interiore bianche, le conservano in profonde fosse di arena la più arida, e secca, sinché cessino le abbondanti acque. Trovandola poi cossi fresche, come se allora fossero cavate dal campo. Di queste medesime si servono

¹¹ G. Botero, *Relationi Universali* P. II, Venezia, 1601. Vale la pena ricordare il pregevole studio di Aldo Albonico, *Il mondo americano di Giovanni Botero*, con una selezione delle *Epistolae* e delle *Relationi Universali*, Roma, Bulzoni editori, 1990.

per comporre le loro bevande e il vino, del quale sono egliano universalmente troppo amanti. Fanno di queste radici, anche alcune guastellette delicate, che cotte, e ridotte alla consistenza dei nostri biscotti, conservandoli nel più alto della casa, per difenderle dall'umidità, se vogliono da esse cavare il vino, li fan cuocere in acqua calda, e quel licore, che riesce alquanto acetoso, ha troppa energia e facilmente ubbriaca; con questo vino celebrano le loro feste, fan l'esequie a' loro morti, ricevono i loro ospiti, travagliano ne' i loro arbitri, e finalmente non vi è occasione, in cui s'uniscono, che non sia questo la campana che li chiama, la catena, che li lega, e li trattiene a bel tempo.

Fanno pure altre sorti di vino di qualunque de' frutti silvestri con bollirli nell'acqua, e questa riesce più soave, che qualunque altro prelibato, ne' paesi d'Europa. Lo conservano in vasi grandi, di creta, e altri in piccole botti fatte d'un solo tronco di albero da essi incavato. Molti poi, in vasi grandi tessuti di erbe con tal intonacatura di bitume al di dentro, che appena una sola goccia ne trapela al di fuori.

Le vivande colle quali accompagnano questo pane, e vino, oltre di frutti, come platani, castagne, che nel Perù chiamano Mandorle, Guaijabe e bellissimi cocchi in Europa, portano detti Noci dell'India, Dattili silvestri, ma di varie radici di molta sostanza, come sono Batate, Aipil Cereggij di varie spezie, Ignami, che o bollite, o poste su la brace non solo son utili alla sanità, ma dilettevoli al palato.

(cap. IV)

Sulla grande varietà dei gruppi etnici che abitano il territorio e sull'organizzazione socio-familiare di questi, Lorefice si sofferma induciando anche sulle armi che adoperano¹² e sui riti religiosi che

¹² «L'arme di questi Barbari sono diverse, come sono egliano diversi per nazioni, taluni usano zagaglie, altri dardi di legno forte, e bene accuminati, superando con la loro destrezza li stratagemmi dell'inimico che vuol scanzarne i colpi. Altri usano storiche arme colle quali i soldati dell'Ingua gran Re del Perù, solevan guerreggiare, ed è appunto una lunga saetta di nove palmi armati nella punta di osso, o di legno molto forte, e tamente veloce nel moto, che corre per più di cinquanta passi senza perdere la violenza. Con queste armi parimente pescano, con queste combattono contro i nemici, con queste si portano alla cacciagione, o sia nelle selve, o nel fiume. Quel che cagione maggior stupore, si è che con queste anche fan preda delle testuggini. Usano similmente per loro difesa le rotelle dette Tacuare tessute di canne silvestri. Molti si servono di arco, e saette. Abbondano di erbe velenose, delle quali compongono un certo succo cossi potente che unendo con esso le saette tolgono a' nemici feriti infallibilmente la vita. Mantengono tra di loro il commercio come i Veneziani, e i Messicani sempre per acqua, e in piccole barchette fatto di un solo tronco incavato, che chiamano Canoe per ordinario legno di cedro, alberi de' quali la Divina Provvidenza ne arricchì abbondantemente quelle campagne, e boschi senza costar loro travaglio, o di tagliarli, o portarli agli abitati. Avvengachè le acque de' Fiumi che sradicano dalle più distanti parti del Perù li depositano nel Fiume Maragnone il quale li lascia sù le ripe, e quasi alle porte delle case di ogn'uno per poi servirsene a lor piacere. Li ferramenti delli quali si servono per lavorare non solamente le loro canoe e tutto il resto di chi han di bisogno non sono fabricati da buoni Maestri nelle botteghe di Biscaja, ma in quelle dei loro intendimenti, tenendo sempre per maestra, e consigliera dell'opera la necessità, questa insegna loro il servirsi della parte più soda e forte della testuggine, e seccatala al fumo darle filo con una pietra come ai coltelli d'acciajo, per poi servirsene di ascia. In alcune di quelle nazioni questi strumenti sono di pietre aguzzate in tal maniera, che con minor pericolo di rompersi, con maggior brevità, che le sopradette fabricate dalle ossa delle testuggini, tagliano qualunque albero per grosso, che egli sia. I Scalpelli, e gli altri strumenti minuti sono dei denti degli animali innestati nel legno, quali non fan men bene il suo ufficio, che quelli di fino acciaio».

(cap. VII)

praticano¹³. Influenzato, tuttavia, dalle descrizioni ancora fantasiose e pittoresche di quelle popolazioni, il gesuita non esita a dire che

tra le altre, trovansi due nazioni, una di Pigmei tanto piccolini, che non eccedono la grandezza d'una tenera Creatura, e chiamano Guaaysy, l'altra è d'una Gente, che tiene i piedi al rovescio d'ogni altro Brasiliano, di modo che, chi non conoscendoli volesse inseguire i loro passi, camminerebbe sempre al contrario. Chiamansi costoro Mutayns, e pagano ai Tupinambas tributo di certo numero d'Accette fatte di pietra forte, e che servono al mancamento degli strumenti di ferro, ce' quali i Tupinambas troncan gli alberi, e fan legni per fuoco

(cap. XI)

Contemporaneamente, conferma la presenza della popolazione delle Amazzoni e, a sostegno di quanto riferisce, riporta le notizie che sostiene fornite dagli «Indiani» stessi e che invece sappiamo essere informazioni correnti presso tutti coloro che, dall'antichità fino all'epoca moderna, hanno asserito l'esistenza reale delle Amazzoni¹⁴ che indusse i conquistatori a designare una regione americana col nome di Amazzonia:

¹³ «I riti di tutta questa gentilità, sono quasi in tutti i medesimi. Adorano eglino l'Idoli fabricati colle loro proprie mani, attribuendo ad alcuni la potenza sopra le acque, a' quali mettono in mano per divisa un pesce. Altri ne scelgono per Padroni, e protettori delli seminerij ed altri delle battaglie, e guerre. Dicono che quegli discesero dal Cielo per favorirli, accompagnarli, e far loro sempre del bene. Non usano cerimonia veruna nell'adorarli, anzi affatto dimentichi di essi li tengono in un angolo di casa, tutto il tempo, che non an bisogno della potenza in essi sognata. Quando si portano alle guerre, alzano sù la prora delle canoe, quell'Idolo, da cui speran vittoria, così quando escono per la pesca inalberano quell'altro, a cui donano il dominio sopra le acque, come di sopra abbiam detto. Ma nè degl'uni, nè degl'altri si fidano tanto, che non conoscono esservi altra Deità migliore, e di maggior potenza, penzando con questo secondo delirio condannare il primo, ma in verità rei per entrambi. Mostrasi ciò dal detto di uno di quei Brasiliani, all'udire egli che l'armata Portoghese per mezzo di tali pericoli, per viaggi si lontani a fronte di tante nazioni bellicose, e guerriere si avanzava giornalmente senza danno veruno; attribuendo (come in fatto lo era) alla forza, e potenza di Dio, che li guidava, quanto eglino operavano. (...) Non è poi credibile quanto fosse la venerazione di quella gente verso i Fattucchieri (che chiamano Maestri Predicatori, Consiglieri, e guida, una tal venerazione non è effetto di amore, ma per timore di non ricevere da essi danno, ed offesa, questi scelerati Uomini, anzi Demonj in carne per parlare colle potestà dell'abisso (il che avviene quasi per ogni giorno) s'uniscono in una Casa sontuosamente fabricata e disposta per questi diabolici parlamenti, e congressi. Nella medesima con superstizioso culto (come reliquie de' Santi) ripongono, e venerano tutte le ossa de' compagni defunti, tenendole sospese in alto nelle medesime reti, o letti, ne' quali vivendo dormivano. A questi fattucchieri ricorrono i loro dubj, affin di trovarne lo scioglimento, e specialmente in tempo d'inimicizie, da essi ricercano l'erbe velenose per vendicarsi de' nemici. Tutti poi gl'Idolatri nel seppellire i loro morti non sono uniformi. Taluni conservano i Cadaveri dentro le proprie case, per avere sempre avanti agli occhi la memoria della morte, ma non mai per lasciare le inique maniere del vivere, altri nelle guerre non solo bruciano i cadaveri de' rimasti uccisi, ma con essi anche riducono in cenere quanto possedevano, universalmente fanno l'esequie a' parenti, amici, concittadini, e Benefattori con continui pianti per più, e più giorni, interrotti solamente dalle ubriachezze». (cap. VIII)

¹⁴ Si veda, a proposito, quanto si legge nella diffusissima leggenda medievale di Alessandro Magno, come in *Libro de Alexandre*, strofe 1864-5.

Queste Donne di gran valore, e di cuor generoso, che si conservano sempre senza commercio di Uomini; solamente ricevono li Guacaras una volta in ogn'anno, colle armi in mano; e dopo aver fatto una finta di battaglia con essi, alla fine, assicurate che la lor venuta è a motivo di amicizia, e di pace, corrono tutte alle barchette, sopra le quali si tragittarono gli ospiti e pigliando ciascuna la rete del suo amante, che è il loro pensile, in su cui sogliono dormire i Brasiliani, lo conduce alla propria capanna, o casa bascareccia, e lo trattiene per alcuni giorni, dopo i quali restano ogni anno a tempo prefisso questo viaggio, e colle medesime cerimonie da noi riferite.

(ivi)

Memore delle finalità anche commerciali cui lo scritto è probabilmente destinato, il relatore non perde l'occasione di ricordare che «nel distretto della montagna da queste Donne abitata, si chiudono tesori infiniti» (ivi).

Lorefice basa, dunque, ancora una parte della propria relazione sull'aspetto mitologico-legendario di alcuni luoghi, a cui aggiunge informazioni tendenti a confermare e completare il quadro delle notizie meravigliose di quel paese. Riferisce, ad esempio, che il mare esercita una forza incredibile sugli infermi che non sopravvivono alla malattia durante le sei ore in cui «le acque si ritirano al mare dalla spiaggia quasi da dugento passi, il che chiamasi Marè vasia» (cap. III).

Durante le sei ore di «Marè piena», al contrario, non si registrano morti. I brasiliani ricorrono, inoltre, all'osservazione degli occhi dei gatti di casa per stabilire se è il caso di affrontare un viaggio via mare perché «se le palpebre di quell'animaletto lasciano aperte le pupille, e se dan segno infallibile, che la Marè trovasi in aumento, ove al contrario se a mezzanamente, o totalmente le chiudono, ella manca». (ivi)

Tra il ricco materiale offerto dal *Brasile in prospettiva*, appaiono interessanti e spesso suggestive le notizie dettagliate di ordine onomastico, toponomastico e geografico riguardanti alcune «Città e Ville del Brasile fondate ed abitate in quelle terre»¹⁵ e degli indiani che, sotto il regime coloniale portoghese, dipendono dalle autorità civili e militari e dai religiosi missionari. Riferisce, inoltre, su alcune delle capitali più popolate dai portoghesi, come Pernambuco, Baía, Porto Seguro, Rio de Janeiro, Pará¹⁶.

¹⁵ «(...) inviò incontante il generale Pietro Alvarez alcuni battelli con uomini pratici al mestiere della navigazione i quali trovato un capacissimo e sicuro porto, assicurandosi l'armata, alzarono la voce: porto sicuro, motivo per cui, quella terra fù, e fù da indi in poi nominata: di Porto sicuro» (cap. II).

¹⁶ «Bahya in lingua portoghese, significa l'istesse, che nella nostra italiana: Porto, seme, e golfo di mare, con questo nome si dice quello, dove entrano prima le navi portoghesi, che sciolgono le ancore da Lisbona, e da altri posti di quel Regno per lo Brasile». (cap. I). «Pernambuco, nome composto da Parana, che in lingua brasiliana significa mare, e dal verbo Aimobui, che vuol dire fan buco: d'onde deriva poi Pernambuco, cioè mare, che fora, entrando ivi il mare per un gran buco. Chiamasi anche Olinda, parola Castigliana,

Opportunamente, Loreface interviene nella *Istoria* raccontando aneddoti e fornendo indicazioni che non perdono di vista i vantaggi economici di cui l'Europa approfitterebbe incrementando le proprie relazioni commerciali:

Inoltre si vedono quattro sorta di cose, che coltivate sarebbero senza dubbio sufficienti per arricchire il Brasile, e col Brasile l'Europa. Di queste la prima è l'abbondante legname bastate per fabbricare gran moltitudine di Navi, e Vascelli senza punto impoverire quei boschi. La seconda è il frutto detto: Cacaos tanto celebre, e famoso oggidì nel mondo. Degli alberi di questo prezioso frutto, son talmente piene le riviere del Fiume¹⁷, che in congiuntura di alloggiare, e pernottare ivi un numeroso esercito, tutte le Capanne potrebbon fabbricarsi dei legni di questi alberi. Coltivati poi son di tanto emolumento, ed utile, che da ogn'uno di essi quelli Abitatori più di otto reali d'argento. La terza è il tabacco, del quale, come anche della di lui coltura ne parleremo in appresso. La quarta è l'abbondante raccolta dello zucchero, avvenga che la terra di questo gran Fiume, è la più feconda; e più atta, di quante se ne vedono nell'America, per nutrire le canne dolci, oltre che le inondazioni, che durano per pochi giorni, e sempre opportunamente irrigano quelle campagne concorrono notabilmente all'abbondante prodotto delli zuccheri!

(cap. VI)

L'alto livello civile raggiunto da quelle città porta Loreface ad ammirare in particolar modo le complesse istituzioni scolastiche, sulla articolazione delle quali offre ampie spiegazioni — osserva con compiacimento che la migliore istruzione scolastica viene fornita presso le scuole rette dai gesuiti —; non sono rari, altresì, giudizi sulle attività commerciali dei portoghesi che spesso confronta con le omologhe italiane. Particolare attenzione riserva alla coltivazione delle canne da zucchero («le migliori, le più lunghe, e le più grosse della nostra Europa sono le più minute, e sottili nel Brasile», (cap. XII), portate «colà da Sicilia, allorché il Rè Don Emanuello di Portogallo mandò a caricare un naviglio a motivo di farle piantare la prima volta in un'Isola detta della Madeira, cioè della legname», (ivi) e che trovano nel «Massapè terra nera, fonda, e viscosa qual creta», la campagna più adatta per queste canne» (ivi).

All'estrazione dello zucchero negli «ingegni» provvedono «circa cento schiavi, di notte, e giorno a vicenda, ignudi, e carichi di ferro,

e portoghesa, cioè bella e gentile. Cercando noi l'origine dell'imposizione di questo nome, troviamo: che le fu imposto da i Portoghesi, la prima volta, che colle loro navi passarono al Brasile, allorchè vedendola da lungi in prospettiva, e vacheggiandola dal mare, sembrò loro così bella, e aggradevole all'occhio, che tutti con ammirazione esclamarono: o che linda! o che linda! dal che ne riportò da indi in poi il nome d'Olinda. Ma se Iddio per sua bontà la fece Olinda, i di lei peccati la mutarono in Olanda; avvengachè venuta in soggezion degli Eretici Olandesi (...) a motivo delle ricchezze, e felicità de' negozj fu nominata la nuova Olanda». (cap. XIII)

¹⁷ Si riferisce al «Fiume delle Amazoni comunemente nominato del Maragnone», a cui dedica un intero capitolo. (cap. IV)

e di catene, sì che il vedere un molino con tanti operarj, è il vedere un piccolo inferno di disperati». (ivi)

Ampio spazio è riservato alle vicende che videro in particolare spagnoli, portoghesi e napoletani strenui difensori dei territori di Bahia e Pernambuco contro l'aggressione degli olandesi¹⁸. E la scrittura del Loreface, sebbene appaia più orientata verso una forma di storiografismo biografico, viene piegata a favore di una letteratura panegirica tipica della tradizione secentesca, che vede nel gesuita un appassionato relatore dei fatti bellici accaduti.

Dei più valorosi uomini d'armi, Loreface fornisce un ritratto tendente ad esaltare le qualità; ribadisce quanto sia stato determinante l'intervento di esperti condottieri napoletani, il Sanfelice, conte di Bagnoli, il Caracciolo, l'Origlia, il salernitano Della Calce, grazie ai quali, durante la prima fase della guerra — nell'aprile del 1625 — gli Olandesi si arresero alle condizioni portate dal Sanfelice in veste di ambasciatore, poiché era «pratico della lingua olandese».

Le operazioni di guerra vengono variamente enfatizzate e narrate attraverso un resoconto piuttosto sistematico e ricco di particolari degli avvenimenti in cui assumono uguale rilievo anche le nefandezze perpetrate dagli olandesi, e dagli indigeni che essi istigavano, nei confronti della popolazione civile. Le considerazioni morali — che rientrano nei *loci communes* del discorso epidittico — si alternano al gusto della citazione: Loreface elabora così un linguaggio solenne attraverso il quale struttura retoricamente il racconto in forma dialogica. Ne derivano interi discorsi attribuiti agli eroi della guerra, che si integrano con interventi personali che risentono delle istanze del teologo e dell'erudito¹⁹.

Ugualmente, egli riferisce le relazioni e le descrizioni dei confratelli — Maffei, Alonso Ovalle in particolare e tanti altri ancora — che contribuirono a far conoscere le Indie Occidentali al pubblico europeo e che il sacerdote riporta negli ultimi capitoli della prima parte della *Istoria*.

La magnificenza dei loro gesti e l'alto valore cristiano che li guida

¹⁸ Sulle vicende storiche che videro i soldati napoletani impegnati nella guerra del Brasile contro gli olandesi e che ben presto furono oggetto di varie relazioni di diversa origine e lingua, cfr. Giovanni Battista De Cesare, *Eroici Napoletani a Pernambuco (1625-41)* e nel «Genio» apologetico del Filamondo, in *Le Caravelle Portoghesi sulle vie delle Indie - Le cronache di Scoperta fra Realtà e Lettatura*. Atti del Convegno Internazionale, Milano 3-4-5 dicembre 1990, a c. di Piero Ceccucci. Il testo di cui il domenicano napoletano Raffaele Filamondo fu autore, *Il genio bellicoso dei napoletani*, dato alle stampe a Napoli nel 1692, è in particolare una narrazione delle imprese di Giovan Vincenzo Sanfelice, conte di Bagnoli, al quale anche Loreface dedica ampio spazio. Il testo fu una delle fonti cui il nostro dichiarò di aver attinto.

¹⁹ Sul problema della rielaborazione di materiali storici, si veda il saggio di Giulia Lanciani, *Le Indie di ri-uso di Gaspar Alonso*, in «Africa America Asia Australia» n. 12, 1992, pp. 49-54.

nell'opera di evangelizzazione trova ampio rilievo: sugli eventi miracolosi legati alla vita o alla morte di taluni di essi, Lorefice si sofferma piuttosto diffusamente, fino a toccare quella esaltazione tipica della tradizione mitico-narrativa della agiografia cristiana²⁰.

* * *

Nei dieci capitoli che inaugurano il secondo volume e che compongono la seconda parte del trattato, Lorefice tratteggia in maniera ricca e particolareggiata le differenze etniche, religiose e sociali che caratterizzano le popolazioni indigene stanziata in quel vasto territorio.

Premettendo che esse appartengono a famiglie linguistiche differenti, il sacerdote si sforza di fissare le serie terminologiche a cui più sovente ricorrono in particolare le popolazioni dei Carijos, la cui lingua

è la più universale non è più che una, e s'intende per tutta la Provincia, conciosia che non differisce più l'una dall'altra, che nel suono, e modo di pronunziarla, a riserva di alcuni pochi vocaboli, che nella medesima provincia le Donne li pronunziano differentemente dagli Uomini come per esempio volendo l'Uomo dire: mio figlio, dice: Xerayra, e la donna Xemenbira. Questa Lingua, dicono i Padri, ch'è la più elegante, ma difficile ad impararsi, non bastando nè pure quattro anni di studio per parlarla e per udirla.

(vol. II, cap. IX)

Lorefice registra attentamente il valore semantico di quei linguaggi tribali di cui riporta spesso le combinazioni e le trasformazioni cui i vocaboli sono assoggettati; dimostra grande meticolosità nello spiegare la pronuncia e il significato dei termini che cita ad esempio,

²⁰ La figura di P. José de Anchieta non poteva certo sfuggirgli. Sappiamo che la variegata attività letteraria e l'intenso apostolato svolto durante quarantaquattro anni di terra brasiliana da questo gesuita, apostolo per antonomasia della nuova terra e cofondatore di São Paulo, avevano avuto immediata e vasta risonanza. Anche Lorefice, quindi, decanterà l'opera dell'illustre confratello, diletandosi a riferire i miracoli che più volte vennero attribuiti a costui — ancora in vita — durante quegli anni di missione. Dire che «Partecipò le quattro doti, ch'ebbe Adamo nello stato della Innocenza, di dominio sopra gli Animali, Volontà retta, Intelletto illuminato, e Corpo immortale. Ch'egli avesse avuto quel dominio, ne renderono testimonianza in cento occorrenze i Pesci, gli Uccelli, le Bestie, i Serpenti, a cui egli comandava parlando in lingua del Brasile, ed era inteso, poiché era ubbidito! (...) Ma il suo dominio non si racchiuse tra i confini della natura sensitiva. Il racchettar tempeste, il sanare infermità disperate, il chiamare, o ritenere in aria la pioggia eran cose degne di maraviglia, ma più l'imperio, col quale comandò ad un fanciullo muto, che parlasse. Ad un Padre già moribondo, che si levasse sù. Ad uno stroppiato che gittasse via le stampelle. (...) Con l'acqua del battesimo sanò un leproso. Ed era cosa ordinaria, che da pezzetti della sua veste i dolori del capo fuggissero, si come dal suono delle sue parole i travagli, e le tentazioni dell'animo». (Vol. I, cap. XXXII).

preoccupandosi, nel contempo, di offrirne, talvolta, la traduzione corretta in portoghese o di ricorrere a pseudo-calchi.

Partendo dall'accumulo dei resoconti a lui noti, Lorefice esamina con attenzione e curiosità le origini, le qualità fisiche degli indigeni, le usanze domestiche, le arti guerresche e le abitudini sociali:

Vivono i Carigij in comunità, e dentro capanne composte di palme. (...) In ciascuna delle case vi abitano da trenta famiglie tra le quali non vi è altra divisione, nè s'interpone altro muro o sipario che l'aere, sì che stan tutti come cavalli in una stalla, e gli uni alla veduta degli altri senza riparo veruno. Ciascuna famiglia non occupa più che due braccia di sito in quella casa, e in quel spazio circoscritto non si trova altra robba, né altre sedie che i pensili letticiuoli del Marito, della moglie e dei figli, che essi nella loro lingua chiamano Inim e i Portoghesi Rede, perché son fatte a modo d'una rete di filo o di bambagia, o di Embira ch'è certa scorza di albero. (ivi)

Riferisce la diversità nei costumi, le pratiche sessuali e rileva le soluzioni di tipo pratico, alimentare, (il «comun potaggio, chiamato da essi Mingau», è una scodella di acqua calda in cui sciogliono una polvere fatta di certe radici con pepe silvestre, e poiché un tal potaggio è liquido si servono per cocchiarino dei tre dita seguenti all'indice, abbassando questo» (ivi)), aritmetico cui ricorrono gli indigeni e, all'occorrenza, i sacerdoti che si trovano in quella terra:

I numeri, de i quali si servono i Popoli Brasiliani, non sono più di quattro, che però volendo eglino dire: uno, dicono Oype, per i due dicono: Mocoli, per tre: Mossapir, e per i quattro Moymerundie. Quando poi vogliono dire più di quattro si servono di questa parola Setà, che significa molti, e per spiegare più di molti, lo fan con la parola Setagne, per fine volendo spiegare; innumerabili, usano il vocabolo Nipapacabi, or perché questo mancamento di numeri apporta un gran travaglio, e confusione ai Confessori, an trovato i Missionarij della Compagnia questo espediente, cioè per spiegare il numero dei peccati, servirsi i Penitenti delle dita de' mani, e de' piedi, sicché quando i peccati, delli quali si accusano sono per ragion d'esempio, cinque; domandati dal Confessore Mobipe? cioè quante volte l'hai fatto? risponde: xepòpay, cioè quante dita tengo in una mano, quando son più mostrano al Padre una mano, e tante dita dell'altra quanto bastano per spiegare il numero dei peccati. (...) Or superando questo numero per non confondersi anno i Padri insegnato loro il notare con i nodi in un filo di bambagia, il che riesce facilissimo, avvenga che i loro peccati, non son più che di due specie: d'ubbrachezza, e camalità. (ivi)

È noto che le relazioni e gli studi compiuti sulle popolazioni indigene hanno risentito per lungo tempo della originale elaborazione dei concetti ad essa legati offerta dal Botero, per il quale il rifiuto del primitivo fa parte di una ampia e complessa teoria che vedeva nello stato presociale un elemento fortemente negativo: gli indigeni brasiliani, «menando una vita affatto selvatica e bestiale», erano «senza capi, senza leggi, senza forma niuna di civiltà e di politia» e «l'intelletto resta in loro oscurato dal senso, e la ragione dall'appetito, e l'giuditio dalle passioni...»²¹.

²¹ G. Botero, *cit.*, parte IV p. 2.

Il gesuita siciliano non sembra mostrare grande simpatia nei confronti di quelle comunità aborigene. Evidentemente, dalle fonti cui attinge egli sceglie solo dati e giudizi piuttosto negativi; registra, è vero, la comunità dei beni, l'ospitalità molto sentita, la bontà del luogo e del clima ma, non a caso, la lingua più diffusa tra quelle popolazioni manca delle tre lettere F, L, R,

e questo non senza misterio (...) per significare che i Brasiliani non anno nè fede, nè Leggi, nè Rè, sine fide, sine Lege, sine Rege, vivendo senza battesimo, senza giustizia, senza Padrone, a cui ubbidiscano²².

(ivi)

Riferisce con stupore e divertimento il ruolo che la donna riveste all'interno della comunità, ponendola in netta contrapposizione con l'uomo, indolente, fisicamente debole, dedito in particolare al sesso e incline, come abbiamo visto, al bere:

Tutte le donne del Brasile di qualunque Nazione elleno siano, sono di lor natura fecondissime, e varissime volte si sconciano nelle loro gravidanze, tutto che portano sù le spalle di continuo le some di molto peso, e travagliando indefessamente, si cooperino pur troppo ad una tal disgrazia, sia ciò ò effetto di forte complessione, o beneficio di continua usanza al travaglio, che minora la fatica elleno dopo aver partorito (il che fanno con somma facilità senza ajuto veruno di ostetrica) appena uscita a luce la creatura, sia di giorno, o di notte, la portan seco alla più vicina fonte o fiume, et ivi si lavano senza verun riguardo al governo, indi se è moglie d'un qualche campagnuolo, corre al campo per lavorare, e coltivare le piante, senza ricevere verun detrimento.

(vol. II, cap. III)

Al contrario,

Il riguardo, la regola e il buon trattamento che dovrebbe farsi alla nuovamente sgravata (cosa veramente ridicola) l'ottiene il Marito. Che però subito si mette a letto, e vi sta per più giorni, molto ben coperto con foglie di palme, o di altri alberi (che son le loro coltrici) per non ricevere nocimento dal vento, e dall'aere cattivo, d'ogni tempo si conserva il fuoco sotto il letto, e con lamenti significa la sua fiacchezza, le sue forze perdute nel parto della Compagna a chi gli assiste. In tutti quei giorni, che dura questa funzione, egli viene visitato, e regalato da tutti gli abitanti di quella popolazione, e la Moglie con gli altri di casa s'affaticano nell'apparecchiargli cibi esquisiti per ristabilirsi il poverino (come essi dicono) nelle forze perdute. Si fanno queste cerimonie al Marito, perché credono, che altrimenti ne risulterebbe

²² Anche Lorefice, dunque, non resiste alla tentazione di ricorrere a questa «espécie de enigma linguistico» già in voga nel XVI secolo. Proposto per la prima volta probabilmente intorno al 1570 da Pero de Magalhães Gândavo nel suo *Tratado da Terra do Brasil*, fu ripreso da questi nella *História da provincia sacta Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, nel 1576. Successivamente, la stessa osservazione fu fatta da Gabriel Soares de Sousa nel *Tratado Descritivo do Brasil*, nel 1587 e, più tardi, da Ambrósio Fernandes Brandão nei *Diálogos das Grandezas do Brasil* (1618). In Italia, il gesuita Giovan Pietro Maffei nel Libro II delle *Historiae* edito a Venezia nel 1589, ne riproponeva il concetto. Cf. Manuel Simões, *O. Jesuíta Pietro Maffei e o seu relato do achamento do Brasil*, in *Studi di Letteratura Ibero-Americana* offerti a Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni editori, 1984, pp. 63-75.

non piccolo nocimento alla Creatura, la quale allevano non fasciata, sciolta, e affatto ignuda.

È usanza parimente inviolabile di quei Barbari, che dal punto in cui s'accertano della gravidanza della Moglie, non la conoscono fin tanto, che partorisce, assomigliandosi anche in questo ai Brutti. Non perciò eglino son continenti, poichè quando non mantengono altra Moglie, che la gravida, s'ajutano con le vicine, e vanno a caccia di donne forestiere.

(ivi)²³

Ben consapevole delle finalità informative cui la sua opera è destinata, Lorefice sottopone l'enunciato al consueto processo analogico rispetto ai codici culturali europei (le case sono lunghe come corridoi o come dormitori dei monasteri, alcuni indigeni portano la chierica come i preti, i piatti che usano sono zucche secche); altrove, offre una gustosa drammatizzazione degli episodi, come nel caso dell'indigena che così spiega al padre missionario le ragioni della propria disperazione:

Padre hò un Marito, che non fà conto del mio amore, nè onora la mia persona, è gran tempo, che son con lui, ed egli sino adasso non mi ha dato, non dico una bastonata, ma nè anche uno schiaffo; chiaro ed evidente indizio, che non mi stima da Moglie.

(ivi)

E il commento del gesuita non tarda ad arrivare:

Servono queste notizie per conoscere le qualità di quelle Genti sì stravolte di senno, che scambiano il ben per male, e il mal per bene!

(ivi)

Al contrario di altri compilatori, Lorefice non mostra particolare orrore per le pratiche cannibalesche²⁴ cui ricorrono le varie tribù,

²³ Tale singolare abitudine fu registrata per la prima volta dal Fernandes Brandão nei suoi *Diálogos das grandezas do Brasil* (VI, 330).

²⁴ G.A. Mangini, che il Lorefice cita tra le fonti cui ha attinto, diceva in generale degli abitanti del Nuovo Mondo: «tengono costumi fieri e quasi bestiali, per il più vanno nudi ... dediti ai piaceri, alle libidini ...; sono anco in più luoghi antropofagi o divoratori d'huomini, adoratori dei cacodemoni e de gli idoli ...» in *Descrizione di tutto il mondo terreno al più moderno stile del nostro tempo*, in appendice a C. Tolomeo, *Geografia*, trad. italiana di L. Cernoti, Venezia 1597-98, vol. II; f. 203r. Il Mangini escludeva da questo giudizio le popolazioni più progredite mentre il suo contemporaneo, G. Rosaccio, manifestava un atteggiamento severo nei confronti di tutte le popolazioni indigene. Cf. G. Rosaccio, *Descrizione di tutta la terra*, in C. Tolomeo, *Geografia*, trad. ital. di G. Ruscelli, Venezia, 1598. In quegli stessi anni Michel de Eyquem de Montaigne, che dimostrava di aver letto l'*Histoire d'un Voyage fait en la Terre du Brésil*, di Jean de Léry, pubblicata nel 1578, e la *Historia del Mondo Nuovo* di Girolamo Benzoni, pubblicata nel 1565 e tradotta in francese nel 1579, esprimeva un giudizio decisamente nuovo su quelle pratiche "mostruose" agli occhi della cultura occidentale. La sua posizione, infatti, appariva di «solenne ripulsa dell'idea di 'barbarie', precisamente attraverso la intuizione dell'universalità del fenomeno dell'etnocentrismo: "Je trouve qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation ... sinon que chacun appelle barbarie ce que n'est pas de son usage. (...) Nous les pouvons

fatta salva, ancora una volta, quella dei Carijò che senza dubbio appare come la più evoluta:

In queste otto Nazioni pochissimi sono quei, che vivono al pari dei Caligij in quiete, e pacifici, e di buona legge con gli Amici. Il più ordinario cibo, di cui si alimentano è la carne umana. Aprono con un taglio il ventre delle Donne Gravide, e cavatene le Creature in presenza de' loro più cari, le mettono su' le bracie, e le devorano mezzo crude.

(vol. II, cap. IX)

In una prosa ricca di particolari, Lorefice passa a relazionare sui costumi degli indios e sui riti magico-sacrificali che scandiscono la loro esistenza. In particolare essi affidano la cura delle loro infermità alle «Incantatrici», che li ingannano con superstiziosi stratagemmi e in particolar modo ai maghi.

Così, riferisce dell'indigeno che, colpito da una dolorosa infermità agli arti e al fianco, ottenne l'aiuto di alcuni «medici» i quali,

portatisi per guarire l'infermo, vi si applicarono nella maniera più ridicola che possiamo immaginare. Il primo di essi, empitosi la bocca di tabacco verde, dopo averlo masticato ben bene lo spruzzò sopra il corpo dell'infermo, indi cominciò a succhiare i di lui ginocchi con tal forza che sembrava voler divorare non sol la carne, ma l'osso, e dando alla fine un grande urlo a guisa d'un toro sotto il maglio, gettò prima dalla bocca una quantità di saliva nella gola della mano, e vomitò un animaletto mezzo molto simile ad una piccola anguilla dicendo: ecco qui quel tanto che affliggeva questo misero principale. Avvicinatosi il secondo medico, o Pagé, dopo aver succhiato con la medesima violenza il ventre dell'infermo, e dato un spaventoso ruggito, vomitò dalle fauci una pietra di mezzana grossezza e, tornando di nuovo a succhiare i fianchi, mostrò vomitare una cosa simile a una radica di piccolo arboscello, asserendo aver cacciato fuori la cagione del male. Con questi e simili prestigii ed opere si fan credere valentissimi medici, ma in realtà sono eccellentissimi fattucchieri. Appariscono finalmente bene spesso sotto spiriti maligni a quei brasiliani (siano o gentili o battezzati) sul mare qualora di notte tempo navigano nelle loro barchette, vedono su l'onde un gran fuoco che si avvicina alla barca. Soprafatti dallo spavento cominciano a gridar di concerto Mbaetata Mbaetata (che così chiamano eglino nella lor lingua questi Spiriti che si danno a vedere in forma di fuoco sopra l'acque) dopo fuggono a vele ed a remi e guai a quei più animosi che han voluto con intrepidezza e temerità andargli incontro, son rimasti

donc bien appeler barbares, en resgard aux règles de la raison, mais non pas en resgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie ...", in *Essais*, XXXI (1580), *Des Cannibales*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet, Paris 1950, pp. 243 e 248, in Sergio Landucci, *I filosofi e i selvaggi* (1580-1780), Bari, Laterza, 1972, pp. 31-32. La bibliografia in proposito è ricca e variegata. Ce ne forniscono un elenco esaustivo Luciana Stegagno Picchio in *Antropofagia: dalla Letteratura al mito e dal Mito alla Letteratura*, in "Letterature d'America", anno II, n. 8, estate 1981, Roma, Bulzoni editore, e Teresa Cirillo in *Le Indie fra nuove esperienze e antiche mirabilia nell' 'Itinerarium' del Vescovo Geraldini*, in *Libri, Idee, Uomini tra l'America Iberica, l'Italia e la Sicilia*, atti del Convegno di Messina, a cura di Aldo Albónico, C.N.R., progetto strategico «Italia-America Latina», Roma, Bulzoni, 1993, pp. 66-69 ma pp. 57-76. Si veda, tra tutti, Rosario Romeo, che propone una breve silloge di giudizi sulle popolazioni cannibale espressi da cronisti italiani, in *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1989.

i miseri maltrattati dal fuoco e poco men che dell'intutto bruciati, come riferiscono quei paesani.

(vol. II, cap. VI)

Privi dell'idea di Dio, gli indigeni, osserva ingenuamente Lorefice,

non hanno idoli, che adorano con cerimonie come gli altri gentili dell'Oriente, e si contano a poco numero quei, che fissando alle volte in terra un tronco d'albero, gli portano alcuni presentucci, con i quali pensano di placare quei spiriti maligni che i poco pratici del Basile affermano verissime volte comparire visibilmente, ma ciò (per la relazione di quei che son dimorati in quei paesi a più anni) è falsissimo.

(vol. II, cap. VI)

Nella loro prassi religiosa, è elemento primario il demonio, del quale hanno «gran notizia», come aveva già osservato P. Manuel da Nóbrega²⁵, giacchè gli sono attribuiti ben sei nomi differenti. Privi, di conseguenza, anche dell'idea del Paradiso e dell'Inferno,

in questa inculta selva di uomini quasi senza umanità e discorso, si trovano in molte popolazioni quei che credono per antichissima tradizione de loro antenati essere le anime nostre immortali, di più che gli uomini forti e le femine virili che in vita uccisero molti dei loro nemici e ne mangiarono le carni. Passano dopo morte ai Campi Elisi disposti sopra certe montagne in vicinanza dei propri abitati; ed al contrario i codardi, che vivendo non fecero cosa degna di lode, credono che dopo morte subito son portati via dal mondo e crudelmente tormentati dal Diavolo, chiamato con sei nomi nel linguaggio brasiliano, e sono Agnanga, Turupari, Curupari, Taguaiba, Temoti, e Taubimamo; del resto questa gente si barbara non professa per una religione, né ha altra notizia che del diluvio universale facendone racconto con una invenzione favolosa: che morti nelle acque tutti gli uomini, restò non più d'uno vivo con una sorella gravida: e da questi si cominciò a propagar di nuovo il genere umano.

(ivi)

* * *

Concluso l'ampio *excursus* storico, geografico e antropologico, Lorefice dedica i tre trattati successivi alla fauna stanziata nel vasto territorio. Una ultima trattazione è dedicata alla flora²⁶.

Le analogie e le diversità che la natura presenta con quella nota in Italia e in Europa vengono rilevate attentamente dallo studioso che ricorre al consueto processo di omologazione delle categorie che consentiva ai viaggiatori e ai compilatori di superare le difficoltà che si incontravano nel presentare o nel descrivere quanto di nuovo si era mostrato. Al fine, quindi, di superare il problema della 'leggibilità' che

²⁵ Cf. *Diversi avvisi particolari dall'Indie di Portogallo, ricevuti dall'anno 1551 fino al 1558 dall' Reverendi Padri della Compagnia di Gesù*, Venezia, 1559, ff. 33v e 34r.

²⁶ Per gli esempi che riporteremo, useremo le seguenti abbreviazioni: T.V. (*Trattato de' Volatili*); T.A. (*Trattato degli acquatici*); T.T. (*Trattato dei Terrestri*); P.Q. (*Parte Quarta*); ad esse seguirà il capitolo di riferimento.

fatalmente si sarebbe posto per la maggioranza dei lettori a cui era destinata la *Istoria*, il gesuita fornisce i nomi di ciascun elemento, pianta o animale che sia, così come gli indigeni lo denominano e con i rispettivi termini portoghesi o italiani, provocando, così, una mescolazione lessicale che vivacizza notevolmente l'enunciato. La enorme varietà faunistica fornisce a Lorefice materia di elaborazione di un ricchissimo repertorio nel quale si sofferma ad illustrare i comportamenti e le stravaganze di quegli animali che già avevano colpito abbondantemente l'attenzione dei viaggiatori. Così, le scimmie, «dette dai Lusitani Buggio e dai Barbari Cai», sono considerate da questi ultimi «uomini come loro, ma molto maliziosi, e sagaci, che fingono di non saper parlare per non essere obbligati al travaglio» (vol. II, *T.T.*, cap. IV). Il caratteristico modo di porsi in relazione di queste con i loro simili non si discosta molto da quanto era stato osservato precedentemente. Così,

in certi tempi, ed ore, un Guariba della schiera più anziano, più grave e di maggior più vulnerabile e canuta barba, che par che sia il capo di tutta quella numerosa turba, sale sopra un luogo eminente, come in un pulpito, e sedendo tutti gli altri della compagnia in buon ordine, in terra, come sogliono i Brasiliani, comincia il Guariba a predicar con voce alta, con gesti, azione, inflessione di voce, fervore ed efficacia tale che realmente sembra un Predicatore. (...) Que che più è da ridere si è che al Predicatore gli assistono due scimmie dall'uno all'altro lato; questi ancorché il Predicatore per la grande energia e forza del dire manda fuori dalla bocca gran quantità di saliva. Eglino, i collaterali ed assistenti per mancanza di fazzoletto gliel'asciugano con le mani, doppio mezz'ora (che tanto suol durare il sermone) dando il Predicatore una gran voce scende applaudito da tutto l'uditorio con uno spaventoso ed unisono grido, vien accompagnato sino alla sua abitazione²⁷.

Un uso mirato di aggettivi che esprimono valutazioni estetiche caratteristiche commensurabili, comparazioni, consente al lettore una maggiore e più agile decodifica della materia esposta, resa possibile grazie anche all'uso di un lessico non scientifico e di un sapiente gusto

²⁷ Questo singolare comportamento fu osservato da Padre Francisco Soares che così scrisse: «O macho Rei começa um modo de falar tão brava que parece pregação, e bota muita escuma pela boca, e para isso estão dois mais pequenos que lha limpam, e todos neste tempo calam, e dai a um pedaco que ele acaba, todos gritam e se vão buscar de comer.», in *Coisas Notáveis do Brasil*, in Luís de Albuquerque (dir.), *O Reconhecimento do Brasil*, Lisboa, Pub. Alfa, 1989, p. 179. (texto modernizado por Maria da Graça Pericão e «Comentário» de Luisa Black. Altrove, Padre Gaspar Afonso, dolente di non poter comprendere i sermoni che quel 'predicatore' rivolgeva ai suoi 'fedeli', così si esprimeva: «(...) Folgara eu muito de entender o seu latim, porque me nao houvera de escapar pregação, para saber sobre que matéria tratava o pregador e que virtudes persuadia a seus ouvintes e a delicadeza dos seus conceitos. Só se sabe ser a pessoa do pregador mais reverendo e ser acompanhado ao pulpito, por maior honra e autoridade de dois acólitos, que servem durante o sermão, de lhe estarem alimpando a baba que, com o muito zelo, fervor e corrente de palavras lhe cai da boca»; in *Viagem e Successo que teve a Nau S. Francisco em que ia por capitão Vasco da Fonseca. Na Armada que foi para a India no ano de 1595*, in Bernardo Gomes de Brito (comp.), *História Trágico-Marítima*, Ed. Sul, vol. III, 1956.

della narrazione che si manifesta attraverso l'inserimento di episodi o micro-racconti.

Così, ad esempio,

lo struzzolo (chiamato da' Brasiliani nella loro lingua Gnanduguasà e da' Portoghesi Emà) è un uccello simile all'oca, ma assai maggiore di corpo. (...) L'unghie son grosse e nere, ma non acute. Il collo è di due palmi e mezzo di lunghezza, e lo porta sempre incurvato a guisa delle Cicogne e del Cigno: Il capo è similissimo a quello della Papera; (...) Le piume di tutto il corpo sono di colore grigio come quello delle Grue, ma sopra il dorso compariscono crespe e anellate più lunghe delle altre, delle quali se ne formano i pennacchi per i cappelli. Il corpo così vestito di piume par quasi rotondo. La coda non costa di pennacchi, come comunemente si dipinge, ma finisce col corpo: Si pasce volentieri d'ogni sorta di ferro; però (come dal volgo si crede) non lo digerisce ma lo getta intero qual lo inghiotte, si sostenta di carne e di frutti e la sua carne è molto delicata e dolce nelle tavole de' Brasiliani.

(vol. II, *T.V.*, cap. I)

Altrove, riprende e dilata le notizie che già il Gândavo²⁸ aveva fornito a proposito del piumaggio multicolore dei pappagalli:

Chiamansi dai portoghesi contrafatti di vari e diversi colori, il che s'ottiene per una invenzione trovata dai Tapuii, i quali, quando l'uccello è ancora pulcino, lo spennano e con lancette gentilissime van tagliando la pelle, e con vari e fini colori prodotti dal paese, ungono a capriccio quel corpo, or con uno, or con altro colorito, talché, tornando a rinascere le piume, rinascono con quella varietà di tinture colle quali fu unto l'uccello.

(vol. II, *T.V.*, cap. III)

A proposito del pesce-porco, ribadisce le notizie che già il Marcgrave aveva fornito nella sua *Historia Naturalis Brasiliae*²⁹ citando proprio il naturalista tedesco come fonte:

Scriva Giorgio Maregravi nel libro quarto della sua *Istoria delle cose naturali al capo primo* che non molto lontano dall'Isola Margarita avendo i marinai trovato un gran pesce, nell'aprirgli il ventre rinvennero in questi Guamaiacù ancora intero, lo prepararono per mangiarlo venti persone, ma che si sentirono sì malamente offese da quella carne, che bisognò ricorrere ai controveleni, e appena dopo molti giorni si ristabilirono nelle antiche forze, e vigore, attribuendosi ciò alla mala qualità del pesce.

(vol. II, *T.P.*, cap. II)

²⁸ «Os indios da terra costumam depenar alguns enquanto são novos e tingi-los com o sangue de umas certas rãs, com outras misturas que lhe juntam, e depois que se tornam a cobrir de pena, ficam nem mais nem menos da cor dos verdadeiros e assim acontece muitas vezes enganarem com elas algumas pessoas vendendo-lhe por tais.», Pero de Magalhães Gândavo, *Tratado da Terra do Brasil*, História da Província de Santa Cruz II, Rio de Janeiro, ed. Anuário do Brasil, 1924, p. 113.

²⁹ «não longe da ilha Margarida, um grande peixe, apanhado por nossos marinheiros, chamado pelos mesmos Jacob Evertzen, tinha no ventre um Guamajacu ainda inteiro: A carne deste grande peixe cozida foi comida por vinte homens, que logo se sentiram mal, e só depois de vários dias se restabeleceram a poder de antidotos, tão nocivo é o peixe guamajacu.», in George Marcgrave, *História natural do Brasil*, ed. Museu Paulista, São Paulo 1942, pag. 142.

La fertilità del suolo che ha consentito l'attecchimento di una ricca vegetazione non sfugge al Lorefice: riferisce le specie presenti, autotone o importate, e di esse descrive non solo l'utilizzo ma anche la maniera di coltivarle, le proprietà curative, l'uso nella medicina domestica, l'utilizzo nella fabbricazione dei veleni.

Buona parte delle notizie che offre sono funzionali quindi all'uso tecnico che gli addetti ai lavori andranno a fare: ne derivano meticolose osservazioni merceologiche che non fanno perdere di vista che lo scopo principale della conoscenza consiste nel possesso e nell'utilizzo al meglio dei beni che la terra può offrire. A tale scopo, il gesuita offre una diffusa descrizione delle piante, in particolare di quelle da cui si ricavano le spezie; non potevano mancare inoltre il tabacco e la canna da zucchero, di cui fornisce i metodi di lavorazione. E l'ottica mercantile che sovente accompagna i suoi giudizi, gli farà esclamare:

non vi è dubbio che il Regno di Portogallo sommamente ami il Brasile, perché molto favorito da esso ne li aumenti delle sue ricchezze ed interessi. A questi motivi s'aggiunge che di tutte le sue conquiste oltremarine, niuna più che il Brasile le sta in vicinanza, non contandosi più di sei mila miglia di camino da Portogallo fino a toccar que' primi terreni, camino che per ordinario s'assorbiscono due mesi di navigazione sicura da quei naufragi, che per ordinario giornalmente si provano nell'Oceano.

(vol. II, P.Q., cap. XX)

Due interi capitoli sono dedicati al balsamo, di cui fornisce la storia e l'utilizzo. Esso giova

alle frigidità delle madrici, ed allo sgravamento delle donne dal portato. Caccia, unguendosene, il freddo che precede alle febbri e al tremore; purga le ulcere, matura, e digerisce le crudità, giace alle ristrettezze di petto, si dona con latte a quei che han bevuto l'aconito ed al morso dei serpenti. Si mette nelle medicine negli impiastri e negli antidoti. (...) per i dolori di fianco e per i mali effetti del polmone e per le tossi, sciatiche, mal caduco, vertigini, asma, dolori di corpo e morsi di serpente.

(vol. II, P.Q., cap. I)

Questa ampia esposizione si è resa necessaria

per soddisfare la curiosità di taluni, co' quali entrando in discorso (prima di darla alle stampe [la *Istoria*] del balsamo, han mostrato desiderio di veder ancor trascritte non solo le virtù di esso, ma quanto di opere si fabricano in quei paesi di questa preziosa materia.

(ivi)

Colpito dalle proprietà terapeutiche del balsamo di *copàive*, riferisce che

uno schiavo di un portoghese, per ordine del padrone, tagliando nel bosco un albero

al venire a terra già totalmente staccato dal suo pedale, cadde tutto intero sopra quel misero e vi restò sotto colle ossa tutte rotte e macinate, al vederlo il Portoghese padrone, ancor in vita, e ricordevole, che in casa conservava buona quantità di Cupaiba, postolo al calore del fuoco v'insuppò dentro un lenzuolo, con cui coprendo il corpo dello schiavo, fra pochissimi giorni lo riebbe già sano, e senza veruna lesione.

(vol. II, P.Q., cap. III)

Con le foglie del banano, secche, gli indigeni «empiono i sacconi per dormirvi sopra come noi facciamo colla lana o con le foglie». L'albero, «dalla sommità del tronco per mezzo delle foglie caccia fuori un fiocco della grandezza d'una carcioffola», e «ogni grappolo contiene circa cento frutti lunghi mezzo palmo e grossi al pari d'un citriolo» che «dai Fiamenghi si prova per buon cibo, i Portoghesi, però, e i naturali li magiano crudi, o accompagnati con la farina di mandioca» (vol. II, P.Q., cap. IV).

Dal frutto del *jenipapo* i brasiliani estraggono un vino e,

quando questi è acerbo e immaturo tinge di forte nero, ed è quello con cui i brasiliani non solo macchiano la faccia, quando si portano alla guerra, per darsi a vedere a' nemici terribili, e spaventosi, ma anche venendo stracchi da lontano camino, si lavano con esso le gambe e alle volte tutto il corpo per ricuperare le forze perdute, questo colore lascia alla parte sopra cui viene applicato tal nerezza che con alte veruna può togliersi, e la dura per otto, e dieci giorni (...) Un europeo in quei principi del Brasile nuovamente scoperto, valente truffatore, ingannò molte dame di Portogallo per amore di guadagno: portò egli molti fiaschetti di sugo di Janipaba verde che appena arrivato a quel Regno sparse voce che portava dal Brasile un liquore preziosissimo, con cui lavandosi le donne in viso, immediatamente lo renderebbero bianco al pari dell'Alabastro, aggiunse però che ciò dovea praticarsi prima di mettersi a letto la sera. Non è credibile qual desiderio accese in petto a tutte le più distinte donne di Lisbona (ove la prima volta capitò) e quante furon l'offerte per avere ognuna un po' di quell'acqua miracolosa, alla fine disponendo talmente le cose, che l'acqua si desse a tutte in una sera ricavatone gran denaro, nell'istessa notte fuggì. Fatto appena giorno, e alzate impazienti le dame per vedere l'effetto ammirabile promesso dal quel furbo parabolano, invece di trovarsi bianchissime europee, comparvero tutte nere etiopesse, e quel che fu loro di maggior affanno il non potere con verun rimedio togliere quella maschera, restando per dieci giorni tutte di un medesimo colore e malamente deformate.

(vol. II, P.Q., cap. VIII)

Altrove, le foglie e le radici dell'*ambaiba* «riuniscono le vene rotte del petto, (...) il sugo dolce (...) stagna i flussi del ventre e del sangue» (vol. II, P.Q., cap. IX).

Una vivace descrizione accompagna l'albero «che i Brasiliani chiamano Nanà e i Portoghesi Ananàs», «pianta celebratissima in tutte le descrizioni dell'America», simile a quella «del nostro Aloe che volgarmente chiamiamo Zambara» e, «come dal mezzo del cardo domestico viene fuori la carcioffola così appunto dal mezzo della pianta dell'Ananas apparisce il frutto», che «caccia fuori le pietre (...) ed è un contraveleno potentissimo contro al sugo della mandioca» (Vol. II, P.Q., cap. XIII).

La contrerba «ha virtù per eccitare il vomito, per fermare il flusso del ventre e la dissenteria». Le foglie dell'anile sono simili «alla nostra ruta amarostica» e la polvere che si ricava da esse «sana le piaghe invecchiate», mentre «le foglie peste ed applicate a modo di empiastro al cerebro dicono che mitigano il dolore del capo, specialmente nei fanciulli. Con esse tingono le donne i capelli per darli un colore nero perfetto» (Vol. II, P.Q., cap. XV).

Una diffusa descrizione accompagna l'estrazione della farina di mandioca dalle radici della pianta della *mandiba*. La coltivazione di questa è affidata alle «donne brasiliane, ed è ufficio sì proprio di esse, che non passando per le loro mani, han per malagurio non solamente i gentili, ma i cristiani e dicono che non farà frutto».

Le formiche, «grosse e infinite, e grandemente avide», costituiscono un problema per gli agricoltori che, per liberare le foglie di cui quegli animali sono ghiotti,

mantengono tre o quattro schiavi, il cui ufficio è dar da magnare alle formiche, raccolgono quantità di foglie, e d'erbe, che le formiche magnano volentieri spargendole per tutta la strada, per la quale sogliono venire alle piante, e infatti, trovando per la strada quelle foglie sparse, di queste si cibano e s'occupano tutte in portarle alle loro tane, restando libere da esse.

(Vol. II, P.Q., cap. XIV)

La fabbricazione di focacce, note presso i brasiliani col nome di *bejus* (Beggius per Lorefice), è occasione per narrare uno dei tanti miracoli attribuiti in vita a P. José de Anchieta e giunto al gesuita attraverso testimonianze oculari di confratelli: dovendo un patacchio trasportare al Collegio di Rio de Janeiro una grande quantità di quei biscotti che il paiolo non riusciva a contenere, P. Anchieta, pestandoli, li ridusse tutti in briciole così che la pentola poté contenere tutto quel carico.

Ordinò allora il Servo del Signore che si servasse il pajuolo, e mettersero alla vela verso la Città del Fiume di gennaio, distante dallo Spirito Santo dugendo quaranta miglia. Arrivata la nave al porto, aprirono il pajuolo per sbarcare la polvere dei Beggius, ed ecco cosa stupenda! che si trovarono tutti i Beggius reintegrati, e interi senza trovarsene neppure uno solo rotto, nel che due miracoli operò il Venerabile Padre, uno nella reintegrazione dei beggus già ridotti in polvere, l'altro nel far capire tutta quella quantità di essi in sì piccolo luogo donde vararono interi.

(Vol. II, P.Q., cap. XV)

Grandi sono le proprietà terapeutiche del *maracujá*, le cui foglie,

leggermente smaccate date a bere tra acqua o vino ad una donna che allora abbia partorito, subito con sicurezza senza molestia alcuna, e con mirabile facilità le fa gitare le secondine, e cacciar via tutte le altre immondezze, e insieme le rinforza e corrobora le viscere: questo è sperimentatissimo non solo appresso i Brasiliani, ma anche appresso gli Olandesi, e Portoghesi che se ne servono ogni dì con felicissimo successo. Per le Morroide, flagello comunissimo nel Brasile, le foglie

del Murucuggiamiri smaccate, e bollite, applicate al luogo del male sono singolare rimedio per esse.

(Vol. II, P.Q., eap. XV)

Attraverso un linguaggio garbato e vivace, Lorefice ci informa che il pepe è buono e gustoso come quello prodotto nelle Indie orientali, i fagioli «mezzi rossi e mezzi neri» sono ottimi per fare «bellissime corone e curiosissimi rosari», l'*uricu* è perfino esportato in Olanda, dove le donne se ne servono «per colorire le guance» e le radici della salsapariglia, diversa, questa, da quella che si trova in Perù, sono «come la capellatura della donna o come una coda di cavallo».

Ancora, l'erba *aguaraquiya*, che i portoghesi chiamano

herva moura e anche pimenta di gallina, cioè pepe di gallina (...), riesce mirabile per le piaghe alle gambe, per il pelo delle mammelle delle donne, giova ad ogni eccesso di calore ed infiammazione ed estingue affatto i soverchi ardori, specie quelli dell'intestino.

(Vol. II, P.Q., cap. XVIII)

Le pagine conclusive del trattato sono dedicate alla coltivazione del tabacco,

volgarmente erba santa (forse così nominata per l'infinita virtù che la provvidenza divina le ha comunicato (...)) perché è ella assai nota a tutti e ben conosciuta nel mondo, non occorrerebbe parlarne e descriverla, ma perché il più prezioso tabacco è quello del Brasile e noi siamo stati richiesti da varie persone, del modo come si semini, si coltivi e si lavori in quel paese abbiamo in obbligo di soddisfare una tal curiosità

(Vol. II, P.Q., cap. XVII)

* * *

Risultato del processo di integrazione tra le conoscenze derivanti dalla prassi e le conoscenze legate alla cultura letteraria e scientifica e alla tradizione tramandata dai testi, *Il Brasile in Prospettiva* appare, alla luce di quanto abbiamo visto fin'ora, come una sorta di 'memoria' di quanto era noto in Europa, e in particolare in Italia, agli albori del XVIII secolo. Lorefice ha raccolto «quelle notizie più rare e curiose che abbiamo trovate nelle relazioni scritte da persone di autorità e da persone che furono testimoni di veduta residenti per qualche tempo nel Brasile» (Vol. II, P.Q., cap. XVII), nel tentativo evidente di fornire una visione d'insieme e nel contempo particolareggiata di un'altra realtà già associata alla realtà conosciuta: il processo di assimilazione del vecchio con il nuovo si era infatti in buona parte già realizzato.

Sebbene non presenti novità nell'ambito storiografico, il trattato appare, tuttavia, allo stato, come il primo compendio descrittivo, in Italia, di quella realtà. Esso può essere considerato come una sintesi

degli interessi umani, spirituali e scientifici che fin dal XVII secolo si andavano sviluppando, grazie anche alla maturazione di un clima culturale 'aperto'.

In questi termini, ci sembra che il progetto di Lorefice, sia stato realizzato interamente.

ANTONELLA PALUMBO

ÉMILE ZOLA, *LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET*: ALCUNI ASPETTI
DEL CONFLITTO NATURA-RELIGIONE NELLA SIMBOLOGIA
DELLA VITA E DELLA MORTE

«La fleur est cette contradiction vivante, un ornement naturel! De là vient sans doute qu'elle serve aussi bien les intérêts et les desseins de l'idéalisme que ceux du matérialisme, qu'elle leur donne à tous deux satisfaction égale, et pour ainsi dire, simultanée. Voyez au Paradou: sans cesser un instant d'idéaliser le sexe, la fleur ne laisse pas cependant de sexualiser l'âme»

(Ph. Bonnefis, *L'Innommable*. Essai sur l'oeuvre d'É. Zola, Paris, SEDES («Présences critiques»), 1984, p. 28)

Il nodo teorico fondamentale di *La Faute de l'abbé Mouret* si esplica nella «grande lutte de la nature et de la religion»¹ di cui Zola parla già nella prima stesura del romanzo. Il primitivo disegno dell'autore di presentare nel romanzo il «caso umano»² di un prete che viola il suo voto di castità, si trasforma in realtà in un complesso di significati universali dove il singolo caso diventa testimonianza del grande conflitto metafisico natura-religione, tra le costrizioni morali imposte all'uomo dalla chiesa e lo spirito di libertà di cui egli si impossessa al contatto con la natura stessa. Serge Mouret rappresenta l'incarnazione perfetta di una battaglia combattuta lungo l'intero romanzo mediante l'utilizzazione di un linguaggio eccessivamente simbolico³.

¹ É. Zola, *Plan di La Fortune des Rougon*, ms. 10303, fol. 56, N.A.F., Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale, Paris (cit. da H. Mitterand in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, t. V, p. 1773, e datato 1869).

² Cit. in F.W.J. Hemmings, "Émile Zola et la religion", *Europe*, XLVI, 468-469, aprile-maggio 1968, p. 131.

³ L'eccesso di simbolismo presente in *La Faute* non si manifesta sempre in maniera palese. Hemmings ha giustamente osservato che «Symbolism runs riot, and it is hard to disentangle, harder still to make sense of» (F.W.J. Hemmings, *Émile Zola*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 105).

La forte opposizione tra natura e religione, che attraversa la quasi totalità dell'opera zoliana, è espressa dall'autore attraverso la contrapposizione simbolica di vita e morte⁴. Sullo scenario di *La Faute de l'abbé Mouret* si scatenano le forze fondamentali di Eros e di Thanatos, di vita e di morte, di creazione e di distruzione, in una lotta incessante per il conseguimento del predominio.

La chiesa del piccolo villaggio degli Artaud, dove padre Mouret sceglie di esercitare il suo ministero⁵, costituisce il principale campo di battaglia in cui si scontrano le forze competitive della vita e della morte. Il sacro edificio simboleggia, nello svolgimento del percorso romanzesco, non solo la posizione della chiesa cattolica nella Francia di fine secolo⁶, ma anche la fede e i turbamenti di un giovane prete.

⁴ R. Ripoll, "Le symbolisme végétal dans *La Faute de l'abbé Mouret*: réminiscences et obsessions", *Cahiers Naturalistes*, XII, 31, 1966, pp. 11-22, ha giustamente sottolineato che questa contrapposizione coinvolge, accanto alla chiesa, anche la società; e ha opportunamente messo in rilievo l'importanza dell'espressione mitica: «C'est par là seulement qu'il a pu, dans son oeuvre, exprimer et surmonter ses contradictions» (p. 22). E per l'appunto dall'incontro fra la semplificazione contrastiva della relazione complessa vita/morte (Eros/Thanatos) e la semplificazione «hors de l'histoire, hors des temps» (*ibid.*) propria del linguaggio mitico che Zola prende l'avvio per la costruzione di questo «livre capital» (H. Guillemin). *La Faute* ripercorre, così, le ossessioni del primo Zola (quelle, per intenderci, esplicitate con una trasparenza di scrittura che va di pari passo con risultati esteticamente assai inferiori nei *Contes à Ninon*), collocando gli «enigmi della sessualità e della morte» (*ibid.*) e il legame amore-morte nel contesto della Natura e dell'ordine naturale (in stretta relazione con la profonda influenza micheletiana). Potremmo dire (in riferimento all'opera fondamentale di J. Noiray, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, I. *L'univers de Zola*, Paris, Corti, 1981) che il Paradou costituisce una sorta di anti-macchina o, se si vuole, una «macchina naturale» iperbolica in grado di esorcizzare la Morte con la sua potentissima carica vitale (e questo nel superamento, come ha ben compreso Barbey d'Aurevilly, dell'ottica antropocentrica cristiana). Il Paradou si contrappone nettamente a *Paris-machine* (cfr. J. Noiray, *op. cit.*, pp. 285 e sgg.), all'alienazione della macchina metropolitana. Alla macchina-macchinazione il cui esito obbligato è sempre la perdita e la Morte, il Paradou oppone il flusso ininterrotto della Vita nella sua essenza liquida. Ma il *Paradou-Paradis* appare insidiato dalla presenza del *trou* (*Paradis + trou = Paradou!*): la sua cifra costitutiva è la *clôture* originaria, quella che Albine ricostituisce avendola trovata interrotta da «un trou énorme» [É. Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, t. I, p. 1386 (d'ora in poi cit. con la sigla *F.A.M.*, seguita dal numero della pagina)], quello che la «main furieuse» di Frère Archangias, sciagurato interprete del nome di un Dio di Morte, reinstalla rompendo la felice armonia edenica della coppia (*F.A.M.*, 1413 e 1417) e che il corpo dello stesso occlude, permettendo comunque il passaggio, «dans une posture honteuse», in occasione della visita di Serge a Albine (*F.A.M.*, 1499). Cfr. O. Got, "Pèlerinage de Médan 1987: Zola et le jardin mythique", *Cahiers Naturalistes*, XXXIV, 62, 1988, pp. 143-152: «Le Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret* est en effet un lieu clos, archétypal, dont la forme ronde, parfaite, évoque les miniatures médiévales» (p. 150).

⁵ «Après son ordination, le jeune prêtre était venu aux Artaud, sur sa propre demande, avec l'espoir de réaliser son rêve d'anéantissement humain.» (*F.A.M.*, 1232).

⁶ Cfr. P. Ouvrard, "Zola témoin des problèmes religieux en France à la fin du XIX^e siècle", *Impacts. Revue l'Université Catholique de l'Ouest*, 3, 1988, pp. 21-32. René Rémond sintetizza in questi termini la dicotomia del panorama politico-religioso francese post-rivoluzionario: «L'Église catholique représente le passé, la tradition, l'autorité, le dogme, la contrainte. La raison, la liberté, le progrès, la science, l'avenir, la justice sont dans le camp opposé» (R. Rémond, *Introduction à l'histoire de notre temps*, t. 2: *Le 19^e siècle: 1815-1914*, Paris, Seuil, 1974, p. 201).

Situata su di una collinetta, accanto a due siti simbolicamente opposti — il cimitero del villaggio e l'animato pollaio di Désirée — la chiesa di Serge si colloca in bilico tra un luogo di morte e un luogo di vita. Ma al suo interno, lo stesso contrasto appare ancor più evidente quando Zola, nel secondo capitolo della prima parte, descrive i due altari:

«Celui de gauche, consacré à la Sainte Vierge, avait une grande Mère de Dieu en plâtre doré, portant royalement une couronne d'or fermée sur ses cheveux châtain; elle tenait, assis sur son bras gauche, un Jésus, nu et souriant, dont la petite main soulevait le globe étoilé du monde; elle marchait au milieu de nuages, avec des têtes d'anges ailées sous les pieds. L'autel de droite, où se disaient les messes de mort, était surmonté d'un Christ en carton peint, faisant pendant à la Vierge; le Christ, de la grandeur d'un enfant de dix ans⁷, agonisait d'une effrayante façon, la tête rejetée en arrière, les côtes saillantes, le ventre creusé, les membres tordus, écla-boussés de sang»⁸.

Ad una prima analisi descrittiva dei materiali delle due statue — «une grande Mère de Dieu en plâtre doré... un Christ en carton peint» — segue una rappresentazione più realistica delle due figure: la Vergine «marchait», Cristo «agonisait» macchiato non più dei colori di cui era dipinto il «carton peint» bensì di «sang». L'originaria natura artificiale delle due immagini (statue, simulacri) sembra trasformarsi in esseri in carne e ossa, viventi o morenti, talmente veri ed autentici da rianimarne la freddezza e conferire maggior risalto all'opposizione delle forze incarnate, identificando così molto più nettamente i simboli della vita e della morte.

Tuttavia l'accostamento dei due altari può essere oggetto di interpretazioni diverse. Secondo una visione cattolica, la Vergine con il Bambino Gesù rappresenta un chiaro segno di vita: l'immagine del bambino è strettamente associata all'idea della perpetuazione dell'esistenza⁹ e quella della madre evoca il concetto di fertilità¹⁰.

⁷ La sproporzione del corpo del Cristo, tipica di una certa cultura figurativa, sembra suggerire ambigualmente un'equazione riduttiva, all'insegna della brevità, fra il tempo della vita e il tempo della morte, cancellando il momento privilegiato della resurrezione ed enfatizzando la dimensione funebre del Dio cattolico (del resto, l'altare destro è quello «où se disaient les messes de mort»): l'agonia «infantile» esaurisce sul nascere la carica propulsiva di vitalità detenuta dall'immagine del Bambino Gesù inchiodandola subito alla logica mortale della croce.

⁸ *F.A.M.*, 1220-1221.

⁹ Cfr. C.B. Jennings, *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 95: «Non seulement l'enfant permet de disculper l'exercice de la sexualité, mais encore il assure le triomphe sur la mort, ou mieux, la transition harmonieuse entre les principes opposés de la vie et de la mort».

¹⁰ Sul tema della fertilità cfr. C.B. Jennings, *ibid.*, pp. 47-49; J. Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971, p. 228; R. Sabatier, "Zola, poète de la nature", *Cahiers Naturalistes*, XVI, 40, 1970, p. 104. M. Segarra, "Éros et transgression: la femme qui rit dans *La Faute de l'abbé Mouret*", *Cahiers Naturalistes*, XLI, 69, 1995, pp. 81-91, dopo aver evocato il dono di fecondità della Vergine e il carattere di «mère com-

L'altare contrapposto del Cristo agonizzante, sebbene evochi molto bene il senso della morte, rinforza contemporaneamente l'idea della vita che si rinnova con la resurrezione.

La stessa scena è portatrice di un messaggio completamente opposto se deprivata del fondamento cattolico. La Vergine che tiene tra le braccia un bambino contrasta con l'idea di castità: «le chaste, n'est-il pas celui qui se refuse à engendrer la vie? la vierge, celle qui se déroberait aux devoirs de la maternité?»¹¹. In tal modo i due altari potrebbero essere visti come la storia di una vita temporanea: il bambino non è più la perpetuazione della vita e la mancanza nella chiesa di un'immagine che rappresenti la resurrezione contribuisce a supportare una simile tesi.

In sintesi, l'ambiguità simbolica nella descrizione dei due altari potrebbe essere chiarita solo ricollegandola alle note posizioni di Zola nei confronti della chiesa cattolica¹².

Ritroviamo lo stesso aspetto simbolico ambiguo quando, subito dopo la descrizione degli altari, Zola ci presenta l'orologio a pendolo «enfermée dans une armoire de noyer, et dont les coups sourds ébranlaient l'église entière, pareils aux battements d'un coeur énorme, caché quelque part, sous les dalles»¹³. L'analogia con le pulsazioni di un cuore conferisce alla chiesa un valore vitale; ma nello stesso tempo, il luogo da cui provengono i rintocchi riflessi dell'orologio — sotto il pavimento — potrebbe far riflettere sul luogo abituale della sepoltura. Il pavimento stesso viene a costituire un oggetto strutturalmente ambiguo: da una parte evoca l'idea della sepoltura e quindi della morte; dall'altra potrebbe essere visto come un segno detentore del potere della vita, di una forza in qualche misura ctonia, tanto irresistibile da far palpitare addirittura un cuore morto. Ma il confronto natura-religione si stabilisce chiaramente quando, nello stesso capitolo, durante la celebrazione della messa, in una «tiède matinée de mai»¹⁴,

mune» di Désirée, osserva: «En fait, dans le roman, la plupart des femmes ne peuvent accomplir leur rôle maternel que par procuration ou de façon déviée; c'est le cas de Désirée dans sa basse-cour, et aussi celui de la Teuse, nourrissant et grondant l'abbé. Par contre, et cela nous montre la nature ambivalente de ce concept dans *La Faute*, les maternités réelles qui y ont lieu tournent mal: l'enfant d'Albine n'arrive jamais à naître et celui de Rosalie meurt en bas-âge» (p. 85).

¹¹ F.W.J. Hemmings, «Émile Zola et la religion», *art. cit.*, p. 132.

¹² L'atteggiamento di Zola nei confronti del cattolicesimo è colto molto bene da P. Ouvrard in *Zola et le prêtre*, Paris, Beauchesne, 1986, p. 192: «La problématique de Zola est celle d'une partie de ses contemporains: l'antagonisme radical entre la foi et la raison, entre la croyance au surnaturel et l'esprit scientifique. Lorsqu'il refuse le prêtre, c'est qu'il a choisi, contre la foi et le surnaturel, la raison et la science».

¹³ *F.A.M.*, 1221.

¹⁴ *F.A.M.*, 1224. La scelta del mese di maggio ha anch'essa una valenza simbolica: maggio è il mese della primavera, stagione in cui germoglia la vita; ma è anche il mese consacrato alla Vergine Maria, cui Serge è particolarmente devoto.

«Le soleil (...) venait à la messe¹⁵. Il éclaira de larges nappes dorées la muraille gauche, le confessionnal, l'autel de la Vierge, la grande horloge (...) la Mère de Dieu, dans une gloire, dans l'éblouissement de sa couronne et de son manteau d'or, sourit tendrement à l'Enfant Jésus (...) l'horloge, réchauffée, battit l'heure, à coups plus vifs. Il sembla que le soleil peuplait les bancs des poussières qui dansaient dans ses rayons (...) Même la campagne entrainait avec le soleil: à une des fenêtres, un gros sorbier se haussait, jetant des branches par les carreaux cassés, allongeant ses bourgeons, comme pour regarder à l'intérieur; et, par les fentes de la grande porte, on voyait les herbes du perron, qui menaçaient d'envahir la nef. Seul, au milieu de cette vie montante, le grand Christ, resté dans l'ombre, mettait la mort, l'agonie de sa chair barbouillée d'ocre, éclaboussée de laque. Un moineau vint se poser au bord d'un trou; il regarda, puis s'envola; mais il reparut presque aussitôt, et, d'un vol silencieux, s'abattit entre les bancs, devant l'autel de la Vierge. Un second moineau le suivit. Bientôt, de toutes les branches du sorbier, des moineaux descendent, se promenant tranquillement à petits sauts, sur les dalles»¹⁶.

La scena ci fa assistere ad una vera e propria irruzione della natura nella chiesa di Serge; ma anche a proposito di questo passo le interpretazioni possono essere diverse. Alla domanda di Henri Guillemin «où est-elle donc, l'Anti-Physis, si les oiseaux et le soleil y sont de la sorte accueillis?»¹⁷ si contrappone Hemmings che afferma: «Accueillis? mais ne voit-on pas que les oiseaux et le soleil sont des intrus? L'église subit malgré elle cet envahissement de la nature»¹⁸. In realtà le due interpretazioni possono considerarsi entrambe valide poiché i vari elementi presenti nella chiesa sembrano reagire in maniera diversa di fronte all'assalto della natura.

Specchio del conflitto sono, ancora una volta, le due statue. L'altare della Vergine, illuminato dalla luce del sole, è quello che accoglie con entusiasmo «ce flot montant de soleil, de verdure, d'oiseaux»¹⁹ e, nello stesso tempo, è il prediletto dagli uccelli che vanno a «se poser sur le voile d'or de la Vierge qui souriait»²⁰. Al contrario, la figura del Cristo pare respingere tale contatto e le sue membra, che prima erano «éclaboussés de sang», sono ora carne «barbouillée de l'ocre, éclaboussée de laque», ricondotte alla loro qualità artificiale di elementi statuari; la fredda e triste immagine del Cristo, ridotta alla mera, muta testimonianza di un simulacro, sembra conferire più risalto a quella forza vitale della natura che ha fatto ingresso nella chiesa e che «débordait jusqu'au pied du Calvaire où la nature damnée agonisait»²¹.

¹⁵ J. Borie, *op. cit.*, p. 217: «De fait, tout au long de l'oeuvre de Zola combattent l'église et le soleil, ce dernier se trouvant équilibré, au centre même de l'église, par le rayonnement de l'ostensoir. Équilibre insoutenable d'ailleurs (...).»

¹⁶ *F.A.M.*, 1222-1223.

¹⁷ Cit. in F.W.J. Hemmings, «Émile Zola et la religion», *art. cit.*, p. 132.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *F.A.M.*, 1224.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

La fugace apparizione di Désirée che porta con sé «une odeur forte de basse-cour (...) soufflant comme un ferment d'éclosion dans l'église»²², costituisce ancora un elemento intrusivo della natura, in forte contrasto con il raccoglimento della funzione liturgica. Ma se Désirée si allontana e consente a Serge di terminare la celebrazione della messa, gli altri elementi della natura restano nella chiesa anche dopo l'uscita del prete e il sole, ad esempio, «demeurant seul maître de l'église»²³, sembra voler evocare un «counter-rite»²⁴, un rito pagano «célébrant les fécondités de mai»²⁵, opposto a quello religioso celebrato da Serge.

La natura e la chiesa, la vita e la morte, sono in evidente conflitto, ma la fede di Serge, ancora troppo salda, non gli consente di cogliere quanto si scatena intorno a sé²⁶, né egli è consapevole del suo conflitto interiore, spaccatura ancora recondita che affiorerà più tardi quando, nel corso della stessa giornata, ogni cosa sembra distoglierlo dalla sua pace religiosa benché credesse d'«être mort à toutes les faiblesses de ce monde»²⁷.

La campagna che circonda la sua chiesa — «pâmée au soleil, dans un vautrement de femme ardente et stérile»²⁸ — la fugace apparizione di Albine, «cette enfant blonde (...) ardente de vie», che «lui semblait la fille mystérieuse et troublante de cette forêt entrevue dans une nappe de soleil»²⁹ nel corso della sua visita a Jeanbernat con lo zio Pascal — il brusco risveglio procuratogli dagli «éclats de rire»³⁰ della sorella Désirée, «trop forte, trop saine» e che «sentait trop la vie»³¹, avvilluppano il giovane prete in un vortice d'inquietudine reso ancora più evidente quando, di ritorno nella sua chiesa, la trova invasa dalle

²² F.A.M., 1225.

²³ F.A.M., 1226.

²⁴ M.J. Hemingway, "Naturalisme and Decadence in Zola's *La Faute de l'abbé Mouret* and Pardo Bazán's *La Madre Naturaleza*", *Revue de Littérature comparée*, LXI, 241, 1987, p. 31.

²⁵ F.A.M., 1226.

²⁶ «A l'autel, le prêtre anéanti, les yeux arrêtés sur la sainte hostie, le pouce et l'index joints, n'entendait point cet envahissement de la nef par la tiède matinée de mai» (*ibid.*).

²⁷ F.A.M., 1240.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ F.A.M., 1254.

³⁰ F.A.M., 1262. Sarebbe auspicabile un'analisi del linguaggio del corpo nelle sue varie articolazioni, non solo in *La Faute* ma nel complesso del testo zoliano. Basti pensare, p. e., al battito delle mani che accompagna il «dernier mot» di Désirée, a quello che sottolinea la risata maligna di Frère Archangias che osserva compiaciuto la caduta di Albine (F.A.M., 1495), a quello lieve e duplicato di Serge «géné au milieu de ces grandes filles éhontées» (F.A.M., 1283) e a quello delle «grandes filles» in preda al riso più scatenato «avec leurs mains ballantes qui leur tapaient sur les cuisses» (F.A.M., 1282). M. Segarra, *art. cit.*, pone in evidenza che «le rire symbolise (...) une conception différente de l'existence et qui menace l'ordre établi» (p. 83), mentre «au contraire du rire, renversant, subversif, le sourire est socialisant, conciliateur» (p. 85).

³¹ F.A.M., 1233.

ragazze degli Artaud che decorano, in occasione del mese mariano, la statua della Vergine con rami di ulivo, di alloro e di rosmarino. Serge «commençait à être gêné au milieu de ces grandes filles éhontées, emplissant l'église, avec leurs brassées de verdure. Elles se poussaient jusqu'au degré de l'autel, l'entouraient d'un coin de forêt vivante, lui apportaient le parfum rude des bois odorants, comme un souffle monté de leurs membres de fortes travailleuses»³².

E quando nel tempo notturno s'inginocchia davanti alla statua di Maria per acquietare gli strani turbamenti provati durante la giornata, persino l'immagine della Vergine lo inquieta con quella sua «taille ronde de femme faite»³³; e «comme les vignes des coteaux pierreux, comme les arbres du Paradou, comme le troupeau humain des Artaud, Marie apportait l'éclosion, engendrait la vie»³⁴. La Vergine, che fino a quel momento aveva rappresentato per Serge la personificazione della castità e il migliore rifugio contro le tentazioni del mondo materiale, diventa ora un elemento di tentazione, al pari della natura, cosicché, come osserva Ouvrard, «de toute part, les forces de la vie viennent battre les défenses que l'éducation a dressées autour de Serge»³⁵ e gli procurano lo svenimento al termine della prima parte.

La terza parte riapre il sipario sulla chiesa di Serge, dove si ritrovano esattamente gli stessi oggetti presenti all'inizio del romanzo, con valenze diverse ma intrisi questa volta di un chiaro valore simbolico: taluni, appena abbozzati in precedenza, si dispiegano con un'ampiezza che lascia intuire senza difficoltà quale direzione prenderà l'opera.

Gli uccelli stavolta non disturbano la funzione religiosa, ma restano «au-dehors, sur les branches du sorbier»³⁶; il sole, protagonista della prima parte, «n'entraîne pas encore par les larges fenêtres»³⁷. Le immagini della *Via Crucis*, appena accennate nel primo e secondo capitolo del primo libro, sono descritte nei minimi particolari: «Le long des murs, les gravures violemment enluminées du chemin de la Croix étalaient la brutalité assombrie de leurs taches jaunes, bleues et rouges»³⁸. L'orologio «dans sa caisse de bois, eut un arrachement de mécanique poitrinaire»³⁹. In tal modo la chiesa diventa un luogo inquietante, pieno di forze impetuose e di immagini di morte. Tuttavia, qualche segno della natura appare ancora all'interno dell'ormai lugubre edificio sacro. Oltre al sorbo, i cui rami «semblai(en)t avoir

³² F.A.M., 1283.

³³ F.A.M., 1295.

³⁴ F.A.M., 1295-1296.

³⁵ P. Ouvrard, *Zola et le prêtre*, *op. cit.*, p. 70.

³⁶ F.A.M., 1418.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ F.A.M., 1421.

³⁹ L'orologio tifico, con la «poitrine fêlée» (F.A.M., 1468), richiama la malattia del protagonista.

enfoncé les vitres»⁴⁰, altre piante hanno conquistato spazio al suo interno. Mentre prima «les herbes barraient le seuil»⁴¹ della porta principale, più tardi «par les fentes de la grande porte, on voyait les herbes du perron, qui menaçaient d'envahir la nef»⁴². Durante l'assenza di Serge l'erba è notevolmente cresciuta, così come sono cresciuti contemporaneamente, nel Paradou, i suoi capelli⁴³. Ma se il prete in questo caso può intervenire per ripristinare la tonsura, non può con la stessa facilità intervenire su quanto di naturale ha preso possesso della sua dimora, né può rimuovere dentro di sé la passione per Albine.

È interessante notare la mancanza di qualsiasi riferimento alla statua della Vergine, divenuta ormai motivo d'inquietudine per il giovane prete. Ma il suo valore, quale segno di vita e di fecondità, è ora rappresentato dalla figura nella chiesa di una madre autentica, Rosalie. Inoltre, la presenza di un bambino nato dall'unione non ancora consacrata dalla chiesa e la stessa celebrazione tardiva del matrimonio sembrano voler indicare che la vita si genera proprio da ciò che la Chiesa rifiuta.

Altro simbolo evidente del potere della vita appare nel passo conclusivo del primo capitolo della terza parte, quando Vincent e Catherine «se penchaient anxieusement au-dessus du trou de fourmis. Catherine, avec une longue paille, fouillait dans le trou si violemment qu'un flot de fourmis effarées coulait sur la dalle. Et Vincent disait qu'il fallait aller jusqu'au fond, pour trouver la reine»⁴⁴. La colonia di formiche costituisce un animato centro di vita all'interno di quello che appare sempre più un luogo di morte; per di più, il luogo da cui esse provengono, solitamente identificato con un sito di sepoltura, diventa qui un rifugio pullulante di vita. L'interesse che Vincent mostra nel trovare la regina suggerisce un risveglio della sessualità, un desiderio di esplorare le origini della fertilità femminile. L'atto di penetrare in un orifizio potrebbe essere agevolmente letto come una trasparente rappresentazione dell'atto sessuale: anche in chiesa imparano precocemente la sessualità (naturale) e non la castità (artificiale).

Il bisogno di un'occupazione cui aspira Serge (nel quarto capitolo

⁴⁰ F.A.M., 1418.

⁴¹ F.A.M., 1220.

⁴² F.A.M., 1222.

⁴³ Il sistema pilifero che caratterizza Serge durante la sua permanenza nel Paradou è strettamente connesso al concetto di virilità. Nella prima parte del romanzo egli non è altro che una «créature châtrée, marquée de la tonsure ainsi qu'une brebis du Seigneur» (F.A.M., 1234); ma durante la convalescenza nel Paradou, parallelamente al risveglio dei sensi, «ses cheveux s'étaient allongés, sa barbe avait poussé» (F.A.M., 1317) (anche se permane tutta l'ambiguità androgina: «il avait une grâce de fille convalescente»!).

A proposito del rapporto tra pelosità e virilità si veda S. Collot, *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992, p. 21. Si veda anche Ph. Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans "Les Rougon-Macquart" d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, pp. 191-192.

⁴⁴ F.A.M., 1426.

dell'ultima parte), quando decide di riparare l'interno della chiesa, «coll(ant) des vitres de papier aux carreaux cassés de la nef»⁴⁵ e «bouch(ant) les trous des murs avec des poignées de plâtre»⁴⁶, altro non è che un pretesto per evitare il turbamento procuratogli da quel mondo che pulsa fuori dalle mura del presbiterio, e il rifiuto del sole («le soir seulement, dans la fraîcheur de la nuit tombante, il hasardait quelques pas devant l'église»⁴⁷), è il segno lampante della sua negazione della vita. Significativo è anche il fatto che egli si limiti a rinfrescare di pittura l'altare maggiore, trascurando quello della Vergine; il paragone della Teuse — «L'autel est comme une de ces tombes qu'on abandonne dans les cimetières»⁴⁸ — suggerisce che la Vergine, un tempo descritta come l'unica forza capace di resistere alla morte, le si è anch'essa sottomessa, trascurata da Serge.

Ma ogni tentativo di Serge di scacciare la natura dalla chiesa si rivela fallimentare: gli uccelli continuano ad essere una presenza costante, le finestre rotte, che egli aveva tentato di riparare, sono destinate a rimanere tali giacché Désirée «criait qu'il fallait ne pas boucher tous les carreaux, afin que les moineaux pussent entrer; et, pour ne pas la faire pleurer, le prêtre en oubliait deux ou trois, à chaque fenêtre»⁴⁹. Tutto ciò che padre Mouret riesce a fare è imbiancare la chiesa, quasi a voler coprire qualcosa di contaminato rivestendolo di un manto di purezza; tuttavia la natura continuerà ad invadere la sacra struttura, così come la mente del prete sarà affollata dai suoi più intimi pensieri e desideri.

Ma l'opposizione tra la vita e la morte emerge con forza al momento del *tête-à-tête* tra Albine e Serge, quando la giovane si reca in chiesa speranzosa di ricondurre Serge nel giardino dove un tempo si sono amati. Il discorso di Albine, tutto proteso a rievocare i ricordi felici del Paradou, è pronunciato in quel luogo sacro decorato con le immagini della passione di Cristo, dove «la vie (...) agonisait (...) dans ce frisson de mort, sur ces autels pareils à des tombeaux, au milieu de cette nudité de caveau funèbre»⁵⁰.

La difesa della natura, della fecondità e della vita, di cui si fa portavoce Albine, è in contrasto con quella della religione, dell'astinenza e della morte sostenuta da Serge: «les deux personnages, à tour de rôle, deviennent les porte-parole de deux principes opposés»⁵¹.

Ogni cosa presente nella chiesa sembra conferire all'edificio sacro l'aspetto inequivocabile di un luogo di morte. L'orologio che prima

⁴⁵ F.A.M., 1435.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ F.A.M., 1438.

⁴⁹ F.A.M., 1435.

⁵⁰ F.A.M., 1468.

⁵¹ F.W.J. Hemmings, "Émile Zola et la religion", *art. cit.*, p. 133.

mostrava segni di vitalità appare affannato e quasi impotente: «Cinq heures sonnèrent, arrachées coup à coup de la poitrine fêlée de l'horloge»⁵² e le immagini sacre presenti nella navata mostrano in tutta la loro crudeltà il dramma dell'agonia e della morte:

«Une agonie lamentable emplissait la nef, éclaboussée du sang qui coulait des membres du grand Christ; tandis que, le long des murs, les quatorze images de la Passion étalaient leur drame atroce, barbouillé de jaune et de rouge, suant l'horreur. C'était la vie qui agonisait là, dans ce frisson de mort, sur ces autels pareils à des tombeaux, au milieu de cette nudité de caveau funèbre. Tout parlait de massacre, de nuit, de terreur, d'écrasement, de néant. Une dernière haleine d'encens traînait, pareille au dernier souffle attendri de quelque trépassée, étouffée jalousement sous les dalles»⁵³.

Dal passo si evince chiaramente che la chiesa è responsabile della morte di tutto ciò che al suo interno sembrava avere una parvenza di vita. Albine, pertanto, non s'ingannava allorché ripeteva a Serge di essere «dans une fosse (...) couché vivant dans la terre (...) au milieu de la mort»⁵⁴. Lo stesso Serge alla fine dovrà ammetterlo assumendo un atteggiamento di orgogliosa rivendicazione: «Tu avais raison, c'est la mort qui est ici, c'est la mort que je veux (...) Entends-tu! je nie la vie, je la refuse, je crache sur elle»⁵⁵. Serge, reprimendo ogni istinto naturale, rivolge tutto il suo astio verso il mondo vivente, fiero che la sua religione sia un culto di morte: «Elle est la mort inexpugnable»⁵⁶. Il valore ambiguo che investiva la chiesa quando Serge ricercava la separazione dal mondo naturale e, nello stesso tempo, venerava una Madre con il Bambino, si risolve nella sua professione di fede: «C'est la guerre entre nous, séculaire, implacable (...) La petite église deviendra si colossale, elle jettera une telle ombre, que toute ta nature crèvera»⁵⁷. Tuttavia, se la sua vita passata non era stata altro che il rifiuto passivo della carne, ora, «la tentation devenait sa vie sur la terre. Avec l'âge, avec la faute, il entrait dans le combat éternel»⁵⁸. Il capitolo nono della terza parte mostra tutti i conflitti interni di Serge. Quando si ferma a pregare davanti alla statua di Maria «c'était Albine qui se présentait, dans le voile blanc, l'écharpe bleue nouée à la ceinture, avec des roses»⁵⁹ d'or

⁵² F.A.M., 1468.

⁵³ F.A.M., 1468-1469.

⁵⁴ F.A.M., 1469. Cfr. A. Dezalay, "Le thème du souterrain chez Zola", *Europe*, 468-469, aprile-maggio 1968, pp. 110-121.

⁵⁵ F.A.M., 1473.

⁵⁶ F.A.M., 1474.

⁵⁷ F.A.M., 1473-1474.

⁵⁸ F.A.M., 1479.

⁵⁹ La naturale bellezza femminile di Albine si riallaccia soprattutto alla rosa, fiore simbolico per eccellenza in Occidente, che occupa un posto di primo piano nell'immaginario zoliano. Ma Albine è anche il fiore naturale che si fonde e si identifica nello scenario ambientale delle rose del Paradou: «Au-dessus de sa tête, une gerbe énorme retombait, effleurant ses cheveux, mettant des roses à son chignon, à ses oreilles, à sa nuque, lui jetant aux épaules un manteau de roses (...) Les roses (...) cachaient déjà ses pieds repliés dans

sur ses pieds nus»⁶⁰. Avendo compreso la natura sessuale del suo amore per la Vergine, padre Mouret riversa tutta la sua devozione sul Cristo Crocifisso, ma quanto più la Madonna gli appare come oggetto di desiderio, tanto più egli è incapace di liberarsene: «Il la délaissait simplement, cachait ses images, désertait son autel. Mais elle restait au fond de son coeur, comme un amour inavoué, toujours présente»⁶¹. Il trionfo della Chiesa, che il prete aveva preannunciato ad Albine, si tramuta, nella sua visione, in una vera e propria sconfitta. A poco a poco l'intera natura, con gli abitanti degli Artaud e gli animali di Désirée, invade la chiesa; ma l'assalto finale è quello dell'albero che intanto era cresciuto a tal punto da distruggerla interamente:

«Puis, brusquement, ce fut la fin. Le sorbier, dont les hautes branches pénétraient déjà sous la voûte, par les carreaux cassés, entra violemment, d'un jet de verdure formidable. Il se planta au milieu de la nef. Là, il grandit démesurément; son tronc devint colossal, au point de faire éclater l'église, ainsi qu'une ceinture trop étroite (...) Le grand Christ, arraché de la croix, resta pendu un moment à une des chevelures de femme flottantes⁶², fut emporté, roulé, perdu, dans la nuit noire, au fond de laquelle il tomba avec un retentissement. L'arbre de vie venait de crever le ciel (...) L'abbé Mouret applaudit furieusement»⁶³.

In quest'ultima scena, il vero trionfo della natura non risiede semplicemente nella distruzione dell'edificio sacro ma piuttosto nella reazione di Serge che, lungi dal mostrare commiserazione per la chiesa di cui è il servitore, si compiace nel vederla soccombere. Sebbene si tratti di un'allucinazione, di un risultato dell'immaginazione, è significativo che Serge, nel conflitto tra le due metà di se stesso, insorga istintivamente in una rivolta furiosa contro la sua religione e finisca col sostenere la causa della natura. Ogni dettaglio sottolinea il carat-

l'herbe (...) montaient à ses genoux, couvraient sa jupe, la noyaient jusqu'à la taille (...) Et Albine était une grande rose, une des roses pâles, ouvertes du matin» (F.A.M., 1338-1341).

Cfr. M. Couillard, "La «fille-fleur» dans *Les Contes à Ninon* et *Les Rougon-Macquart*", *Revue de l'Université d'Ottawa, University of Ottawa Quarterly*, XLVIII, 4, ottobre-dicembre 1978, pp. 398-406; A. Rieger, "L'espace de l'imaginaire. Promenade dans la roseraie zolienne", *Cahiers Naturalistes*, XXXV, 63, 1989, pp. 93-107.

⁶⁰ F.A.M., 1480.

⁶¹ F.A.M., 1479.

⁶² L'impiccagione alla capigliatura di donna dell'effigie del Cristo narra *en raccourci* il trionfo di un flusso desiderante intimamente ancorato al femminile e alla sua «naturalità». Da notare, inoltre, che in questo modo la figura del Cristo, lungi dal suscitare l'idea di resurrezione, appare doppiamente colpita dalla morte. La *chevelure*, «nudité(d) déploy(ée)» (F.A.M., 1353), detiene un ruolo fondamentale in *La Faute*: basti pensare alla funzione ludica del *peigne*, oggetto feticcio che stimola il corpo di Serge e ne promuove la deambulazione, alla funzione erotica dei capelli sia di Serge che di Albine, alla funzione religiosa castratoria della tonsura. Al potere nefasto dei capelli «redoutables», accuratamente nascosti «sous un linge», succede la loro fasta e fastosa esibizione «solare» (F.A.M., 1342-1343) e il gesto di Serge sembra trasferire il *peigne* dall'originaria innocenza della funzione ludica ad un esplicito simulacro di atto sessuale: «Il prit ses cheveux à poignée, avec une maladresse charmante, et planta le peigne de travers, dans l'énorme chignon tassé sur la tête» (F.A.M., 1344).

⁶³ F.A.M., 1489-1490.

tere sessuale dell'invasione: l'albero cresce e si ingrossa come un gigantesco fallo in erezione, e persino le teste degli uomini sembrano produrre un'esplosione orgasmica a livello cosmico; in tal modo si può dire che la chiesa è violata sessualmente dall'assalto della natura e il cielo stesso, ultima roccaforte di Dio, è stato profanato, violentato e forse addirittura fecondato.

L'arrivo di Désirée, con la lampada in mano, riconduce Serge alla realtà: l'attacco della natura che durante la visione aveva fatto soccombere la chiesa, in realtà non è avvenuto e il sacro edificio è ancora saldo. Ma la presenza di Désirée può essere interpretata come la continuazione e il completamento dell'allucinazione di Serge poiché costituisce anch'essa un'intrusione della natura che, sebbene meno violenta, è sicuramente più minacciosa in quanto più reale; inoltre la sua lampada altro non è che un'ulteriore invasione di luce⁶⁴ nell'oscurità della chiesa e, dunque, un ennesimo segno del potere creatore della vita.

A questo punto Serge appare completamente disorientato: «Il ne comprit plus, il resta dans un doute affreux, entre l'église invincible, repoussant de ses cendres, et Albine toute-puissante, qui ébranlait Dieu d'une seule de ses haleines»⁶⁵.

⁶⁴ Il gioco della luce e dell'ombra domina l'intero testo ed è uno dei mezzi privilegiati di cui si serve Zola per esprimere i turbamenti e il conflitto interiore di Serge. Sul tema del chiaro-oscuro si veda il breve articolo di J. Newton e M. Fol, "Zola et le clair-obscur", *Cahiers Naturalistes*, XX, 47, 1974, pp. 98-105: «Cet effet de clair-obscur dans les oeuvres de Zola correspond à deux forces qui dominent la personnalité de l'auteur: son subconscient, ce monde nocturne peuplé de mythes et de fantasmes personnels, et l'univers conscient de sa perception immédiate qui, chez un sujet si porté à l'hyperesthésie, se traduit par une réponse immédiate et une furieuse activité de tous les sens» (p. 98).

L'argomento meriterebbe un'analisi molto più approfondita e sistematica, a partire dalla constatazione, condivisa, che «*La Faute de l'Abbé Mouret* est un roman dans lequel le rôle donné au soleil et à ses effets est plus important que dans n'importe quel autre roman du cycle» (p. 99). E senza dimenticare l'importanza della metà femminile e notturna della coppia luminosa, la luna. Coppia peraltro dominata da un principio di luce interscambiabile che in un caso emblematico sembra metamorfosarsi dal «lunare» al «solare» sancendo un'iperbolica crescita di (onni)potenza luminosa nell'immagine della Vergine: «Ce n'était plus un clair de lune roulant à la cime des arbres. Elle lui semblait vêtue de soleil, elle s'avancait majestueusement, glorieuse, colossale, si toute-puissante, qu'il était tenté, par moments, de se jeter la face contre terre, pour éviter le flamboiement de cette porte ouverte sur le ciel» (*F.A.M.*, 1286). Il pallore argenteo della luna e la sua freddezza si contrappongono allo splendore aureo e all'ardore fecondante del sole, emblema virile della sovranità che serve a identificare la fusione in un unico corpo indifferenziato della coppia - androgino trionfante nella sua marcia regale: «Ce n'était qu'un être, souverainement beau. La peau blanche d'Albine n'était que la blancheur de la peau brune de Serge. Ils passaient lentement, vêtus de soleil; ils étaient le soleil lui-même. Les fleurs, penchées, les adoraient» (*F.A.M.*, 1345). La genealogia virginale di Maria, perfettamente antitetica all'«albero» infetto dei Rougon-Macquart, non può non affondare le proprie pure radici immateriali su di un raggio: «Votre race a poussé sur un rayon, ainsi qu'un arbre merveilleux qu'aucun germe n'a planté», svincolando l'*enfantement* dalla «nécessité abominable du sexe» (*F.A.M.*, 1312-1313).

⁶⁵ *F.A.M.*, 1490.

Quando, dopo molte lotte interiori, padre Mouret tenta di raggiungere Albine nel Paradou, la sua condizione è quella di un vinto che cerca di riconquistare la donna in un tentativo votato al fallimento. Lo stesso aspetto della natura presente nel Paradou è cambiato «à cette saison d'automne, lorsqu'il s'endort dans sa fécondité...»⁶⁶.

La prova del Paradou risulta essere determinante per quella furiosa battaglia che era ricominciata nel giovane prete, senza tregua: la consapevolezza di non desiderare più Albine lo ha ricondotto per sempre alla sua chiesa, abitata ormai soltanto da «une haleine de miséricorde»⁶⁷; e la fede ritrovata lo ha avvicinato ancora di più al simbolo della morte: la sua preghiera davanti alla statua del Cristo in croce⁶⁸ altro non è che il rifiuto della vita: «Je suis une maison vide où vous pouvez habiter...»⁶⁹, diceva rivolgendosi a Dio. A questo punto la chiesa di Serge è un inequivocabile luogo di morte che afferma il trionfo del cattolicesimo sulla tentazione e sul peccato. Serge è ritornato alla Chiesa e ai suoi insegnamenti al prezzo di un completo rifiuto della vita. Richard Grant ritiene che il vero fallimento di Serge non sia quello dell'amore idilliaco, bensì «the evil is the sterile message of Rome»⁷⁰. Ma Désirée, con il suo pollaio, mostra una chiara alternativa allo sterile messaggio della Chiesa. «Serge! Serge! (...) la vache a fait un veau!»⁷¹ sono le ultime parole del romanzo pronunciate dalla incosciente e vitale sorella del prete; la mucca che ha appena partorito un vitellino sembra costituire, per la sua posizione strategica di finale, l'evento supremo del romanzo, sigillandolo con un'esplosione di vita animale che interrompe il lugubre fasto del funerale di Albine. Barbey d'Aurevilly ha colto acutamente la portata del materialismo zoliano: «C'est la réplique, par la nature, aux choses morales et religieuses de l'ancien monde qui croyait à Dieu, et aux chagrins de l'âme immortelle, et, pour un matérialiste comme M. Zola, c'est peut-être aussi, l'égalité des espèces!!!»⁷².

⁶⁶ *F.A.M.*, 1503.

⁶⁷ *F.A.M.*, 1509.

⁶⁸ F.W.J. Hemmings, "Émile Zola et la religion", *art. cit.*, p. 132: «pour un Zola qui ne croyait pas à la résurrection, c'est un dieu mort que semble glorifier le Catholicisme en la personne du crucifié».

⁶⁹ *F.A.M.*, 1510.

⁷⁰ R. Grant, "Confusion of Meaning in Zola's *La Faute de l'abbé Mouret*", *Symposium*, XIII, 1959, p. 285.

⁷¹ *F.A.M.*, 1527.

⁷² B. d'Aurevilly, *La Faute de l'abbé Mouret*, in *Le XIX^e siècle. Des oeuvres et des hommes*, t. II, Paris, Mercure de France, 1966, p. 259.

Da notare che mentre Désirée, Rosalie e le altre ragazze degli Artaud sono assimilate *tout court* ad animali, l'animalizzazione di Albine è soltanto parziale e la protagonista è essenzialmente una «fille-fleur» (M. Couillard), «la fleur naturelle de ces ordures» (*F.A.M.*, 1311). Resta il fatto che Albine muore (come muore il figlioletto di Rosalie, prematuramente ma non in tempo per evitare il matrimonio sgradito al *père* Bambousse) e che alla duplice morte umana si contrappone la nascita del vitello e funge da contrappunto fortemente caratterizzato in senso «materiale» la morte del maiale, prossimo a diventare cibo,

Il contrasto, brutale e amaro, traduce la rivolta di Zola di fronte al triste epilogo — la morte di Albine — e gli consente di sottolineare definitivamente la vittoria della natura sulla religione o, per rimanere nel circuito simbolico, il trionfo della vita sulla morte.

che suscita la smodata gaiezza di Désirée [contrassegnata dalla già rilevata (cfr. n. 30) pratica gestuale: «Mais Désirée tapait des mains (...)» (F.A.M., 1521), «Elle s'était penchée, elle donnait des tapes sur le ventre ballonné du cochon (...)» (F.A.M., 1522), «Désirée, qui était restée agenouillée devant le cochon, lui tapant toujours sur le ventre (...)» (ibid.), portatrice di un'ideologia «ingenua» fondata sull'accettazione della naturalità della morte.

ALESSANDRA RICCIO

«ORÍGENES», UNA FOGOSA RESISTENCIA *

Cuando José Lezama Lima ingresó a la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana, en 1929, todo parecía indicar que, huérfano de padre, el único hijo varón se convertiría en sostén de la familia ejerciendo la honrada profesión de abogado una vez terminada su carrera. No fue así. El encarnizado clima de luchas políticas y de desorden social trajo como consecuencia dos clausuras de la Universidad (en el 30 por el dictador Machado y en el 36 por Batista) contra un estudiantado rebelde y fuertemente comprometido con la política. Lezama tardaría diez años en recibirse de abogado y sus años de estudiante quedarían marcados por la gran manifestación universitaria del 30 de septiembre de 1930, cuando, bajo el fuego de la policía queda herido Pablo de la Torriente Brau y muerto Rafael Trejo¹, un episodio recogido luego en *Paradiso* y sobre el cual Lezama ha afirmado con palabras tajantes: «Ningún honor yo prefiero al que me gané en la mañana del 30 de septiembre de 1930»². Desde entonces, obligado por los acontecimientos a desertar las aulas, se dedicó a la poesía — es de 1931 su primer poema *Muerte de Narciso* — y al trabajo de difusión de la cultura cubana joven y llena de nuevos valores, aquella que María Zambrano describiría en *La Cuba Secreta*: «En medio de la vida de Cuba tan despierta, Cuba secreta aun yace en su silencio. Y así nada es de extrañar que este grupo de poetas cubanos hayan llevado y prosigan una vida secreta y silenciosa. Es de subrayar lo desconocido de este movimiento poético fuera y aun dentro de Cuba. Otros poetas los han precedido (...), todos han sido conocidos y aun más gustados. Lezama y los que forman con él unidad de aliento, más que grupo, apenas han sido anotados en los libros de los que escuchan poesía. ¿Porqué? Ahí están las revistas "Espuela de Plata", "Verbum", "Nadie parecía", "Cla-

* Leído en el Coloquio Internacional «Cincuentenario de Orígenes», La Habana, 27 de junio al 1 de julio 1994.

¹ Sobre las luchas universitarias de la época v. Alessandra Riccio, «Verbum», una revista de José Lezama Lima, en *Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres (1919-1939)*, «América» Cahiers du CRICCAL, Publications de La Sorbonne Nouvelle, n. 4/5, 1 semestre de 1990, pgs. 69-78.

² José Lezama Lima, *Lectura*, en *Imagen y posibilidad*, La Habana, 1981, p. 94.

vileño", "Poeta", "Orígenes"; los libros de Lezama, de Baquero, de Piñera, de Cintio Vitier y de casi todos los que integran la Antología. Y sin embargo, el «movimiento» sigue su curso casi inapercibido. Y así sentimos la conciencia de este destino secreto con lo secreto que se despierta; es la unidad del instante en que situación vital y obra literaria se funden. Y cuando una generación es fiel a su destino, apura hasta lo último la fidelidad a la situación que le ha tocado en suerte»³.

En 1937, en el n. 2 de la revista «Verbum», aparece publicado su primer, fundamental poema donde el Narciso mítico que se pierde en la contemplación de sí mismo en el espejo del río hasta matarse frente a lo intransitivo de su amor, logra fugarse «sin alas» en «la pleamar» pese a haberse hundido en aquel abismo de seducción. Por Lezama muere un Narciso inmóvil y contemplativo para que resurga otro inmerso en el fluir de las aguas, alguien que ha roto la fijeza del inmóvil espejo de aguas para sumergirse en la corriente y moverse con ella, alguien que ha abandonado para siempre la contemplación intransitiva de sí mismo. Lezama, como su Narciso, había conseguido ya «alzarse con una destreza que sólo la más sutil sabiduría proporciona y para la que los saberes no bastan»⁴.

A los veintisiete años Lezama Lima entra en resistencia; ya ha escrito *El secreto de Garcilaso*, tan agudamente revelador de un momento de cambio irreversible en la historia de la cultura, símbolo de la posibilidad de armonizar los contrarios aparentes y de prefigurar una imagen de la totalidad; se ha liberado del narcisismo propio de la juventud; ha tenido su fundamental *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* y ha ido redondeando el problema de la insularidad que al poco tiempo se convertiría en el reclamo de una Teleología Insular *algo de veras grande y nutridor*⁵ es decir, la corriente, la pleamar que arrolla, que dirige, que abre caminos; la flecha que apunta a un blanco quizás inalcanzable pero al cual hay que tender fatalmente⁶.

A los veintisiete años Lezama se lanza en la improbable aventura de los tres números de «Verbum», una pequeña huella, una inpalpable presencia que cobraría su verdadero significado años después, cuando se vio claro que estaba participando de aquella *concentración de destellos*, de aquellos *incandescentes puntos discontinuos* que Cintio Vitier ha indicado ahora como la sustancia de la intensidad que según

³ María Zambrano, *La Cluba Secreta*, en «Orígenes», La Habana, Invierno, 1948, p. 5.

⁴ María Zambrano, *José Lezama Lima en La Habana*, en «Índice», n. 232, año XXIII, Madrid, junio 1978.

⁵ Cintio Vitier, «Introducción a José Lezama Lima», en J.L.L., *Obras Completas*, Tomo 1, México 1978, p. LXIII.

⁶ V. en «Casa de las Américas», n. 194, enero-marzo 1994, el dossier sobre el trabajo de Rafael Rojas, *La otra moral de la teleología cubana*, en particular la respuesta de Cintio Vitier, pgs. 75-113. También Jesús J. Barquet, *Consagración de La Habana (las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano)*, University of Miami, Colección Letras de Oro, 1992.

Lezama es la medida de la capacidad histórica de un país⁷. Los tres números de «Verbum» (no olvidemos: en principio era el verbo...) representan hoy una evidencia de la temprana decisión de Lezama de actuar una estrategia de la resistencia contra el ruido, la confusión y la falta de norte de una época en que resultaba imposible *disimular la desesperación*, como le escribiría a María Zambrano⁸.

¿Qué otra cosa podían representar aquellas páginas donde la poesía corría a raudales en el lugar de digestos y pandetas si no la decisión de ofrecer, donde fuera y como fuera, la constancia de una poesía entendida, según dijo María Zambrano, como acción antes que conocimiento, es decir como una estrategia de la resistencia que necesita del *hoc age*, el *házlo* lezamiano para oponerse a la fijeza del estanque, para buscar la corriente. En carta a Juan Ramón Jiménez dirá Lezama: *Ya que si sabemos que el agua está estancada, insistir repitiendo que tenemos sed, es un poco retórico e inconciente. Pero seguimos haciendo revistas*⁹.

La próxima será «Espuela de Plata», seis números desde septiembre 1939 a agosto 1941, donde colabora por primera vez María Zambrano y donde en su editorial del primer número, *Razón que sea*, Lezama formula su teoría de la acción resistente en aquel párrafo ya célebre: *Mientras el hormiguero se agita — realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil, torre — pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más*¹⁰, frase que hoy en día no podemos ya entender como referida exclusivamente al campo de la cultura.

«Espuela de Plata» representa también la aparición del grupo que luego cuajará completamente en «Orígenes», es la demostración de la posibilidad de *hacer*, de pintar un ángel más, de ser pragmáticos y resistentes. Lezama lo dice claramente en una Nota de recorrido: *«Al cumplir "Espuela de Plata" su primer año de publicación, no desea ningún índice subrayador ni quiere mostrar más que la invisible estela de su sí. Un sí situado dentro de la gran tradición del silencio que se realiza. Y que se empeña en mostrar cada vez con más eficacia cuanto es posible hacer al margen de nuestras inútiles esferas oficiales de cultura de la apastada burocracia oficial»*¹¹.

Una vez más subrayo que lo referido a un contesto cultural local trasciende sus límites anecdóticos para apuntar a una teleología que se entrevé en el editorial del último número de «Nadie Parecía» que lleva el significativo título de *Resistencia: No caigamos en lo del*

⁷ Cintio Vitier, *Discurso de la intensidad*, (mimeografiado) 16 de diciembre de 1993.

⁸ José Lezama Lima, *Cartas (1939-1976)*, ed. Orígenes, Madrid 1979, p. 78.

⁹ *Ivi*, p. 52.

¹⁰ José Lezama Lima, *Razón que sea*, en «Espuela de Plata», ago./sept. 1939, p. 1.

¹¹ *Nota de recorrido*, en «Espuela de Plata», H. ago. 1941, p. 1.

paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia¹².

Cuando, en la primavera de 1944, aparece «Orígenes», el grupo de pintores, de músicos, de escritores ya habían madurado su estética de la resistencia, aquel «silencio que se realiza» de que hablaron Lezama y Gaztelu que evidencia una fe en la posibilidad con el solo acto ético-cultural de la afirmación de un sí. Esto dicen las palabras inaugurales del primer número: *No le interesa a «Orígenes» formular un programa, sino ir lanzando flechas de su propia estela (...) Frente a ese mundo de violentos ofrecimientos, el hombre muestra su fiera selección, las cosas de las que ha querido hacerse acompañar*¹³.

Los tiempos eran, en palabras de Lezama, *de gran pesimismo*¹⁴; obrar en el descreimiento, en la pérdida de la memoria histórica, en la falta generalizada de autoestima, romper el fatalismo de «esto no hay quien lo arregle», fue la tarea de aquellos hombres y mujeres, fue la finalidad común que hizo de todos ellos un grupo o mejor dicho, un movimiento animado por una oscura fe en un futuro que restauraría las corroidas istancias históricas y políticas del país, y que la obra de ellos habría ayudado a preparar en el terreno cultural. De esta forma contrarrestaban su pesimismo socio-político con un optimismo trascendente¹⁵. Lezama lo explica con palabras apasionadas en su polémica con Jorge Mañach: *Pero de esa soledad y de esa lucha con la espantosa realidad de las circunstancias, surgió en la sangre de todos nosotros, la idea obsesionante de que podíamos, al avanzar en el misterio de nuestras expresiones poéticas trazar, dentro de las desventuras rodeantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se hace transparente*¹⁶. Creo que esto es lo que Cintio Vitier define con lapidaria eficacia la esperanza origenista y María Zambrano como la poesía cubana de la contra-angustia en *La Cuba Secreta*. La importancia de la célebre reseña de la filósofa española a la antología de Cintio Vitier, *Diez poetas cubanos*, se nos hace cada día más evidente como más evidentes se hacen los motivos de la gratitud profunda del grupo por estas páginas que esclarecían el rumbo de un movimiento llevado por una corriente que se iba haciendo menos secreta, que iba revelando su nivel de compromiso con su propio país y su fe

¹² «Nadie Parecía», n. 10, marzo 1944, p. 1.

¹³ «Orígenes», año 1, primavera 1944, pgs. 5-7.

¹⁴ AA.VV., *Interrogando a José Lezama Lima*, en *Recopilación de textos sobre J.L.L.*, «Valoración Múltiple», La Habana, 1970, p. 15.

¹⁵ Tomo la definición de Jesús J. Barquet, *op. cit.*, p. 73.

¹⁶ José Lezama Lima, *Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach*, «Bohemia», n. 40, 2 de octubre 1949, p. 77.

en la obra de la cultura actuando secretamente sobre el terreno de la política. Una vez más María Zambrano lo había visto claro y había comprendido el papel de Lezama no sólo como gran poeta, sino como gran operador cultural. Son suyas estas palabras: *José Lezama Lima se me apareció desde que lo encontré en aquel mi primer descubrimiento de Cuba en 1936, descifrando estos secretos y su paciente y calada labor de tantos años, signo de una inmutable vocación, ha confirmado el presentimiento con la ofrenda de una cumplida obra. Cumplida e inacabada obra de poeta-obrero que ha de edificar con la brisa un arquetipo fiel*¹⁷.

¡Lezama como poeta-obrero! qué difícil hubiera resultado hasta hace poco aceptar esta definición de un escritor que resultaba intrincado, misterioso, barroco. Las revistas que él animó, y «Orígenes» en primer lugar, nos han ayudado a entender en su entereza esta gran figura y el peso de su presencia ayer, hoy y mañana en la cultura de su país y en la cultura universal.

Me doy cuenta que he ido ensartando cita tras cita en esta intervención; no es casual. En el ya citado *Discurso de la intensidad* de Cintio Vitier, que motivó profundamente este trabajo, se afirma en un momento: *Si no sé cómo decirlo es porque formo parte del discurso que lo dice*. Hay que asegurar al maestro que sí, que él y su grupo supieron y saben bien cómo decirlo. La verdad es que a veces no hubo oídos para escuchar. La tradición fundada por «Orígenes» sigue dando frutos, de su estela siguen saliendo flechas y la fogosa resistencia ha aportado una mayor cuota de claridad.

En el *Discurso de la intensidad* nos dice Cintio que *todo creador lo ha sido siempre de la historia de su pueblo, y como delegado suyo en el mundo de los símbolos*. La generosa resistencia activa de «Orígenes» participa profundamente del acto constitutivo de la Revolución y sigue ofreciendo generosamente su intensidad y su razón caliente: es todavía vigente y necesaria. Pero, como a Lezama le gustaba también acudir a las frases más populares y claras, me gustaría concluir con estas palabras suyas, simplificación adamantina de la extraordinaria aventura del movimiento origenista: *Con el Sol del Trópico nos quedamos a la Luna de Valencia*¹⁸.

¹⁷ María Zambrano, *La Cuba Secreta*, en «Orígenes», año 5, n. 20, invierno 1948, p. 4

¹⁸ *Razón que sea*, en «Espuela de Plata», ago.-sept., 1939, p. 1.

MARIA GRAZIA SCELFO

CONTRO LA SPIRALE DELLA VIOLENZA:
ARGELIA EN EL VENDAVAL DI JUAN GOYTISOLO

*El silencio es la muerte
y si te callas
mueres,
y si hablas
mueres,
así que habla y muere.¹*

Tahar Djaout

Tali versi non potrebbero esprimere meglio lo stato d'animo di chi, perseguitato e nell'impossibilità di reagire, attinge da una situazione drammatica e difficile l'energia e la forza di rompere il silenzio e gridare al mondo il proprio dolore affinché, attraverso la parola scritta, emerga il punto di vista dell'«altro».

Riferite alla bufera che sconvolge l'Algeria e proprio per quello che rappresentano — Tahar Djaout, scrittore algerino, è stata una delle prime vittime dell'integralismo islamico —, queste poche toccanti parole sembrano essere una spia della *Weltanschauung* di Goytisolo, quasi a evocare delle analogie, almeno a livello di reazioni emotive, tra la propria situazione di dissidente in epoca franchista e quella algerina attuale che nel libro *Argelia en el vendaval* analizza con dovizia di particolari. E in effetti, oltre a ragioni di carattere obbiettivo e contingente, ovviamente differenti per ciascun caso, tanto alla base della decisione dello scrittore spagnolo di autoesiliarsi nel 1956, in piena epoca franchista, per andare a vivere a Parigi, quanto a quella degli algerini di intraprendere la guerra santa o *Gihâd*, potrebbe esserci uno stesso motivo, la «falta de confianza en el futuro».

In Juan Goytisolo la mancanza di fiducia si manifesta non solo con il rifiuto della Spagna oscurantista incarnata da Franco, ma anche con l'esclusione, in blocco, dei valori del passato ritenuti negativi. Si tratta, insomma, di una sorta di autocontroeducazione che, per sua stessa ammissione rientra automaticamente nel momento in cui capisce, invece, l'importanza e la modernità di quanto aveva rifiutato. La svolta

¹ Cfr. J. Goytisolo, *Argelia en el vendaval*, El Pais/Aguilar, Madrid 1994, p. 77.

avviene quando, finalmente, riesce a liberarsi della nebbia che lo aveva fino ad allora avvolto.

Lo scrittore spagnolo ha sempre dimostrato interesse per i problemi degli emarginati e dei più deboli. Ma, se nei romanzi iniziali, *La resaca* (1958), *La isla* (1961) e *Fin de fiesta* (1962) si poteva solo constatare l'intenzione di denuncia delle varie situazioni, a partire dalla trilogia costituita da *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970) e *Juan sin tierra* (1975) si nota un cambiamento nella sua narrativa. In altre parole, inizia il periodo di ostilità nei confronti della «España Sagrada» che si allargherà, successivamente, a tutto il mondo occidentale i cui valori religiosi, morali e sociali sono messi in discussione. I suoi soggiorni in Marocco e il contatto con il mondo musulmano lo rafforzeranno nelle proprie convinzioni di difesa dell'«altro» e lo porteranno ad abbracciare la causa dell'immigrato, dell'emarginato, dell'arabo. Emblematico, a questo proposito, sembra essere il romanzo *Paisaje después de la batalla* (1982) che tratta il tema degli immigrati e dei loro spostamenti.

Un ulteriore contributo al processo di difesa e di rispetto dei diritti umani spetta, sicuramente, all'attività che svolge come inviato speciale per El PAIS. Gli aspetti drammatici e le situazioni difficili che in un modo o nell'altro si è trovato di fronte, lo hanno definitivamente persuaso a portare avanti un discorso a favore del dialogo e del negoziato come emerge, appunto, in *Argelia en el vendaval*, pubblicato nel 1994, dove cerca di far capire le ragioni degli islamici, spiegando con acutezza le motivazioni del loro agire.

Questo libro ben risponde all'esigenza di consentire al lettore europeo non specialista di orientarsi tra i vari nomi degli esponenti politici e dei movimenti che sono alla base dei sanguinosi avvenimenti algerini. Inoltre, vuole far capire che questo stato di cose non si può attribuire ai soli fatti recenti, ma risale a passati e ciechi comportamenti delle potenze europee che non hanno saputo o voluto avviare un dialogo con i popoli islamici. Le riflessioni di Goytisolo si possono riassumere in almeno cinque punti:

1) Occidente

Il problema fondamentale che lo scrittore solleva è che l'Occidente non vuole e non ha mai voluto capire le ragioni dei più deboli annullando, così, qualsiasi possibilità di convivenza con le popolazioni islamiche. E la questione non è di poco conto se, come l'autore ci ricorda, fin dalla metà del XV secolo un vescovo spagnolo, Juan de Segovia, presentò alla curia romana una proposta insolita e rivoluzionaria. Suggerì, infatti, di celebrare un concilio sulle relazioni tra la Cristianità e l'Islam al fine di stabilire una futura, possibile pace mondiale².

² Per pura informazione va detto che Enea Silvio Piccolomini, eletto pontefice nel 1458 con il nome di Pio II, anche se con diverse intenzioni, si pose il problema dei rapporti

Come prevedibile, la proposta fu rifiutata e valse all'autore la clausura in un monastero svizzero dove morì avvolto nel silenzio e nell'oblio.

Quanto alla storia recente, secondo Goytisolo va sottolineato che con l'avvento del movimento integralista islamico dalla Malesia al Maghreb, i profeti della nuova guerra fredda, come Samuel Huntington, già annunciano l'inevitabile *scontro tra civiltà* nel XXI secolo: la lotta all'ultimo sangue tra gli integralisti islamici che fanno ricorso al terrorismo, all'intolleranza, alla violazione dei diritti umani e a qualsiasi forma di oscurantismo, e il mondo occidentale democratico liberale, capitalista e laico.

2) Analogie

Nel testo, con l'esplicito riferimento a valori negativi analoghi che riguardano sia il panorama che offriva la Spagna dei Re Cattolici e dei loro successori, sia quello molto simile dei sistemi totalitari del XX secolo, Goytisolo intende dimostrare quanto siano dannosi l'intolleranza e l'estremismo e spezzare una lancia a favore del dialogo politico. Le analogie alle quali accenna si riferiscono: per la Spagna, alle ben note vicende sulla forzata unità e omogeneizzazione del Paese, ottenuta anche con l'imposizione della conversione al cristianesimo degli ebrei e dei musulmani e l'abolizione della pacifica convivenza tra le tre «caste» ispaniche delle tre religioni; per le dittature del XX secolo alla ortodossia nazionale e ideologica, all'autosufficienza, al rifiuto dell'altro, all'ostilità verso qualsiasi progetto innovativo, al ripiego verso valori cristallizzati, alla paura ossessiva di essere contaminati dal nemico.

Nel volume appare prepotente un motivo di fondo che è poi quello dell'oppressione del più forte sul più debole in tutte le possibili manifestazioni, non escluse quelle che, anche se apparentemente dovrebbero servire a migliorare gli aspetti culturali e sociali, sono, invece, le più umilianti: la cancellazione della memoria storica di un popolo che, come si sa, può avvenire attraverso infinite forme. Basti ricordare, per esempio, che la distruzione da parte degli spagnoli, in America Latina, del patrimonio culturale dei nativi, dai testi scritti alle usanze economico-sociali e religiose in nome dell'evangelizzazione e di una vita più civile, è uno dei procedimenti di acculturazione obbligatoria che, analogamente al progetto di modernizzazione e di «desarabización cultural progresiva» finiscono per dar luogo a due diverse reazioni: se da un lato possono provocare una perdita di identità, dall'altro si può

tra cristiani e islamici. Infatti, dopo il tentativo, fallito, di convertire al cristianesimo il sultano dei turchi, Maometto II, pensò di proclamare la guerra Santa (1463) cercando di convincere i principi cristiani ad appoggiarlo. Come è noto, la morte lo sorprese nel 1464 ad Ancona, dove attendeva navi e truppe per la crociata.

arrivare a una reazione di ribellione di fronte alle iniquità. Si tratta, insomma di gravissimi tentativi di cancellazione della memoria storica di un popolo.

3) La ribellione

Ripercorrendo tappe storiche fondamentali dal XIX secolo ai giorni nostri, Goytisolo espone il panorama politico, sociale ed economico generale dell'Algeria odierna. Lo scrittore sottolinea, ancora una volta, che il torto non sta tutto da una sola parte, ma soprattutto ribadisce la condanna della cultura del consumismo e della sopraffazione, e propone al lettore alcune considerazioni sull'Islam. Illuminanti sono anche le tre appendici che riguardano usi e costumi islamici — in particolare si riferisce a quelli degli *Ibaditi* del Sahara — e alcuni aspetti culturali. Ed è significativo che uno degli aspetti culturali su cui insiste di più sia quello musicale. E proprio attraverso una musica di protesta, il «*Rai*», fuori dai canoni della musica araba tradizionale, definito come «el acta de defunción de la expresión musical pequeño burguesa...»³ che i giovani hanno fatto sentire la loro voce. Nella terminologia giuridico-religiosa sunnita il *Rai* significa opinione e, come ci spiega Goytisolo, prima di diventare un genere musicale, era uno stato d'animo simile al *fado* o al *blues* che non aveva ancora incontrato la propria formula artistica.

Protesta, dunque, attraverso la musica, ma anche protesta che con il passare del tempo assume toni e aspetti sempre più violenti. Ed è a questo punto che lo scrittore, prendendo a pretesto un suo viaggio a Ghardaia nel 1990 con una troupe cinematografica che doveva girare un film sugli *ibaditi* del Sahara, notando la relativa decadenza dei luoghi e l'immobilismo delle persone, si chiede come sia stato possibile arrivare a un tal punto di degrado. E per cercare di capire e far capire, rievoca le immagini di un precedente viaggio in Algeria nel 1962, quando esplose la gioia popolare per festeggiare l'anelata indipendenza. Allora si venne a creare un clima di fraternità che non escludeva gli europei simpatizzanti della rivoluzione, in una fiducia, quasi generale, in un futuro più giusto, libero e democratico. Ricorda che presidente era Ben Bella. Poi Boumedienne, che descrive come «enigmático, y silencioso, como un ave acechando la presa»⁴. Ma osserva che già si intravedevano nella situazione politica i sintomi di un inquietante ritorno ad un passato precoloniale, al sistema patrimoniale del «beylicato» ottomano: lotta tra clan, rivalità etniche e regionali, clientelismo, occupazione dello spazio politico da parte dei militari. Ricorda ancora che, nel suo successivo viaggio in Algeria, dopo il colpo

³ J. Goytisolo, *op. cit.*, p. 121.

⁴ *Ivi*, p. 9.

di stato militare di Boumedienne, poté verificare personalmente il deterioramento del sistema politico, l'abbandono dell'agricoltura, l'onnipotenza della polizia, l'ossessione di trasformare il paese nella potenza dominante del Maghreb. Ma notò anche un gravissimo segnale di allarme, e cioè il fatto che fin dalla metà degli anni sessanta, mentre i lavoratori tunisini e marocchini emigrati in Francia inviavano i loro risparmi in Tunisia o in Marocco per costruirsi un futuro, gli algerini investivano i loro guadagni in Francia e preferivano trasferire lì la loro famiglia in quanto sostenevano l'inutilità dell'iniziativa privata in Algeria. Dure critiche alla burocrazia incapace, al Fronte di Liberazione Nazionale (FLN) che stava creando una generazione di giovani non più abituati al lavoro, con una mentalità di *assistiti*.

Dure critiche, infine, anche alla cecità di saggisti e politici di sinistra che, secondo Goytisolo, caddero nella trappola di considerare i regimi di Boumedienne e di Chadli Benjedid «como un espejo de progresismo y democracia»⁵ e non capirono la gravità del debito pubblico, della crescita demografica, dell'esodo dalle campagne, causato dalla rovinosa situazione in cui si trovava l'agricoltura, della corruzione, che hanno esasperato la popolazione e preparato il terreno per la nascita della «base aguerrida y vengadora del FIS». D'altra parte, era l'inevitabile e prevedibile conseguenza delle contraddizioni e delle ingiustizie della presenza coloniale francese e del fatto che il lemma *libertà, uguaglianza, fraternità* non era valido per i sedimenti nordafricani. In altre parole, l'estrema povertà, la mancanza di lavoro, la coabitazione, il sovraffollamento sono stati gli elementi aggreganti, elementi che sono riusciti a far superare anche le divergenze interne. Come ci ricorda Goytisolo, alla morte di Boumedienne le moschee diventarono gli unici spazi di aperta opposizione al regime e l'integralismo diventò il comune denominatore di tutti gli emarginati.

La goccia che ha fatto traboccare il vaso, come è noto, è stata la sospensione da parte del Governo, nel 1991, delle elezioni vinte dal FIS (Fronte Islamico di Salvezza). Già nel giugno del 1990 il FIS aveva vinto le elezioni municipali provocando un terremoto politico. Ma per gli osservatori più lucidi, l'alta percentuale di voti (59%) ottenuta dal FIS, rappresenta più un voto di protesta nei confronti del FLN (Fronte di Liberazione Nazionale) che una approvazione del modello di Società indicato, appunto, dal FIS. Altro aspetto che viene sottolineato nel testo è la crescente «libanizzazione» dell'Algeria e la nascita di un nuovo movimento, il Gruppo Islamico Armato (GIA) che oppone una *Gihâd* estrema le cui vittime sono giornalisti, scrittori, poeti, femministe e intellettuali. In altre parole, potrebbe trattarsi di morti scientificamente programmate, come suggerisce e si chiede Goytisolo: «La ola de atentados actúa sobre objetivos muy precisos: ¿se trata, como pien-

⁵ *Ivi*, p. 11.

san muchos, de una estrategia 'pol-potiana' para acabar con los intelectuales que han contraído el virus de Occidente, de un programado genocidio selectivo? La lista de *liquidados* en los últimos meses induciría a pensarlo así»⁶.

4) Problemi linguistici

L'imposizione della propria lingua, da parte del vincitore, ai paesi conquistati non è certo una novità, ma a volte si possono creare situazioni che fanno aumentare l'emarginazione.

Di fatto, ci viene ricordato che, così come appare ad una prima lettura della situazione, esistono due Algerie separate dalla barriera linguistica: un'Algeria arretrata e tradizionale, arabofona; un'altra aperta e moderna, francofona.

Si ripropone, come nella Spagna de «los ilustrados», l'avvento al potere di una «elite afrancesada», priva di un reale sostegno popolare. Goytisolo non sottovaluta neanche il fatto che durante l'epoca di Ben Bella e di Boumedienne il francese era la lingua del Governo, dell'industria, del commercio al punto che gli arabofoni, di fatto, erano esclusi dalle stanze dei bottoni dove «los componentes de la mafia político-financiera amasaban sus inmensas fortunas»⁷. Gli imam e i professori di lingua araba erano disprezzati o trattati con un paternalismo analogo a quello dei colonizzatori. Successivamente, la volontà di uscire da questa situazione non produsse gli effetti sperati. Infatti, la campagna di arabizzazione forzata attuata verso la metà degli anni Settanta, screditò la scuola pubblica e decretò l'abbandono degli studi da parte degli studenti meno preparati. Secondo lo scrittore la causa della sconfitta va cercata nel margine esistente tra il dialetto parlato dal popolo e l'arabo standard, modernizzato, diffuso dalla stampa e dalla televisione. Conseguenza gravissima di tutto ciò è stato il drastico abbassamento del livello di istruzione e la mancanza di giovani in grado di esprimersi correttamente sia in francese che in arabo.

E questa grave limitazione, che finisce per privare le nuove generazioni di una istruzione adeguata mina, inevitabilmente, la capacità di autonomia di un popolo.

5) Ipotesi per il futuro

Facciamo nostra la domanda di Goytisolo sul futuro dell'Algeria «¿Qué será de Argelia los próximos meses y años?»⁸, non solo perché

⁶ *Ivi*, p. 45.

⁷ *Ivi*, p. 58.

⁸ *Ivi*, p. 71.

ci incuriosisce la risposta, ma anche perché riguarda tutti indistintamente. Non è possibile però, almeno per il momento, con una situazione esplosiva in continua evoluzione, che si aggrava di ora in ora, rispondere in modo univoco. Lo scrittore richiama l'attenzione sulle ipotesi di uno dei migliori specialisti in materia, il sociologo Sami Nair che propone tre possibili soluzioni: la prima di tipo iraniano, e cioè vittoria degli integralisti; la seconda di tipo cileno, e cioè colpo di stato e vittoria dei militari; la terza di tipo repubblicano, con la spartizione del potere tra i militari, il FIS e le forze democratiche. Ma non le trova soddisfacenti. Egli stesso suggerisce una quarta, inquietante possibilità: la frammentazione in «*taïfas*» (*fazioni*), lotta tra clan, guerra civile di tipo afgano. Oppure, una esplosione sociale, conseguenza della insopportabile crescita del prezzo dei prodotti di prima necessità.

L'idea di fondo di Goytisolo, che consiste in una visione pessimistica della vita e che si avverte con precisione in questa quarta ipotesi, è rimasta immutata nel tempo al contrario di quanto è avvenuto per altri aspetti della sua produzione letteraria sottoposti a un processo di profonda trasformazione che si rivela non solo nelle tematiche ma anche nelle tecniche adottate. Basti ricordare, a titolo esemplificativo, che dal realismo oggettivo degli anni Cinquanta, lo scrittore passa a un soggettivismo narrativo sperimentando anche procedimenti formali innovativi.

Appare evidente che in questo «libro de reportaje» — si tratta di appunti di viaggio e di riflessioni generali sull'islamismo e sulla crisi politica, sociale e morale algerina — l'idea intorno alla quale ruota il pensiero dello scrittore spagnolo si riassume in una sola parola rivelatrice «*humillación*»⁹, che esprime tutto il disprezzo dell'Occidente verso il resto del mondo non «civilizzato». E l'invito di Goytisolo all'Occidente è quello di aprire un dialogo con i paesi arabi e mettere da parte la prepotenza e l'arroganza dovute alla superiorità non solo militare, economica e tecnologica, ma anche e soprattutto politica e culturale.

Romanziere e saggista, critico feroce, il Nostro, nel cercare di ricomporre un dialogo tra civiltà diverse sembra aver trovato una soluzione alla propria crisi personale, soluzione che si è concretizzata con la scelta, forse dettata da una sorta di identificazione culturale con questo tipo di civiltà che va capita e rispettata, di vivere in un paese islamico (il Marocco): «Una posible solución al desarraigamiento hispano de sus personajes — que, presumiblemente, remite a una honda crisis personal del propio escritor — la ha tentado mediante una

⁹ «La palabra clave para definir la situación de las élites árabes, especialmente después de la guerra del Golfo, es humillación. Humillación ante la prepotencia occidental y su política de doble rasero tocante a Kuwait y Palestina; humillación del pasado colonial y el despotismo corrupto de los gobiernos surgidos de la independencia...», cfr. J. Goytisolo, *op. cit.*, p. 89.

identificación con el mundo árabe y, además, a través de una reivindicación de lo eterodoxo y lo marginal. Parece que el novelista se encuentra a gusto entre aquellas formas de vida que la moralidad y el convencionalismo de nuestra civilización occidental rechazan»¹⁰.

¹⁰ Cfr., S. Sanz Villanueva, *Historia de la Literatura Española. Literatura actual*, 6/2, Ariel, Barcelona 1994, p. 130.

JACK WEINER

SEBASTIÁN DE HOROZCO (1510-1579) Y SU *PROVERBIOS*
Y *CONSEJOS QUE QUALQUIER PADRE DEUE DAR A SU HIJO*
(SALAMANCA, 1607): ESTUDIO Y EDICIÓN

Ha desaparecido para siempre un sinnúmero de manuscritos españoles. Como ejemplos sólo pongo el del *Lazarillo de Tormes* y el de *Don Quijote*. Su desaparición o inaccesibilidad se deben en gran parte a su destrucción física o a su escondimiento en archivos y bibliotecas tanto oficiales como particulares.

Muchos de los manuscritos conocidos de Sebastián de Horozco han sobrevivido, a veces por milagro. A la vez bastantes han desaparecido e ignoramos su actual paradero. Un manuscrito de Horozco en manos particulares que milagrosamente ha sobrevivido es el de *El libro de los proverbios glosados* (1570-1580) que acaba de publicarse¹.

El único libro que Horozco mismo publicó es su *Libro del número septenario* (Burgos, 1552), i.e. libro sobre la importancia y simbolismo del número siete. Que yo sepa el único ejemplar de este libro existe en la British Library. Lo editó de nuevo en 1959 el profesor Francisco Márquez Villanueva².

El libro de Horozco que aquí quiero presentar y comentar se llama *Prouerbios y consejos que qualquier padre deue dar a su hijo* (Salamanca, 1607), y es de publicación póstuma³. Que yo sepa también sólo existe un ejemplar de este libro que después de casi un cuarto de siglo de tensa búsqueda yo al fin pude ubicar. Es el ejemplar que el hispanista francés Raymond Foulché-Delbosc (1864-1929) compró en 1920 al librero británico Ellis. Y se subastó en 1936 (Palau 6: 649).

Fue una suerte poco común que me permitió localizar este libro. Resulta que Isabel Jones, la señora viuda del dicho hispanista francés, tenía su propio ejemplar del catálogo impreso para la subasta de la librería de su marido. En este catálogo ella apuntó los nombres de los compradores, inclusive el del que compró el libro que aquí comenta-

¹ De ahora en adelante LPG.

² Para una lista completa de las obras conocidas de Horozco véase su *Teatro Universal*, pág. 19 y su *Cancionero*, págs. 317-21.

³ De ahora en adelante *Prouerbios*. He seguido fielmente la ortografía de la edición de 1607.

nos. Este catálogo lo donó ella a la Biblioteca de la Universidad de Toronto por ser ella oriunda de esa ciudad (Buchanan 229). Según este catálogo quien lo compró fue un representante de la Embajada de la Argentina en París, un tal señor Rohde⁴. Este señor lo había comprado para la Biblioteca Nacional de la Argentina en Buenos Aires donde hoy se custodia⁵.

Nuestro libro corto — sólo tiene cuatro folios — se compone de cuarenta y dos coplas reales cada una de las cuales se compone de dos quintillas de arte menor. Cada verso es octosílabo (Clark 163-65). Una de sus rimas — abaadedeed — es muy común en las coplas reales y es la que Horozco utilizó en este libro para casi todas las estrofas.

En el siglo XV esta estrofa según Tomás Navarro Tomás se halla, por ejemplo, en la obra de Juan de Mena y en *El cancionero de Juan Alfonso de Baena* (Navarro 107-08). En el siglo de Horozco la copla real la usaban principalmente los de la escuela castellanizante como Castillejo. Entre los italianizantes pocos la usaban (Clarke 165).

Horozco siendo poeta castellanizante la usó con bastante frecuencia en su *Cancionero* y en su *Teatro Universal de Proverbios*. Lo cierto es que de los 380 poemas en su *Cancionero*, Horozco escribió 305 en coplas reales (Farrell 43).

El uso de estrofas tradicionales encaja perfectamente dentro de su temperamento conservador. En realidad Horozco no quiere cambios de ninguna clase. Ni en su pensamiento, ni en su versificación ni en su manera de ver la sociedad en que él vive. Esta actitud, por ejemplo, se ve en la estrofa XXV donde Horozco habla en contra de la novedad y contra el, «inventor de nuevos vsos y trages». También figura en LPG (II: 364-65) en el cuento número 292.

Horozco en este libro suyo más que nada se deja inspirar en la Biblia, principalmente en Proverbios. Hay alusiones a otras fuentes bíblicas. Pero son pocas. Además hay bastantes ecos de estos temas en otras obras de Horozco, en particular en su LPG.

Horozco divide este libro en dos partes. Las primeras treinta y una estrofas consisten en consejos que el narrador da a su hijo. Las estrofas treinta y dos a cuarenta y dos describen la lucha de un pecador contumaz contra la salvación y el peligro que su alma espera si no se arrepiente. Hasta ahora no he podido determinar sus fuentes. Pero en general no las creo bíblicas.

De las fuentes que componen este libro de Horozco más que nada se nota la presencia de Proverbios, un ejemplo por excelencia de la

⁴ La bibliotecaria de la Sala de Libros Raros de la Universidad de Toronto Elisabeth A. Jocz tuvo la amabilidad de ofrecerme este dato en su carta del 29 de noviembre de 1993. Agradezco sobremanera a la bibliotecaria Jocz por su bondad.

⁵ Se confirma esta compra en *La revista de la Biblioteca Nacional de la Argentina* 1 (1937):207. Agradezco al director de la Biblioteca Nacional de la Argentina, el doctor Héctor Yanover, permiso para publicar este libro de Horozco.

literatura sapiencial⁶. Este es un libro bíblico de origen culto y palaciego y por ende no incluye la sabiduría del pueblo (Whybray 2). Al contrario, sus autores son personas con niveles avanzados de cultura y de intelecto⁷. Pues en sus orígenes los autores de Proverbios junto con sus antecesores egipcios y mesopotámicos se relacionaban con la casa real (Murphy Tree 3), i.e. con una casta sumamente selecta, culta y privilegiada que se preparaba para servir al rey. Este libro de Horozco se caracteriza por el mismo carácter elitista. Pues a quienes Horozco quería instruir son personas de dotes intelectuales y morales de alto nivel quienes tarde o temprano ocuparían puestos de importancia.

Proverbios es un libro de carácter internacional en el sentido de que no trata de temas particulares tocantes al Israel del Antiguo Testamento. Es decir que no contiene alusiones a los problemas que agobiaban a los israelitas. Esto da a este libro una gran universalidad (Whybray 11). Además creo que Proverbios atraía a Horozco y quizás a muchos coterráneos suyos precisamente por ser libro bíblico pero sin alusión explícita a los judíos.

Es así porque el converso (Weiner Padres passim) Horozco llegó a ser extremadamente antisemita durante la vejez en parte porque sus propios hijos le detestaban. Fue así por ser Horozco la causa de los rechazos que ellos recibían al tratar de avanzar hacia sus metas profesionales. Como resultado de este rechazo filial Horozco mismo empezaba a detestar sus propias raíces. Y por eso opino que Horozco en Proverbios veía una enorme fuente de sabiduría sin que se destacara su origen hebreo.

Las primeras estrofas de nuestro libro empiezan de manera muy general. Después vienen las estrofas con consejos más específicos i.e. vamos de lo general a lo concreto.

La primera estrofa reza, «Hijo mío muy amado/escucha a tu padre viejo/y ten contino cuydado/de executar mi mandado/y seguirás buen consejo». Esto es una paráfrasis de Proverbios (1:8), «Escucha, hijo mío, las amonestaciones de tu padre», e (2:1-9), o, «Hijo mío, si recibes mis palabras/y guardas dentro de ti mis mandamientos... Entenderás entonces justicia y juicio (Whybray 3)»⁸.

Es de creer que en Proverbios el, «padre», que enseña a los, «hijos» es en realidad más que nada su maestro sin que haya necesariamente

⁶ La literatura sapiencial bíblica incluye los siete libros siguientes: Job, los Salmos, los Proverbios, el Eclesiastés, el Cantar de los Cantares, la Sabiduría y el Eclesiástico (Sagrada Biblia 711).

⁷ Según Archer Taylor la fuente de un proverbio en general es la boca y el cerebro de una sola persona. Esta crea el proverbio y luego el proverbio empieza a esparcirse a través de las fronteras y del tiempo (Taylor Proverb 34-5).

⁸ La expresión, «mío fijo muy/mucho amado», aparece con mucha frecuencia en *Castigos e documentos* (passim).

ningún parentesco entre los dos (Whybray 17 y Murphy Tree 3). En el caso de Horozco, él, sin duda sigue el precepto de que el padre y el hijo que se mencionan aquí son en realidad maestro y alumno. Hay los siguientes factores que apoyan esta tesis.

En primer lugar en la hoja titular hay un grabado que representa una clase que se compone de diez alumnos. De éstos, nueve están sentados y estudian los preceptos de su maestro. El décimo alumno está de pie delante del maestro que está sentado en su propia mesa. Mientras el maestro le suministra un castigo golpeándole al alumno en la mano izquierda, el alumno acepta estos golpes resignadamente. Hasta coloca la mano derecha sobre la cabeza.

Por lo menos dos de los otros estudiantes se fijan de hito en hito en el castigo físico que recibe el estudiante parado delante del maestro, quizás esperando su turno. No sé si este grabado estaba en el manuscrito autógrafo de Horozco. Pues el manuscrito ha desaparecido. Pero creo que la persona que editara el libro y dibujara este grabado o que lo mandara grabar, sabiamente entendía el mensaje maestro-padre de este libro.

Además me inclino a creer que Horozco no escribió este libro para sus propios dos hijos Sebastián de Covarrubias y Horozco (1539-1613) y Juan de Horozco (1545-1610). Es así por la sencilla razón de que en las estrofas XXI-XXIII Horozco explica, «hijo, quando te casares no procures otra cosa/sino que la que buscares/y que por muger tomares/sea buena y virtuosa»⁹. Es así porque los dos hijos de Horozco llegaron a ser sacerdotes. Y desde muy tierna edad se interesaban por el sacerdocio, seguro por emulación a sus tíos los hermanos Diego (1512-1577) y Antonio (1523-1601) de Covarrubias.

Así es que Horozco no pudo haber tenido a sus propios hijos en mente cuando ideó este libro, a no ser que lo escribiera cuando sus dos hijos aun eran niños. Pero si eran así de jóvenes los dos hijos cuando Horozco escribiera este libro ellos apenas lo habrían entendido. De todas maneras es imposible saber a ciencia cierta cuándo Horozco escribiera este libro.

Además cuando los dos hijos de Horozco habían llegado a ser adultos como ya hemos dicho empezaban a detestar a su padre por ser él converso. De estos rechazos nace el odio filial contra el cual Horozco protesta amargamente a través de sus obras, en particular en su LPG. En él Horozco llora veladamente el mal trato que recibe a manos de sus hijos.

Pero en el libro que aquí comentamos creo que Horozco no se dirige a sus propios hijos. Por eso este libro no nos descubre los choques y roces paterno-filiales de otras obras de Horozco. Este libro en cambio carece totalmente de reproches. Y por eso mucho me inclino

⁹ Creo que la fuente para esta selección de la esposa es Proverbios (31:10-31) donde en detalle se habla sobre la esposa idónea.

a creer que Horozco se dirige literalmente a cualquier hijo ajeno y no a sus propios Juan y Sebastián.

Proverbios tenía como propósito fundamental y práctico el de infundir en el hijo/estudiante una buena conducta moral. Su principal fin era el de adquirir una buena carrera y lograr una vida feliz. Si una persona seguía estos consejos y seguía el orden ya preestablecido todo le saldría bien. Nada más tenía que hacer el hijo. Pero el pobre que se oponía a este orden podría esperar una vida desastrosa (Whybray 7-8). Así es que en Proverbios (3:1-2) se escribe, «Hijo mío, no te olvides de mis enseñanzas,/conserva mis preceptos en tu corazón;/Porque te darán vida larga,/largos días de vida y prosperidad». Y por eso este mensaje bíblico se oye en Horozco ya desde la primera estrofa, «Oye muy atentamente/porque siéndome obediente/y oluido de ti destierra/viuirás prósperamente/sobre la haz de la tierra:».

El segundo consejo (estrofa II) es el de no perder el tiempo. Pues el tiempo perdido y malgastado nunca se recupera. Y así en Proverbios (6:10-11) se lee, «Un poco dormir, un poco adormecerse,/un poco mano sobre mano descansando,/Y sobreviene como correo la miseria/y como ladrón la indignancia».

El tercer consejo es que el hijo siempre piense en Dios porque algún día vendrá la muerte. Y el temor a Dios es el comienzo de la sabiduría (Whybray 10), tema que aparece con mucha frecuencia en Proverbios.

Curiosa es la expresión, «Viue, hijo, de tal modo/mientras te dura la mecha/que reconozcas ser lodo/[III]». Esta metáfora, mecha-vida tiene sus raíces no en Proverbios sino en Isaías (42:3), «... mi siervo ... ni apagará la mecha humeante». Son palabras que también se hallan en San Mateo (12:20), «He aquí a mi siervo ... y no apagará la mecha humeante...».

Siguiendo la temática que Horozco estableció en su *Prouerbios* podemos ver cuán de cerca Horozco siguió estos temas bíblicos. Proverbios (2:12) dice que la sabiduría aparta a las personas de las malas compañías, «Para librarte de los caminos de los malos/de hombres de perversos razonamientos». Horozco corresponde diciendo, «Huye de la compañía/de hombres moços viciosos (IX)», o, «No te pagues de truhanes/que necios los hazen ricos (XI)».

Proverbios (6:19) enseña al «hijo» que no sea calumniador, «Testigo falso, que difunde calumnias/y enciende rencores entre hermanos». Horozco responde con, «No seas ensanchador/de nueuas ni de mensajes/ni menos imitador/y menos inventor... (XXV)». Es decir que no conviene hablar mal de nadie. Pues tal conducta crea cizañas perversas y destructivas. Y es además odiosa a Dios.

La estrofa XXVIII tiene alguna fuente en Proverbios (17:3), «El crisol para la plata, la hornaza para el oro,/mas los corazones los prueba Yavé». Compárese en Horozco con, «Y si Dios no te relleua/ante acá te amenaza/tenlo tú por buena nueua/que Dios a las suyos prueua/como el oro a la fornaza (XXVIII)».

Este verso también se encuentra en Eclesiástico (2:4-5), «Recibe todo cuanto El mande sobre ti/y ten buen ánimo en las vicisitudes de la prueba./Pues el oro se prueba en el fuego,/y los hombres gratos a Dios, en el crisol de la tribulación». Además tiene también eco en el mensaje general del Libro de Job, como dice Horozco, al referirse en la misma estrofa al, «pacientísimo Iob».

En Proverbios (17:7) se dice, «No está bien al necio la grandilocuencia». Y Horozco dice, «Quando fueres combidado/hable poco sobre mesa (XVI)».

En Proverbios (23:2), se dice, «Y pon un cuchillo a tu garganta/si sientes mucho apetito». En la estrofa XVII Horozco, recomienda, «Sey templado con el comer/quando la hambre lo pida».

Hay que proteger a los huérfanos, «ni te metas en la heredad/de los huérfanos (23:10)». Y Horozco. «Casando huérfanas pobres socorriendo encarcelados/y así yo juro que cobres/en el cielo, y aun recobres/los thesoros cien doblas (XIII)».

En Proverbios se dice, «No te vayas con los bebedores de vino (20:22)», y «... Porque el bebedor y el comilón empobrecerán ... (23:21)». Horozco dice. «Que el beuer demasiado/engendra en el hombre furia», ... y la gula engendra, la luxuria (XVII)». Este tema de la embriaguez y la gula se encuentra también en Horozco en su LPG (I:126-27), el cuento número 67, «El vino anda sin calças», y (I:184-85), el cuento número 146, «De la gula naçe la luxuria».

Frente a la educación Proverbios exhorta, «La vara y el castigo dan sabiduría. .../Corrige a tu hijo y te dará contento/y hará las delicias de tu alma (29:15-17)». En Horozco leemos, «Ten los hijos que tuvieres/desde niños castigados/porque si no lo hizieres/no podrás quando quisieres/si son grandes y criados (XXIII)», palabras que recuerdan las de Patronio al conde Lucanor. Esta estrofa XXIII es la en que el grabador de la hoja titular se inspiraría (véase también estrofa II).

En Proverbios (3:9), se lee, «Honra a Dios de tu hacienda,/de las primicias de todos tus frutos», En Horozco (XXX) se lee, «Del fruto que Dios te diere ... ayas el diezmo pagado». El tema de los diezmos también se halla en LPG (I:196), el cuento número 196, «Lo que no lleva Xpisto/lleva el fisco».

Proverbios dice, «Quien absuelve al reo y quien condena al inocente,/ambos son abominables a Yavé (17:15)». Horozco responde diciendo, «No sentencias con malicia/por odio ni por rencor/por amor ni por cobdicia/mas dando ygal la justicia/al menor como al mayor/Guarda no recibas don/ni aceptes ruego o promessa/que son causas de affición/vaya recta la intención/que todo para en la huessa (VI)». Horozco por haber sido abogado conocía muy bien las injusticias que cometían los oficiales de la ley. Y en varias obras suyas en particular en su *Cancionero* manifiesta la repugnancia que ante la injusticia sentía.

Proverbios dice, «Pon rara vez tu pie en la casa del vecino,/no se

harte de ti y te aborrezca (25:17)». Horozco corresponde, «Do te tienen affición/haz si no quieres ser nescio/rara la visitación/que mucha conversación/es causa de menosprecio (IV)».

Por supuesto muchas ideas que se presentan en Proverbios aparecen en otros libros bíblicos. Sigamos por ejemplo con un paralelismo entre Eclesiastés y Horozco. Por ejemplo, «Hay un trabajoso afán que he visto debajo del sol: riquezas guardadas para mal de su dueño. Piérdense esas riquezas en un mal negocio, y a los hijos que engendra no les queda nada en la mano (5:12)». Horozco en su versión observa, «Que los bienes temporales/ellos se van y se vienen (XXIII)».

También hay en Horozco otros ecos de Eclesiástico. Por ejemplo en el capítulo 31:12-41, «Los banquetes», aconseja cómo uno debe comportarse en la mesa. Que uno no coma, beba, ni hable en exceso. Por ejemplo, «No te hagas el valiente con el vino,/porque a muchos perdió la bebida (30)». Y sobre esto trata Horozco en las estrofas XVI y XVII como ya hemos mostrado. Otro reflejo de Eclesiástico en Horozco sigue, «Ofrece todos tus dones con rostro alegre,/y con alegrías consagra los diezmos (35:11)».

El marido no debe dejar que su mujer le influya mal (VII). Como dice Horozco, los maridos por complacer a sus esposas, «suelen a voces [veces] torcer/la justicia las mugeres».

La estrofa VIII primero incluye alusiones a la mujer — Eva — como causa de la caída de Adán. Pero también se acusa a la esposa de Pilato, mujer — según Horozco solamente — participante en la muerte de Cristo. Es decir que esta mujer en Horozco aparece como influencia negativa y persona que colabora con el diablo. Horozco primero dice, que Adán por complacer a Eva comió la manzana. Y después Horozco comenta, «Y así por esta razón/el demonio falso ingrato/contra nuestra saluación/acudió sin delación/a la muger de Pilato». La acusación contra Eva es tradicional. Pero la acusación contra la mujer de Pilato es contradictoria y no corresponde a la tradición bíblica aunque sí podría corresponder a una tradición que yo desconozco.

Esto lo digo porque según San Mateo (27:19) es todo lo contrario. Pues durante el proceso de Jesús ante Pilato se escribe, «Mientras estaba [Pilato] sentado en el tribunal, envió su mujer a decirle: No te metas con ese justo, pues he padecido mucho hoy en sueños por causa de él». Es decir, que en contraste con la acusación que hace Horozco contra la mujer de Pilato, ella quiso salvar a Cristo para evitar su muerte. Así dice una nota a este pasaje, «Este detalle viene a poner más de manifiesto la inocencia de Jesús y la maldad de sus acusadores» (Sagrada Biblia 1304 nota 19). A ella de tal manera se la reconoce como persona positiva que la Iglesia Griega la ha canonizado (Interpreter's Bible 7:596 y Maier 230).

Las estrofas VII y VIII son las únicas misóginas en este libro de Horozco. En contraste hay la enorme presencia constante de la misoginia en su *Cancionero* y en particular en su LPG (II:348-61).

En la estrofa XI el narrador trata de ofrecer al hijo la manera cómo él debe utilizar su dinero. Que el dinero que el hijo tenga que lo use para dar de comer a los pobres. Mejor es darles a los pobres el dinero que mantener canes. La caridad por medio de la limosna mata el pecado como, «el agua mata el fuego (XII)». En su LPG Horozco mismo con bastante frecuencia aconsejaba la caridad a los pobres. El cuento 181 efectivamente se intitula, «Como ell agua mata al fuego/asi la limosna al pecado (I, 237-43)».

Yo creo que los versos de la estrofa (XXV), «El sudor del official/en tu casa no trasnoche/justa cosa es que el jornal/al pobre y al menestral/se le pague sin reproche», tiene eco en Proverbios (3:27-28), «No niegues un beneficio al que lo necesita,/siempre que en tu poder esté el hacérselo; No le digas al prójimo: Vete y vuelve,/mañana te lo daré, si es que lo tienes a mano». Lo que creo que estos versos tienen en común y lo que expresan es la necesidad de dar lo que merece a quien lo merece y a quien lo necesita en el momento adecuado. Este tema está también en LPG (II:389), el cuento número 323, «Quien da presto da dos veces».

Según Horozco todos estos proverbios y preceptos obedecidos dan una vida feliz, próspera y ordenada. Además la templanza, la caridad, el amor y temor de Dios pueden ayudar en la salvación del alma (XXXI). «Deus mucho encomendar/todo aquesto a la memoria/procurando de lo obrar/y este mundo sembrar/para coger en la gloria». De esta manera el hijo del narrador partirá contento de este, «lachrymarum valle», (Salmo 83 (84):7).

Las estrofas XXXII-XLII me parece que no son bíblicas. Y por el momento ignoro casi todas sus fuentes. Ellas presentan el alma conflictiva precisamente — creo — de un hijo que había desobedecido a su padre cuyas lecciones morales el hijo ha rechazado. Su alma está en peligro de perderse. Pues se niega a recibir a Cristo.

Estas estrofas se presentan principalmente en forma de diálogo entre el pecador y Cristo. El narrador trata de persuadirle a que acepte a Dios. El pecador se niega a arrepentirse. Se resiste al amor que Cristo le da para salvarse. El pecador reconoce que su señor es el diablo, «mi mayor enemigo (XXXIII)». Dios le ofrece al pecador los brazos abiertos para recibirle. Pero el pecador dice, «no» (XXXIV).

De gran manera sufre el pecador. No tiene ni padre, ni madre, ni nadie que le ayude (XXXV). En tal estado de desesperación está que se queja porque la madre que le dio la vida, «... de chico no me ahogó (XXXV)». Yo veo un gran parecido entre estos dos versos de Horozco con Job, «Después de esto abrió Job su boca para maldecir el día de su nacimiento, y tomando la palabra, dijo; Perezca el día en que nací (3:1-3). ... ¿Por qué no expiré en el seno de mi madre? ¿Por qué no perecí al salir de sus entrañas? ¿Por qué hallé rodillas que me acogieron/y pechos que me amamantaron? (3:11-12)».

En particular se lo ve en la respuesta de Job a Bildad, «¿Por qué

me sacaste del vientre de mi madre». ... Muriera yo sin que ojos me vieran (10:18-19)». Creo que estos versos de Job corresponden a los susdichos de Horozco.

El pecador ya quiere ganar el cielo. Pero no quiere arrepentirse. Ni quiere reconocer que tiene que dejar su vida pecaminosa, «Mas tú, peccador, victoria/pretendes sin trabajar/pues quieres siempre pecar/después yrte a la gloria/como quien se va[a] acostar» (XLII). Y así sin saberlo bien podría este pecador morir y condenarse.

En suma creo que he mostrado que efectivamente este libro de proverbios por Horozco se basa — menos las últimas diez estrofas — casi exclusivamente en Proverbios. Este libro representa la herencia que Horozco ofrece para futuras generaciones convencido él de que este ejemplo de la literatura sapiencial era la llave a una vida tranquila, ordenada y próspera. Además una conducta tan ejemplar en esta vida abría el camino a la salvación eterna.

Prouerbios y consejos que qualquier
padre deue dar a su hijo. Hecho por
el Licenciado Horozco: ve-
zino de la ciudad de
Toledo.

*Impresso con licencia, En Salamanca en casa de
Antonia Ramírez viuda. Año 1607.*

[I]

¶Hijo mío muy amado,
escucha a tu padre viejo
y ten contino cuydado
de executar mi mandado
y seguirás buen consejo.
Oye muy atentamente
porque siéndome obediente
y oluido de ti destierra
viuirás prósperamente
sobre la haz de la tierra:

[II]

¶Obra bien mientras pudieres
no gastes el tiempo en vano
porque si no lo hizieres
quando alguna vez quisieres
quicá no será en tu mano.
El triste rico auariento
y los demás que allá están
querrían tener vn momento
para su merescimiento,
pero ya no lo ternán.

[III]

¶Aduersidad no te espante,
en la fe ten firme y fuerte,
no viuas a tu talante
tan [sic] a Dios siempre delante
y memoria de la muerte.
Viue, hijo, de tal modo
mientras te dura la mecha
que reconoscas ser lodo,
y abre el ojo que de todo
darás cuenta muy estrecha.

[IV]

¶Do te tienen affición
haz, si no quieres ser nescio,
rara la visitación

que mucha conversación
es causa de menosprecio.
Ternás siempre grauedad
tal que no peques de loco
no burles con liuidad
que la familiaridad
causará tenerte en poco.

[V]

¶Especialmente teniendo
cargo de gouernación
y en aquésta a lo que entiendo
mucho, hijo, te encomiendo
que tengas mucha atención.
Porque officios de juezes
aunque en sí son meritorios
acontesce muchas vezes
de ser malos y sohezes
hazer agrauios notorios.

[VI]

¶No sentencies con malicia
por odio ni por rencor
por amor ni por cobdicia
mas dando yqual la justicia
al menor como al mayor.
Guarda no recibas don
ni aceptes ruego o promessa
que son causas de affición
vaya recta la intención
que todo para en la huessa.

[VII]

¶No cures de tu muger
en el cargo que tuuieres
porque por la complazer
suelen a voces [sic] torcer
la justicia las mugeres.
Porque la muger es liga
que

que con su importunidad
en lo que ella quiere obliga
al marido que la siga
y haga su voluntad.

[VIII]

¶Exemplos claros están
por donde aquesto se prueua
primeramente en Adán
que nos causó tanto afán
por hazer plazer a Eua.
Y assi por esta razón
el demonio falso ingrato
contra nuestra saluación
acudió sin dilación
a la muger de Pilato.

[IX]

¶Huye de la compañía
de hombre moços viciosos,
oye missa cada día
que ésta es vna romería
de milagros virtuosos.
Infinitas excelencias
ay en este sacramento
ganas muchas indulgencias
y sirues con tus potencias
a Dios y quedas contento.

[X]

¶Y luego Dios que te mira
y acepta tus oraciones
en tu coraçón inspira
y como flecha te tira
muy grandes consolaciones.
Aquel día gustarás
cosas de gran excellencia
y de aquesto sacarás
otras cosas mucho más
que verás por experiencia.

[XI]

¶No te pagues de truhanes
que necios los hazen ricos
ni menos mantengas canes
que mejor es que los panes

los coman los pobrezicos.
Procura siempre tener
de los pobres compassión
do verás que es menester
no dexes de socorrer
pudiendo con tu ración.

[XII]

¶Y desto te encargo y ruego
que tengas mucho cuydado
darás al alma sossiego
que si el agua mata el fuego
assi limosna al peccado.
No athesores muchos dones
de riquezas en el suelo
que los hurtan los ladrones
y los destruyen ratones,
athesora para el Cielo.

[XIII]

¶Bando de lo que tuieres
adonde ay necessidad
no en deleytes ni plazer
ni gastando con mugeres
mas en obra de piedad.
Casando huérfanas pobres
socorriendo encarcelados
y assi yo juro que cobres
en el cielo, y aun recobres
los thesoros cien doblas.

[XIV]

¶No vayas a los tableros
donde se juegan los juegos
A 2 y do
y do van mil chocarreros
que perdiendo sus dineros
dizen a Dios mil reniegos.
Que estos tales barateros
andando en aquestos tratos
dexan en fin sus dineros
en poder de tablageros
en dados, naypes, baratos.

[XV]

¶Si por desterrar cuydados

jugares alguna vez
no sea naypes ni dados
ni otros juegos vedados
sino sólo al axedrez.
No dexes tiempo perdido
que es pérdida mayor
que después que el tiempo es ydo
no puede ser redemido
de ningún precio y valor.

[XVI]

¶Quando fueres combidado
habla poco sobre mesa
de otra arte serás notado
que el hablar demasiado
en tal caso a vezes pesa.
Porque de mucho hablar
es cierto como en la mano
que viene el mucho errar
y assi vienen a notar
al que habla de liuiano.

[XVII]

¶Sey templado en el comer
quando la hambre lo pida
moderado en el beuer
sólo lo que es menester
para sustentar la vida.
Que el beuer demasiado
engendra en el hombre furia
y es ocasión de peccado
que desde que la gula a entrado
tras ella va la luxuria.

[XVIII]

¶Loth si tanto no beuiera
y se templara en aquesto
a ser ebrio no viniera
ni tampoco cometiera
con sus hijas tal incesto.
Y allende de ser dañoso
para el alma y la consciencia
para el cuerpo es peligroso
que al hombre glotón goloso
nunca le falta dolencia.

[XIX]

¶Sey honesto en el vestido
no superfluo ni costoso
no roto ni descosido
sino muy bueno y polido
pero no mucho curioso.
Mira, hijo, que en el traje
se conocen los modestos
pues que ves que sin vltirage
los nobles y de linage
éstos andan más honestos.

[XX]

¶Y si en esto me creyeres
hijo, mira y ten cuydado
de vestir como comieres
y comer como vistieres
y todo según tu estado.
Bien es que nos contentemos
en estos actos forçosos,
y que los medios tomemos

pues

pues subes que los extremos
suelen ser siempre viciosos.

[XXI]

¶Hijo, quando te casares
no procures otra cosa
sino que la que buscares
y que por muger tomares
sea buena y virtuosa.
No cures de hermosura,
de riquezas ni thesoros
que es cosa que poco tura
y a las vezes la ventura
los conuierte en puros lloros.

[XXII]

¶Deues primero elegir
por muger persona tal
y después desto adquirir
los bienes para viuir
en esta vida mortal.
Porque más vale bondad
que causa contentamiento,
holgura y felicidad

que hermosura y beldad
y que thesoros sin cuento.

[XXIII]

¶Que los bienes temporales
ellos se van y se vienen
mas estotros immortales
para por bienes dotales
muy pocos hijos lo tienen.
Ten los hijos que tuieres
desde niños castigados
porque si no lo hizieres
no podrás quando quisieres
si son grandes y criados.

[XXIV]

¶Desde niños los doctrina
y en virtudes los enseña
pues vemos que muy ayna
y fácilmente se inclina
la planta siendo pequeña.
Pero después de criada
que tiene corteza dura
antes la verás quebrada
que consienta ser doblada
con su gran cuerpo y gordura.

[XXV]

¶No seas ensanchador
de nuevas ni de mensajes
ni menos imitador
y muy menos inuentor
de nuevos vsos y trages.
Que según la presumpción
y las locuras florescen
qualquiera nueua inuención
de contino es ocasión
donde los otros tropiecen.

[XXVI]

¶A la cobdicia pon freno
conténtate con lo tuyo
no cures henchir el seno
de mal ganado ni ageno
dale a cada vno lo suyo.
El sudor del official

en tu casa no trasnoche
justa cosa es que el jornal
al pobre y al menestral
se le pague sin reproche.

[XXVII]

¶Pues que las prosperidades
se dan, hijo, con plazencia
a grandes aduersidades
trabajos y enfermedades

A 3 procu-
procura tener paciencia.
La tu lengua sin desdén
de contino a Dios alabe
tan fuerte sin dar baybén
porque a quien Dios quiere bien
diz que la casa le sabe.

[XXVIII]

¶Y si Dios no te relleua
antes acá te amenaza
tenlo tú por buena nueua
que Dios a los suyos prueua
como el oro a la fornaza.
Que a Ioseph por ser paciente
aquel hijo de Iacob
lo hizo Dios tan potente
y sobre todo ten miente
del pacientíssimo Iob.

[XXIX]

¶Si te lleua Dios los bienes,
los hijos y la muger
no te fatigues ni penas [sic]
pues de prestado lo tienes
en lo tornar y boluer.
Que los mundanos aueres
que a todos traen en calma
perpetuos no los esperes
y si acaso los perdieres
no pierdas también el alma.

[XXX]

¶Del fruto que Dios te diere
ten, hijo, mucho cuydado
que al tiempo que se coguiere

de qualquier cosa que fuere
ayas el diezmo pagado.
No la medida rayda
fino muy llena y colmada
y pues Dios te da la vida
y los bienes sin medida
no se la des tú menguada.

[XXXI]

¶Deus mucho encomendar
todo aquesto a la memoria
procurando de lo obrar
y este mundo sembrar
para coger en la gloria.
Y esto sea quando fuere
tener auiso te cale
para quando Dios quisiere
que tu ánima partiere
deste *lachrymarum valle*.
Laudetur Christus.

¶Recuerde de con-
sciencia.

[XXXII]

¶¿Qué es esto? Yo, ¿en qué me
fundo,
en dormir o estar despierto?
si el dormir es desconcierto
en no dormir, ¿cómo el mundo
me da golpe en descubierto?
¡Ay,! que a mí me soy cruel
en ver que nunca temí
en el mundo lo que vi
pues por andar dentro dél
quiero andar fuera de mí.

[XXXIII]

¶¿Quién soy yo?: soy peccador
pues mi prouecho no sigo
y de fuerte me persigo
que obedezco por señor
a mi mayor enemigo.
Por mi mal, es todo el bien
que
que el mundo haze sentir

pues viendo a Christo dezir,
«peccador, acaba, ven»,
respondió. «No quiere yr».

[XXXIV]

¶Da Dios aunque ve desiertos
mis días y mal gastados
al perdón de mi peccados
vn, «sí», con braços abiertos
yo vn, «no», a dientes cerrados.
O maldad clara notoria
o notoria falsedad
que al tiempo que tu bondad
me muestra y abre la gloria
cierro yo la voluntad.

[XXXV]

¶A qué hermano, o a qué padre
me quexo?: yo no soy yo
si ante mí y otro no
me quexo de aquella madre
que de chico no me ahogó.
Y no fuera de tal arte
qual siempre me conocí
pues siempre en mi mano vi
el poder aunque soy parte
para me juzgar a mí.

[XXXVI]

¶Cuerpo, si al'audiencia fueres
y vno te va a demandar
no te puedes escusar
si la deuda conocieres
de luego se la pagar.
Luego, porque no te mueues
al señor que siempre fue
y te dizes hombre sin fe
conosce que tú me deues
yo mismo te pagaré.

[XXXVII]

¶Y pues yo todo esto veo
y lo entiendo, y aun lo sé
porque no me apartaré
porque: porque a mi desseo
le respondo. Yo lo haré.

Pues di, ¿quándo, carne mía,
yrás por carrera llana
ya que muestra tanta gana
calla y de cada día
lo dexa por la mañana?

[XXXVIII]

¶Mira, carne, que oy no sabes
si a mañana llegarás
sal del peccado en que estás
que Christo te da las llaues
con que su pecho abrirás.
Conosce el diuino pago
de Iesú de Nazaré
y pues eres de su fe
si puedes dezir, «yo hago»,
nunca digas, «yo haré».

[XXXIX]

¶Peccador, pues ves muriendo
a Christo en Cruz con lançada
y su sangre derramada
con la cabeça inclinada:
que pienso qué está diziendo.
Su cabeça como suya
abaxa el sacro cordero
diziendo. «Ven, que te espero»,
y tú meneas la tuya
como quien dize, «No quiero».

[XL]

¶Pues ¿qué quieres, peccador,?
sabes que querría yo
subir
subir do Christo subió
sin angustia ni dolor
basta lo que padesció.
Pues si él para subir
a su proprio reyno peno[?]
las sufrió así como bueno
¿cómo tú sin las sufrir
quies subir a Reyno ageno?

[XLI]

¶¿Qué quieres tú más de Dios
que dezir, «Mira, christiano,

ves aquí vn camino llano»,
y después llegarse a nos
y huynos de la mano?
Mas tú, peccador, victoria
pretendes sin trabajar
pues quieres siempre peccar
después yrte a la gloria
como quien se va [a] acostar.

[XLII]

¶Haz, tú, como vn perro hará
quando caçando se halla
que calla si el amo calla
mas si dize, «hela, va»,
no para hasta tomalla.
Pues, tú, do razón floresce
si tienes ya presupuesto
de ganar la gloria, haz esto
en diziendo Christo, *Ecce*,
cierra con ella de presto.

FIN

NOTAS AL TEXTO

III

Talante. Deseo o voluntad. Covarrubias 951.

V y VI

Gouernación. Los hijos de Horozco no sólo no se casaron por ser sacerdotes. Tampoco llegaron a ser jueces. Estos hechos confirman que Horozco no se dirigía a sus propios hijos en este libro.

VII y VIII

Estas dos estrofas reflejan el antifeminismo y la misoginia de Horozco que se ven con gran frecuencia en otras obras suyas. Véase, por ejemplo, en su *Libro de los proverbios glosados*, (passim).

XXV

«Y muy menos inventor/de nuevos vsos y trages». Con este verso Horozco confirma su extraordinario conservadurismo. Para otros ejemplos véase su *Libro de los proverbios glosados* II:364-65.

XXVI

Official, «El que en un oficio manual ha terminado el aprendizaje o no es maestro todavía». Diccionario 937.

XXVI

Menestral i.e. manestral. Quien gana su vida por su propias manos. Covarrubias 154 y 799.

XXVII

Con plazencia. Fácilmente.

XXVII

Yo veo similitud entre la frase, «a quien Dios quiere bien/diz que la casa le sabe», y el cuento «A quien Dios quiso bien/en Sevilla le dio de comer» (*Libro de los proverbios glosados*, número 424, II 491). La idea aquí es que a quien Dios ama Dios trata bien. Horozco cita como fuente de esta idea a Lucio Marineseo Siculo aunque no sabemos de dónde este humanista siciliano lo obtuviera.

XXVIII

relleva i.e. lleva.

XXXII

¿En qué me fundo? i.e. ¿A qué aspiro? o ¿En qué tengo puesta mi esperanza? Castro 157, nota 395.

XXXII

Andar fuera de mí. i.e. «me desespero».

Prouerbios y cōsejos que qualquier
padre deue dar a su hijo Hecho por
el Licenciado Horozco: ve-
zino de la ciudad de
Toledo.



*Impresso con licencia, En Salamanca en casa de
Antonia Ramirez viuda. Año 1607.*

Subir do Christo subio
sin angustia ni dolor
basta lo que padescio.
Pues si el para subir
a su proprio reyno peno
las sufrio asi como bueno
como tu sin las sufrir
quieres subir a Reyno ageno.

¶ Que quieres tu mas de Dios
que dezir Mira Christiano
ves aqui vn camino llano,
y despues llegar se a nos
y huyrnos de la mano.
Mas tu peccador victoria

pretendes sin trabajar
pues quieres siempre peccar
despues yrte a la gloria
como quien se va acostar.

¶ Haz tu como vn perro hara
quando caçando se halla
que calla si el amo calla
mas si dize, hela va
no para hasta tomalla.
Pues tu do razon floresce
si tienes ya presupuesto
de ganar la gloria haz esto
en diziendo Christo. Ecce
cierra con ella de presto.

FIN.



FUENTES CITADAS

- Buchanan, Milton A. «Bibliographical Notes». *Hispanic Review*, 9 (1941):228-30.
- Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*. Ed. Agapito Rey, 1952. Indiana University Publications: Humanities Series, no. 24. Bloomington, Indiana.
- Castro, Guillén de. *Las mocedades del Cid*. Ed. Víctor Said Armesto. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1962.
- Clark, Dorothy Clotelle. «The Copla Real». *Hispanic Review* 10 (1942):163-65.
- Covarrubias y Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Ediciones Turner, 1977.
- Diccionario de la lengua española*. Decimotava edición. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S.A., 1956.
- Dictionary of the Bible*, A. Ed. James Hastings, et al. Edinburgh: T&T Clark, 1900. 3:877:b.
- Farrell, Anthony Joseph. «The Lyric Poetry of Sebastián de Horozco in his *Cancionero*». Ph.D. Dissertation Princeton University, 1974.
- Horozco, Sebastián de. *El cancionero*. Ed. Jack Weiner. Bern: Herbert Lang, 1975.
- , *El libro de los proverbios glosados*. Ed. Jack Weiner. Kassel: Edition Reichenberger, 1994.
- , *Teatro univesal de proverbios*. Ed. José Luis Alonso Hernández. Groninga y Salamanca: Universidad de Groningen y Universidad de Salamanca, 1986.
- Interpreter's Bible, The*. Ed. George Arthur Buttrick et al. New York: Albingdon Cokesbury Press, 1951. 7:596.
- Jocz, Elisabeth A. «Carta». 29 de noviembre de 1993.
- Maier, Paul L. *Pontius Pilate*. Garden City, NY: Doubleday & Company, 1958.
- Murphy, Roland E. *The Three of Life: An Explanation of Biblical Wisdom Literature*. New York: Doubleday, 1990.
- Navarro Romás, Tomás. *Métrica española*. Syracuse: Syracuse University Press, 1956.
- Palau y Dulcet, Antonio. *Manual del Libro Hispano-Americano*. Barcelona: Librería Palau, 1953.
- Revista de la Biblioteca Nacional de la Argentina*. 1 (1937):207.
- Sagrada Biblia*. Ed. Eloino Nacar Fuster et al. Madrid: La Editorial Católica, 1949.
- Taylor, Archer. *The Proverb and an Index to «The Proverbs»*. Intro. Wolfgang Mieder. Bern: Peter Lang, 1985.
- Weiner, Jack. «Padres e hijos: Sebastián de Horozco y los suyos». *Toletum* 73 (1990):110-64.
- Whybray, R.N. *The Book of Proverbs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

Louis Bouilhet, *Lettres à Gustave Flaubert*. Texte établi, présenté et annoté par Maria Luisa Cappello. Paris, CNRS éditions, 1996, pp. 780.

Portando a felice compimento una fatica pluriennale, di per sé ardua e non di rado logorante, nel superare le difficoltà non solo intrinseche al lavoro proposti, Maria Luisa Cappello è riuscita a dar alle stampe le *Lettres* di Louis Bouilhet a Flaubert. Si tratta di un contributo di ragguardevole utilità, a più d'un titolo, per cui alla Curatrice va un plauso incondizionato.

Anzi tutto, queste *Lettres* colmano, finalmente — dopo la pubblicazione delle *Lettres* di Du Camp a Flaubert (Messina, 1978) —, l'ultima vistosa lacuna nella storia di quel ristretto gruppo di amici gravitanti intorno al grande scrittore, che si erano consacrati alla letteratura, radunando in un solo volume, nitidamente stampato, tutte le lettere del Bouilhet al suo grande amico, che ci siano pervenute; lettere per la maggior parte conservate ora alla Bibliothèque de l'Institut de France, a cui sono state donate dalla Bibliothèque Spœlberch de Lovenjoul, che le aveva a sua volta avute in dono da Caroline Franklin Grout, Commanville in prime nozze, nipote di Flaubert, erede di tutte le sue carte.

Nell'*Histoire des Lettres* della sua breve *Introduction*, la Curatrice ripercorre il cammino di quanto rimane di quest'*Epistolario*, additando tutti coloro che lo hanno parzialmente pubblicato, a cominciare dall'abbé Léon Letellier nella sua tesi su Louis Bouilhet (1919), passando da Maria Guerri, *Lettere inedite di Bouilhet a Flaubert* (1952), per finire a Jean Bruneau curatore della *Correspondance* di Flaubert, tuttora in corso di stampa, nella collana della Pléiade. In *Appendice* ai tomi II e III della sua edizione il Bruneau ne ha già pubblicato un buon numero, ma, come il Letellier, in gran parte per stralci più o meno ampi, sicché il ritratto del Bouilhet che se ne ricava appare piuttosto sfocato. Aver quindi raccolto e pubblicato integralmente tutte le lettere pervenuteci, e quelle di cui ci è stata tramandata memoria — oltre a 76 inedite —, in un unico volume, costituisce un gran servizio reso alla collettività degli studiosi.

Se si volesse fare un paragone con le lettere curate da Jean Bruneau, si dovrebbe osservare che la Cappello — benchè si distacchi dalla massima fedeltà all'autografo, attuata da Marie-Claire Bancquart nella cura delle lettere del Bouilhet a Louise Colet — rispetta maggiormente il testo. Abbiamo ad esempio notato «eunuches» (p. 199) al posto di «eunuques», «Rozier» (p. 453) invece di

«Rosier», l'abbreviazione «dr» (p. 627) anzi che docteur, senza parlare di piccole libertà del Bruneau, come «pas grande nouvelle, aujourd' hui» (t. III, 891) invece di «pas grandes nouvelles aujourd' hui» (p. 203); e persino di più grandi libertà, come «sur les planches depuis aujourd' hui» (t. II, p. 1510) invece di «nous sommes, d'aujourd' hui, sur les planches» (p. 628); tuttavia, la lettura del Bruneau si fa preferire almeno nel caso della lettera del 7 settembre 1867, in cui Bouilhet risponde a una lettera del Flaubert andata persa: «Tu t' égaies sur le mot: *je serais perdu à Rouen*» (t. III, 1021), mentre la lettura della Cappello: «Tu t' engages sur le mot ...» (p. 666) appare priva di senso. Oltre al maggior rispetto per la punteggiatura autografa, merita di essere additata, in particolare, la speciale attenzione riposta dalla Curatrice agli elementi interni, al fine precipuo di offrire una datazione affidabile. Emergono così piccole ma significative rettifiche di numerose date proposte dall'edizione della Pléiade, ad es., le lettere n. 72 e 73 risultano invertite, mentre nelle lettere n. 74 e 75 vi è solo correzione della data, al pari delle lettere n. 121, 128 e del gruppo 132-137. Ma in molte altre ancora la Cappello corregge la datazione, più o meno sensibilmente, poiché il Bruneau adotta spesso la data apposta dalla Bibliothèque, senza badare agli indizi interni databili, e senza neppure concordare il giorno della settimana, là dove indicato nelle lettere, con quello del mese. Ad es., il «21 septembre 1860» (t. III, 912) era un venerdì e non un mercoledì; il «24 juillet 1859» (t. III, 892) non era un sabato ma una domenica, al pari del «14 octobre 1860» (t. III, 914); mentre il «27 octobre 1860» (t. III, 915) era un sabato non un venerdì; e il «1^o maggio 1867» essendo effettivamente un mercoledì (p. 654), la data del «26 avril 1867» proposta dal Bruneau (t. III, 1017) per la stessa lettera è inesatta in quanto trattavasi di un venerdì. Sorprende perciò non poco il costatare che discordanze di tal genere non siano rare. Non fosse che per queste rettifiche, l'oscuro, paziente e al tempo stesso intelligente lavoro della Curatrice merita grande considerazione. Sarebbe stato tuttavia utile esporre i motivi che stanno alla base delle datazioni congetturali proposte, come a p. 170 o 394, in modo da consentire al lettore di saggiare la validità o meno delle congetture medesime.

Spiccano pure rettifiche di maggior peso e rilievo, come rivela la lettera n. 438 (p. 620) datata correttamente «7 août 1866», sulla base del ritorno da Londra di Flaubert, mentre il Bruneau fa sua la data del «22 janvier 1867» (t. III, 1010), indicata dalla Bibliothèque. Egli accetta invece con dubbio la data della lettera n. 436 (p. 618), «10 mars? 1860» (t. III, 901), dove il dubbio riguarda solamente il mese, mentre la data effettiva fornita dalla Cappello è completamente differente, «14 juillet 1866», in quanto va ricollegata alla lettera precedente del «12 juillet 1866» (p. 616), datata dal Bruneau «19 juillet 1866» (t. III, 1004). La lettera n. 339 (p. 490) datata dalla Curatrice «25 juin 1864», si differenzia pure sensibilmente dall'edizione della Pléiade: «11 ? juin 1859» (t. III, 891). Il Bruneau non offre alcuna giustificazione su questa indicazione, limitandosi a porre sotto il segno dell'incertezza solo il giorno del mese. Benchè la Cappello non paia avvalersi dell'indizio, a nostro avviso determinante, offerto dall'esordio della lettera: «Je suis toujours dans les recherches», cioè alla ricerca di un soggetto teatrale, mentre nella lettera n. 130, del 17 giugno 1859 (pp. 200-201),

il Bouilhet dice di esser già al lavoro sul soggetto de *L'Oncle Million*, essa fa però tesoro di altri indizi interni che le hanno permesso di datare correttamente questa lettera. Cominciando da quello relativo al fatto che Flaubert si trovasse allora a Trouville, dal 20 giugno 1864 secondo quanto fa sapere ai Goncourt il giorno 16 (v. *Correspondance*, t. III, 396); continua poi con l'indizio riguardante il viaggio a Londra di Philippe Leparfait, giustamente collegato a quello della lettera precedente (datata «11 juin 1864» a p. 488, ma «4 juin 1864» nella nota n. 4 di p. 491).

La lettera datata dal Bruneau «8 octobre 1858 (t. II, 1009), di cui altera una frase, merita un breve commento, avendo egli giustificato in nota (ibid., p. 1510) la data in questo modo: «Dans un passage non cité ici, Bouilhet annonce à Flaubert qu'*Hélène Peyron* est "sur les planches depuis aujourd' hui"»; e siccome la prima di tale commedia venne rappresentata l'11 novembre 1858, il Curatore attribuisce alla lettera una data anteriore. Ma nella sua missiva il Bouilhet non menziona alcuna opera; dice semplicemente: «Tout va bien au théâtre; nous sommes, d' aujourd' hui, sur les planches». Pertanto, il riferimento a *Hélène Peyron* risulta privo di fondamento; il Bruneau non avendo esteso le sue pur minuziose ricerche al nome dell'attore Romanville, sostituto di Thiron, entrambi citati nella lettera, come ha invece fatto la Cappello, è caduto nell'equivoco che la pièce a cui allude il Bouilhet fosse la commedia *Hélène Peyron*, mentre trattasi in realtà del dramma *La Conjuration d'Amboise*, la cui prima è andata in scena il 29 ottobre 1866, d'onde la corretta datazione del «27 septembre 1866» (p. 628). Oltre a questo fondamentale indizio, la lettera ne fornisce un altro, seppur meno eloquente. Si tratta del motivo stesso della lettera, tesa a tranquillizzare la madre di Flaubert a proposito del parere espresso dal dottor Follin, in merito alla visita ginecologica fatta a Caroline Commanville; parere che assicurava la guarigione della giovane sposa in capo a un mese. Poiché il dottor Follin diagnosticava «un petit abcès utérin», la visita non poteva risalire a prima del matrimonio della nipote di Flaubert, avvenuto il 6 aprile 1864, ma doveva essere necessariamente posteriore, come giustifica il fatto che ad oltre due anni dalle nozze Caroline non avesse ancora figli.

Tutto ciò dimostra a quali rischi si espone chi intenda datare un epistolario in gran parte privo di date, come quello del Bouilhet, se non esercita costantemente un doveroso rigore unito a un attento esame degli indizi, senza parlare delle numerose minute ricerche d'archivio, oltre al «dépouillement systématique des journaux que Bouilhet lisait habituellement» (p. 20), al fine di rintracciare ragguagli cronologici utili, e talora preziosi. L'unico appunto che si potrebbe muovere alla Curatrice, assieme alle spiegazioni fornite un po' troppo sintetiche, quasi al limite dell'oscurità, è la datazione eccessivamente vaga proposta per la lettera n. 488 (p. 699); dall'indagine comparativa della scrittura delle lettere di quel periodo e dall'esame codicologico, magari in collaborazione con l'ITEM, si sarebbe molto probabilmente ottenuto una data più circoscritta, che non «entre le 12 octobre 1867 et juillet 1869».

Passando ora a ragionare del valore di queste *Lettres*, occorre subito riconoscere che esso è notevole per la storia letteraria, seppur non sia paragonabile

alla *Correspondance* flaubertiana. A parte il fatto che vi manca quell'appassionante romanzo vissuto delle lettere a Louise Colet, vi manca pure quella densità di pensiero e quegli interrogativi laceranti su di sé e sull'umanità, che fanno della *Correspondance* flaubertiana un capolavoro letterario, a giudizio unanime. Inoltre, la tempra del poeta era ben diversa da quella del romanziere, sia per l'autentico culto dedicato dal Flaubert alle Lettere, sia per la diversa caratura estetica che spingeva quest'ultimo a confrontarsi senza posa con i problemi posti dalla scrittura; egli si rifiutava di assecondare i gusti del pubblico imponendogli anzi i propri, dettati però da un preciso disegno artistico; il Bouilhet era invece di diverso parere. Lo dimostra, fra l'altro, un significativo brano della lettera scritta il 18 luglio 1857 (pp. 96-97), dopo che Flaubert si era deciso a creare un romanzo irto di difficoltà e su un passato lontano, a cui aveva dato come primo titolo *Carthage*; il diverso temperamento e — diciamo pure — la diversa statura dei due amici emerge quando il poeta si lascia sfuggire una parola rivelatrice della propria indole, forse imposta dalla precaria situazione economica, che lo spingeva a mirare al successo, mentre per Flaubert la prima meta consisteva nello sforzarsi di scrivere bene: «je crois», scrive infatti il Bouilhet, «qu'il était plus malin (quoi que tu en dises) de faire encore une fois des choses d'observation». Un tale discorso non poteva non fare inorridire Flaubert: niente furbizie, ma continuo cimento con difficoltà nuove. Tale doveva essere l'orgoglio e l'onore di un vero scrittore.

L'*Introduction*, un tantino sintetica, andava più attentamente ponderata; perciò essa suscita qualche riserva e perplessità. Le riserve nascono dal mettere sullo stesso piano testimonianze dirette, quali citazioni dalle *Lettres* o dalla *Correspondance* di Flaubert, e testimonianze indirette, come i *Souvenirs intimes* di Caroline Commanville o i *Souvenirs littéraires* di Maxime Du Camp, col deleterio risultato d'inficiare con le seconde il valore delle prime, o addirittura di dar credito al secondo tipo di testimonianze, fondate su ricostruzioni mnemoniche di fatti a distanza di lunghi anni, a discapito di quelle del primo tipo, coeve di quei fatti e che ne mettono a nudo la fallace ricostruzione. Già a p. 8, a proposito della stesura dell'incompiuta tragedia *La Découverte de la vaccine*, la Curatrice sostiene che «la preuve la plus précise nous est fournie par Maxime Du Camp qui — bien que dans les manuscrits retrouvés son écriture ne figure point — prétend avoir collaboré à la rédaction de la tragédie». Dispiace far notare che questa prova precisa non provi nulla, perchè contrasta in modo stridente con i documenti: nessuna traccia della sua scrittura nei manoscritti della tragedia, e nella citata lettera alla Colet, Flaubert non menziona Du Camp. In presenza di problemi critici vecchi, la Curatrice ha forse ritenuto, per modestia, che non le competesse esprimere un parere suo, preferendo far propri giudizi altrui, per lo più antiquati, anche ove le *Lettres* non corroborano codesti giudizi. Le sarebbe bastato prestar fede a ciò che suggerivano, esplicitamente, i documenti pubblicati, poichè le lettere scambiate tra i due scrittori rappresentano documenti di prima mano incontestabili.

Avendo seguito questa strada, la Curatrice fa sua la tesi di Benjamin F. Bart che, sebbene non abbia decifrato che alcune lettere del Bouilhet, sostiene in un suo saggio che questi ebbe «une importance capitale dans la vie littéraire

de Flaubert» (p. 10); la Cappello non prende neppure le distanze da Francis Steegmuller il quale afferma persino che senza il Bouilhet *Madame Bovary* sarebbe ancora da scrivere. A parte la constatazione che dopo la morte del Bouilhet Flaubert pubblica la *Tentation* e i *Trois Contes*, portando quasi a termine *Bouvard et Pécuchet*, chiaro attestato che anche in mancanza dell'amico Flaubert fosse capace di portare a compimento i propri progetti, queste *Lettres* che sono, ripetiamolo, documenti inoppugnabili, parlano un tutt'altro linguaggio. A prescindere anche dal fatto che, quando Bouilhet lascia Rouen per trasferirsi prima a Parigi e poi a Mantes, il primo romanzo flaubertiano era a circa metà strada, per cui solo la prima metà sarà semmai opera del poeta e drammaturgo; le lettere di quel periodo dicono e ripetono, in modo non equivoco, che l'aiuto del poeta si limitava agli incoraggiamenti — peraltro reciproci, giacchè Bouilhet era soggetto a frequenti e profondi scoramenti —; la loro importanza per un temperamento dai nervi sensibili come Flaubert non è certo da sottovalutare, ma neppure da sopravvalutare.

Ci sembra degno del massimo interesse sottolineare qualche esempio del diverso metodo seguito dai due scrittori nella creazione letteraria. Avendo il Flaubert fatto sapere al Bouilhet, il 30 maggio 1855, che *Madame Bovary* procedeva «pianissimo», questi risponde qualche giorno dopo così: «Je vois, d'après ce que tu me dis, que tu travailles toujours dans le même système. Je crois que tu exagères un peu les choses, et que tu pourrais aller plus vite, sans faire moins bien» (p. 59). Da queste parole si deduce: 1° che non soltanto ora ma pure in passato Bouilhet esortasse Flaubert a scrivere più speditamente; 2° che Flaubert non desse retta a tali esortazioni perseverando col proprio metodo. E continuerà a perseverare alla stessa maniera anche in futuro.

Il 17 settembre 1859, *Salammbô* essendo già da due anni in cantiere, il Bouilhet, dopo essersi complimentato con l'amico per la fine del cap. VI, definita «excellente», e aver poi detto di veder le cose «comme dans un tableau», aggiunge: «Après cela, tu t'es posé, sans doute, un idéal de style et de composition que je n'aperçois pas» (p. 214): limpida ammissione — giacchè riguarda sia lo stile sia la composizione — che, sentite e discusse le considerazioni critiche ed estetiche del Bouilhet, magari espressamente chiestegli, il Flaubert procedesse però sempre secondo le proprie vedute artistiche. Ciò è confermato da una testimonianza, riguardante un altro romanzo, *L'Education*. Avendo il narratore manifestato, in una lettera andata perduta, nuovi dubbi sul romanzo nonostante ci lavorasse già da tre anni, il Bouilhet lo incoraggia come al solito, esortandolo a non dubitare, perchè «Il sera très bon dans le sens réaliste que tu as voulu», e poi continua in questi precisi termini: «Ton livre répond à ta volonté, à ton goût» (p. 665): «ta volonté», «ton goût», sono sintagmi inequivocabili che escluderebbero qualsiasi, o almeno sostanziali apporti di terzi. Ecco come si è espressa, sin da *Madame Bovary*, la forte personalità del Flaubert. Ed in virtù di tale sensibile distinzione del loro temperamento artistico, la Cappello avrebbe dovuto sfumare maggiormente, a nostro avviso, il loro sodalizio letterario.

Passiamo a ciò che suscita perplessità, la scelta dei soggetti. In via preliminare va detto che, dopo aver tracciato il piano di *Hélène Peyron*, Bouilhet dice

all'amico il 6 agosto 1857: «je te soumets le plan, avant d'y mettre les vers» (p. 99); e il 9 dicembre, mentre attende all'ultimo atto della commedia, gli manda a dire: «Quant à la fin, ce sera certainement un bonheur pour moi de la faire couvrir sous tes ailes» (p. 126); e qualche tempo dopo, avendo iniziato la commedia *Sous peine de mort*, gli scrive: «je brûle d'avoir ton opinion» (p. 144). Potremmo continuare con simili illuminanti citazioni, ma ci pare che bastino per poter fondatamente sostenere che, se Bouilhet era la «conscience littéraire» del romanziere — secondo l'affermazione di questi, e per ciò fuori discussione —, Flaubert era, senza il minimo dubbio, il suo mentore artistico.

Fatta questa premessa, le *Lettres* dicono in maniera inequivocabile che, in fatto di soggetti, Flaubert decidesse in assoluta autonomia. Basterà un esempio. Dopo aver appreso da lui che il suo secondo romanzo intendeva narrare vicende occorse due millenni addietro, il Bouilhet, avendogli prima manifestato il suo spavento per la difficoltà di esecuzione che implicava, non riesce a trattenersi dall'esternare con sincerità il proprio pensiero: «j'ai été surpris tout d'abord de te voir te jeter de gaieté de cœur dans un sujet aussi scabreux» (p. 96). Queste parole meritano una chiosa. Lo spavento e lo sconcerto del poeta insorgono non solo nel vedere l'amico determinatissimo a trattare un soggetto così temibile, come l'episodio della guerra tra Cartagine e i propri Mercenari, ma anche nel vederglielo affrontare «de gaieté de cœur», per non dire da incosciente. Ma è proprio in tal guisa che si manifestava la personalità e insieme la tempra del Flaubert, proteso a osare dove gli altri paventavano. Ed ugualmente del tutto personale è il ripudio — fermo e reiterato, come rivela l'incisa «(quoi que tu en dises)» — della furbizia; visto lo strepitoso successo arreso a *Madame Bovary*, per il Bouilhet non vi erano ragioni di non proseguire su quella stessa strada, che il pubblico dimostrava di gradire tanto. Questa è furbizia, non Arte con la maiuscola; e un artista impavido quale Flaubert considerava cosa secondaria il successo di pubblico, ragion per cui riteneva di dover respingere i consigli e le esortazioni dell'amico, rivolti esclusivamente, sia detto ad onor suo, a preservare la di lui fresca fama.

Ora, non ci capacitiamo come, con siffatte esplicite testimonianze, la Curatrice abbia potuto prestar fede alla favola inventata dal Du Camp, in merito al soggetto di *Madame Bovary* che Bouilhet avrebbe suggerito a Flaubert, dopo l'infausta lettura della *Tentation*. Non solo non ha dato credito alle testimonianze del suo autore, ma non ha neppure tenuto conto di tutte le testimonianze dirette disponibili, come quelle che Flaubert, in viaggio per l'Oriente, scrive in tre occasioni al Bouilhet: 1° da Damasco, il 4 settembre 1850: «Je suis pourtant revenu (non sans mal) du coup affreux que m'a porté Saint Antoine. Je ne me vante point de n'en être pas encore un peu étourdi, mais je n'en suis plus malade comme je l'ai été pendant les quatre premiers mois de mon voyage» — il che fa crollare un'altra fandonia dei *Souvenirs littéraires* del Du Camp, secondo cui Flaubert avrebbe trovato il nome di Emma Bovary alla seconda cateratta del Nilo —; 2° da Costantinopoli, il 14 novembre: «A propos de sujets, j'en ai trois», cioè *Une nuit de Don Juan*, la storia di *Anubis* e un romanzo fiammingo — e fra questi soggetti non si vede neppure un accenno a quello di *Madame Bovary* —; 3° da Patrasso, il 10 febbraio 1851: «Que vais-je écrire à

mon retour?» Queste tre univoche testimonianze rivelano in modo solare e inconfutabile che Bouilhet non ha suggerito alcun soggetto a Flaubert in partenza per l'Oriente; anche perchè quella dura sentenza lo prostrava talmente, da indurlo a pensare per mesi di dare l'addio alla letteratura. Ciò che appare ancor più strano è che la Curatrice non presti nemmeno fede alle parole dello stesso Du Camp il quale, nella lettera scritta al Flaubert il 23 luglio del 1851, gli chiede a proposito di quel che intende fare: «est-ce toujours *don Juan*, est-ce l'histoire de Mme Delamarre qui est bien belle?» smentendo comicamente se stesso; tanto più che la Cappello cita le *Lettres inédites*, scritte da Du Camp a Flaubert. All'inoppugnabile testimonianza coeva e di prima mano, vien preferita la tardiva fantasiosa ricostruzione che il Flaubert morto non era in grado di contestare. Le ricostruzioni romanzate, o finanche inventate di sana pianta, come l'esclamazione «Mme Bovary, c'est moi!» continuano a sedurre, in tutti i sensi, a danno dei documenti. Un tale stato di cose è certamente deprecabile, ma si può essere sicuri che ci si dovrà giocoforza arrendere a quelli che della ricerca scientifica costituiscono le imperative leggi e i diritti inalienabili.

Giovanni Bonaccorso

Anne-Christine Faitrop-Porta, cur., *Parigi vista dagli Italiani. 1850-1914*, Moncalieri 1995, pp. 258. Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia.

Parigi, Babilonia dei tempi moderni, novella Atene, città del sogno... La capitale del XIX secolo viene così descritta da alcuni viaggiatori italiani in questa splendida raccolta antologica curata e annotata da Anne-Christine Faitrop-Porta, docente di Italiano all'Università della Corsica. Il volume s'inserisce nel filone di ricerche condotte dalla studiosa sui rapporti culturali intercorsi tra l'Italia e la Francia; ricerche che hanno già dato vita ad una ricca bibliografia in cui si evidenzia un interesse preminente per lo studio della reciproca influenza letteraria ed artistica tra i due Paesi in precisi ambiti geografici o tematici. Nell'opera che qui presentiamo, la Faitrop-Porta raccoglie in volume le testimonianze di quattordici autori italiani che a diverso titolo hanno trascorso soggiorni più o meno lunghi nella capitale francese tra il 1850 e il 1914. Accanto ai più noti De Amicis, Faldella, Fogazzaro, Serao, Prezzolini, figurano scrittori di minore prestigio letterario ma sicuramente di altrettanto valore intellettuale. Bisogna infatti essere grati alla curatrice per aver inserito nell'antologia brani di autori considerati minori come Carlo Del Balzo (1853-1908), giornalista scrittore e deputato, che fu uno degli animatori più appassionati degli ambienti letterari della Napoli post-unitaria; o autori d'interesse specialistico come l'erudito Angelo De Gubernatis (1840-1913), professore di sanscrito e letteratura italiana nelle Università di Firenze e Roma e fondatore di riviste culturali. La raccolta comprende inoltre pagine del sociologo Alfredo Niceforo

(1876-1960), ed una lirica di Fernando Fontana (1850-1919), «poeta parigino di cuore ambrosiano» secondo le parole di dedica che Giovanni Faldella rivolge all'amico in epigrafe al suo *A Parigi. Viaggio di Geromino e comp.*¹. Completano l'elenco altri cinque autori dissimili in quanto a formazione, interessi, orientamenti e dati anagrafici: Giovanni Rajberti (1805-1861), medico chirurgo e patriota; Vincent Tizzani (1809-1892), illustre prelado, studioso di medicina; Jacopo Caponi (detto «Folchetto») (1832-1909), giornalista e scrittore autore di una guida di Parigi del 1878 molto nota ai turisti italiani dell'epoca; Luigi Arnaldo Vassallo (detto «Gandolin») (1852-1906), giornalista e caricaturista, inventore di «pupazzetti», ossia caricature sull'attualità politica e culturale; infine Domenico Oliva (1860-1917), poeta, drammaturgo e critico teatrale di spirito nazionalista.

Nel saggio introduttivo la curatrice ci accompagna in una lunga carrellata di motivi comuni ai vari scrittori in una prosa scorrevole e affabile che nulla toglie all'acutezza delle analisi e soprattutto al tono obiettivo del resoconto e dello studio comparativo. La prima impressione che ricevono i nostri viaggiatori è unanimemente l'immensità della capitale, tanto che nel 1855 Rajberti considera che, per quanto si sommino gli abitanti di otto grandi città italiane, non si arriva a raggiungere la popolazione di Parigi². Ventitré anni dopo De Amicis, in viaggio a Parigi con l'amico Giacosa reputerà al confronto Torino, Milano e Firenze «cittadine solitarie e silenziose»³. Il primo impatto con la capitale si ha per tutti all'alba, alla Gare de Lyon, ove giungono spossati dal lungo viaggio ma ansiosi d'immergersi nella mitica città. Le pagine di Faldella sono a questo proposito forse le più briose poiché nella sua finzione narrativa i quattro improvvisi turisti piemontesi (sindaco, segretario e relative consorti) provenienti dal loro paesello natio non esitano ad esprimere apertamente delusione e sconforto di fronte ad una città imponente e monotona, con i suoi boulevards tutti uguali ed i ridicoli caseggiati terminanti ad angolo acuto come gigantesche fette di torta. Nella loro salace arguzia provinciale e un po' ignorante i quattro simpatici personaggi rappresentano in forma caricaturale il disagio comune a tanti viaggiatori italiani recatisi a Parigi per la prima volta. Ma il disinganno non dura a lungo, man mano che la città si risveglia dal torpore notturno e man mano che la bruma mattinata dissipandosi porta via con sé la desolazione del primo impatto, la vera città s'impone all'attenzione dei nostri viaggiatori e li soggioga tra le sue spire di voluttà e di progresso, di frenesia e di voglia di vivere. Città cosmopolita, crocevia di razze e fermento d'idee, Parigi è sede dell'Esposizione Universale del 1878, pretesto del viaggio per molti degli autori considerati. La Faitrop-Porta ricorda che molti di questi viaggiatori soggiornarono a Parigi proprio in qualità di corrispondenti esteri di riviste italiane.

I Boulevards, quegli undici immensi viali che sezionarono geometricamente

¹ G. Faldella, *A Parigi. Viaggio di Geromino e Comp.* (1887), Genova, Costa e Nolan, 1983.

² G. Rajberti, *Il viaggio di un ignorante ossia Ricetta per gli ipocondriaci* (1857), Napoli, Guida, 1985, p. 51.

³ E. De Amicis, *Ricordi di Parigi* (1878), Milano, Treves, 1900, p. 6.

l'assetto urbanistico della città preesistente su disegno del prefetto Haussman, suscitano l'interesse di tutti gli scrittori della raccolta. Non c'è autore che non abbia dedicato qualche pagina all'affascinante spettacolo offerto quotidianamente dalla folla brulicante che vi si trova ad ogni ora del giorno e della notte. La descrizione è ricca di dettagli che, a seconda dello stile e degli intenti del narratore, indulgono piuttosto all'osservazione dei costumi di tipo sociologico (interessanti per esempio le immagini ed il commento suscitati dall'illuminazione elettrica in Matilde Serao⁴ e Alfredo Niceforo⁵), oppure piuttosto allo slancio lirico (come in De Amicis⁶). Impressione comune è che sui Boulevards si vada per vedere e per essere visti, che la passeggiata sia al tempo stesso sfoggio mondano ed occasione di tenersi alla moda nel movimento vorticoso dell'animazione parigina e del cambiamento incessante. Il turista italiano appare abbagliato, stordito, travolto dal fracasso continuo prodotto dall'andirivieni dei tramways, degli omnibus, delle carrozze, delle biciclette, dalle grida degli ambulanti. Rajberti mette in guardia il lettore dai rischi connessi all'attraversamento del Boulevard des Italiens⁷. A più di un secolo di distanza, questa Parigi caotica e smisuratamente frenetica sbalordisce i suoi visitatori stranieri al pari di quella descritta da Rica nelle *Lettres Persanes*.

Tra le altre intelligenti considerazioni della studiosa sui risvolti culturali e sociali della permanenza in Francia dei nostri illustri connazionali ci sembra particolarmente interessante l'aver notato che, malgrado il loro sguardo attento, i viaggiatori italiani non sembrano nemmeno accorgersi della presenza dei numerosi compatrioti emigrati a Parigi ed individuabili soprattutto negli ambienti musicali o tra i venditori ambulanti di statuine di gesso. In effetti già nel 1900 la colonia italiana conta 40.000 persone che vivono spesso in condizioni d'indigenza.

I poveri a Parigi sono molti. Accanto alle immagini di lussuria e sfrenatezza i nostri autori sanno scorgere il rovescio della medaglia; dove c'è lusso smodato c'è per forza di cose disuguaglianza sociale e Parigi in questo scorcio di secolo è anche capitale di contraddizioni o di antinomie, secondo la definizione di Faldella. Tra tutti, Carlo Del Balzo fa di questo argomento il motivo ricorrente del suo volume *Parigi e i Parigini* (1884)⁸. Infatti già dal titolo si comprende quanto l'interesse del narratore sia non soltanto uno sguardo fugace sulla città ma bensì uno scandaglio più approfondito delle diverse angosce della società parigina. Nei quindici capitoli che compongono la sua opera, egli dipinge magistralmente i luoghi della memoria e della cultura letteraria francese (come per esempio nei capitoli «Opéra», «Comédie française», «Palais Royal»), a cui si aggiungono i luoghi della mondanità parigina celebri in tutto il mondo (vedi i capitoli «Café Chantant», «Bois de Boulogne», «Opé-

⁴ M. Serao, «Nella città del sogno» in *Lettere d'una viaggiatrice*, Napoli, Perrella, 1908, p. 278.

⁵ A. Niceforo, *Parigi, una città rinnovata*, Torino, Bocca, 1911, pp. 58-59.

⁶ E. De Amicis, *op. cit.*, p. 12.

⁷ G. Rajberti, *op. cit.*, p. 51.

⁸ C. Del Balzo, *Parigi e i Parigini*, Milano, Treves, 1884, p. 1.

rette»). Ma i capitoli forse più interessanti sono per l'appunto quelli ch'egli dedica a scene di vita quotidiana: «*Il ventre di Parigi*», «*Grands magasins du Louvre*», «*Quartier Latin*». Parigi è città del superfluo, dello spreco di cibarie e di lussi sfrenati, come si rivela dall'ampio capitolo che Del Balzo dedica alla descrizione delle Halles ed inserito dalla Faitrop-Porta nella sua antologia insieme all'altro, «*Grands magasins du Louvre*», per i quali giunge inevitabile il confronto con i romanzi di E. Zola *Le ventre de Paris* e *Au Bonheur des Dames*. Molto ci sarebbe da dire sulla presunta filiazione di questo autore dalle teorie letterarie di Zola, di cui si fece effettivamente accanito sostenitore nei circoli letterari napoletani, addirittura contrastando in parte la lettura che ne fece Francesco De Sanctis in una celebre conferenza sull'*Assommoir* tenuta al Circolo Filologico di Napoli nel 1879. E' opportuno però parlare di «presunta filiazione» perché quello che fu un argomento della critica del tempo per stroncare la sua opera e tacciare il Del Balzo di plagio dell'autore francese, si presenta in realtà solo come un parziale debito che lo scrittore napoletano contrasse verso il modello letterario francese. Egli infatti sposò idealmente la causa dell'impersonalità nell'arte e del romanzo sperimentale, ma in realtà se ne distaccò con esiti personali e molto suggestivi. Infatti così come il romanziere non è mai assente dai suoi romanzi, anche il saggista preferisce non abbandonare mai la sua vis polemica. Non dimentichiamo che Carlo Del Balzo fu eletto deputato al Parlamento italiano consecutivamente nel 1897 e nel 1904 tra le file dei radicali. Perciò anche in quelle pagine di evidente sapore zoliano noi ritroviamo lo sguardo accorato dell'uomo di mondo e di cultura che non si lascia abbagliare dalla gaudente prosperità di facciata. Se nel capitolo «*Il ventre di Parigi*» possiamo ravvisare un esplicito omaggio di Del Balzo all'autore francese, con incredibile stupore va invece sottolineato che nel periodo in cui egli proponeva alle stampe il volume (e cioè tra il 1879 e il 1883, essendo questo stato più volte considerato e poi respinto dall'editore Ottino di Milano), Zola aveva appena iniziato a condurre la sua indagine sociale sul mondo degli impiegati dei grandi magazzini. Dagli appunti preparatori di *Au Bonheur des Dames* risulta che Zola cominciò a frequentare l'ambiente dei grandi magazzini agli inizi del 1882 o, al massimo, alla fine del 1881⁹. Dal carteggio privato tra Carlo Del Balzo e L. Capuana, allora a Milano, si evince palesemente che il manoscritto di *Parigi e i Parigini* esisteva già nella sua intenzione nel 1880¹⁰. Sono argomenti sui quali sarebbe interessante riaprire spiragli di critica ed uno dei meriti della Faitrop-Porta è di aver riproposto all'attenzione del mondo delle lettere questo originale scrittore napoletano del quale, peraltro, la studiosa apprezza un certo anticonformismo nell'essere stato l'unico, tra gli autori citati, ad aver posato lo sguardo anche sui cosiddetti *Boulevards Extérieurs* cioè quella linea ideale di demarcazione intorno alla quale finiva la città dello sfavillio e del lusso e iniziava il mondo eterogeneo e posticcio dei quartieri ancora

⁹ Cfr. E. Zola, *Taccuini*, a cura di H. Mitterand, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, pp. 103-179.

¹⁰ Cfr. M. Della Sala, *Otto lettere inedite di Luigi Capuana*, «Rievocatore», Napoli, a. XXIII, N° 10, ottobre 1972, pp. 10-14.

in costruzione, dei balli popolari, delle locande equivoche. Il capitolo ad essi dedicato è un appassionato affresco sociale dal quale emerge un'umanità stracciona e malandata, ma non per questo meno vitale o meno desiderosa di vivere. È quindi sperabile che la ripubblicazione di *Parigi e i Parigini* figuri presto accanto a volumi che hanno avuto sorte migliore, come quelli di Rajberti e Faldella, quest'ultimo più volte ripubblicato, e di De Amicis, i cui *Ricordi di Parigi* furono diverse volte ripubblicati nel primo Novecento.

C'è un aspetto di questa raccolta antologica di cui non abbiamo ancora parlato. Infatti pur configurandosi come raccolta di testimonianze inerenti al periodo 1850-1914, nella sua introduzione al volume la curatrice completa il quadro d'informazioni aggiungendo notizie sugli ulteriori nostri importanti connazionali che hanno inseguito il mito di Parigi fino ai nostri giorni. Alcuni artisti italiani pur presenti a Parigi nel primo quindicennio del Novecento hanno affidato i loro ricordi a tarde memorie e tra questi, numerosissimi pittori (De Nittis, Zandomeneghi, Signorini, e poi il gruppo che parteciperà alle avanguardie artistiche del primo novecento, come Modigliani, Balla, Soffici). Parigi sarà anche terra d'approdo per Papini, Marinetti, D'Annunzio, Ungaretti, Palazzeschi e moltissimi altri artisti ed intellettuali che vi soggiogneranno per attingere linfa vitale necessaria al loro cammino di formazione. Come si vede, il mito di Parigi si è protratto nel tempo e nessun artista italiano ne è rimasto immune, eppure è interessante rilevare che le motivazioni al viaggio ed al soggiorno parigino separano nettamente il folto stuolo di viaggiatori in due gruppi distinti: i viaggiatori ottocenteschi sono eruditi, imbevuti di cultura classica e di ammirazione per il passato e la storia di Francia, sono animati da interesse sociologico e indulgono volentieri al confronto con la madre-patria; in seguito alla svolta creativa dell'inizio del XX secolo, Parigi s'impone invece come centro catalizzatore delle nuove istanze, patria della trasgressione e dell'estrema libertà creativa cosicché gli artisti nostri compatrioti che vi si recano dal 1900 in poi sono attratti dalla vita di bohème e dal clima particolarmente fecondo e ricco di stimoli letterari ed artistici. L'approfondimento delle testimonianze di questi viaggiatori novecenteschi che si spingono sino ai nostri giorni, basti pensare a Calvino, Arbasino, Parise, fornirebbe interessante materiale per lo sviluppo di un'ulteriore raccolta antologica che, come auspichiamo, potrebbe arricchire l'originalissima collezione di studi sulle dimensioni del Viaggio a cui appartiene il volume della Faitrop-Porta, creata dal Centro Interuniversitario di Ricerche sul «Viaggio in Italia» di Moncalieri.

Quest'opera della studiosa ha i connotati di una ricerca estremamente accurata anche sotto il profilo degli apporti bibliografici e dell'abbondante apparato di note ai testi e sugli autori. In una sezione a parte, la curatrice annota le osservazioni sulla lingua dei singoli scrittori precisando che per gli allotropi è stata accuratamente controllata l'eventuale attestazione in vocabolari della lingua italiana coevi e in dizionari di epoca successiva. Non è infine da trascurare il corredo iconografico che arricchisce il volume con riproduzioni di testimonianze pittoriche tratte da due guide di viaggio pubblicate nel 1900 raffiguranti qualche esemplare macchietta parigina; ad esse si aggiungono alcune caricature di Vassallo, complementari ai suoi bozzetti

in prosa, e tre ritratti di Apollinaire ad opera di Carrà, Modigliani e Savinio.

Il tema dei viaggiatori italiani all'estero pare finalmente prendersi la rivincita sull'interesse opposto che invece ha prodotto tanta letteratura nella critica italiana. Non è forse un caso che, proprio recentemente, sia stato compiuto un lavoro analogo a quello qui recensito ma concernente la Germania, Paese con il quale i viaggiatori italiani si confrontano in tutt'altro modo, animati pur sempre da motivazioni formative ma non omogeneamente inclini alla partecipazione emotiva¹¹. Di contro, non c'è scrittore italiano turista in Francia che, come abbiamo visto, non abbia parole di ammirazione e di elogio per quello che Parigi ha rappresentato per il progresso dell'umanità. Valga per tutti l'esempio di De Amicis il quale, con tono forse melodrammatico ma eloquente, in procinto di partire da Parigi per far rientro in Italia, così conclude: «Oh! bella e tremenda peccatrice [...] io t'assolvo, e a rischio della dannazione dell'anima, t'amo!»¹².

Flavia Conte

Maria Lucília Gonçalves Pires, *Xadrez de palavras. Estudos de literatura barroca*. Edições Cosmos, Lisboa 1996, pp. 198.

Sotto il titolo «barocco» di *Xadrez de palavras* (che deriva da una felice espressione del grande secentista portoghese Padre António Vieira) Maria Lucília Gonçalves Pires, nota studiosa del barocco del suo Paese, ha ripubblicato una serie di saggi comparsi in anni recenti, a cui si è aggiunto un inedito. La pubblicazione costituisce una occasione assai opportuna di rilettura degli scritti critici della Gonçalves Pires, che li ha ordinati in tre parti: «Poética», «Oratória», «Narrativa». Alla prima appartiene lo studio più articolato, «Da poética barroca», a cui segue un interessante approccio agli inediti del portoghese Manuel Pires de Almeida; due scritti sono dedicati a Francisco Manuel de Melo teorico della letteratura e poeta e l'ultimo, «Viagens ao Parnaso. Caminhos da paródia barroca» si riallaccia in certo modo al primo, chiudendo il discorso sulle caratteristiche del secentismo portoghese, e sul progressivo esaurirsi di quella letteratura.

M. Lucília Gonçalves Pires, con un discorso chiaro e conciso, individua i testi fondamentali (la *Agudeza* di B. Gracián e il *Cannocchiale* del Tesaurio) a cui si può risalire per la comprensione del barocco portoghese, della sua valorizzazione del diletto come funzione della poesia, della rottura di quell'antico equilibrio di talento e di tecnica (l'*engenho* e *arte* invocati da Camões, *Lus. I*,

¹¹ Cfr. C. Visentin, *Nel paese delle selve e delle idee. I viaggiatori italiani in Germania 1866-1914*, Milano, Jaca Book, 1995.

¹² E. De Amicis, *op. cit.*, p. 330.

2,8) su cui si era fondata la poesia rinascimentale. Anche in Portogallo si assiste allo sbilanciamento della poesia a favore della tecnica e alla creazione, accanto al grandioso e al sublime, di una sorta di contraltare: un mondo antagonista del brutto, in cui finirà per cadere la letteratura tardo-barocca. E qui si può osservare che c'è, nella Gonçalves Pires, la spinta ad indagare, più che sul barocco stesso, sulla sua crisi, sul suo dissolversi nella parodia e nel grottesco.

Lo studio dei frammenti inediti di teoria poetica di Manuel Pires de Almeida, operante fin oltre la metà del XVII secolo, porta la Gonçalves Pires ad indagare su questo autore praticamente sconosciuto; non troppo originale (spesso alla base del suo pensiero ci sono testi italiani), se da un lato preconizza una lingua poetica *aliena* dal linguaggio comune, dall'altro sembra avere, in comune con altri, il senso del rischio di una letteratura fatta di eccessi, e provare una sorta di «nostalgia per un equilibrio perduto».

Francisco Manuel de Melo fu uno dei più grandi spiriti del suo tempo: la sua ascendenza (era figlio di un portoghese e di una spagnola), una carriera iniziata al servizio della Spagna e la sua capacità di esprimersi alla perfezione in entrambe le lingue, portoghese e castigliana, lo collocano in una dimensione iberica che travalica quella strettamente portoghese, a cui pure appartiene di pieno diritto. Fra i teorizzatori suoi contemporanei è senza dubbio uno dei più noti e più letti, grazie a quell'*Hospital das letras* nei cui dialoghi immaginò di radunare una specie di internazionale della cultura: infatti ne sono interlocutori, oltre a lui stesso, Giusto Lipsio, Quevedo e Traiano Boccalini. Di Francisco Manuel viene messo in luce il concetto della poesia quale portatrice di sottigliezze e di acutezze, veicolate da un bagaglio di ornamenti prodotti da spiriti elevati, per destinatari che non siano da meno: «Yo no escribo a comunes, por eso no escribo comunmente», e ancora: «Não fiz livro em muitas horas, para se ler numa hora». Dello stesso F. Manuel de Melo, in un successivo saggio, la Gonçalves Pires indaga su un tema poetico, quello della «guerra interior» già presente nei manieristi portoghesi, che porta all'auto-analisi, alla «anatomia do homem interno» di cui scrisse Padre Manuel Bernardes e alla richiesta di intervento divino per la pacificazione dei contrasti: «Pon en paz mi discordia/ Ó Señor...». Nell'ultimo saggio della prima parte, dedicato alle parodie barocche del «Viaggio in Parnaso», che hanno come punti di riferimento i testi di Cesare Caporali e di Cervantes, si mette in luce la «demistificazione dell'ispirazione poetica» e — ricollegandosi a quanto detto nel saggio iniziale sull'eccesso di gioco insito nella scrittura barocca —, se ne intravede l'esaurimento, per via della «sommersione del campo letterario sotto l'onda del burlesco».

Gli scritti della seconda parte («Oratória») hanno come filo conduttore comune l'analisi del rapporto predicatore-ascoltatore. Anche qui si parte da una espressione di António Vieira, che avrebbe voluto scrivere un libro su *pregador e ouvinte cristão*, e non lo scrisse, ma condensò praticamente le problematiche relative al dire, a chi dire, ascoltare e che cosa ascoltare, nel noto *Sermão da Sexagésima*. Andando anche al di là del *dilette*, che sembra essere alla base di tutta la retorica barocca, in Vieira si coglie l'intenzione di *soggiogare* l'ascoltatore di fronte al quale l'oratore, quale che sia il frutto che quello può trarre dalla sua predicazione, sarà sempre trionfante.

Ben altra è la parabola di Bartolomeu do Quental, cui è dedicato il successivo saggio: predicatore della cappella reale, in anni torbidi per la storia della monarchia portoghese, nei sermoni da lui pubblicati ben più tardi, e scelti in buon numero fra quelli utilizzati a corte, si rivela costante la preoccupazione di «adattare i testi alla natura dell'uditorio», costituito dalla famiglia reale e dai grandi della terra. Ma a quel mondo il Padre Bartolomeu ha poi girato le spalle, dimettendosi dall'incarico e fondando la Congregazione dell'Oratorio (notissima ed attivissima nel Portogallo del Sei-Settecento); qui alla magniloquenza della predicazione barocca ha preferito l'orazione mentale e la meditazione, facendo della predicazione, al massimo, una attività sussidiaria, un momento soltanto dell'attività spirituale.

I due scritti finali dell'«Oratória» si occupano dei sermoni *de auto-da-fé*, che accompagnavano le cerimonie pubbliche in cui comparivano i condannati dell'Inquisizione. Questi sermoni assai spesso hanno come destinatario supposto il *cristão-novo*, ossia il giudeo malamente convertito, restato occultamente fedele alla sua religione; ma anche se, in teoria, si ipotizza la sua conversione, essa è negata in pratica. Il giudeo mal convertito, come corpo estraneo da estirpare, non può essere il vero destinatario, l'ascoltatore al quale la predicazione può rivolgersi con profitto: essa è pensata piuttosto per il pubblico di coloro che assistono all'auto-da-fé, facendosi uso di quella che la studiosa definisce «pedagogia del timore», atta a dare una immagine dell'Inquisizione come onnipotente, oculata e addirittura misericordiosa ma comunque indispensabile alla società in cui opera.

L'ultima sezione del libro in esame, dedicata alla «Narrativa», ci appare un po' meno organica delle precedenti, quantunque i tre saggi che la compongono siano ordinati in modo da coprire tre differenti forme di narrativa: la prosa d'invenzione (di Frei Lucas de Santa Catarina), la storia personale (biografia e autobiografia di Faria e Sousa) e la storia narrata da chi è stato testimone diretto, ma al tempo stesso ha ordinato esperienze e testimonianze altrui (*Epanáfora trágica* di Francisco Manuel de Melo).

Di Frei Lucas si esamina la lunga «novella esemplare» *Os irmãos penitentes*, una narrazione ad incastro, labirintica, che si snoda dall'amore incestuoso alla penitenza eremitica, e mantiene una sostanziale ambiguità.

Manuel de Faria e Sousa, letterato con un destino per certi aspetti simile a quello del suo più illustre e inquieto contemporaneo Francisco Manuel de Melo, ha speso l'intera vita al servizio della Spagna (senza sentire, come l'altro, il richiamo del proprio Paese dopo la rivoluzione del 1640); ma proprio in Spagna, ed in lingua spagnola, è stato il più convinto assertore dei valori della storia e della cultura portoghese: basterà ricordare l'edizione commentata dei *Lusíadas* e *l'Asia portuguesa*. Nel libro si esaminano le due versioni della sua biografia, scritta da Moreno Purcel e riscritta, ottanta anni dopo, da F. Xavier de Menezes per presentarlo sotto luce diversa, di portoghese fedele alla sua patria; accanto ad essa, le due autobiografie di Faria e Sousa — una in versi e l'altra in prosa —, a cui si aggiungono una serie di elementi autobiografici sparsi nelle varie altre opere, si da far pensare che il risultato finale di tutto questo suo scrivere di se stesso, sia un autoritratto eseguito in più tempi, di cui restano «vari abbozzi e due quadri finiti».

La relazione del naufragio contenuta nella *Epanáfora trágica* di D. Francisco Manuel, metafora, a sentir lui, delle tempeste della vita e del suo personale naufragio (è caduto in disgrazia ed esiliato in Brasile) vede la Gonçalves Pires, nell'ultimo e fino ad ora inedito saggio del volume, impegnata nell'esame attento dei valori di quest'opera già ampiamente nota e in vario modo studiata, ma sempre suscettibile di nuove e più approfondite letture.

Roberto Barchiesi

Pietro Quarta, *Aspectos políticos, económicos y sociales de España y América (1469-1621)*, Roma, CISU, 1995, 2 vv.

Da pochi mesi è disponibile per gli studiosi della Spagna e delle sue colonie americane un nuovo lavoro di Pietro Quarta, ispanista che insegna e lavora presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Roma "La Sapienza". Il libro ci appare di non poca complessità giacché prende in analisi un periodo della Storia spagnola nel quale, sebbene si chiariscano alcuni degli aspetti fondamentali di quello che sarà poi il destino della Spagna nei secoli successivi, è pur vero che questo periodo che l'autore data dal 1469, anno del matrimonio di *Isabel di Castilla e Fernando di Aragón* fino alla morte di Filippo III, è uno dei più complessi della storia iberica. Dopo una breve premessa che chiarisce il perché della scelta temporale, che appare particolarmente convincente, entra nel vivo della problematica storica. La Spagna *castellana* era l'unica seria possibilità: solo l'aspirazione totalizzante del pensiero della *Castilla* poteva unificare un paese che era stato "disintegrato" dalla lentezza con la quale nelle guerre contro i mori varie "corone" si erano combattute e succedute nel cercare a tutti i costi di unificare i territori riconquistati. A noi però piace avanzare un'altra ipotesi che, sebbene non appaia ad una prima lettura, soggiace alla scelta dell'arco temporale e che l'autore lascia intravedere ed affida alla perspicacia del lettore. La fine della *Reconquista* coincide praticamente con l'inizio della Scoperta e della *Conquista* prima e colonizzazione poi di gran parte del continente americano. Non è, questa, cosa di poco conto per la storia della Spagna prima e per la storia dell'Europa poi. L'apparire della novità americana sconvolse la "ragione storica" occidentale predisponendola a ben altre novità e possibilità. La stessa evoluzione della Spagna, non potrebbe comprendersi appieno senza una opportuna valutazione della presenza americana che alla madre patria deve moltissimo compreso buona parte dell'"armamentario teorico" della sua stessa indipendenza: "Tuttavia — scrive il Quarta in un piacevole spagnolo — otto secoli di progressi e di alternanze delle diverse corone cristiane presupposero sia un fondamentale processo di integrazione fra mori, cristiani ed ebrei quanto una differenziazione linguistica fra le varie regioni peninsulari, evento simultaneo questo che spiega sufficientemente la pluralità culturale della Spagna

d'oggi". Ma se ciò è indiscutibile, è altrettanto vero che il conquistatore spagnolo era il prodotto più autentico di quel XVI secolo peninsulare che seppe "conciliare l'*anhelo fáustico* del Rinascimento, individualista e disincantato" col sistema morale e religioso della Seconda Scolastica più incline ad una concezione popolare dell'etica. Gli uomini stessi che dalla Spagna giunsero in America, pur sentendosi lontani ormai dalle concezioni medioevaliste del mondo, non furono però appieno consapevoli della rivoluzione rinascimentale. Possiamo dire che lo spagnolo che si forma negli anni analizzati dall'autore è un uomo di frontiera; egli rappresenta il modo diverso con il quale, differenziandosi da tutto il resto dell'Europa, la Spagna passa da un'età all'altra, ed in questa differenziazione il legame indissolubile che si crea fra Madrid ed il Nuovo Mondo non è estraneo. In definitiva ci piace pensare che sette secoli di guerre di *Reconquista* finiscono con la Scoperta e la Conquista dell'America e che l'elemento storico-culturale che determina questi avvenimenti sia il *Siglo de Oro*. Il primo capitolo credo che abbia appunto la Scoperta e la Conquista come argomento discriminante.

Nel secondo capitolo lo sforzo che compie l'autore non va sottovalutato: da Carlo I a Filippo III si determinano una serie di scelte politico-istituzionali che certamente devono essere affidate ad una notevole capacità di sintesi e di analisi. Dalla rivolta dei *Comuneros* alla politica imperiale di Carlo I si passa attraverso una complessità di avvenimenti che vengono scaverati con attenzione dimostrando una capacità di porgere e di snodare le questioni più complesse che appartengono solo ai ricercatori che "possiedono" l'argomento d'indagine. Dopo aver affrontato le vicende dei due Filippo ed aver sottolineato come con la fine di questi regni inizi la decadenza spagnola che l'autore data dalla pace di Vervins, rivolge l'attenzione nuovamente al Nuovo Mondo ed alle istituzioni che in esso la Spagna sta fondando, giustificando con ciò ulteriormente quanto afferma a proposito della fine del regno di Filippo II: "... il principio della fine di un'epoca nella quale la Spagna era stata la protagonista dei destini del Vecchio Continente". L'attenzione della Spagna sta per rivolgersi oltreoceano e lì e solo lì dove il "sole non tramonta ancora".

Il secondo volume si presenta poi come uno strumento di notevole utilità: vi sono comprese 4 appendici che semplificano il difficile districarsi fra le genealogie ed aiutano a meglio comprendere gli artifici complicati delle successioni ed "imparentamenti" fra le case regnanti. Infine di grande utilità per lo studioso e lo studente è la bibliografia di oltre mille titoli ed una sinossi cronologica, un'ottima guida per ripercorrere gli avvenimenti spagnoli in un arco temporale che riteniamo particolarmente significativo e delicato per la comprensione delle vicende di uno dei paesi periferici dell'Europa. Come tale la Spagna rappresenta tutta la potenzialità di una cultura che si apre ai mari ed agli oceani, che si porta "al di là" senza per ciò correre il rischio di "ripetersi". La riproposizione di una serie di documenti che sono a base dell'interpretazione dei fatti storici conclude un lavoro interessante ed utile e del quale appare opportuno consigliare un'edizione in italiano.

Antonio Scocozza

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

- Actas de las VII jornadas nacionales de literatura francesa. El tiempo, la Mirada, Mito y Literatura.* Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán 1994.
- Lázaro Barbieri, *Sociología del trabajo. (Introducción al conocimiento de la estructura social del trabajo humano).* Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1975.
- Enrico Basso, *Genova: un impero sul mare.* Consiglio Nazionale delle Ricerche. Istituto sui rapporti italo-iberici, Cagliari 1994.
- Angelica Berho Esteves y Juan Teran, *Doctrina espiritual de Bossuet. Extraído de sus obras.* Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1981.
- Francesco Cesare Casula, *La 'Carta de Logu' del regno di Arborèa.* Traduzione libera e commento storico. Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto sui rapporti italo-iberici, Cagliari 1994.
- Andrés de Claramonte, *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto.* Ed., introd. y notas de Alfredo Rodríguez López-Vásquez. Tamesis, Madrid y Londres 1993.
- Norma Contini de González, *Actualizaciones. (Dos técnicas con fines psicodiagnósticos).* Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1982.
- Giorgio de Piaggi, *La conquête de l'écriture ou Une saison d'écriture narrative au féminin: les années 70.* Schena-Nizet, Fasano-Paris 1993.
- Jorge Estrella, *La filosofía y sus formas anómalas.* Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1994.
- Martha S. Mateo, *Ontología y ética en Sartre.* Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1975.
- Martha S. Mateo, *Sufrimiento, sumisión y poder.* San Miguel de Tucumán 1991.
- Emanuele Pagano, *Il Comune di Milano nell'età napoleonica (1800-1814).* Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, Milano 1994.
- Platón, *El Sofista.* Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1977.
- XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona.* Sassari-Alghero 19-24 Maggio 1990. La Corona d'Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII). 1. Il «regnum Sardiniae et Corsicae» nell'espansione mediterranea

- della Corona d'Aragona. Volume Secondo: Comunicazioni Tomo I e II. Istituto di Storia Medioevale - Università di Cagliari. Dipartimento di Storia - Università di Sassari. Istituto sui rapporti italo-iberici del C.N.R. - Cagliari. Carlo Delfino editore, Sassari 1995.
- J.E. Varey, N.D. Shergold y Charles Davis, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudios y documentos*. Tamesis, Madrid, Londres ed colaboración con Fundación Caja de Madrid, 1994.
- María José Vega Ramos, *El Secreto Artificio. «Qualitas sonorum», Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Consejo superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Extremadura, Madrid 1992.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

- «Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae». Budapest, vol. XLI (1992-93), nn. 1-2-3-4; vol. XLII (1994), nn. 1-2-3-4.
- «Aevum». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, vol. LXIX (1995), nn. 1-2-3; vol. LXX (1996), nn. 1-2.
- «Alfa». Universidade Estadual Paulista, 38 (1994), 39 (1995).
- «Anales de Filología francesa». Universidad de Murcia. Murcia (1994), n. 6; (1995), n. 7.
- «Anales de Filología Hispánica». Univ. de Murcia, VI (1991); VII (1992); VIII (1993).
- «Anales de literatura española». Universidad de Alicante, 1995, vol. 11, n. 1.
- «Anales de la Literatura Española contemporánea». Vol. XIX, (1994), nn. 1-2; vol. XX, (1995), nn. 1-2-3; vol. XXI, (1996), nn. 1-2.
- «Anales del Instituto de lingüística», Universidad de Cuyo. Tomo XVII (1994); Tomo XVIII (1995).
- «Annali della Fondazione Luigi Einaudi». Torino, vol. XXVIII (1994); vol. XXIX (1995).
- «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Serie III, vol. XXIV (1994), nn. 1-2-3-4; vol. XXV (1995), nn. 1-2-3-4.
- «Anuario de Estudios Filológicos». Cáceres, vol. XVI (1993).
- «Anuario de Letras». Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXXII (1994).
- «Archivum». Universidad de Oviedo, Fac. de Filología, Tomo XLIII (1993).
- «Arxiu». Textos Catalans Antics. Barcelona, vol. XIII, (1994); vol. XIV (1995).
- «Boletín de la Academia Nacional de la Historia». Caracas, Tomo LXXVII (1994), nn. 306-307-308.
- «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo». Santander, Año LXX (1994).
- «Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes», Año LXIV (1994), n. 127; Año LXV (1995), n. 128.
- «Bollettino del C.I.R.V.I.». Torino, Anno XII (1991), n. 22.
- «Bulletin Hispanique». Bordeaux, Faculté de Lettres. XCV (1993), nn. 2-3-4.

- «Bulletin of Hispanic Studies». Liverpool University Press, LXXI (1994), nn. 3-4; LXXII (1995), nn. 1-2-3-4.
- «Cadernos de Estudos Linguísticos». Universidade Estadual Campinas, (1995) 29.
- «Caravelle». n. 61 (1993); nn. 62-63 (1994); n. 64-65 (1995); n. 66 (1996).
- «Casa de las Américas». La Habana, vol. XXXIII (1993); vol. XXXIV (1994); vol. XXXV (1995).
- «Colóquio-Letras». Lisboa, Fundação Gulbenkian (1994), nn. 132-133-134; (1995), nn. 136-137-138; (1996), n. 139.
- «Comparative Literature». Eugene, University of Oregon, XLVI (1994), n. 4; XLVII (1995), n. 1-2.
- «Cuadernos de la Cátedra de M. de Unamuno». Vol. XXX (1995).
- «Culture». Annali dell'Istituto di lingue - Fac. Sc. Pol. Univ. Milano; n. 8 (1994); n. 9 (1995).
- «Filología». Univ. de Buenos Aires, año XXVII (1994) nn. 1-2; año XXVIII (1995) nn. 1-2; año XXIX (1996) nn. 1-2.
- «Forum for Modern Languages Studies». University of St. Andrews, XXX (1994), n. 4; XXXI (1995), nn. 1-2-3-4.
- «História». São Paulo, (1994), vol. 13.
- «Ibero-Romania». Tübingen, 41 (1995).
- «Incipit». Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, vol. XIV (1994).
- «Índice Histórico Español». Barcelona, 1994, vol. XXXII, nn. 101-102.
- «Latin-American Theatre Review». Lawrence, University of Kansas, XXVIII (1995), nn. 1-2.
- «Letras de Deusto». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, (1994), n. 65; (1995), nn. 66-67-68-69; (1996), n. 70.
- «Letras de Hoje». Pontificia Univ. Rio Grande do Sul, Centro de Estudos da Língua Portuguesa, (1994), n. 98; (1995), nn. 99-100-101-102.
- «Les Lettres Romanes». Université Catholique de Louvain, XLVII (1993), n. 4; XLVIII (1994), nn. 1-2-3-4; XLIX (1995), nn. 1-2-3-4.
- «Letterature». Fac. di Magistero, Genova, 16 (1993).
- «Limba Romana». Bucarest, vol. XLI, (1992) nn. 5-6; vol. XLIII (1994) nn. 11-12.
- «Manuscripta». Saint Louis Univ. Library, XXXVII (1993), nn. 2-3; XXXVIII (1994), nn. 1-2-3.
- «Medioevo. Saggi e rassegne». Rivista del C.N.R. Cagliari, 17 (1993); 18 (1994); 19 (1995); 20 (1996).
- «Mélanges de la Casa de Velázquez». Madrid, XXIX (1993), nn. 1-2-3.
- «Montalbán». Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, 1994, nn. 27-28; 1995, nn. 29-30.
- «Neuphilologische Mitteilungen» Helsinki, XCV (1994), nn. 1-2-3-4; XCVI (1995), nn. 1-2-3-4.
- «Nueva Revista de Filología Hispánica». México, El Colegio de México, XLI (1993), nn. 1-2.

- «Quaderni». Facoltà di Magistero. Lecce 1987, nn. 8-9; 1988, n. 10; 1989, n. 11; 1990, n. 12; 1991/92, nn. 13-14; 1993, n. 15.
- «Quaderni di Filologia Romanza». Fac. di Lettere e Filosofia, Bologna, 10 (1993); 11 (1994).
- «Quaderni di lingue e letterature». Fac. di Econ. e Comm. Verona, 17 (1992); 18 (1993); 19 (1994); 20 (1995).
- «Quaderni Ibero-americani», Torino, n. 76 (1994); nn. 77, 78 (1995).
- «Rassegna Iberistica». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, (1994), n. 51; (1995), nn. 52-53-54; (1996), n. 55.
- «Reseña». Literatura, arte y espectáculos. Madrid, XXXII (1995); XXXIII (1996).
- «Revista Chilena de Literatura». Universidad de Chile, 45 (1995); 46 (1995); 47 (1996).
- «Revista da Faculdade de Letras». Lisboa, 16 (1994).
- «Revista de Filología», Universidad de la Laguna, 1981, n. 0; 1982, n. 1; 1983, n. 2; 1984, n. 3; 1985, n. 4; 1986, n. 5; 1987/88 n. 7; 1989/90, n. 8-9; 1991, n. 10; 1992, n. 11.
- «Revista de Filología Española». Madrid, LXXIII (1993), nn. 1-2-3-4; LXXIV (1994), nn. 3-4; LXXV (1995), nn. 1-2-3-4.
- «Revista de Filología Hispánica». Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Navarra, Vol. IX (1993), n. 2; Vol. X (1994), nn. 1-2; Vol. XI (1995), nn. 1-2.
- «Revista de Filología Románica». Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid, (1994-95), XI-XII.
- «Revista de Letras». Universidade Estadual Paulista, (1994) 34; (1995) 35.
- «Revista Iberoamericana». Universidad de Pittsburgh, Centro Internacional de Literatura Iberoamericana, LIX (1993), LX (1994), nn. 168-169; LXI (1995), nn. 172-173; LXII (1996), nn. 174-175.
- «Revista portuguesa de Filologia». Coimbra, Faculdade de Letras, vol. XX (1992/95).
- «Revue Romane». Institut d'Etudes Romanes. Université de Copenhague, XXVIII (1993), n. 2; XXIX (1994), n. 2; XXX (1995), nn. 1-2; XXXI (1996), nn. 1-2.
- «Rinascimento». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, vol. XXXI e Supplemento (1994); vol. XXXV e Suppl. (1995).
- «Studi di letteratura ispano-americana». Università di Venezia, 24 (1993).
- «Studia Romanica et Anglica Zagabriensia». Facultas philosophica universitatis studiorum. Zagabria, XXXIX (1994); XL (1995).
- «Studi Urbinati». Urbino, LXV (1992); LXVI (1993/94).
- «Studium Ovetense». Oviedo, XXI (1993); XXII (1994); XXIII (1995); XXIV (1996).
- «Universitas Humanística». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía y Letras, XXIII (1994), n. 40; XXIV (1995), n. 41.
- «Verba». Universidad de Santiago de Compostela, 21 (1994).