

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giovanni Battista De Cesare

Redazione: Giuseppe Grilli - Vincenzo Placella - Cristina Vallini - Teresa Cirillo Sirri - Maria Luisa Cusati - Vittorio Marmo - Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Giovanni Ricciardi - Amalia Cecere - Anita Tatone
Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXIX,2

Luglio 1997

INDICE

Articoli:	p.
Simonetta Bianchini, <i>Tradizione e traduzione: la fenice</i>	249
Teresa Cirillo Sirri, <i>Oltre l'isola di Ariel. Rodó in Italia</i>	281
Annarita Placella, <i>Varianti d'autore in Eduardo De Filippo: dalla tradizione, ai testi, alla messinscena. L'esempio di «De Pretore Vincenzo»</i>	299
Giampiero Posani, <i>Beroalde de Verville: modernità di una militanza coprofila?</i>	383
Mariarosaria Spinetti, <i>Dante e Cavalcanti: dal modello alla nuova poetica</i>	409
Contributi:	
Giuseppina Agostino, <i>Éléments chronotopiques dans l'écriture d'Émile Zola: «La Fortune des Rougon», «La Curée», «La Conquête de Plassans»</i>	433
Leodegario A. de Azevedo Filho, <i>Sobre o conceito de "usus scribendi" em Camões</i>	453
Charline Brun-Moschetti, <i>Mario dei Gaslini ou le paradigme du soldat romancier</i>	465
Michele De Cesare, <i>Notas sobre la oposición al régimen franquista. I - La izquierda, los monárquicos, la iglesia, los nacionalismos, los intelectuales</i>	485
Giuseppe Grilli, <i>Oreste Macri ispanista e comparatista</i>	507
Maria Pagliuca, <i>"Je" et "nous". La métamorphose du sujet dans «Terre des Hommes» d'Antoine de Saint-Exupéry</i>	513
Nicola Palladino, <i>Plastica afrodisiaca e poetica dei disegni di Lorca</i>	533
Silvia Zoppi Garampi, <i>Sofonisba e Sebastiano, pittura e rime d'amore</i>	547
Recensioni:	
Aldo Albónico, <i>El Inca Garcilaso revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los «Comentarios Reales», Roma 1996 (Franco Quinziano)</i>	553
Nicola Bottiglieri-Gianna Carla Marras-Alfredo Renzetti, <i>curr., A più voci. Omaggio a Dario Puccini, Milano 1994 (Teresa Cirillo Sirri)</i>	558
Miguel de Cervantes, <i>La gitanilla / La zingarella, Torino 1996 (Augusto Guarino)</i>	560
Alfonso D'Agostino, <i>cur., L'Abencerraje e la bella Sharifa, Venezia 1997 (Augusto Guarino)</i>	564
Marcos Giralt Torrente, <i>Entiéndame, Barcelona 1995 (Rosa Maria Grillo)</i>	568
Filomena Liberatori, <i>Aproximación a España, Roma 1996 (Maria Grazia Scelfo)</i>	571
Franco Rella, <i>Charles Baudelaire. Ultimi scritti, Milano 1995 (Giovanna Fusco Girard)</i>	573
Jules Verne, <i>Paris au XX siècle, Paris 1994 (Cinzia Maria Statuto)</i>	574
Libri ed estratti ricevuti	579
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono	581

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I dattiloscritti devono essere presentati (in triplice copia) nella redazione definitiva; se non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono 50 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

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

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giovanni Battista De Cesare

Redazione: Giuseppe Grilli - Vincenzo Placella - Cristina Vallini - Teresa Cirillo Sirri - Maria Luisa Cusati - Vittorio Marmo - Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Giovanni Ricciardi - Amalia Cecere - Anita Tatone
Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXIX, 2

Luglio 1997

SOMMARIO

ARTICOLI

Simonetta Bianchini (Ricercatore confermato all'Università «La Sapienza» di Roma. Affidatario di Filologia Romanza presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Via Catone 6, 00192 Roma), *Tradizione e traduzione: la fenice* (in questo saggio si investiga il mito della fenice, ben rappresentato nella lirica italiana del '200; si manifesta dapprima come esercizio di traduzione e rielaborazione di alcune liriche trobadoriche per poi dar vita ad una tradizione prettamente 'italiana'; escluse quindi, nella quasi totalità dei casi, sia la fonte ovidiana sia la provenienza dalla tradizione dei bestiari, si ipotizza la linea di trasmissione di questo motivo letterario dalla lirica provenzale a quella italiana), pp. 249-279.

Teresa Cirillo Sirri (Prof. associato di Lingue e Letterature Ispanoamericane, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Oltre l'isola di Ariel. Rodó in Italia* (l'insieme delle corrispondenze giornalistiche dall'Italia, scritte ottant'anni fa da José Enrique Rodó e raccolte postume nel *Camino de Paros*, evidenziano che nella lettura storico-artistica delle città italiane riaffiora il progetto rodoniano di una nuova America latina già vagheggiato nelle pagine di *Ariel*), pp. 281-297.

Annarita Placella (Dottoranda di ricerca in Italianistica presso l'Università di Napoli «Federico II»; Via Andrea d'Isernia 57, 80122 Napoli) *Varianti d'autore in Eduardo De Filippo: dalla tradizione, ai testi, alla messinscena. L'esempio di «De Pretore Vincenzo»* (l'articolo ricostruisce l'evoluzione dei diversi stadi redazionali — editi e inediti — dell'opera «inter-generica» di Eduardo De Filippo *De Pretore Vincenzo*: il poemetto, le due redazioni della commedia e le due corrispondenti rappresentazioni, l'una teatrale, l'altra televisiva; ripercorre inoltre varie incarnazioni storiche della leggenda del ladro in paradiso fino a quella di *De Pretore...*), pp. 299-381.

Giampiero Posani (Prof. associato di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Beroalde de Verville: modernità di una militanza coprofila?* (il testo beroaldiano si iscrive, incoercibile, nella storia della testualità antimetafisica occidentale, anticipando quello sadiano nell'eterna lotta fra il microterritorio — apparentemente modesto, ma di incalcolabile portata simbolica — sede del flusso escrementizio e luogo di iscrizione del gesto sodomitico e l'immensità della volta celeste — più o meno stellata... —, strenua rivendicazione di *Jouissance* — in contrasto con il progressismo rebelaisiano — contro il dolorismo cattolico e similcattolico), pp. 383-408.

Mariarosaria Spinetti (Ricercatore confermato di Letteratura dell'età me-

dievale, umanistica e rinascimentale, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Dante e Cavalcanti: dal modello alla nuova poetica* (Dante parte dal modello cavalcantiano che, presto, abbandona per dar vita ad una poetica innovativa e singolare nella quale non trova precursori né seguaci), pp. 409-431.

CONTRIBUTI

Giuseppina Agostino (Dottoranda di ricerca in Littérature et Civilisation Françaises presso l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. Cultrice della materia di Lingua Francese presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Via Kennedy 85, 84073 Sapri - Salerno), *Éléments chronotopiques dans l'écriture d'Émile Zola: «La Fortune des Rougons», «La Curée», «La Conquête de Plassans»* (il contributo propone una lettura cronotopica dei tre romanzi del ciclo dei Rougon-Macquart individuando i vari significati della spazialità e della temporalità presenti nelle opere esaminate. Le relazioni spazio-temporali vengono interpretate attraverso le sensazioni visive, auditive e tattili, allargando così la definizione bachtiniana di cronotopo. Inoltre l'analisi dei romanzi conduce il lettore verso una cronotopia spaziale piuttosto che temporale), pp. 433-352.

Leodegário A. de Azevedo Filho (Prof. ordinario nelle Università Federal do Rio de Janeiro e Estatal do Rio de Janeiro; Avenida Epitácio Pessoa 2094, apartado 102, 22471 Lagoa, Rio de Janeiro), *Sobre o conceito de «usus scribendi» em Camões* (attraverso un'ampia disamina di opinioni e proposte, si intende individuare una ragionevole via da seguire nel fissare il *modus scribendi* del Camões lirico ed epico tenendo soprattutto conto della complessità dei problemi sollevati dalla tradizione scritta della lirica), pp. 453-464.

Charline Brun-Moschetti (Agrégée d'Italiano. Dottore in Comparatistica presso la Sorbonne; 3 bis, rue Jean Mermoz, 94210 La Varenne - St. Hilaire, France), *Mario dei Gaslini ou le paradigme du soldat romancier* (con *Piccolo amore beduino*, Mario dei Gaslini vince, nel 1926, il primo premio di letteratura coloniale italiana. Ambientato in Libia, durante la guerra di conquista, il romanzo racconta gli amori impossibili tra una bella Indigena e un giovane ufficiale italiano. Il romanzo evoca la magia del deserto e degli ambienti esotici che l'uso di un lessico benghasino — tradotto alla fine del contributo — sottolinea. Ma il racconto mitizza pure l'azione — la missione — dei coloni italiani posti di fronte all'alternativa: «aut imperium aut voluptas»), pp. 465-484.

Michele De Cesare (Ricercatore di Lingua Spagnola presso l'Istituto di Lingue Straniere della Facoltà di Scienze Politiche, Università di Roma «La Sapienza»; Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma), *Notas sobre la oposición al régimen franquista. I - La izquierda, los monárquicos, la iglesia, los nacionalismos, los intelectuales* (lo studio delle forme di lotta e delle organizzazioni che hanno manifestato, più o meno apertamente, un'opposizione al regime franchista costituisce oggi, a distanza di un ventennio circa dalla fine del regime stesso, uno strumento di indagine sicuramente più 'sereno' di quanto non potesse esserlo in tempi più remoti, nei quali il processo transattivo da un'organizzazione politica all'altra non era ancora terminato completamente; lo stesso studio costituisce comunque una occasione per l'analisi dell'attuale struttura istituzionale e sociale), pp. 485-505.

Giuseppe Grilli (Prof. ordinario di Lingua e Letteratura Spagnola. Affidatario di Lingua e Letteratura Catalana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Oreste Macri ispanista e comparatista* (a partire dai due volumi che raccolgono gli scritti di ispanistica di Macri, ricostruisce le interconnessioni critiche, di impianto comparatistico, anche sulla scia del suo maestro Mario Casella, di uno dei protagonisti della cultura fiorentina del secondo novecento e delle conseguenze che ciò ha avuto nella formazione di un moderno ispanismo in Italia), pp. 507-512.

Maria Pagliuca (Dottoranda in Stilistica Francese presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Nancy. Cultrice della materia di Lingua e Letteratura Francese presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Corso Marconi 136, 85054 Muro Lucano - Potenza), *«Je» et «nous». La métamorphose du sujet des «Terre des Hommes» d'Antoine de Saint-Exupéry* (lo studio stilistico del soggetto in *Terre des Hommes* di Saint-Exupéry, analizzato dal punto di vista della tematica, rivela la grande importanza che l'autore ha voluto accordare alla forma), pp. 513-531.

Nicola Palladino (Cultrice della materia presso la cattedra di Lingua e Letteratura Spagnola Biennale, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Via Antonio Iossa 18, 80040 Poggioreale - Napoli), *Plastica afrodisiaca e poetica dei disegni di Lorca* (i disegni di Federico García Lorca, la fragilità e la delicatezza dei tratti, delle linee. La loro poesia in rapporto al segno grafico. In questo contributo, oltre a quanto sopra, si esaminano alcuni dei temi caratteristici della produzione plastica lorchiana, dove, molte volte, è possibile identificare alcuni *temas compartidos* tra Federico e il pittore-poeta ampurdanese Salvador Dalí), pp. 533-546.

Silvia Zoppi Garampi (Ricerca confermativa di Letteratura Italiana, Università di Roma «La Sapienza», Facoltà di Lettere e Filosofia; Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma), *Sofonisba e Sebastiano, pittura e rime d'amore* (vengono pubblicate due lettere inedite di Sebastiano Erizzo che permettono alcune precisazioni e riflessioni sui rapporti di carattere artistico-letterario tra Venezia e Cremona intorno al 1570), pp. 547-552.

RECENSIONI

Aldo Albónico, *El Inca Garcilaso revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los «Comentarios Reales»*, Roma 1996 (Franco Quinziano) pp. 553-558.

Nicola Bottiglieri-Gianna Carla Marras-Alfredo Renzetti, cur., *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, Milano 1994 (Teresa Cirillo Sirri) pp. 558-560.

Miguel de Cervantes, *La gitánilla / La zingarella*, Torino 1996 (Augusto Guarino) pp. 560-564.

Alfonso D'Agostino, cur., *L'Abencerraje e la bella Shariya*, Venezia 1997 (Augusto Guarino) pp. 564-567.

Marcos Giralt Torrente, *Entiéndame*, Barcelona 1995 (Rosa Maria Grillo) pp. 568-570.

Filomena Liberatori, *Aproximación a España*, Roma 1996 (Maria Grazia Scelfo) pp. 571-573.

Franco Rella, *Charles Baudelaire. Ultimi scritti*, Milano 1995 (Giovannella Fusco Girard) pp. 573-574.

Jules Verne, *Paris au XX siècle*, Paris 1994 (Cinzia Maria Statuto) pp. 574-577.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI, pp. 579-580.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO, pp. 581-583.

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. Eriilde Reali, *Le «cantigas» di Juyão Balseyro*. Napoli 1964, pp. 110. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2)
- IV. Alfonso De Valdés, *Due Dialoghi*. Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII-444. L. 30.000
- V. Silvio Pellegrini, *Il Canzoniere di D. Lopo Liáns*. Napoli 1969, pp. 40. L. 7.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2)
- VI. Diego de San Pedro, *La pasión trobada*. Edition and introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224. L. 25.000
- VII. Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayrao 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. Giovanni Battista De Cesare, va inviata al seguente indirizzo: Istituto Universitario Orientale, Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 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).

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 1997

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. Eriilde 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 Eriilde Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Eriilde 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.



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXIX, 2

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 63364
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1997



SIMONETTA BIANCHINI

TRADIZIONE E TRADUZIONE: LA FENICE *

Se si prende in esame uno qualsiasi degli studiosi che nel preparare un'edizione critica si sono occupati di *exempla* tratti dai bestiari (Vuolo per il *Mare amoroso*, Menichetti per Chiaro Davanzati, Braccini per Rigaut de Berbezilh)¹, si vedrà che la fenice se è rara in natura lo è molto meno in letteratura. È presente in tutte le redazioni occidentali del *Fisiologo*, e ben presto è fatta oggetto di moralizzazioni, di norma sacre. Molto meno frequente, almeno in area gallo-romanza, la sua presenza in moralizzazioni profane e paragoni amorosi². Il caso più lam-

* Questa ricerca era stata già presentata il 28 aprile 1992, con lo stesso titolo, al seminario «Poeti traducono poeti», promosso dal Dipartimento di «Studi Romani» dell'Università di Roma I «La Sapienza» nell'a.a. 1991-'92. La forma e i contenuti sono rimasti sostanzialmente gli stessi, tranne gli ovvi aggiornamenti bibliografici.

¹ *Il Mare amoroso*, ed. E. Vuolo, Roma 1962, pp. 206-9; Chiaro Davanzati, *Rime*, ed. A. Menichetti, Bologna 1965, pp. LI-LII; Rigaut de Barbezieux, *Le canzoni*, ed. M. Braccini, Firenze 1960, pp. 106-7. Si noti però che per Varvaro le similitudini da bestiario presenti nel canzoniere di Rigaut e ampiamente studiate da Braccini sono in realtà meno numerose di quanto si possa pensare («ci affrettiamo subito però a sfatare un luogo comune: nelle nove poesie del nostro le comparazioni sono sì numerosissime, ben ventuno (e si consideri che mancano del tutto nella IV e nella VII), ma neppure la metà trae spunto dalla materia bestiarica: appena nove, né tutte sono le più riuscite»; Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, ed. A. Varvaro, Bari 1960, p. 58); Varvaro arriva addirittura ad ipotizzare un'origine dal repertorio giullaresco (p. 60).

² Una sola presenza in ambito lirico oitanico (cfr. *Romanische Frauenlieder*, a cura di U. Mölk, München 1989 p. 221), in una canzone al femminile, *Per maintes fois aurai estei requisite*, vv. 18-19: «Or seux Fenix, laisse, soule et eschive, / dont il n'est c'uns, si com on le devise». È un'interpretazione del mito classico che non mi risulta altrove utilizzato, giocata essenzialmente sull'unicità dell'animale intesa come solitudine: completamente assente qualsiasi riferimento a simbologie correnti.

pante, anche se il più elusivo, è quello del *Cliges* di Chrétien de Troyes, dove l'uccello mitico, con tutti gli elementi caratterizzanti la sua 'natura', assurge a protagonista del romanzo, diventando, nella sua forma femminile³, il nome dell'amante di Cligès⁴, quella Fenice che per poter raggiungere la felicità, e contemporaneamente salvare le apparenze⁵, dovrà morire come moglie di Alis per risorgere all'amore di Cliges. Nel romanzo l'accento all'uccello mitico è esplicitato solo al momento della descrizione della protagonista, ricordando in tre versi la bellezza e l'unicità dell'esemplare ed escludendo, al momento, la morte nel fuoco⁶.

Se ci si sposta in area provenzale la si ritrova addirittura come *senhal* in una canzone di Raimon Bistortz d'Arles, *Aissi co'l fortz castels, ben establitz*⁷ (vv. 58-9): «Ai! Bels Fenics! merces e cortesia / Me vaill'ab vos, qu'eu no-m mor' aman»; in questo

³ È infatti da puntualizzare, preliminarmente, che in tutta l'area gallo-romanza, come d'altronde in latino, il nome dell'uccello mitico è sempre maschile; per quanto attiene al *Cliges* di Chrétien de Troyes basti la seguente occorrenza (vv. 2707-12): «Car si con fenix li oisïax / Est sor toz les autres plus biax, / N'estre n'an puet que uns ansamble, / Ausi Fenice, ce me sanble, / N'ot de biaute nule paroille», ove la forma maschile, forse equivoca nel v. 2707 (*biax*, in rima, potrebbe concordare con *oisïax*), è invece ben chiara nel verso successivo. Si può marginalmente aggiungere che anche in questo caso Chrétien sembra dare inizio ad una tradizione nella descrizione di quest'*exemplum*, almeno all'interno della narrativa oitanica; si vedano due esempi, dal *Partonopeus de Blois* (vv. 10334-37): «li duns en fu tos de fenis, / d'un oisel qui molt est soltis; / sa nature meruelle samble / car ja n'en ert que uns ensamble», e dal *Roman de la Rose* (vv. 15975-76): «et par le Fenix bien le semble / qu'il n'en puet estre deus ensemble».

⁴ Chrétien de Troyes, *Cligés*, vv. 2705-2706: «Fenyce ot la pucele a non, / Ne ne fu mie sanz reison» (ed. C. Luttrell e S. Gregory, Cambridge 1993).

⁵ Quello che Isotta non aveva fatto, e per cui era stata biasimata: il mancato rispetto non tanto della fedeltà, quanto delle convenzioni sociali.

⁶ Chrétien de Troyes, *Cligés*, vv. 2707-2709: «Car si con fenix li oisïax / Est sor toz les autres plus biax, / N'estre n'an puet que uns ansamble»; è però da tener presente che lo sviluppo ulteriore del romanzo, con l'identificazione ideale della protagonista all'uccello mitico, fa intuire e adombra il motivo del rogo della fenice: cfr. vv. 5312 («Car je me voldrai feire morte»), 6002-3 («Qui au charbon et a la flame / Li fesoient sosfrir martire») e 6016-8 («Au feu la trueve tote nue /.../ Arriere an la biere l'a mise»).

⁷ Raimon Bistortz d'Arles, ed. J. C. Riviere, in «Astrado», XXI (1986), pp. 29-72.

caso *Bel Fenics*, quasi sicuramente individuante Costanza d'Este, ha insita l'idea di superiore bellezza e porta con sé anche un'idea di unicità e rinnovamento che sposta la donna su un piano più alto di perfezione, irraggiungibile all'amante. La bellezza, dote primaria dell'amata in una concezione dell'amore «*procedens ex visione*», è elemento 'banale' e in quanto tale nel *senhal* viene esplicitato dall'aggettivo (*Bel Fenics*), mentre è tutto il seguito delle caratteristiche che viene celato nel nome *Fenics*, quello che ci dà l'idea del significato assunto dalla donna, e quindi dall'amore, per Raimon Bistortz.

Un esempio precedente, e tra i più significativi in ambito lirico, è presente nel canzoniere di Rigaut de Barbezieux, un poeta che «se deletava molt en dire en sas cansos similitudines de bestias e d'ausels e d'omes, e del sol e de las estellas, per dire plus novellas rasos qu'autre non agues ditas», come arriva a codificare la *vida* provenzale⁸. In area italiana Rigaut de Barbezieux, e più in particolare, per quanto ci riguarda ora, la canzone *Atressi com l'orifanz*, si pone come fonte di traduzione non soltanto per la novella LXIV del *Novellino*, testo già ampiamente studiato sotto questo profilo⁹, ma anche, precedentemente, per Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, e quindi per Bondie Dietaiuti, *Greve cosa m'avene oltre misura*. Il tipo di traduzione dei due poeti italiani da Rigaut, nonché le riprese interne tra questi due e altri poeti coevi, pongono dei problemi che non credo siano ancora mai stati affrontati e che possono essere risolti, almeno parzialmente, solo con un'indagine seriale¹⁰, accompagnata dall'analisi puntuale di due 'traduzioni' dal provenzale, una di Bondie Dietaiuti e l'altra di Chiaro

⁸ J. Boutiere, A. H. Schutz (con la collaborazione di I.-M. Cluzel), *Biographies des Troubadours*, Paris 1973, p. 150.

⁹ Cfr. G. Favati, *La novella LXIV del Novellino e Uc de Saint Circ*, in «Lettere italiane», XI (1959), pp. 133-173.

¹⁰ È in parte quanto affermava a suo tempo Roncaglia quando, a proposito della traduzione in ambito lirico italiano, asseriva che «solo un confronto paziente nel seguire a passo a passo le trasformazioni permetterà di capire a quali impulsi esse ubbidiscano» (Au. Roncaglia, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, II, Roma 1975, p. 10) e, aggiungerei, di proporre almeno delle ipotesi sulle linee di trasmissione.

Davanzati. Queste due digressioni sono ineliminabili perché funzionali alla comprensione del metodo di ripresa dei due poeti italiani, ma per non interrompere, nei limiti del possibile, il discorso principale incentrato sull'*exemplum* della fenice, si cercherà di ovviare presentandole in un corpo tipografico minore¹¹.

Nel *Novellino* la canzone di Rigaut viene riportata integralmente, anche se solo parzialmente tradotta¹²; sia Stefano Protonotaro sia Bondie Dietaiuti sembrano invece concentrare la loro attenzione solo sulla quarta strofa. Sarà quindi il caso di analizzare come questa si presenta sia nelle edizioni recenti sia nei tre adattamenti 'italiani', a partire dalla redazione di Rigaut:

A tot lo mon sui clamanz
de mi e de trop parlar,
e s'ieu pogues contrafar
Fenis, don non es mais us,
que s'art e pois resortz sus,
eu m'arsera, car sui tan malanz,
e mos fals ditz messongiers e truanz
(e) resorsera ab sospirs et ab plors
lai on beutatz e jovenz e valors
es, que no-i faill mas un pauc de merce
que no-i sion assemblat tuit li be¹³.

¹¹ Questa soluzione, forse non elegante ma pratica, è spesso adottata in casi simili; si veda ad esempio R. Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*. 1. *Le canzoni*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», XIII (1977), pp. 1-107.

¹² Dopo un primo tentativo di traduzione la canzone viene trascritta in provenzale, almeno nelle intenzioni dell'autore, ma con lezioni non riscontrabili in nessuno dei canzonieri a noi pervenuti; secondo Favati, con il quale concorda anche Varvaro (Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, ed. A. Varvaro, Bari 1960, p. 28), la fonte sarebbe da identificare in un rifacimento oitanico («La novella risale ad un perduto testo francese (particolarmente infarciti di francesismi sono i versi della poesia) della stessa biografia che Uc de Sant Circ aveva dedicato a Rigaut de Berbezilh»; G. Favati, *Il Novellino*, Genova 1970, p. 269).

¹³ Per quest'ultimo verso cfr. la lezione di Q: «que serian asemblat tuit li be» (corsivo mio). Schema Frank 680:1: a7 b7 b7 c7 c7 a10 a10 d10 d10 e10 e10 (decimo verso sempre merce). È comunque topica la presenza nella donna amata di tutte le qualità positive, spesso esplicitate in un formulario apparentemente cristallizzato nel tempo.

Redazione del *Novellino*:

Ab roth le mon sui clamtz
de mi trop parlar:
e s'ie' poghes fenis contrefar,
che i non es mai c'uns,
que s'art et poi resurt sus,
ieu m'arserei, car sui tan malanz
e mis fais dig mensongier, truanz,
e sortirei con spir'e con plor
la u giovenz e bietaz e valor
es, que non deu fallir un pauc di merses
la u Dieu a sis tutt'altri bon¹⁴.

Come si diceva Stefano Protonotaro, poeta forse operante verso la fine del regno¹⁵, traduce questa strofa della canzone di Rigaut in *Assai cretti celare*¹⁶, lirica incentrata sulla necessità, in amore, di parlare o tacere¹⁷ (vv. 3-6):

ca lo troppo tacire
noce manta stagione;
e di troppo parlare
può danno adivenire

dove già il *troppo parlare* richiama l'analogo *trop parlar* di

¹⁴ Unico caso di *locum deliciarum* identificabile, forse, con il paradiso terrestre (per quanto attiene a questo motivo); darebbe ragione a Zambon per l'uguale interpretazione del nido della fenice in Petrarca (F. Zambon, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Dal Medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze 1983, pp. 411-425).

¹⁵ L'identificazione, e quindi la cronologia, di questo poeta è quanto mai controversa; per la discussione in merito si rimanda a G. Contini, *Poeti del Duecento*, I, Milano-Napoli 1960, p. 130-131.

¹⁶ G. Contini, *Poeti del Duecento*, cit., p. 136: «il v. 61, e cfr. anche 62-3, riproduce, ricavandone fino la forma mediale del verbo, il verso di Rigaut *que s'art e pueys resortz sus*».

¹⁷ Per l'importanza di quest'argomento nell'epoca qui trattata, sia in ambito civile sia religioso, si rimanda a A. Artifoni, *Retorica e organizzazione del linguaggio politico nel Duecento italiano*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento. Atti del Convegno internazionale (Trieste, 2-5 marzo 1993)*, a cura di P. Cammarosano, Roma 1994, pp. 157-182, ed a C. Bologna, *L'Ordine francescano e la letteratura nell'Italia pretridentina*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, 1. *Il letterato e le istituzioni*, pp. 729-797.

Rigaut v. 35, soprattutto secondo la redazione del *Novellino* dove si trova a costituire l'intero v. 35 («de mi trop parlar»); ugualmente il v. 14 della canzone di Stefano («per che, s'io fallo, il mi perdoni Amore») sembrerebbe essere stato originato, fino all'utilizzo degli stessi lemmi, dai vv. 23-25 della canzone di Rigaut:

Ben sai qu'amors es tan granz
que leu mi pot perdonar
s'ieu failli per sobramar

Forse altra eco di Rigaut, ma più sfumata, anche nei vv. 27-28:

chiamar merzè a quella a cui so' dato;
ma, poi la veo, ublio zo c'ho pensato.

possibile commistione fra il v. 10 («que deingnesson per mi *clamar merce*») e i vv. 54-55 della canzone provenzale, con situazione invertita:

aissi torn eu, domn', en vostra merce,
mas vos non cal si d'amor no-us sove

Chiamar merzè è clausola¹⁸ del penultimo verso della seconda strofa di *Assai cretti celare*; analizzando la canzone di Stefano con particolare attenzione alla struttura metrica, risalta il collegamento *capfinitz*¹⁹ (ma al limite del *capcaudatz*) tra la rima del primo verso della strofa e la rima interna del penultimo verso della strofa precedente. Abbiamo, quindi, «certo ben son *temente*» (v. 15) che ripete «Omo *temente* no è ben suo signore» (v. 13), «Così pianto e *lamento*»²⁰ (v. 43), richiamo di «che per

¹⁸ Cfr. anche Lapo Gianni, *Rime*, ed. F. Iovine, Roma 1989, pp. 4-26 per la prova pratica (non sempre, per la verità, cogente) dell'importanza dei riscontri intertestuali concentrati in singole clausole.

¹⁹ Già segnalato da Panvini nella sua edizione del 1962 (B. Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, I: *Introduzione, testo critico, note*, Firenze 1962, p. 414; Panvini inserisce la canzone tra quelle di incerta attribuzione).

²⁰ L'*incipit* della quarta ed ultima strofa della lirica di Rigaut riporta *drogomanz* (v. 45: «Ma chansos er drogomanz»), attestato in tutto il resto della tradizione e citato da Terramagnino da Pisa nella sua *Doctrina de Cort*; nella redazione del *Novellino* viene sostituita proprio da un *lamento* («Mia canzon e mio *lamento*»).

lamento li par spesse fiate» (v. 41), e, infine, «Però com'a la *fene*» (v. 57), legato dalla rima a «Così m'avene com'a la *cominzaglia*»²¹ (v. 55). Da questo collegamento, altrimenti rigoroso, rimane esclusa proprio la seconda strofa: l'*incipit* della III strofa (v. 29) riporta «Dolce m'è l'ublianza», dove la rima in *-anza* è confermata dal resto della strofa, mentre il v. 27, penultimo della seconda strofa, ci offre un «chiamar merzè a quella a cui son dato», completamente indipendente dal v. 29; quest'ultimo si lega alla strofa precedente attraverso il v. 28 («ma poi la veo, *ublio zo c'ò pensato*») dove, per di più, è eliminata anche la rima interna alla cesura. Antonelli²², nel segnalare questi collegamenti, suggerisce anche una possibile rima interna tra il v. 27 (*merzè*) e il v. 29 (*m'è*) che risulterebbe, però, ugualmente anomala rispetto alle altre, presentando una cesura 4+7 invece di quella 'normale' 5+6, ben evidenziata altrove dalla rima. L'unica spiegazione di questa almeno apparente anomalia può risiedere proprio nel desiderio, da parte del poeta siciliano, di evidenziare al massimo, con una sorta di antitesi metrica, il richiamo alla lirica del trovatore provenzale: se infatti in *Atressi con l'orifanz* di Rigaut *merce* è parola-rima nel penultimo verso di ogni strofa, e quindi in una posizione di particolare evidenza, in *Assai cretti celare* lo stesso lemma, pur conservando il proprio posto nel penultimo verso, si sposta all'interno, alla cesura, perdendo però anche lo statuto di rima interna, proprio a tutti gli altri lemmi in quella sede. L'impressione potrebbe essere convalidata dal ritrovare l'unica altra presenza di *merzè* nella quinta strofa della stessa canzone, proprio la strofa in cui la fonte provenzale è particolarmente evidente. A questo sarà da aggiungere un'altra particolarità metrica, finora sfuggita all'attenzione: la rima *a* di una strofa

²¹ Proprio il rigore di questi collegamenti consiglia di recuperare la lezione tradita da **A** e **B'** (*mauene*) e cercare elementi emendatori per il secondo emistichio; d'altra parte la tendenza a completare le forme tronche è propria del solo **A**, non di **B'** che di norma le rispetta.

²² R. Antonelli, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo 1984, p. 76; la particolare struttura della canzone non viene riportata nello schema metrico (181:1), ma esaurientemente segnalata nella descrizione seguente.

si ripete come rima *b* della strofa successiva²³, tranne nell'ultima strofa; qui, infatti, la rima *b* (-*isse*: *adivenisse*, *consentisse*, *ardisse*, *surgisse*) non trova alcun corrispettivo nella rima *a* della strofa precedente (-*ento*: *lamento*, *insegnamento*); rilevante che l'ultima strofa, senza collegamento rimico con la precedente, sia proprio quella in cui il riferimento all'*auctoritas* provenzale è più puntuale. L'impressione che se ne ricava è che Stefano abbia cercato di evidenziare al massimo il suo esercizio di ripresa e ricontestualizzazione dell'antecedente, e proprio ponendosi, almeno apparentemente, in netta antitesi con Rigaut: se *Atressi con l'orifanz* è costruita a *coblas unissonans*, in *Assai cretti celare* Stefano elimina ogni collegamento rimico tra le strofe proprio nei punti in cui la fonte provenzale fa sentire più forte il suo influsso.

L'ultima strofa della canzone di Stefano Protonotaro si presenta in questa forma (vv. 57-70):

Però com'a la fene
vorria m'adivenisse,
s'Amor lo consentisse,
poi tal vita m'è dura,
che s'arde e poi rivene:
ché forse, s'io m'ardesse
e di nuovo²⁴ surgesse,
ch'io muteria ventura;
o ch'io mi rinovasse
come cervo in vec[c]hiezzes,
che torna in sue bellezze:
s'essa mi ritrovasse,
forse che rinovato piaceria
là donde ogne ben sol merzè saria.

Quest'ultimo verso ricorda molto da vicino la lezione di **Q** per

²³ -*are* (I strofa, *a*: *celare*, *parlare*; II strofa, *b*: *mostrare*, *posare*, *furare*, *pare*); -*ente* (II strofa, *a*: *temente*, *similmente*; III strofa, *b*: *nocente*, *dolzemente*, *canoscente*, *nente*); -*anza* (III strofa, *a*: *ublianza*, *pesanza*; IV strofa, *b*: *beneanza*, *gravanza*, *tempestanza*, *gravanza*).

²⁴ «Di nuovo surgesse» è resa di «resorsera» del testo provenzale, così come, al v. 61, del provenzale «resortz sus» viene conservata la particella iterativa *ri* (*rivene*).

Rigaut («que no-i fail mas un pauc de merce / que serian assemblat tuit li be»), il che porterebbe a pensare che Stefano avesse sotto gli occhi un antigrafo di **Q** (certo non lo stesso **Q**)²⁵. In ogni caso l'ultimo verso andrebbe così diviso: «là donde ogni ben, sol merzè, saria»²⁶. *Donde*, lezione di **A** e **B'**²⁷, crea qualche difficoltà: qual'è il suo significato? «Là da dove deriverebbe ogni bene»? E questo cosa indicherebbe, Dio, come potrebbe far pensare un accostamento alla versione del *Novellino*, oppure Amore o, per sineddoche, la donna amata, senza mercè verso l'amante? Per il momento non è chiaro, nonostante Contini proponga «alla donna, in cui», optando, quindi, per quest'ultima interpretazione²⁸. La lettura continiana potrebbe essere avvalorata da un'espressione analoga che si ritrova nella *tornada* di *Toz m'era de chantar geqiz*, vv. 61-65, di Rambertino Buvaelli:

Aquest novel chant me portaz,
N'Elias, lai on es beltaz
Ab ioi et ab fin prez verai,
Enves Est a Na Beatriz,
A mon Restaur, lai on estai²⁹

Per quanto riguarda Bondie Dietaiuti, per il quale dovremmo essere in ogni caso agli inizi della seconda metà del

²⁵ Ipotesi abbastanza vicina a quella di Santangelo che identificava in un subarchetipo **q'** (da cui deriverebbero, tra gli altri, sia **Q** sia **P**) la fonte delle citazioni dantesche (S. Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania 1921, pp. 61-86).

²⁶ G. Contini, *Poeti cit.*, I, p. 136: «Col Gaspary e il Cesareo, si propone di correggere là 'nde ogni ben, sol [se] merzè, saria».

²⁷ Da Panvini si potrebbe evincere che **E** (Laur. XC Inf. 37), **Eb** (Pal. 204), **Ec** (Parigi, It. 554) ed **Ed** (Vat. 3213) portino la lezione *onde*, il che, però, non cambia nulla quanto al significato (B. Panvini, *Le rime della scuola siciliana cit.*, p. 416).

²⁸ Il riferimento a Rigaut era infatti già stato evidenziato da Contini (*Poeti cit.*, p. 136); la canzone di Stefano ha schema Ant. 181:1: a7 b7 b7 c7, a7 b7 b7 c7; d7 e7 e7, d7 f11 f11, uno schema ad attestazione unica, come ad attestazione unica era lo schema metrico di *Atressi con l'orifanz* di Rigaut.

²⁹ Ma cfr. anche il *descort* *Lai on fis preç nais e floris e grana* (vv. 1-6) di Aimeric de Pegulhan; la collocazione geografica del testo (la corte estense; cfr. P. Canettieri, *Descortz*, p. 210) potrebbe aver importanza, così come i riscontri interni.

secolo (è in rapporti con Rustico Filippi e con Brunetto Latini)³⁰, la traduzione da Rigaut occupa quasi completamente la seconda strofa di *Greve cosa m'avene oltre misura*³¹, vv. 11-20:

Dunqua, ben mi lamento con drit(t)ura,
la ond'io non ò pec(c)ato vivo in pene;
però di ciò com'albore mi sfoglio³².
E s'io potesse contrafar natura
de la finice, che s'arde e rivene,
eo m'arsera per tornar d'altro scoglio,
e surgeria chiamando pïetanza:
forse che torneria colà dov'era
d'amore a la 'mprimera,
si ch'io raquisteria la mia allegranza.

Al v. 16 *eo m'arsera* denuncia il calco provenzale³³ già nel tipo di condizionale che, non raro nell'italiano delle origini, tanto da potersi quasi configurare come uno di quei casi di «coincidenze opportune» cui faceva riferimento Elwert³⁴, si ritrova però in attestazione unica in Bondie, che usa di norma il condizionale a base perifrastica³⁵; questa forma è particolar-

³⁰ Al di là delle interpretazioni, cfr. D'A. S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli 1977, *passim*.

³¹ Schema Ant. 116:1 (a7 b7 b7 a11, a7 b7 b7 a11; c7 d7 d7 c11 d7 c11); come nel caso di Rigaut e di Stefano, lo schema è ad attestazione unica.

³² Si veda Aimeric de Peguilhan, *Si com l'arbres que per sobrecargar* (*The poems of Aimeric de Peguilhan*, edd. W. P. Shepard e F. M. Chambers, Evanston 1950, p. 237): si potrebbe anche ipotizzare, nel poeta italiano, una reminiscenza dall'*incipit* di questa canzone, considerando la sua circolazione 'tosca' che arriva fino a Dante.

³³ La spia più sicura dell'operazione di traduzione è proprio la presenza di calchi, lessicali o grammaticali; per un caso analogo, interessante la sfera lessicale, cfr. S. Bianchini, *Cielo d'Alcamo e il suo contrasto. Intertestualità romanze nella scuola poetica siciliana*, Soveria Mannelli 1996, pp. 49-50.

³⁴ W. T. Elwert, *Per una valutazione stilistica dell'elemento provenzale nel linguaggio della scuola poetica siciliana*, in *Homenaje a F. Krüger*, II, Mendoza 1954, p. 93: le 'coincidenze opportune' citate da Elwert additano quei casi che presentano, sia dal punto di vista lessicale sia sintattico, coincidenze di esiti tra due lingue.

³⁵ In questa canzone abbiamo *surgeria* 16, *torneria* 17, *raquisteria* 20 che fanno da netto (e voluto?) contrappunto all'*arsera* della stessa strofa; d'altra parte nella stessa canzone, v. 29, *sembrera*, forse per attrazione rimica (: *fera*

mente significativa, a mio avviso, dato che nel *Novellino*, che si pone pressoché esplicitamente come trasposizione (e italianizzazione, spesso) del testo provenzale, troviamo l'esito italianizzato *ieu m'arserei*. Anche in questo caso, però, come per Stefano Protonotaro, è da notare che per il v. 41 di Rigaut **Q** porta, questa volta con **G**, la variante: «pueis *sorzeria* ab sospirs et ab plors»; ancora una volta la forma verbale di Bondie, *surgeria*, potrebbe essere stata influenzata dalla redazione dell'antigrafo di **Q**.

Il quinto verso di questa strofa di Bondie è ipermetro in **A**: «de la fenicie che s'arde e poi rivene»³⁶; in un primo tempo Panvini³⁷ aveva stampato «de la fene, che s'arde e poi rivene», formula che riprenderebbe quella di Stefano (vv. 57 e 71), più che direttamente quella di Rigaut³⁸, giustificandolo con motivi metrici, anche se avvertiva che «si potrebbe lasciare *de la finice* ed espungere il *poi* dinanzi a *rivene*» (p. 149), come farà nell'edizione complessiva del 1962³⁹. Anche in quest'ultimo caso, però, la lezione adottata riporterebbe a Stefano come mediatore (o, meglio, come testo di base per collazionare il testo provenzale⁴⁰): *pois* era nel testo provenzale, per cui in questo modo

28). Si tenga presente che nella canzone di Rigaut *arsera* è in eco di rima con *resorsera* di v. 41 («eu m'arsera, car sui tan malanans» 4+6; «resorsera en sospirs et en plors» 4+6), circostanza che potrebbe aver favorito il calco italiano. Per la tendenza in Bondie si vedano *S'eo canto d'alegranza (conteria 26)* e *Amor, quando mi membra (dubierei 64)*.

³⁶ Avalle, preferisce stamparla secondo la lezione di **A**, senza operare interventi correttori: «dela finicie, che s'arde e poi rivene», (D'A. S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli 1977, p. 97).

³⁷ B. Panvini, *La scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori non siciliani*, Firenze 1958, p. 42.

³⁸ Ne farebbero fede il verbo *rivene* e la rima, in questo caso interna, *fene: rivene*.

³⁹ B. Panvini, *Le rime della scuola siciliana* cit., p. 294.

⁴⁰ L'operazione compiuta da Bondie nel tradurre da Rigaut avendo sotto gli occhi anche il testo di Stefano, è la stessa compiuta dai glossatori. Un'operazione, quindi, comune nelle scuole (e questo già ci dà da pensare per la collocazione sociale di Bondie) e che aveva già avuto luogo, in letteratura, nei testi anglonormanni: l'intera produzione cortese in lingua d'oïl 'glossa' i testi antichi con i 'moderni' (per un esempio nei *Lais* di Maria di Francia cfr. K. Brighten-

ci si allontanerebbe ancor più da Rigaut, mentre rimarrebbe, protetto dalla rima, *rivene*. Il verso è in ogni caso da correggere, e sembrerebbe preferibile la prima scelta di Panvini: dato per dimostrato che in ogni caso Bondie traduce dal testo provenzale usando quello di Stefano per collazione, bisogna tener nel debito conto che la forma più frequente del nome dell'uccello mitico, almeno in ambito toscano, se non più specificamente fiorentino, è *fenice/finice*, come dimostra, per Stefano⁴¹, la lezione *fenicie* di **B'** (anche questo codice fiorentino)⁴²: se nel caso di Stefano la forma 'anomala' *fene* era stata conservata grazie alla rima, nel caso di Bondie essa potrebbe essersi persa perché interna al verso in una canzone che ha solo echi di rima, ma non è strutturata a rime interne⁴³. La scelta della lezione 'giusta', a questo punto, non potrà derivare da motivi infratestuali ma dipenderà dal contesto culturale ampio nel quale è inserita la lirica: se la prima ipotesi di Panvini presuppone un'aderenza pressoché totale a Stefano (che bisognerebbe considerare, allora, precedente cronologicamente Bondie, o almeno precedente nella memoria del copista), la seconda potrebbe prefigurarsi come tentativo di *variatio* sia rispetto a Stefano sia a Rigaut. Comunque sia, in ambedue i casi il referente, accanto a Rigaut, sarebbe sempre Stefano, il che porta con sé un altro importante corollario: Bondie, e se il discorso è valido per lui può esserlo anche per gli altri poeti usi a frequentare e tradurre testi d'oltralpe, riconosce in Stefano un precedente traduttore di Rigaut, altrimenti detto in quest'epoca si ha la consapevolezza dell'opera tradotta (o rielaborata, in ogni caso) dall'antecedente provenzale.

A questo punto l'unico modo per uscire dall'*impasse* è

back, *Remarks on the «Prologue» to Marie de France's Lais*, in «Romance Philology», XXX (1976), pp. 168-177, ma soprattutto 175-6; significativamente l'operazione del 'glossare' viene accoppiata alla *translatio*). Per Bondie la canzone di Rigaut è il testo antico, l'*auctoritas*, da glossare con il 'moderno' Stefano.

⁴¹ Nel verso che Bondie avrebbe trasportato di peso nella sua lirica: «de la fene / che s'arde e poi rivene».

⁴² Cfr. le *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, a cura di D'A. S. Avalle, I, Milano-Napoli 1992, pp. 178 (per **B'**) e 317 (per **A**).

⁴³ Senza considerare che il copista di **A** (o il suo antografo) spesso non segnala la rima interna neanche quando è strutturale.

quello di rivolgersi all'aspetto metrico, anzi, all'intera struttura metrica della canzone di Bondie, presupponendo una coerenza interna che convalidi l'eventuale scelta.

Anche il reiterato ricorso, nella canzone di Bondie, al verbo *ritornare*⁴⁴ potrebbe derivare da Stefano che nella sua canzone lo usa due volte, prima al v. 49 («che torna in alegranza», riferito alla nave in pericolo), che assuona in modo sorprendente con il v. 13 della canzone di Rigaut («non puosc en joi *retornar*»), e quindi al v. 67 («che torna in sua bellezze») riferito al cervo, anche se con una 'natura' diversa da quella che si ritrova nella canzone di Rigaut, vv. 53-4: (il cervo cacciato) «*torna* morir al crit dels cassadors, / aissi *torn* eu, domn', en vostra merce». A questo punto, se Bondie vuol «*tornar* d'altro scoglio» (v. 16) «sì ch'io raquisteria la mia alegranza» (v. 20), può aver avuto presente la lezione di Stefano, vv. 47-9:

e dâmi insegnamento
nave c'à tempestanza,
che torna in alegranza

D'altra parte sia Bondie, vv. 11: «Dunqua, ben mi lamento con dritura» e 21: «Però, Lamento, di gran doglia e dura», sia Stefano, v. 43: «Così pianto e lamento» (per cui sarà da notare che si tratta, in tutti e tre i casi, di *incipit* di strofa) si lamentano della propria sorte⁴⁵; se Stefano inizia l'ultima strofa (vv. 57-60) con «Però com'a la fene / vorria m'adivenisse, / s'Amor lo consentisse, / poi tal vita m'è dura», Bondie marca la sua fonte⁴⁶ nell'*incipit* della canzone stessa, «Greve cosa m'avene

⁴⁴ vv. 5-9, nella prima strofa, con il significato di 'trasformarsi': «m'è *tornato* in grande affanno il bene», «m'è *tornata* fera», e vv. 16-18, la strofa maggiormente implicata col testo provenzale, nel significato di 'venire di nuovo'.

⁴⁵ Per *lamento* nella canzone di Stefano Protonotaro cfr. precedente nota 20.

⁴⁶ Secondaria? Questo non è facile stabilirlo. Si tratta in ogni caso della canzone di Inghiltredi da Lucca, *Audite forte cosa che m'avene*: presente anche in questa canzone il paragone con la fenice (v. 16, «ch'eo rinovello com' fenice face», per cui cfr. più avanti nel testo). Nel v. 3 («saccio ch'io amo e sono amato bene») si ritrova espresso, in forma abbreviata, lo stesso concetto espresso da Bondie in *Greve cosa*, vv. 7-8: «Ch'i' agio amato ed amo co leanza / e fui amato ed eb(b)i gioia intera».

oltre misura». Per il v. 21, però, la fonte di Bondie è direttamente la canzone di Rigaut, in una redazione molto vicina a quella del *Novellino*; in ambedue i casi il poeta si rivolge direttamente alla propria lirica, individuata come *Lamento*, perché interceda presso la donna amata, mentre nella tradizione provenzale la canzone non era l'interlocutore del poeta, ma il suo *drogomanz*, l'interprete⁴⁷. Se infatti Bondie asserisce «Però, Lamento, di gran doglia e dura»⁴⁸ e nel *Novellino* troviamo (v. 34) «Mia canzon e mio lamento», nella canzone di Rigaut il verso era «Ma chansos er drogomanz», confermando l'impressione di una derivazione mediata.

D'altra parte Bondie non è nuovo a riprese e traduzioni⁴⁹ dai trovatori; si veda a questo proposito l'inizio di *Madonna, me è avenuto simigliante*, vv. 1-6:

Madonna, me è avenuto simigliante
com de la spera a l'ascelletta vene,
che sormonta, guardandola, 'n altura
e poi dichina, lassa, immantenante
per lo dolzore ch'a lo cor le vene
e frange in terra, tanto si 'namura.

e, a riscontro, i vv. 1-5 di *Can vei la lauzeta mover* di Bernardo di Ventadorn⁵⁰:

⁴⁷ Questa stessa osservazione era servita a Roncaglia per rigettare definitivamente la definizione di 'traduzione' per la redazione del *Novellino* (Au. Roncaglia, *De quibusdam provincialibus* cit., p. 3).

⁴⁸ Buona la punteggiatura di Panvini che evita un'erronea interpretazione di 'lamento' come verbo.

⁴⁹ Panvini parla di 'calco' (B. Panvini, *Le rime della scuola siciliana* cit., p. 292).

⁵⁰ Questa canzone ha avuto una notevole fortuna, anche al di fuori di una diffusione canonica (canzonieri provenzali o comunque sillogi o fogli sparsi con i testi interamente trascritti): cfr. l'inserimento della prima strofa, con forte patina oitanica, sia nel *Roman de la Violette* sia nel *Guillaume de Dole* (cfr. C. Appel, ed., *Bernart von Ventadorn, seine Lieder*, Halle 1915, pp. 254-255 e ultimamente C. Battelli, *Il chant nel conte*, in *Prassi intertestuale*, a cura di S. Bianchini, Roma 1996, pp. 125-167). Ipotizzata anche una conoscenza, e conseguente utilizzazione, da parte di Dante in *Par.* XX, 73-75 (cfr. *Bullettino di Studi Danteschi Italiani*, n.s., II, 164); ma già Sapegno sottraeva i versi danteschi al filone da bestiario al quale riconduceva sia Bernardo sia Bondie, suo imitatore

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contral rai,
que s'oblid'e-s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya m'en ve

dove si potrebbe anche ipotizzare che l'aggettivo *lassa* in Bondie derivi da anticipazione di *Ai, las, incipit* della seconda strofa⁵¹ (forse con sovrapposizione di *laissa* verbo a v. 3), ed anche *vene* di v. 5 sembrerebbe anticipazione del *ve*, anch'esso in rima, del v. 5 di *Can vei la lauzeta*⁵². A questo si può aggiungere anche il verbo *sormonta* (v. 3)⁵³ che, non presente nelle redazioni provenzali, concordi nella lezione *mover*⁵⁴, è invece attestato sia nel canzoniere provenzale X, dove tro-

(cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. III: *Paradiso*, a cura di N. Sapegno, Firenze 1981, p. 253), e Folena, più esplicitamente, considera il paragone «poco probante» (G. Folena, *Vulgares Eloquentes. Vite e poesie dei trovatori di Dante*, Padova 1961, p. V). Più probabile di questa potrebbe essere un'altra fonte occitanica, i vv. 8-14 di *Chantarai, pus vei qu'a far m'er* di Peire d'Alvernha, poeta che Dante conosceva (cfr. *De Vulgari Eloquentia*, I, x, 3), forse dalla raccolta occitanica utilizzata da Dante e nella quale Peire avrebbe occupato il primo posto (per la discussione si rimanda alla voce *Peire d'Alvernha*, a cura di F. Beggiano, in *ED*, IV, pp. 365-366).

⁵¹ La stessa situazione riscontrabile in *Si com l'albres que per sobrecargar* di Aimeric de Peguilhan, v. 17 («Las, qu'ieu non ai me mezeis en poder»), una canzone che sembra nascere sotto l'influsso di *Can vei la lauzeta* di Bernardo (si vedano anche i vv. 31-32: «tot atressi etz vos mirails de mi, / que m'aucietz quan vos vei ni-us remir»). Aimeric de Peguilhan rientra, d'altronde, nel novero dei poeti provenzali conosciuti in Italia già presso i siciliani, e questa canzone in particolare è fra quelle citate da Dante in *DVE* (sempre in ambito toscano si veda, per un possibile aggancio a Pietro Morovelli, *Donna amorosa* vv. 4-15, G. Contini, *Poeti* cit., I, p. 377).

⁵² Ringrazio Roberto Antonelli che, in sede di seminario superiore, mi ha suggerito la fonte del verbo usato da Bondie. Sospetta, comunque, questa rima identica nel poeta fiorentino (*vene*, vv. 2 e 5); potrebbe però essere facilmente evitata da una diversa divisione delle parole al v. 2: «com de la spera a l'ascellett' *avene*», dove *avene* sarebbe oltre tutto convalidato dal parallelismo con il v. 1 (è *avenuto*).

⁵³ Smith, che pure ha analizzato puntualmente i riscontri tra le due liriche, quella di Bernardo e quella di Bondie, ha utilizzato solo l'edizione moderna, non cogliendo la presenza di questo lemma utile anche per suggerimenti sulla tradizione provenzale in Italia (N. B. Smith, *The Lark Image in Bondie Dietaiuti and Dante*, in «Forum Italicum», XII (1978), pp. 233-242; qui pp. 235-8).

⁵⁴ La lezione *moder*, riportata concordemente dal canzoniere provenzale W e dai due romanzi oitanici, il *Guillaume de Dole* e il *Roman de la Violette*,

viamo la forma infinita *montair*, sia nella 'citazione' utilizzata da Peire d'Alvernha in *Chantarai pus vey qu'a far m'er*, dove troviamo la forma finita *monta*⁵⁵, analoga a quella di Bondie. Con ciò non si vuole suggerire, tra Bernart e Bondie, un tramite alverniate, ma solo che il poeta italiano poteva aver sotto gli occhi una redazione molto vicina (se non addirittura la stessa) alla tradizione da cui sono derivate le attestazioni sia del canzoniere **X** sia di Peire d'Alvernha, una redazione che, rispettando la rima *-er*, riportava la lezione *monter*, francesizzante, invece di quella prettamente provenzale *montar*⁵⁶.

La sicurezza che Bondie avesse sotto gli occhi l'intera lirica di Bernardo, e non solo la prima strofa, come finora supposto, ci viene offerta da altri punti di contatto tra le due canzoni. In ambedue i componimenti, per esempio, sono stati gli occhi della donna a generare l'amore; pur all'interno del diffusissimo *topos* si vede che decisamente influenzato da Bernardo, fino ad arrivare al calco, è il motivo degli occhi dell'amata paragonati a specchio per l'amante: Bondie, vv. 31-40:

Madonna, ben ò inteso che lo smiro
 aucide 'l badalischio⁵⁷ a la 'mprimera;
 di voi similmente m'è avenuto
 per un vedere ond'io piango e sospiro,
 che 'nmantenente m'al(l)umò la spera,
 onde coralemente son feruto.
 Oimé, chiaro miraglio ed amoroso,
 si per lo primo sguardo
 vi 'maginai, ond'ardo,
 né del mio cor non fui mai poderoso

e Bernardo vv. 17-22:

sembrerebbe derivata da una cattiva lettura di *mover*; in tal caso si potrebbe anche ipotizzare come errore congiuntivo di tutto questo ramo della tradizione francesizzante.

⁵⁵ vv. 8-11: «Belh m'es quan l'alauza se fer / en l'ayr, per on dissen lo rays, / e *monta*, tro li-s bel que-s bays».

⁵⁶ L'ipotesi acquista maggior valore quando si pensa che anche alla base della novella LXIV del *Novellino* ci sarebbe una redazione francesizzante della *vida* di Rigaut de Barbezilh (cfr. precedente n. 12).

⁵⁷ Può essere casuale, ma in Stefano Protonotaro troviamo l'esempio del 'badalisco', in un contesto simile, in *Assai mi placheria*, vv. 41-50: «co li occhi sorrise, / si ch'a morte mi mise / come lo badalisco / c'aucide che gli è dato; / co li occhi m'aucise. / La mia mort'è cortise, / che moro e poi rivisco. / O Deo, che forte visco / mi par che si' apreso a le mie ale, / che viver né morire non mi vale».

Anc non agui de me poder
 ni no fui meus de l'or'en sai
 que m laisset en sos olhs vezer
 en un miralh que moujt me plai.
 Miralhs, pus me mirei en te,
 m'an mort li sospirs de preon

dove l'ultimo verso di Bondie non è altro che trasposizione del primo di Bernardo, fino all'uso in rima di lemmi legati o semanticamente o, meglio ancora, grammaticalmente a quelli del testo provenzale: *poderoso / poder, del mio cor / de me, mai / anc*. Sembrerebbe un'applicazione quasi scolastica della norma retorica per 'rinnovare' un argomento già noto⁵⁸, per cui valga, a titolo d'esempio, quanto codificato da Matteo di Vendôme nella sua *Ars versificatoria* (IV, 15):

«Igitur materiae pertractatae sententiis erit a modernis collateraliter insistendum, verbis permutatis et variatio dictionum matrimonio, ne, si verba authentica et easdem juncturas aliquis sibi in proprium velit vindicare, penuriae sensus possit deputari»⁵⁹.

una norma che era già presente nella massima autorità in materia, nell'*Ars poetica* di Orazio (vv. 133-4), e che viene variamente ripresa nella trattatistica medievale⁶⁰.

Un ultimo punto di contatto, pur all'interno di una topica diffusa, è l'accento alla pietà perduta: Bondie vv. 15-16:

son dichinato, poi va in perdimento
 per me merzè e frango in [im]pietate

e Bernardo v. 41:

Merces es perduda, per ver

⁵⁸ Secondo Smith, invece, «his basilisk fills the role of *amplificatio* for wich Bernart used Narcissus. These transferals do not detract from the theme of vision, wich remains dominant here as indeed throught both poems» (N. B. Smith, *The Lark Image* cit., p. 238).

⁵⁹ E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris 1924, p. 184; nei paragrafi successivi (IV, 20-31; ed. pp. 185-87) vengono analizzati dettagliatamente i singoli casi.

⁶⁰ Un esempio anche in Goffredo di Vinsalvo, *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (D, 132-137), che si rifà esplicitamente ad Orazio (cfr. E. Faral, *Les arts poétiques* cit., pp. 309-310).

Dove però Bernardo asserisce di non sapere nulla dell'amore (anche se prima credeva di saperlo)⁶¹, Bondie finisce la propria canzone con una strofa che è un minuscolo trattato di genesi amorosa, dove la sirma inizia con (v. 47) «*e saccio ben ca non varria neiente*»: due parenze simili, seguendo le stesse tappe (anche perché in gran parte calco o traduzione dalla fonte) in modo che il poeta italiano possa dare una risposta a ciò che quello provenzale non riusciva più a capire.

Bernart de Ventadorn dovrebbe esser stato conosciuto dai poeti italiani, però, anche prima dell'attestazione in Bondie; un'altra sua canzone, infatti, *Tant ai mo cor ple de joya*, sembrerebbe echeggiata in Guido delle Colonne, nella canzone *Gioiosamente canto*, additando ancora una volta una fitta rete di richiami da un testo all'altro, da un poeta all'altro, da una lingua all'altra; non siamo più in presenza di una vera e propria traduzione, né di rielaborazione estesa, quanto piuttosto di echi più o meno precisi, di accenni, comunque sia di fatti intenzionali. Già l'*incipit* dei due componimenti prepara al canto dell'amore realizzato, quell'amore che *desnatura*, come dice Bernardo⁶², o che porta il poeta a

... cantar più amoroso
che non canta già mai null'altro amante
uso di ben amare otrapassante⁶³

una gioia d'amore che porta a cantare il freddo (quel freddo nel quale «*mos chans melhura*», v. 8), sia Bernardo (vv. 3-4)

flor blancha, vermelh'e groya
me par la frejura

sia Stefano (vv. 53-56):

ca, s'eo canto la state,
quando la fiore apare,
non poria ubriare
di cantar la freddore

⁶¹ Cfr. vv. 9-10: «*Ai, las! tan cuidava saber / d'amor, e tan petit en sai!*», v. 39: «*e no sai per que m'esdeve*», v. 42: «*et eu non o saubi anc mai*» e infine v. 56: «*chaitius, en issilh, no sai on*»; è un continuo ribadire la propria ignoranza amorosa.

⁶² v. 2: «*tot me desnatura*».

⁶³ vv. 34-36.

In ambedue le liriche la donna è preferita alle ricchezze, quelle di *Piza* (v. 24) da Bernardo e quelle di Messina (v. 45) da Guido, quella stessa donna che i due poeti sono pronti ad adorare; Bernardo, vv. 57-58:

domna, per vostr'amor
jonh las mas et ador!

e Guido, v. 60: «*cosi v'adoro como servo e inchino*». Echi bernardiani, forse solo suggestioni, anche nelle rime in *-onda*: Bernardo *aonda* 38: *onda* 40: *esconda* 42 («*no sai on m'esconda*»): *esponda* 44: *blonda* 48: *ironda* 49: *prionda* 51: *jauzionda* 53: *fonda* 55; Guido *abonda* 28: *asconda* 32 («*non ha dove s'asconda*»): *fronda* 33⁶⁴.

Tornando alla natura della fenice quale descritta nell'*exemplum* provenzale e 'tradotta' in quelli italiani, nel passaggio si è persa una delle caratteristiche principali dell'animale, la sua unicità⁶⁵. Ben presente nel testo ovidiano⁶⁶, quest'elemento continua ad essere richiamato sia nelle citazioni mediolatine sia

⁶⁴ Per queste rime, e più in generale per tutta la terza strofa della canzone di Guido delle Colonne, si veda a riscontro il sonetto anonimo *Como fontana quando l'agua spande*: proprio i sottili richiami a Bernart de Ventadorn in *Gioiosamente canto* possono forse decidere della priorità di quest'ultima rispetto al sonetto; in quest'ultimo, infatti, vengono portati a compimento tutti i motivi presenti nella parte centrale della canzone di Guido, ma senza alcun accenno al poeta provenzale.

⁶⁵ Proprio il motivo del rinnovamento, o almeno di un cambiamento, legato alla fenice mi fa sorgere il dubbio (che non pretende di diventare proposta interpretativa) che in Marcabruno *Doas cuidas ai compaignier* (BdT 293,19) il v. 31, che Dejeanne editava «*can cuia contrafar soritz*», possa leggersi invece «*can cuia contrafar fenitz*»; una lettura di questo genere, supportata, oltre che da quanto ho già detto, dal verbo reggente *contrafar*, permetterebbe di eliminare la rima identica con il v. 25 («*lo mon[s] don issic la soritz*»), probabile fonte dell'errore, e si sostituirebbe efficacemente al nome proprio, Cesare, già presente nel toponimo «*Castrasoritz*» di una canzone di Bertran de Born (*Puois lo gens terminis floritz*, v. 28; cfr. R. Antonelli, *Equivocatio e repetitio nella lirica trobadorica*, in Id., *Seminario romanzo*, Roma 1979, pp. 150-3), essendo l'animale da bestiario, forse ancor più del personaggio storico, «*noto ed importante, dal valore emblematico*».

⁶⁶ Ovidio, *Met.*, XV, vv. 391-407, ma cfr. soprattutto vv. 391: «*Una est, quae reparaet seque ipsa reseminet, ales*» e 402: «*corpore de patrio paruum phoenica renasci*» (ed. e trad. a cura di G. Lafaye, 3 Voll., Paris 1985-'88; III, p. 134).

nelle poche occorrenze gallo-romanze⁶⁷, accompagnato, in queste ultime, da accenni più o meno espliciti alla rinascita dopo la morte, derivante dalle diffuse moralizzazioni di ambito cristiano⁶⁸. Se quest'ultimo motivo è presente anche in Bondie, così come nella sua fonte primaria, la canzone di Rigaut, nella canzone di Stefano diventa, con uno slittamento semantico quasi impercettibile ma fondamentale, il motivo, prettamente italiano⁶⁹, del rinnovamento («forse che *rinovato* piaceria»); ci si trova così inseriti nel più particolare *topos* del rinnovamento d'amore, il cui riferimento obbligato è Giacomo da Lentini (si veda, a puro titolo d'esempio, *Or come pote sì gran donna entrare* vv. 13-14: «Rinovellare mi voglio d'amore, / poi porto insegna di tale criatura»).

Non è comunque un'innovazione del solo Stefano perché, anzi, lo si ritrova nella quasi totalità delle presenze della fenice nella lirica italiana del '200.

Escludendo il sonetto di Giacomo con la rima equivoca, per ovvi motivi⁷⁰, troviamo Guglielmo Beroardi, *Gravosa dimo-*

⁶⁷ Oltre agli esempi narrativi, già elencati nella precedente n. 3 e nei quali l'unicità della fenice è puntualmente evidenziata, si veda anche la canzone anonima *Per maintes fois aurai estei requisite* (vv. 18-19): «Or seux Fenix, laisse, soule et eschive, / dont il n'est c'uns, si com on le devise»: la formula che afferma l'unicità è quasi sovrapponibile a quella presente nella canzone di Rigaut (v. 37): «Fenis, don non es mais us» (e sarà anche da notare che il ms. X riporta la variante *que uns*, ancor più vicina alla lirica oitanica).

⁶⁸ Molto interessante un collegamento tra la fenice e la memoria operato, o quanto meno riportato, da Petrarca in una delle sue *Familiars* (V, 17, 10): «Sic epystole mee, quam ipse michi non adoptaveram sed genueram, pereunti et tunc exequiarum quasi quoddam genus lamenta persolvi et nunc memorans anniversarium diem ago, dolens de medio tam cito subtractam et, ut ita dixerim, in ipsis cunabulis extinctam; eoque michi huius rei inconsolabilior est querela, quo minor est spes de illius ossibus, quasi de phenicis cineribus, alteram suscitandi» (ed. V. Rossi, II, p. 40).

⁶⁹ Nell'epoca elisabettiana il nome dell'uccello mitico serve a fornire, invece, un'idea di continuità nel tempo e di stabilità; in *The Phoenix* di Thomas Middleton, infatti, l'autore «names his protagonist and successor to ducal power "Phoenix", a prevalent and positive Elizabethan image of royal succession and enduring stability» (Thomas Middleton, *The Phoenix*, ed. J. Bradbury Brooks, New York-London 1980, p. 254).

⁷⁰ Nel caso del sonetto lentiniiano *Sì como 'l parpaglion c'à tal natura* il riferimento è ad un testo oitanico (il riassunto in versi del *Cliges* contenuto nel ms. P di Förster), e inoltre è presente la rima equivoca e il tema del rinascere

ranza, vv. 35-38:

E sì com'omo dice
de la fenice - che si rinovella⁷¹
in foco, eo così faccio,
chè 'n fiamma e 'n pena e 'n ghiaccio - mi rinovo

dove l'accento viene posto sul tema del rinnovamento (attraverso il fuoco). Cfr. anche i precedenti vv. 14-18:

lasso, tornar vorrei
ov'è il meo core asiso
e'n pena miso, - sì che mai non posa
s'eo non ritorno al loco,
là ove in sollazzo e 'n gioco - dimorava

dove negli ultimi due versi si potrebbe scorgere l'eco (ma non precisi riscontri testuali) di Rigaut⁷². Anche in Inghilfredi, *Dogliosamente e con gran malenanza*, troviamo il motivo del rinnovamento (vv. 39-40):

lo fenix arde e rinova migliore;
non dotti l'om penar per meglioranza

come pure, trattandosi di risposta a Inghilfredi, in Arrigo Baldonasco, *Ben è rason che la troppa argoglianza*, vv. 39-40:

Se 'l fenix arde e rinova migliore,
potete aver del contradio speranza

dopo la morte, non quello del rinnovamento, in altre occasioni tanto caro a Giacomo. Per la fonte oitanica cfr. R. Antonelli (ed.), *Giacomo da Lentini. Poesie*, Roma 1979, p. 347, mentre per l'accostamento quasi 'obbligato' tra il nome dell'uccello mitico e il verbo *fenir* cfr. da ultimo M. Brea, *Les animaux dans les poésies amoureuses des troubadours occitans*, in «Revue des Langues Romanes», XCVIII (1994) 2 [= *Éléments pour un bestiaire du Moyen Age*], pp. 403-443 (la fenice è trattata alle pp. 624-5 e il gioco verbale su fenice/*finir* alla n. 106 p. 442).

⁷¹ Da notare la stessa forma del verbo che si trova in Giacomo: «*rinovellare* mi voglio d'amore» e, applicata alla fenice, in Inghilfredi da Lucca, *Audite forte cosa che m'avene*, v. 16: «ch'eo *rinovello* com fenice face»; Inghilfredi, altro poeta uso a frequentare testi trobadorici, ripete nell'*incipit* della sua canzone quello della canzone di Bondie (*Greve cosa m'avene* oltre misura).

⁷² In ogni caso è tipico che il luogo dell'amore, e quindi dove risiede la donna amata, sia quello dove imperano 'sollazzo', 'gioco', 'gioia' ecc.

con ripetizione del v. 39 («lo fenix arde e rinova migliore») fin nella forma del nome. È però da notare che in queste due liriche il nome dell'uccello mitico, femminile in area italiana (e il canzoniere A interviene in tal senso offrendo la lezione *la fenicie*), si presenta nella forma maschile, 'normale' invece in area gallo-romanza⁷³ (come pure la forma del nome).

Adespota (ma di Giacomo da Lentini?), *Lo badalisco a lo specchio lucente*⁷⁴, vv. 7-8 e 13-14 (fine dell'ottetto e del sestetto):

l'augel fenice s'arde veramente
per ritornare a novel nascimento
(...)
ardendo in foco 'novo in allegrezze:
per voi, più gente, a cui spero redire

dove il rinnovamento attraverso il fuoco, in aggiunta all'uso del verbo *ritornare* che già si era visto in Bondie e in Stefano Prototaro, di tradizione siciliana, sembrerebbe sovrapporsi ad un'eco da Claudiano, *Phoenix*, vv. 56-7:

(...) iam sponte crematur
ut redeat gaudetque mori festinus in ortum⁷⁵

⁷³ Per cui si rimanda alla precedente n. 3.

⁷⁴ Vuolo (E. Vuolo, *Mare amoroso* cit., p. 207), sulla scorta di Salinari, la attribuisce a Giacomo da Lentini ed Antonelli la inserisce tra quelle del notaro (per la discussione relativa si rimanda a R. Antonelli, ed. cit., pp. 391-393).

⁷⁵ Claudii Claudiani *Carmina*, ed. J. B. Hall, Leipzig 1985, p. 372; per la struttura narrativa di questo carmen cfr. anche M. L. Ricci, *Struttura del «Phoenix» di Claudiano e motivi favolistici*, in *Atti del Convegno Internazionale «Letterature classiche e narratologia»*. Selva di Fasano (Brindisi) 6-8 ottobre 1980, Perugia 1981, pp. 285-295; per la fenice che «saluta il Sole con debole canto» si veda un'attestazione provenzale dal *Bestiario Valdese* nel quale la fenice canta, un'unica volta, al momento della morte, con un'apparente assimilazione alla natura del cigno (M. L. Ricci, *Struttura del «Phoenix»*, pp. 290-1); per quest'ultima commistione tra le nature dei due uccelli mitici cfr. anche Giovanni d'Arezzo: «L'usciel fenicie quando ven'al morire / dice la gente che fa dolce chanto» (per cui cfr. E. Vuolo, *Mare amoroso* cit., p. 209 sgg., da cui si riprende la citazione da Giovanni d'Arezzo; Vuolo non accenna, però, al *Bestiario Valdese*).

Monte Andrea, *Ai deo, merzè*, vv. 14-15:

Ma ben vorria contraffare fenice
e seguir sua natura⁷⁶

che sembra seguire la traduzione di Bondie, più che direttamente Rigaut, proprio per l'accento esplicito alla 'natura' da imitare. Si veda, però, anche l'anonima *Ciò c'altro omo a sè noia o pena conta* (A 96), canzone infarcita di similitudini da bestiario, vv. 63-66:

Ca s'io potesse a simile natura
fenice contrafare,
volontier lo faria
per sodisfar s'ofesa ò fatta alcuna

Anonima, *Per gioiosa baldanza* (A 290), vv. 40-45:

non sento più dolore,
di fenice ò manera,
chè 'n vita altera - torno al simigliante.
E son vivuto in foco
a poco a poco,
anzi m'adoco in gioia e 'n alegrezza

Neri, *Crudele affanno e perta*⁷⁷, vv. 45-48:

Lasso me, che non agio
natura di fenice!
Forse s'ogne radice
ardesse, rinovando natura muteria⁷⁸

⁷⁶ Cfr. Rigaut, *Atressi con l'orifanz*, v. 5: «et eu vuoill segr'aquel us» (riferito, però, alla 'natura' dell'elefante).

⁷⁷ Contenuta nel solo Vat. lat. 3793, al n. 295, è qui attribuita a Neri, quasi sicuramente da identificare con il poeta Neri (de') Visdomini.

⁷⁸ Panvini interviene sul v. 48, per motivi prosodici, leggendolo: «ardesse, [eo] natura muteria»; per quanto interessa il nostro discorso, non importa (o importa relativamente) quale sia la lezione originaria: comunque sia, anche l'eventuale (ma pressoché sicuro) errore di A testimonia la fortuna, ormai assurta a *topos*, del 'rinnovamento' della fenice; di fronte a questa sua 'natura' comincia a passare in secondo piano quella che era la sua caratteristica princi-

dove sono evidentissimi i punti di contatto con Stefano Protonotaro: «che forse s'io m'ardesse /.../ ch'io muteria ventura / o ch'io mi rinovasse», e «forse che rinovato piaceria».

Tra i più tardi troviamo Chiaro Davanzati, *Allegrosi cantari*, vv. 19-28:

m'a la fenice avene⁷⁹
che per morte entra in porto
molto gioioso e fino,
e (per) zo è che sé tanto rinova:
ond'io morir voria
sanza dimora avere,
s'io dovesse tenere
simigliante natura;
ma Deo de la ventura
prego che deami a savere la possa.

In questa canzone Chiaro sembra quasi che cambi la 'natura' della fenice: non rinasce (almeno esplicitamente) attraverso il fuoco, ma si rinnova (e cfr. v. 26). Nel sonetto *De la fenice impreso ag(g)io natura*, sempre di Chiaro, torna invece il motivo del fuoco, ampliato dal concetto di sofferenza⁸⁰ (vv. 1-8):

pale, la resurrezione dopo la morte e la conseguente unicità dell'animale. Altrettanto interessante è l'altro intervento nel ms., l'aggiunta di una strofa quasi sicuramente spuria alla fine della canzone, con un altro esempio da bestiario: «K'io non vaglio neiente / sanza voi, avenente, / ma vita dolorosa, / sì che giamai non posa, / sostegno, e pene tante / credo su (?) leofante, / c'odo che pur d'un osso / se l'avesse adosso, / si trangierebbe tutto; a tale sn'io condotto / p(er) amore solamente». L'interessante è che l'animale è l'elefante, anche se non con le caratteristiche che troviamo in Rigaut; veramente nei bestiari, di norma, una delle 'nature' dell'elefante è la forza, mentre in questa aggiunta sembrerebbe l'opposto, a meno di non voler vedere un'interpretazione, susseguente a cattiva lettura del *Physiologus*: «et statim venit pusillus elephans, et mittit os suum promuscidem subtus illum magnum, et elevat illum».

⁷⁹ Cfr. Stefano Protonotaro: «Però com'a la fene / vorria m'adivenisse», incrociato, forse, con l'*incipit* di Bondie: «Greve cosa m'avene oltre misura», incrocio tanto più probabile se si tien conto che anche questa canzone riporta, come esaminato in precedenza, una traduzione da Rigaut; d'altra parte i vv. 20-1 di *Allegrosi cantari* sembrerebbero dipendere dai vv. 51-4 di *Assai cretti celare*: «E quando agio al(l)egiato / de lo gravor ch'io porto, / io credo essere in porto / di riposo ar(r)ivato».

⁸⁰ Menichetti, nella sua edizione di Chiaro, fa riferimento per questo testo a Stefano e a Bondie, notando la mancanza di riferimenti all'unicità dell'animale.

De la fenice impreso ag(g)io natura,
che s'arde se medesma, per venire
giovane e fresca, e non can(g)ia figura:
per aver gioia sofera languire;
ond'io medesmo d'una gra-rancura
credo campar per lungo soferire,
e spero in sicurtà de la paura
per ubidenza in gran gioia redire.

Per Chiaro, comunque, abbiamo attestata l'abitudine alla traduzione; tra le sue fonti ritroviamo proprio Rigaut, *Atressi con l'orifanz* (limitatamente alla prima strofa), tradotto quasi letteralmente in *Tropo ag(g)io fatto lungia dimoranza*⁸¹, vv. 37-48:

Sì come non si puo(te) rilevare,
da poi che cade giuso,
lo lëofante, ch'è di gran possanza,
mentre che gli altri co lo lor gridare
vegnon, che levan suso
e rendorli il conforto e la baldanza;
a tal sembianza,
canzon, vatene in corso
ad ogni fino amante ovunque sede,
che deg(g)iano per me gridar merzede;
ché se per lor non m'è fatto soccorso,
fra i ternafin' del disperar son corso.

È interessante vedere a riscontro la prima strofa della canzone di Rigaut, ma non secondo le moderne edizioni, quanto secondo la redazione del ms. P, nella *raza* di questa stessa canzone:

Aisi co'll'olifanz
qe, can cai ius, no-s pod levar
tro qe l'autre, a lor gridar,
de lor vos lo levon sus,
esui⁸² voill segre aqel us;
qe mos maltraig es tan greus et pesant
[qe], se la cort del Poi et le bobanz

⁸¹ Cfr. A. Menichetti, ed. cit., p. 40: le prime tre strofe di questa canzone derivano da Perdigon, *Trop ai estat mon Bon Esper no vi*; si rimanda a Menichetti anche per la situazione stemmatica della fonte.

⁸² Da dividere, quasi sicuramente, in *es iu* («ed io», italianizzazione di un originario *ez eu*).

e los fins precs des leial amadors
no-m relevon, ja mai non serai sors,
que devesse per mi clamer merce
lai on prejars ses merce pro non te.

In questa versione troviamo tutte le varianti che Menichetti aveva attribuito a contaminazioni «con alcune reminiscenze del *Best.tosc.* o di altro esemplare affine («cade giuso», «non ha potere de più relevare»)⁸³. *Non si puo(te) rilevare*, per di più con *rilevare*: *gridare*, deriva direttamente da Rigaut *no-s pod levar*, sempre con la rima *levar*: *gridar*; il *cade giuso* di v. 38 dipende dal *cai ius* di P, e lo stesso v. 46 («che deg(g)iano per me gridar merzede»), che Menichetti aveva invocato come prova sicura della dipendenza di Chiaro da Rigaut, dipende dalla stessa tradizione testuale dove i 'leali amanti' non 'si degnano', ma 'devono' chiedere pietà: «que devesse per mi clamer merce». In ogni caso la dipendenza da Rigaut si può riconoscere anche nel v. 47 di Chiaro («ché se per lor non m'è fatto socorso»), che richiama il v. 31 di Rigaut («per que merces me deu faire socors»). Eventualmente si può pensare che sia stata la stessa tradizione di P a far sentire il suo influsso sia sul *Bestiario toscano* sia su Chiaro, e in modo indipendente l'uno dall'altro.

Continuando con il nostro *excursus* troviamo il *Mare amoro*, vv. 263-265:

Ma poi ch'io no(n) posso racontare
le mie gravi pene in questo mondo che faragio
Ma degio pur tacendo consumare

con il motivo del silenzio amoroso, centrale in *Assai cretti celare* di Stefano Protonotaro; vv. 269-271:

Cierto si fare' volentieri
si mi credessi poscia suscitare
come fenice in foco

vv. 234 e 274:

ma poi ch'io no(n) mi sento di tal natura che faragio

⁸³ A. Menichetti, ed. cit., p. LII.

e, infine, vv. 289-292:

così mi siete a diritta somiglianza
che se mi risguardate dando ispeme
saragio certo poi d'uscir di pene
e di venire al bene c'agio aspettato

ossia «in gioco et in sollazzo disiato», v. 233⁸⁴. Da notare che è, finora, l'unico testo italiano, oltre alla canzone di Bondie, in cui manca il motivo del rinnovamento.

Ciolo de la Barba di Pisa, *Compiutamente mess'ho intenzione*, vv. 19-20:

onde la mia speranza - si conforta
com' fenice: per rinovar s'amorta

sempre rinnovamento attraverso la morte (sottinteso -? - il fuoco). Cino da Pistoia, *Novellamente Amor*, vv. 5-8:

Io, c'ho provato po' come disdice,
quando sede imbastito lo suo dardo,
ciò che promette, a morte mi do tardo,
ch'io non potrò contraffar la fenice

dove l'ultimo verso è eco precisa e puntuale, in negativo, di Rigaut, ma anche di Bondie, di Monte Andrea e di un anonimo del Vaticano, altrimenti detto di tutta la tradizione precedente. Dante, *If XXIV*, vv. 106-108:

Così per li gran savi si confessa
che la fenice more e poi rinasce,
quando al cinquecentesimo anno appressa

testimonianza, anche per i versi successivi, che si ricollega direttamente ad Ovidio *Metamorfosi*⁸⁵.

⁸³ A. Menichetti, ed. cit., p. LII.

⁸⁴ Il riferimento a Rigaut era già stato evidenziato da Vuolo nella sua edizione del *Mare amoroso*, per il motivo di Dedalo.

⁸⁵ Cfr. G. Padoan, voce *Fenice*, in *Enciclopedia Dantesca*, II, p. 837. Le citazioni 'esemplari' nelle *Familiars* di Petrarca dimostrano, come quella dan-

Guittone, *Vergogna ho, lasso, ed ho me stesso ad ira*, vv. 12-14:

s'eo resurgesse, com fenice face⁸⁶,
già fora a la fornace
lo putrefatto meo vil corpo ardendo

Brunetto Latini, *S'eo son distretto innamoratamente*, vv. 17-20:

Così mi fa parere
fenicie veramente;
ch'ello similmente
è solo e poi rinnova suo valore

accenno al rinnovamento (ma non alla morte) e all'unicità dell'esemplare⁸⁷, anche se in modo non molto aderente a quello provenzale o oitanico. Proprio quest'accenno al rinnovamento (anche se non solo questo) avevano portato A valle a considerare questa canzone di Brunetto influenzata, forse risposta, a *Greve cosa* di Bondie: «Basta però una scorsa dello smilzo canzoniere di Bondie, per rendersi conto che il via all'impiego di tali immagini, e soprattutto di quella della fenice, viene proprio da quest'ultimo»⁸⁸. A ben vedere, invece, anche in Bru-

tesca, l'avvenuto svincolamento dai moduli interpretativi gallo-romanzi e siciliani; basti citare uno degli esempi petrarcheschi (IV, 14, 3): «Vereor tamen ne phenicis inquisitionem tibi commisisse videar, quam nonnisi quingentesimo anno renasci solitam ac toto orbe unicam ferunt» (Francesco Petrarca, *Le Familiari*, ed. V. Rossi, I, Firenze 1933, p. 188). Propenderei, però, per altra fonte meno diretta, gli *Annali* di Tacito, VI xxviii: «post longum saeculorum ambitum avis phoenix in Aegyptum venit praebuitque materiem doctissimis indigenarum et Graecorum multa super eo miraculo disserendi», riportando poi le varie opinioni su quest'uccello, soprattutto quella tradita anche da Ovidio, al quale sarebbe da ricollegare più che altro per i versi precedenti di *If.* XXIV (il «serpente che 'l trafisse», v. 98); cfr. anche B. Maier, *Canto XXIV (Novembre 1961)*, in *Lectura Dantis Scaligera, Inferno*, Firenze 1971, pp. 833-884, specialmente pp. 856-860.

⁸⁶ Per quest'allitterazione cfr. Inghilfredi da Lucca, *Audite forte cosa che m'avene*, v. 16: «ch'eo rinovello com' fenice face», messa già in luce da Marin nella sua edizione di questo poeta (A. Marin, ed., *Le rime di Inghilfredi*, Firenze 1978, p. 78)

⁸⁷ Cfr. anche D'A. S. A valle, *Ai luoghi di delizia pieni* cit., p. 192; non si fa cenno a Rigaut, ma la citazione di Brunetto viene considerata come derivante dalla canzone di Bondie *Greve cosa*.

⁸⁸ D'A. S. A valle, *Ai luoghi di delizia pieni* cit., p. 97.

netto si potrebbe scorgere un'eco proveniente direttamente da Rigaut, senza la mediazione di Bondie; lo si nota già nell'*exemplum* del cervo (vv. 24-27):

ma voglio seguire lo ciervio umilmente,
che, poi comquiso l'anno,
a' chacciatori ritorna per morire

chiara eco dei vv. 52-53 di *Atressi con l'orifanz*:

Aissi co'l sers que quant a faig son cors
torna morir al crit dels cassadors

Ancora più evidente il calco se si tien conto che questo paragone fa seguito, nella stessa strofa, alla considerazione che l'amante «poi m'è lontano *ov'eo nom posso gire*» (v. 23), lo stesso per Rigaut (v. 46) «*lai on eu non pos anar*»⁸⁹; e il poeta (vv. 31-36):

Ormai mi'nchino e sono merzè chereute
algi amadori, che sanno
chi 'm balia m'ave e facie-mi languire;
che-l movano a pietanza dolzemente
quando con ello stanno,
ch'à sé m'acolga e faccia-mi gioire

⁸⁹ La lezione *pos*, invece di *aus*, è dei mss. v¹ v², il cui antigrafo è spesso contaminato da quello di G e Q (quest'ultimo vicino a D^c e a P, sezione delle *vidas*); cfr. M. Braccini, *Rigaut*, ed. cit., pp. 22-23, soprattutto lo *stemma codicum* della canzone proposto a p. 23; nessun contatto tra i due gruppi, invece, per Varvaro (A. Varvaro, *Rigaut*, ed. cit., pp. 106-121) che propone uno stemma dal «valore solo indicativo e riassuntivo» (p. 121). Forse non completamente peregrina l'ipotesi di un'eco da Arnaut Daniel, *D'otra guiz'e d'otra razo*, v. 33: «e diguas tug, pus non l'aus nomnar» (per cui cfr. successiva nota 90). Ma notare quanto afferma Bologna, in massima parte sulla scorta di D'A. S. A valle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961, p. 116, a proposito di V (= v¹ + v²), pur non collegandolo esplicitamente a G e Q: V sarebbe «latore di un testo certo più antico di quel che dichiara la data di copiatura, giacché contiene un canone testuale sostanzialmente racchiuso entro i confini del XII secolo: e che non è improbabile sia stato importato nella Valle Padana da uno dei molti intellettuali *vagantes* nel Linguadoca e in Catalogna in quell'età che fu di Brunetto Latini e degli esiliati politici, ma anche degli ambasciatori e dei mercanti alle prime prese con le varie letterature volgari» (C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici*, in *Letteratura italiana. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, p. 467).

con l'accento agli *amadors* che devono *clamar merce*, perché il poeta possa *en joi retornar*⁹⁰.

La figura della fenice in Rigaut de Barbezieux si pone, quindi, come il punto di partenza di una traduzione/tradizione, sulla quale si innesta molto precocemente un tipo di sensibilità, essenzialmente lentiniana, che vede nell'amore un rinnovarsi dello spirito ed un suo innalzamento già quasi prestilnovistico⁹¹. Il testo provenzale, la cui circolazione, prescindendo da Stefano Protonotaro, sembrerebbe essere prevalentemente toscana, dimostra una notevole diffusione e fortuna⁹², arrivando fino al *Novellino*, e d'altra parte sembra porsi come esercizio 'scolastico' di traduzione nel quale alcuni poeti italiani si rispondono attraverso il 'modo' della traduzione stessa. Non è certo un caso che l'ambiente di massima diffusione di questo motivo sia quello toscano e più precisamente fiorentino, lo stesso ambiente e quasi la stessa epoca che produrranno i due canzonieri forse più importanti per la nostra lirica delle origini, il Vat. lat. 3793 e il Laur. red. 9, due canzonieri che emblematicamente si aprono con traduzioni dal provenzale. Per di più

⁹⁰ La preghiera agli altri amanti perché intercedano per il poeta presso la donna è motivo abbastanza diffuso: si veda, per citare un poeta ben conosciuto dai poeti prima siciliani e poi toscani, il «miglior fabbro del parlar materno» Arnaut Daniel in *D'autra guiz'e d'autra razo*, vv. 29-35 (la *tornada*): «Hueimais, senhor e compagno, / per Dieu, ans que del tot m'afol / preiatz lieis don m'amor no-s tol / que n'aia merce cum del so, / e diguas tug, pus non l'aus nominar: / bela, prendetz per nos n'Arnaut en cort / e no metatz son chantar en debes».

⁹¹ Una sensibilità di questo genere era possibile solo partendo dalla Sicilia, dove al rinnovamento cristiano, già 'tradizionale', si sommava la *renovatio imperii* propugnata da Federico II; quest'ultima, non nuova nel medioevo (attestata indirettamente anche da un sigillo di Carlo Magno), per Federico II doveva comportare non soltanto un rinnovamento di forme esteriori per accostarle a quelle della romanità, quanto soprattutto un rinnovamento degli spiriti.

⁹² Per la persistenza del motivo del rinnovamento, legato alla fenice, cfr. anche Boccaccio, nel sonetto *Questo amoroso fuoco è sì soave*, vv. 9-11: «Del mio fin dubbio ardendo spero / nel fuoco rinnovar come fenice, / e questo d'ogni doglia è medicina» (*Rime - Caccia di Diana*, a cura V. Brancha, Padova 1958, p. 25); da notare che già in posizione incipitaria è forte l'eco 'tradizionale' dei siciliani (vv. 1-2: «Questo amoroso fuoco è sì soave, / che tuttora ardo e parmi crescer vita»).

sembra prendere piede l'impressione che anche nella trasmissione della lirica provenzale in Italia, soprattutto in Sicilia, abbia contribuito sostanziosamente un filone francesizzante, lo stesso individuabile dietro alcune canzoni tradite da **X** in una forma forse ben conosciuta ai nostri poeti; saranno infatti da tenere nel debito conto anche tutte quelle attestazioni fin qui individuate e risalenti alla tradizione di **P**, soprattutto se si ricorda che «la tradizione cui fanno capo P ed S sembra francese, come dimostrato dai numerosi oitanismi in essi reperibili»⁹³, la stessa tradizione francesizzante individuata a suo tempo dietro il *Novellino*.

Questi pochi appunti non sono certo sufficienti ad avanzare ipotesi degne di questo nome, ma solo a suggerire una linea di ricerca che potrebbe però dare buoni frutti.

⁹³ D'A. S. Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961, p. 120.

TERESA CIRILLO SIRRI

OLTRE L'ISOLA DI ARIEL. RODÓ IN ITALIA

Una statua in bronzo di Ariel, il genio aereo che nella shakespeariana *Tempest* si oppone al rude Calibano, campeggia, come un emblematico nume tutelare, nella «ampia sala de estudio» dove risuonano le argomentazioni di un venerando maestro dal significativo nome di Prospero. Un primo piano sull'oratore (in effetti l'*alter ego* letterario dell'autore) e una panoramica su una scena d'interno, una sala affollata da giovani spettatori in una metropoli ispanoamericana *fin-de-siècle*, ritagliano l'ideale spazio scenico, l'involucro della finzione in cui l'uruguayano José Enrique Rodó ha collocato il solenne discorso critico e filosofico svolto nelle pagine di *Ariel*¹.

Il saggio di Rodó intende evidenziare i problemi di un continente che deve dare nuove risposte a vecchi interrogativi. Non si tratta, quindi, di un semplice *excursus* sulla realtà latinoamericana vista all'inizio del Novecento, ma di un progetto rappresentativo dell'ideale modernista teso alla integrazione e alla rigenerazione degli orizzonti politici, economici e culturali americani.

¹ J.E. Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo*, Ed. de Á. Rama, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976. Le citazioni provengono da questa edizione. Jaime Concha in *El «Ariel» de Rodó, o juventud, 'humano tesoro'*, «Nuevo Texto Crítico», 9/10, 1992, pp. 122-123, rileva che «Desde Zum Felde hasta Real de Azúa, la crítica uruguayana sobre Rodó ha alcanzado una precisa conceptualización de *Ariel* al incluirlo en la categoría del discurso universitario ochocentista [...] cuyas notas dominantes, casi absorbentes, son la tersura y la serenidad [...] el signo de *Ariel*, no es la lucha sino la evolución; su constante desiderátum es la armonía, no la contradicción. [...] Rodó está conciente del carácter de su obra, y lo recalca a menudo.

Alla luce dell'oggi, il fuoco dell'interesse di *Ariel* corrisponde, più che al nucleo tematico, alla sapiente e complessa architettura del testo² teso al raccordo organico della sensibilità estetica dell'autore col fervore idealistico rivolto ai giovani³ e sintetizzato nella «educación de la voluntad, en el culto perseverante del porvenir» (p. 103).

Pubblicato nel 1900, *Ariel* intendeva gettare un ponte verso il nuovo secolo, verso l'epoca della modernità latinoamericana⁴. Quella che doveva essere una ricognizione a tutto campo dell'orizzonte americano e, insieme, la proposta di un pensatore modernista moderato, diventa uno scenario emblematico contemplato dalla soglia di una frontiera immaginaria oltre la quale s'intravede il mondo *in fieri* di Próspero e di Ariel, la nuova terra che divide la rigenerazione dell'America dalla sua negazione: «Al usar la lectura de Renan para descodificar y rephrasar a Shakespeare, Rodó crea su propio código. América

² Analizzando il discorso di Próspero, O. Ette, in «*Así habló Próspero*». Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de Ariel, «Cuadernos Hispanoamericanos», 528, Junio 1994, p. 50, rileva nell'«arcitesto» rodoniano una «gran variedad de elementos [...] además de distintos tipos de ensayo (filosófico, literario, sociológico, etc.), el discurso de Próspero, calcado a su vez de ciertos modelos del discurso académico rioplatense de la época, maneja el diálogo filosófico, el cuento con fuerte sabor orientalista, más o menos convencional por aquel entonces, la parábola, el himno, el discurso político e incluso ciertos elementos dramáticos, que nos remiten a la primera obra mencionada en el texto rodoniano, es decir, *The Tempest*, de Shakespeare».

³ Chiarisce J. Concha, *op. cit.*, p. 126 che le formule usate da Rodó evitano «cuidadosamente dar a la juventud un perfil sociológico determinado, tratando de instituir una conciliación irreal, no sintética, de los opuestos: la juventud será obrera e inversionista a la vez, aplicará la fuerza pero al mismo tiempo custodiará un tesoro, etc.».

⁴ A. Melis, in *Entre Ariel y Calibán, ¿Próspero?*, «Nuevó Texto Crítico», cit., p. 113, nota che «Es evidente que su alegato [de Rodó] en favor de Ariel se coloca dentro del momento político y cultural en el que se va definiendo un cambio de hegemonía en la joven América Latina salida de la Independencia. Rodó es casi contemporáneo de José Martí y publica *Ariel* sólo dos años después de la conclusión de la guerra hispano-americana. Por supuesto, existen diferencias radicales en el discurso de los dos intelectuales. Sin embargo, se puede encontrar un punto de coincidencia importante en la percepción común del peligro norteamericano. Asimismo los dos escritores participan, aunque con diferentes matices, en el proceso de rescate de la herencia cultural española».

Latina se convierte en la isla de Próspero. La Utopía americana es arrancada de sus reconocibles raíces en la literatura del siglo XVI y es proyectada hacia el futuro»⁵.

Appare subito evidente che quello di Rodó è un discorso critico con un esplicito movente ideologico e artistico.

All'insegna della diafana e ieratica icona di Ariel⁶, le argomentazioni del pensatore acquistano valore attraverso la mediazione dell'arte che, perdendo il carattere di categoria autonoma, si aggancia all'universo della comunicazione e gestisce con codici propri la sfera sacrale in cui l'etica si fonde con l'estetica. Malgrado alcune idee stratificate, il discorso di Rodó trova un ideale baricentro e una coerenza d'indirizzo nell'impegno col quale mantiene un rapporto funzionale tra la ricerca artistica, che reca in sé una componente etica, e la posizione ideologica non solo giudicante, ma pronta a una fattiva attuazione sul territorio, rapporto che è certamente più facile da definirsi che da realizzarsi.

Nelle pagine di *Ariel*, su uno sfondo fitto di riferimenti letterari, il maestro Próspero, lo spirito alato Ariel e il materialista Calibán si rivitalizzano filosoficamente, divenendo espressione — realizzata in un codice basato sul linguaggio simbolista —⁷ delle classiche dicotomie dell'anima e del corpo, dell'intelligenza e della materia.

Ma, fuor di metafora, il progetto America Latina messo a punto da Rodó non si esaurisce nel ristretto ambito del confronto in chiave critica fra l'utilitarismo propugnato dal vicino statunitense e il regno dello spirito promosso nell'America ispanica. La vitalistica proposta di Rodó, oltre che sancire un canonico bipolarismo tra spiritualità ispanoamericana e incombente

⁵ E. Rodríguez Monegal, *La utopía modernista: el mito del Nuevo y el Viejo Mundo en Darío y Rodó* «Revista Iberoamericana», 112-113 (1980), p. 440.

⁶ «Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y disinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia - el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida» (p. 3).

⁷ E. Rodríguez Monegal, *La utopía modernista*, cit., p. 440.

materialismo nordamericano d'impronta 'calibanesca', cerca una nuova dimensione nei valori della cultura classica e cristiana, di matrice europea, considerata idonea a rafforzare — e a rilanciare — l'ipotesi di una America Latina rinnovata e sprovincializzata che sia:

hospitalaria para las cosas del espíritu [...]; pensadora, sin meprecabo de su aptitud para la acción; serena y firme a pesar de sus entusiasmos generosos; resplandeciente con el encanto de una seriedad temprana y suave... (p. 51).

Qui dunque, nel discorso pronunciato da Próspero, si rintraccia uno dei motivi che orientano il testo di Rodó. L'idealismo dello scrittore uruguayano (pre)vede un'America Latina povera ma ricca nello spirito, nuovo soggetto storico di un cambiamento epocale⁸.

⁸ Naturalmente Rodó non è il solo a coltivare utopie sul suolo americano. F. Ainsa in *Hostos y la unidad de América Latina: raíces históricas de una utopía necesaria*, «Cuadernos Americanos. Nueva Época», III, n. 16, vol. 4, (1989), pp. 67-88, ricorda che «El principio de la unidad del continente es uno de los leit-motivs del discurso utópico latinoamericano y ha operado como catalizador de todas las definiciones de la identidad cultural de la región. [...] Desde Francisco Miranda, José Gervasio Artigas y, sobre todo, Simón Bolívar, la identidad latinoamericana plenamente asumida aparece como sinónimo de unidad política. [...] Este discurso se prolonga en Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento y reaparece en la ensayística de fines del siglo XIX y principios del XX. 'La América Grande' que 'entrevé' José Martí en 1883, se convierte en la 'Madre América' y en 'Nuestra América' en 1891. 'Las ansias a las que nadie ha dado forma' - de las que habla José Enrique Rodó en *El que vendrá* (1897) - anuncian la dialéctica polarizada de *Ariel* (1900), y 'la misión de la raza iberoamericana' que proclama José Vasconcelos en *La raza cósmica* se identifica como el 'crisol en que han de fundirse todas las culturas para crear una sola'. También forman parte del ideal de unidad americana la 'Patria única' (1910), 'la Patria Grande del Porvenir' (1912) sobre las que escribe Manuel Ugarte o las ideas de americanismo de Francisco García Calderón en su obra *La creación de un continente* (1913), preocupación que oscila entre la noción de identidad nacional y latinoamericana en Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui y Antonio Caso. Si el objetivo de una América unida y única es una constante del ensayo filosófico y político, la narrativa y la poesía no dejan también de reflejarla. Basta pensar en el *Canto General* de Pablo Neruda o en muchos de los poemas de José Martí, Rubén Darío o César Vallejo. Esta versión literaria integral de lo latinoamericano ha permitido representar arquetípica y míticamente la unidad del continente con una intensidad muchas veces mayor que la del discurso político, económico y sociológico» (pp. 67-68).

Col riferimento esplicito e diretto, fin dal titolo del saggio, a Shakespeare, e col costante rapporto intertestuale stabilito con l'opera degli intellettuali francesi e tedeschi, l'*Ariel* di Rodó mette in campo una priorità tutta costruita sul confronto dialogico fra America Latina e tradizione europea, col conseguente rafforzamento di un impegno culturale che dovrebbe condurre a un'America rigenerata e liberamente aperta sul piano delle relazioni internazionali.

Come demiurgo di questo nuovo mondo, il saggista uruguayano mette a punto il metodico scardinamento della vigente enciclopedia americana e, rifiutando anacronistici monumenti alla memoria, sviluppa un progetto di americanismo che si propone come inesauribile emporio di inedite potenzialità.

Visto innanzitutto in una prospettiva filosofica e letteraria, il rapporto intertestuale istaurato da *Ariel* con il pensiero e l'opera degli europei, soprattutto con gli intellettuali francesi, inglesi e tedeschi, sbocca nell'incontro fra due domini culturali diversi, le coordinate della vecchia Europa e quelle del Nuovo Mondo, con l'intersezione di valori e di prospettive che, sin dal primo apparire del saggio di Rodó, verranno a coincidere con l'orizzonte d'attesa di tutta una giovane generazione latinoamericana che si apre a nuove tensioni dialettiche.

Certamente il ruolo ricoperto da Rodó come mediatore sociale, dotato di conoscenze specifiche e di un linguaggio idoneo a trasmetterle, poteva esplicitare, in teoria, una funzione fondamentale per lo sviluppo della coscienza storica nazionale. D'altra parte, il programma esposto in *Ariel* evidenzia, a un secolo di distanza dalla sua pubblicazione, la possibilità di revisioni critiche o di riassunzioni etiche ed estetiche.

Rodó, che si muove in sintonia col clima europeo, come interprete dell'idealismo simbolista e del decadentismo prevalenti nella spinta modernista, pur privo degli strumenti dell'analisi marxista⁹, intuisce e mette in guardia lucidamente

⁹ Cfr. S.P. Mamontov, *José Enrique Rodó y la formación de la conciencia nacional de los pueblos latinoamericanos en el tránsito del siglo XIX al XX*, «Cuadernos de 'Marcha'», 50 (1971), p. 70. Mamontov analizza la posizione di Rodó «intellectual burgués y representante de la civilización clásica. [...] Con todas las salvedades del caso, Rodó junto con Martí inicia el movimiento antimperialista en la literatura y cultura latinoamericanas [...] que unificó a muchos

contro il pericolo dell'invadenza culturale nordamericana, anche se sottovaluta l'altro rischio incombente, quello dell'espansionismo politico ed economico degli Stati Uniti.

Col suo utopico disegno di unità americana il saggista vive a vari livelli le contraddizioni del proprio tempo e della propria terra.

In un'epoca confusa in cui Alcides Arguedas parla pessimisticamente di «Continente enfermo», Rodó si mostra convinto della possibilità creative latinoamericane o della indubbia prospettiva di un armonioso sviluppo della personalità umana nonostante l'egemonia dell'«utilitarismo pratico».

D'altra parte, la proposta di allineare l'America all'orizzonte culturale internazionalizzato dell'epoca e l'assimilazione creativa di modelli derivati dall'eredità spirituale europea, portano certamente alla definizione di un modernismo ispanoamericano cosmopolitico, sprovvincializzato.

Pensare però a uno spazio americano omogeneo significherebbe sottovalutare il rischio dell'abolizione di ogni tipo di incontro o di confronto con le culture diverse e alternative in un contesto, come quello latinoamericano, dove convivono o sopravvivono molte e differenti entità etniche, politiche e culturali¹⁰. In questo quadro, la formula unitaria di Rodó evidenzia, per contrasto, l'interesse costante dimostrato da José Martí per le culture indigene o per quelle africane presenti in tutto il territorio americano.

Comunque la prospettiva di uno spostamento dell'asse socioculturale ispanoamericano e l'ipotesi di un rinnovato americanismo confluiscono, e in parte coincidono, con l'affermazione «cambiar sin descaracterizarse» oppure nella frase «reno-

latinoamericanos eminentes. [...] Como filósofo y sociólogo Rodó se orientaba por Renan, aunque en muchas cosas había superado los puntos de vista errados y conservadores de éste. Como historiador de la cultura Rodó se encontraba bajo la influencia de la metodología del filósofo positivista Taine e de su libro 'Filosofía del Arte'. (pp. 70-72)

¹⁰ Puntualizza O. Ette in «*Así habló Próspero*», cit., pp. 61-62, che «Esta visión de la modernidad en América Latina es la de una modernidad que marginaliza y excluye todo tipo de heterogeneidad, todo tipo de alteridad que pueda poner en peligro la realización de su proyecto que, en última instancia, es un proyecto totalitario a nivel cultural.

vare es vivir» posta da Rodó come *incipit* del saggio *Motivos de Proteo*.

Ma la proposta di revisione in chiave idealistica dell'asfittico orizzonte etico ed estetico americano appare, come il trionfante cosmopolitismo teorizzato da Rubén Darío, un'utopia che difficilmente si poteva conciliare con la realtà. Certo l'*arielismo* non è solo il sinonimo di facile e ingenuo ottimismo ma è anche l'invenzione di un artista che fonde l'etica con l'estetica. Il suggello a quell'invenzione è dato da una forte carica di idealismo e di eleganza, «atributo necesario y ennoblecedor de la existencia humana individual y colectiva»¹¹. Coerente con tale movente ideologico, Rodó imbocca la strada della favola profetica per la quale sceglie, come cifra stilistica, la tendenza all'assimilazione e all'appropriazione dei valori estetici in chiave modernista, un modernismo che «el autor uruguayo quería liberar de la predominancia dariana y mucho más todavía de sus epigonos en las literaturas hispanoamericanas»¹².

Comunque nel maggio del 1898 Rubén Darío aveva pubblicato sul «Tiempo» di Buenos Aires un articolo intitolato *El triunfo de Calibán* e, cinque anni prima, in visita a New York, «la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la irresistible capital del cheque», Rubén si era ancora avvalso, nelle impressioni raccolte in *Los raros*, della simbolica icona di Calibano che «reina en todo el país», o che «se satura de whisky, como en el drama de Shakespeare de vino; sin ser esclavo de ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire».

Non a caso, in altre circostanze, la favola di Ariel e Calibano è stata riletta da Aimée Césaire e Roberto Fernández Retamar in chiave anticolonialista e antimperialista.

La idealizzata identità ritagliata da Rodó per l'Ispanoamerica si iscrive in quella che Ángel Rama ha definito «la interpretación americana del texto universal»¹³. Allacciando un dialogo con la letteratura europea del tempo, *Ariel* porta a compi-

¹¹ R. Ibáñez, *En el primer centenario de Rodó*, «Cuadernos de 'Marcha'», 50, cit., p. 21.

¹² O. Ette, *op. cit.*, p. 54.

¹³ Á. Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Á. Rama, 1985, cap. 6.

mento una fruttuosa operazione di trapianto culturale che si esplicita fin dal titolo, per le evidenti reminiscenze del dramma di Shakespeare, e si allarga poi alla cultura francese (richiamandosi in particolare al Renan autore del dramma *Caliban*), e al pensiero tedesco, con l'incontro (e lo scontro) ideologico col Nietzsche di *Also sprach Zarathustra*, titolo riecheggiato dalla locuzione «Así habló Próspero» che dà principio all'ottavo capitolo di *Ariel*¹⁴.

* * *

Nell'organizzazione testuale del saggio più noto e discusso di Rodó, fra citazioni e stratificazioni di ascendenza classica o moderna, non mancano allusioni o echi dal mondo culturale e spirituale italiano che, infine, diventa un campo d'indagine privilegiato negli scritti raccolti nel *Camino de Paros*, opera uscita postuma a Valencia nel 1917.

Quest'ultimo libro, un taccuino di appunti che mette insieme esperienze e impressioni di un viaggio in Italia, rappresenta nella sua varietà formale e tematica una spia ulteriore degli interessi culturali che ampliano e precisano i segni caratteristici della carta d'identità intellettuale di Rodó.

Ma già un testo precedente, *Mirador de Próspero*, del 1913, una raccolta di saggi e di articoli sparsi d'indirizzo politico e letterario, mostra l'affinità elettiva che guida l'autore verso la realtà italiana. Uno scritto dedicato a Garibaldi appare ancor più significativo nell'ambito dei rapporti che si erano stabiliti tra gli esuli politici europei e le comunità ispanoamericane che poi, verso la fine del secolo, si troveranno a convivere, fra entusiasmi e delusioni, con grandi masse di immigrati italiani. Si può aggiungere che il saggio dedicato all'aristocratico argentino Carlos Guido y Spano, buon conoscitore delle vicende artistiche italiane, istituisce un nesso significativo col costante interesse provato per la vita e la cultura italiana nei circoli letterari rioplatensi.

Il suo unico viaggio in Europa, Enrique Rodó lo realizza nel 1916, come corrispondente della rivista argentina «Caras y Caretas».

¹⁴ Cfr. O. Ette, *Así habló Próspero*, cit., pp. 55-61.

A differenza dell'irrequieto e vulcanico Rubén Darío, che sperimenta a tutto campo l'esigenza modernista del cosmopolitismo, Rodó non ha molte opportunità di allontanarsi dall'Uruguay anche se, in un famoso saggio sulla personalità letteraria di Rubén, aveva stabilito un legame metaforico fra indipendenza di giudizio critico e valore liberatorio del viaggio scrivendo che «el juicio literario se esclarece y depura, como la mente del viajero, con la experiencia de la inagotable variedad de las cosas»¹⁵.

Del resto, per gli intellettuali americani del primo Novecento l'esperienza di un viaggio in Europa, il soggiorno nelle capitali dell'arte e della cultura avevano acquistato i caratteri di una tradizione ormai consolidata¹⁶. In pieno Ottocento, gli esuli politici, come Juan Bautista Alberdi, considerano l'Europa una straordinaria palestra formativa, una scuola di pensiero. Mentre Domingo Faustino Sarmiento parte, come un emulo americano di Rastignac, alla conquista di Parigi, Rodó, arrivato ormai alla mezza età, riesce a imbarcarsi per un viaggio nel vecchio continente, a lungo progettato, solo quando ha in tasca il contratto di inviato speciale di «Caras y Caretas», al contrario del ricco e aristocratico Oliverio Girondo che può permettersi di rinnovare ogni anno il rito raffinato del viaggio nelle capitali d'Europa diventando il portavoce delle avanguardie europee in Argentina¹⁷.

Se la Parigi della *Belle époque* rappresenta uno degli anelli che saldano l'unione culturale fra Europa e America, l'Italia resta per molti intellettuali ispanoamericani un mitico e solare oggetto del desiderio.

Rodó non arriva a conoscere Parigi. Visita il Portogallo repubblicano, si ferma a Barcellona, attratto dalla città vivace a dispetto delle tensioni sociali, poi si dirige immediatamente in Italia e l'attraversa sostando coscienziosamente nelle varie tappe canoniche, le grandi città d'arte del centro e del sud della penisola. La geografia culturale italiana assume, nelle cor-

¹⁵ J.E. Rodó, *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*, in *Obras completas*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, 1956, t. I, p. 5.

¹⁶ D. Viñas in *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971, ha dedicato un capitolo a questo tema.

¹⁷ Su Girondo si veda H. Wentzlaff-Eggebert, *Schizzi di viaggio poetici di un avanguardista argentino*, in *La letteratura di viaggio*, a cura di M.E. D'Agostini, Milano, Guerini e Associati, 1987, pp. 245-260.

rispondenze inviate da Rodó in Argentina, l'aspetto di una materia storicamente ed esteticamente traducibile dove l'arte, la letteratura, la vita quotidiana sono riscoperte attraverso estri emotivi, tensioni espressive, filamenti della sensibilità personale.

*El camino de Paros*¹⁸, un insieme di tasselli tenuti insieme dalla soggettività narrante che ricomponne le impressioni del soggiorno in Italia, reca il sottotitolo *Meditaciones y andanzas* indicativo di una scrittura che, omogenea nel timbro, si concede pause di riflessione, strappi, deviazioni e mutazioni di genere. Nel mosaico formato dai brevi capitoli si ricompongono le zone narrative, descrittive ed erudite, gli scorci saggistici sulla convivenza civile e il progresso, i dialoghi caricati di sensi filosofici, le scene esemplificative e i bozzetti di maniera.

Quando Rodó arriva a Bologna, negli ultimi giorni del 1916, la città è in lutto per la morte di Olindo Guerrini, noto con lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti. Il ricordo del poeta italiano permette al viaggiatore di fare un esame ben informato e ben calibrato dell'opera di Stecchetti che, con la pubblicazione di *Postuma*, aveva indotto i moralisti a gridare contro lo scandalo di quei versi senza pudore. In difesa dell'amico era sceso in campo il Carducci che aveva mostrato simpatia per la poesia di Stecchetti caratterizzata da un deciso gusto per il quotidiano e dalla spregiudicatezza linguistica e che conservava un'eco perdurante della polemica giambica nei versi d'intonazione sociale e anticlericale. Rodó traccia un quadro efficace dell'opera del poeta e della sua età¹⁹ ricordando le ascendenze dello Stecchetti in De Musset e in Heine che, comunque, erano già state indicate dal Carducci, molto noto nell'area rioplatense per le sua attività di poeta e di fine critico letterario²⁰.

¹⁸ J.E. Rodó, *El camino de Paros*, Montevideo, C. García Ed., 1945. Le citazioni sono tratte da questa edizione.

¹⁹ G. Bellini nell'ampio esame che dedica al *Camino de Paros* nella *Storia delle Relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, Cisalpino-La Goliardica, 1977, pp. 226-233, osserva che lo scritto di Rodó conferma la diffusione della poesia di Stecchetti in America.

²⁰ Cfr. A. N. Marani, *Resonancias argentinas de temas y ritmos carduccianos*, «Annali-sez. romanza» dell'Istituto Orientale di Napoli, XXII,2 (1980), pp. 135-188.

Nelle corrispondenze dall'Italia di Rodó, il vissuto confluisce nell'ideologia, l'esperienza si confonde col mito.

A Firenze Rodó apre sipari e schiude fondali in piazza della Signoria lasciando, come attori sulla scena, il David di Michelangelo e il Perseo del Cellini impegnati in un colloquio encomiastico che coinvolge artisti e letterati del Rinascimento. Il *Diálogo de Bronce y Mármol* è un forbito pretesto per un intenso breviario che allude allo straniamento del presente e celebra un mondo futuro rinato sotto il segno della cristianità, anticipazione del sogno di Prospero:

David Perseo ¿volverán al mundo la alegría, la abundancia de la invención, la jovial alegría creadora?

Perseo Cuando los hombres vuelvan a creer en los dioses.

David ¿Con fe de belleza?

Perseo No, con fe de religión. El mundo se dará nuevos dioses. A la fe de la divinidad omnipotente e infinita sucederá otra vez la fe en divinidades parciales, númenes benéficos y activos, pero de poder limitado, que ejercerán en ordenada jerarquía el gobierno de las cosas, y con los que se entenderán más fácilmente los hombres, porque la limitación de su poder explicará la de su favor y su justicia. Y dioses y mortales colaborarán en la misma obra universal.

David De mi posteridad nació el que vino a redimir el mundo y es el sólo Dios verdadero. Cristo no morirá jamás.

Perseo ¿Y por qué ha de morir? Bajo el claro cielo de Florencia se conciliaron ya la luz del Evangelio y la filosofía que dictaron los dioses. ¿Ves ese resplendor que dora la frente de mármol de Neptuno? Es el sol que viene de iluminar la altura del Calvario y las ruinas del Parthenón (pp. 105-106).

Nell'itinerario rodoniano fra panorami e monumenti che acquistano valore esemplare, la lezione delle cose assume, nell'*incipit* del *Diálogo*, sensi mitici, enfasi comparative, trasfigurazioni metaforiche:

Perseo Soy el orgullo heroico. En mi frente de bronce resplandece la heredada majestad de Zeus, y mi gesto y mi ademán esculpen la voluptuosidad sublime del triunfo. Sé que soy fuerte, augusto y hermoso, y deseo saborear la gloria y provocar el amor, y difundir el miedo [...]. Llevaré la cabeza cortada de la Medusa, que levanto en la mano, a que campee en el escudo de Atenea. De la hirviente sangre de la furia nacerá el caballo alado, fiel a los poetas, que me dará la velocidad del relámpago. Mío será cuanto sueña la imaginación de glorioso, de noble, de divino. Seré debelador de monstruos, rey por mi esfuerzo, conquistador de tesoros legendarios, libertador caballero de princesas cautivas. Castigaré la inhospitalaria soberbia de Atlas, arrebataré las manzanas de oro al jardín de las Hespérides, y gozaré después de la más alta presea, la más dulce sanción del heroísmo, en el enamorado seno de Andrómeda.

David: Soy el heroísmo candoroso. [...] Voy al encuentro col gigante que desafía al pueblo de Israel. Para ejecutar esta vindicta, no he querido casco ni coraza. Frente y pecho desnudos, y ardiendo en ellos una llama de fe; por armas las piedras que he recogido en el torrente y la honda que llevo al hombro, voy a batir la soberbia de Goliat. Confío en el brazo del Señor... (pp. 93-94).

La geografia diventa allegoria, panorama simbolico e tema letterario quando la pulsione costruttiva della sapiente scrittura di Rodó indugia su quanto passa al vaglio della sua percezione visiva, uditiva, olfattiva di viaggiatore, e ricostruisce lo zibaldone dei suoi umori filosofici e letterari che approdano inevitabilmente al rimpianto del passato:

Perseo: El hombre ya no existe. La criatura armoniosa que dió con su cuerpo el arquetipo de nuestra hermosura y con su alma el dechado de nuestra serenidad, pasó, como los semidioses de mi raza y como los profetas de tu gigantesco Israel. Los que hoy se llaman hombres, noble título que quisieron llevar tu Dios y los míos, no lo son sino en mínimas partes... (p. 103).

Il Rodó giornalista mantiene nelle corrispondenze italiane il gusto delle parabole allusive, i soprassalti predicatori. Nella Sala della Niobe, agli Uffizi, la contemplazione delle «formas divinas» delle statue tracima nella riflessione sull'immortalità dell'arte, ed è ovvio che sia così, che nella letteratissima vetrina del *Camino de Paros* si mettano in mostra città mitizzate come Firenze, Pisa, Roma che diventano anche un pretesto per riusare la varietà di ingredienti retorici e tematici che affollano l'officina dello scrittore.

Pochi anni prima di Rodó, Rubén Darío, precursore dell'avventura modernista e instancabile giramondo, aveva sostato e meditato a Pisa, fra Duomo e Torre pendente, Battistero e Camposanto che gli suggeriscono pagine liriche fitte di cromatiche risonanze. Fra le strade della città «añeja y triste» e i brividi culturali suscitati dalla torre del conte Ugolino, Rodó avverte che «dos sombras flotan a mi alrededor desde mi primera mañana de Pisa: la sombra de Dante y la de Byron» (p. 115).

Anche Darío era arrivato in Italia come inviato speciale di un quotidiano argentino, «La Nación»; dopo la regolamentare immersione nella vita parigina, aveva centellinato il *tour* italiano col consapevole, sensuale entusiasmo di chi seleziona dal

paesaggio, dai monumenti e dalla gente, i referenti segnici per una ideale ricreazione del reale reso in termini estetico-culturali.

Con gli insistenti inserti di tono comparativo che affollano le sue corrispondenze, Rodó innalza le città italiane, «ciudades con alma», a luogo esemplare, a modello di «valor espiritual» e di una «fisonomía colectiva», a madri di «toda civilización», a «foco irradiador de toda patria». Dalle lezione delle cose, dal «patriotismo de ciudad, energía tan vital y creadora como puede serlo el patriotismo de nación» che «aún no se encuentra en nuestra América», Rodó riprende l'ideale, già vagheggiato in *Ariel*, di unificazione, di rivitalizzazione dell'Ispanoamerica:

Unificar, armonizar socialmente es, sin duda, obra de bien, y más oportuna que en ninguna parte en nuestra América, donde necesitamos formar la magna patria que a todos nos reúna ante el mundo; pero la armonía ha de proponerse conciliar las diferencias reales, no desvirtuarlas y anularlas (p. 150).

La tristezza dignitosa e ovattata della Pisa medievale, la silente maestà del camposanto, dove Rubén aveva profuso trasporti misticheggianti, ripropongono a Rodó il confronto con l'America:

Me representaba, viendo como todo habla, en la estructura de la ciudad, de la prevención para el peligro y la defensa, el perenne hervor de la discordia, el implacable desgarramiento de los bandos, blancos y negros, güelfos y gibelinos, y la imagen de nuestro reciente pasado americano se levantaba en mi memoria como término de comparación. Con la América de la primera mitad del siglo XIX, con las alternativas del tumulto popular y de la tiranía quieta, con el mal domado fondo de barbarie, sobre el que cruzan magníficos relampagos de heroicidad y sacrificio, de virtud y abnegación; con la soberanía natural del caudillo, del conductor de multitudes, que aquí era el *capitán del pueblo* o el *podestà*... (p. 115).

La visione messianica di Rodó compatta deliberatamente empirismo e idealismo riproponendo uno spaccato ideale dell'Italia paragonata con l'America. Si confrontano così un antico territorio, ben strutturato in nodi di civiltà comunale, e un mondo nuovo, naturale, culturalmente ancora ibrido e in attesa di un'armonica integrazione.

Una riflessione, datata Roma, dicembre 1916, ribadisce un

tema caro all'*arielismo*, quello dell'unità americana:

En este maravilloso suelo de Italia [...] me he dicho infinitas veces que, si aún está para nosotros lejana la hora de una afirmación política de nuestra unidad, nada hay que pueda demostrar el boceto ideal de ese cuadro futuro [...] he pensado en la juventud [...] y me he preguntado por qué de sus periódicos congresos de estudiantes no nacería una fiesta más amplia, aún más significativa; las Panateneas de nuestra liga espiritual... (p. 145)

I frequenti interventi comparativi e profetizzanti inseriti da Rodó nel *Camino de Paros* relativizzano il punto di vista sul reale sollecitando talvolta anche la complicità emotiva del lettore. Invece nel frammentato tessuto narrativo e descrittivo che completa il testo, il diario del viaggiatore non si differenzia molto dallo scontato entusiasmo o dalle prevedibili idiosincrasie che infestano i resoconti, i taccuini, gli album, gli epistolari e i fogli sparsi dei turisti stranieri colti e sensibili che percorrono l'Italietta da poco unificata del primo Novecento.

Nella capitale, Rubén Darío, in un impeto di stilizzato paganesimo, aveva paragonato la basilica di San Pietro alla sontuosa gabbia per un fragile uccello niveo, papa Leone XIII. Roma e il papato sollecitano in Rodó una serena riflessione sulla sana e pragmatica lezione di tolleranza che viene dalla città eterna nel suo ruolo di sede del cattolicesimo. A Roma, però, si avverte la mancanza di un «ambiente indefinibile de misterio y de unción, aquel toque de ángel a que responde el alma con la nostálgica aspiración a lo divino...» (p. 153).

Non tutti i viaggiatori, fin dall'epoca del *Grand Tour*, oltrepassano la linea del Garigliano. Ancora alla fine dell'Ottocento pochi viaggiatori sfidano gli inconvenienti che li attendono a sud di Salerno dove sembra che la civiltà si perda e finisca fra montagne, acquitrini, banditi e popolazioni poco meno che selvagge²¹.

Napoli, comunque, è sempre stata una tappa privilegiata e tutti coloro che arrivano nell'antica città sono stati sempre catturati dal fascino della mitica terra di Partenope, del paradiso abitato dai diavoli.

²¹ Cfr. A. Mozzillo, *Introduzione a Viaggiatori stranieri nel Sud*, Milano, Ed. di Comunità, 1964.

Darío, privilegiando i parametri estetico-culturali, aveva ammirato un paesaggio azzurro e oro dove gli dei dell'Olimpo ancora fiammeggiano e tuonano come padroni nell'incendio perenne (allora) del Vesuvio. Alla Napoli pagana di Rubén, dove Giove la vince su Cristo, corrisponde una Napoli che è ancora parte integrante del mondo ispanico; con questa s'identifica il patriottico Rodó che inizia il suo articolo dedicato alla città con una felice invenzione:

Si hubiera llegado a Nápoles por los aires y con los ojos vendados, como D. Quijote cabalgando en Clavileño, y una vez cerca de la tierra, pero a suficiente distancia todavía para oír el idioma en que habla, o canta, esta estrepitosa muchedumbre, se me hubieran descubierto de improviso las gentes y las cosas, y si me hubiesen preguntado dónde imaginaba estar, habría contestado resueltamente: «En España». Y esta primera impresión se corrobora a medida que el alma de la ciudad nos hace vislumbrar sus secretos y que la evocación de las piedras seculares enciende en la fantasía la imagen de la España avasalladora y heroica que por aquí pasó y dejó floreciente su espíritu (p. 167).

Sulla mappa di lingue, gerghi, suoni, l'erudito viaggiatore ricostruisce la «sua» città. Strade e popolani, monumenti e paesaggi sono letti come un libro di storia sfogliato avidamente, all'aria aperta:

Ved cómo a cada paso comparece el recuerdo de España en lo que el viajero observa desde el primer momento. La calle más central y populosa [...] es la universalmente afamada con el nombre de 'Calle Toledo' [...] Oíd una conversación o leed una canción compuesta en el dialecto de Nápoles, y os recordarán donaires y dulzuras de español de Andalucía o de español americano. [...] Yo he sentido despertarse y sonreír mi velado instinto criollo reconociendo en las calles del Nápoles cosas que me parecían del terruño, líneas y matices de mi ciudad nativa, en lo que ésta tiene aún de característico, de tradicional, de pintoresco (pp. 168 e 172).

«Característico, pintoresco». Arrivato a Napoli, neanche Rodó si sottrae alla trappola che la città tende ai viaggiatori ammalati e, stordito dai luoghi comuni, si distrae a stento tra vivacità, allegria e frastuono delle vie cittadine, si lascia sommergere da *piropos*, barcarole e occhi ardenti delle popolane:

¿No es el sol andaluz el que se asoma a los ojos y encrespa con sus tenacillas de fuego el pelo de las brunas Carmelas, Nanninas y Giesumminas de la plebe? (p. 169)

E allora, se con spericolato sincretismo linguistico Rodó "spagnolizza" perfino i nomi dialettali delle brune napoletane, perché non legittimare anche una comprensibile triangolazione proposta dallo scrittore quando, completamente sedotto dal canto delle sirene, proclama che «no hay más que tres ciudades en el mundo: Nápoles, Sevilla y Montevideo»?

Con un taglio completamente diverso, l'altro «pezzo» napoletano di Rodó, il denso articolo *El altar de la muerte*²², dà la misura della sua acuta sensibilità per i fatti d'arte. Dinanzi alla sepoltura di Giacomo Leopardi «de donde fluye más profundo manantial de poesía», Rodó ribadisce il proprio orientamento sia con il richiamo alle «dos supremas virtudes de la mente: la que conduce a la Verdad y la que inspira la Belleza», sia con l'ammirazione per la capacità leopardiana di penetrare i testi classici, di rendere «por bajo del sentido verbal, el sentido estético, la revelación de su exquisita belleza». L'evento appare soggiogato alla riflessione di cui è occasione: in una dichiarazione, alata e commossa, di simpatia umana per il poeta, Rodó considera che la «Némesis, envidiosa de los favores divinos, junto a la perfecta armonía del espíritu puso ella la maldición de la miseria fisiológica, con su triple tormento de dolor, de flaqueza y de fealdad». Scritta da Rodó solo due mesi prima della sua fine improvvisa, una frase dell'articolo prende un singolare rilievo: dinanzi alla tomba di Leopardi «la idea de la muerte se impone al pensamiento con una fuerza subyugadora...».

Rodó giunge a Palermo nell'aprile del 1917. L'ultima tappa del giro in un'Italia ancora impegnata nella prima guerra mondiale, porta il viaggiatore nell'isola che gli si presenta come una magica contraddizione impastata di sole e di lava, di vita e di morte. Le civiltà diverse²³, che confluiscono in questo complesso microcosmo che Goethe aveva definito la chiave

²² Cfr. le considerazioni di T. Heydenreich, *Vollkommene Todesliebe. J. E. Rodó (1871-1917) über Giacomo Leopardi*, nel periodico della Deutsche Leopardi-Gesellschaft «Ginestra», 7, mai 1977, pp. 9-13.

²³ G. Massa in *La Sicilia nel cuore di J.E. Rodó*, «Areopago Cirals», maggio-luglio, 1980, p. 5, ritiene che la Sicilia sia per lo scrittore americano «la terra di sogno», posta, com'è, al punto di confluenza di due grandi correnti spirituali, quella classica e quella cristiana.

d'Europa, gli appaiono amalgamate in una Sicilia splendida, attiva, pittoresca nei quadri di vita corale e sostanzialmente differente da quella «melodramática y violenta de la fama histórica y teatral». Forse Rodó allude alla violenza che, nelle opere di drammaturghi veristi americani alla Florencio Sánchez, diventa appannaggio dei *gringos* di origine italiana.

In Sicilia si conclude il mosaico di pensieri e di sensazioni annotati percorrendo la strada verso una simbolica isola di Paro. La strada s'interrompe all'improvviso sul nulla, il viaggio finisce a Palermo con la morte repentina dello scrittore.

Oggi, a distanza di cent'anni dalla pubblicazione, rimane il fascino della ben codificata retorica di *Ariel* dove, grazie a una connotata intertestualità, i referenti europei sono visti come elementi integranti della cultura latinoamericana. Mario Benedetti, non condividendo l'allergia che il solo nome di Rodó riesce a provocare in Carlos Maggi, autore del dramma *Esperando a Rodó*, non esita ad affermare che «buena parte de la obra rodoniana no tiene posibilidad de resurrección, y hasta podría agregarse que Rodó es uno de nuestros más ilustres valores muertos, pero también creo que, al considerar y juzgar su obra, es injusto no ubicar a Rodó dentro de un proceso histórico»²⁴.

El Camino de Paros ritaglia prospettive e scorci suggestivi di un'Italia vista attraverso il filtro della percezione personale e dell'atmosfera culturale del tempo. Rodó non prende mai le distanze dall'ambito quotidiano e la penisola diventa la palestra dove l'esteta rimodella e perfeziona una scrittura che getta un ponte fra il suo mondo di accorto e sensibile viaggiatore e la verifica *dell'hic et nunc*, della concreta mappa delle città, delle opere d'arte, dei paesaggi che ancora gli concedono le ultime, brevi evasioni nell'utopia.

²⁴ M. Benedetti, *Literatura uruguaya del siglo XX*, Montevideo, ed. Alfa, 1969², p. 247.

ANNARITA PLACELLA

VARIANTI D'AUTORE IN EDUARDO DE FILIPPO:
DALLA TRADIZIONE, AI TESTI, ALLA MESSINSCENA.
L'ESEMPIO DI *DE PRETORE VINCENZO*

1. FONTI DI *DE PRETORE VINCENZO*.

La visione paradisiaca di De Pretore, sia nella commedia che nel poemetto¹, non è pura invenzione di Eduardo, ma ha radici antiche e anche nella tradizione orale. Italo Calvino raccoglie nelle sue *Fiabe italiane* il racconto *Il devoto di san Giuseppe*². Nella nota si legge:

¹ La commedia *De Pretore Vincenzo* presenta due diverse redazioni edite, pubblicate per la prima volta rispettivamente nell'edizione del '58 e in quella del '79 del secondo volume della *Cantata dei giorni dispari* (in questa raccolta, edita da Einaudi, sono pubblicate in tre volumi le commedie eduardiane del dopoguerra). Prima della commedia Eduardo aveva già pubblicato il poemetto *Vincenzo De Pretore* nella raccolta di poesie *Il paese di Pulcinella*, Napoli, Casella, 1951. Il poemetto viene ripubblicato senza varianti nella nuova raccolta *Le poesie di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1975-82.

La sigla DPV indica la commedia *De Pretore Vincenzo*; tale sigla seguita dalle date '58 e '79 indica le due diverse redazioni di DPV pubblicate rispettivamente nelle edizioni del '58 e del '79 della *Cantata dei giorni dispari* (ad esempio: «DPV '58, p. 1» equivale alla seguente citazione: «E. De Filippo, *De Pretore Vincenzo*, in *Cantata dei giorni dispari*, volume II, p. 1).

La sigla VDP '51 indica il poemetto *Vincenzo De Pretore* pubblicato nell'edizione del '51 del *Paese di Pulcinella* (ad esempio: «VDP '51, p. 1» equivale alla seguente citazione: «E. De Filippo, *Vincenzo De Pretore*, in *Il paese di Pulcinella*, Napoli, Casella, 1951, p. 1»).

² I. Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Torino, Einaudi (Gli struzzi), 1971, 2 voll., I, p. 95, nota 28.

Un recente studio sull'argomento (GUIDO TAMMI, *Il devoto di san Giuseppe nella leggenda popolare*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1955) riprendendo l'indagine del Pitrè e confrontando varie versioni popolari, sostiene che la leggenda, la cui struttura si richiama alle «Dispute» medievali tra la Giustizia Divina e la Madonna che intercede per i peccatori, si precisò in questa forma nell'epoca della Controriforma, nell'impulso che la Chiesa diede alla devozione di San Giuseppe, ed è forse creazione di un predicatore poco ferrato sui problemi della grazia. Un padre GIOVANNI CRISOSTOMO da Termini la raccontò dal pulpito a Palermo nel 1775 e fu denunciato e arrestato dall'Inquisizione³.

Calvino spiega di aver scelto la versione veronese pubblicata nella raccolta di A. Balladoro⁴:

[Il piglio di questa versione veronese è di una disinvoltura quasi volteriana, ma ciò non deve trarre in inganno sulle origini e sul significato della leggenda, che contiene in sé un nocciolo di dibattito teologico, e che come tale si diffuse in tutta Italia e in altri paesi cattolici⁵.

La leggenda è raccontata da Calvino nello spazio di una sola pagina. In questa versione, al contrario che nelle altre, il devoto di san Giuseppe non è un ladro né un «marjuolo», e il motivo per cui san Pietro non vuole aprirgli le porte del Paradiso sta nel fatto che

tutto quel che aveva fatto di buono nella vita era stato di pregare per San Giuseppe. Di buone azioni, niente; e il Signore, la Madonna e gli altri Santi, come se per lui non esistessero⁶.

Il racconto è davvero di un'ironia «quasi volteriana»: all'invito di san Giuseppe al suo devoto ad entrare, questi risponde:

- Non posso; c'è quello là che non vuole.
- E perché?
- Perchè dice che ho pregato solo voi, e non gli altri Santi.
- Ah, figuriamoci, cos'importa, vieni dentro lo stesso⁷.

³ Ivi, vol. II, pp. 834-835.

⁴ A. Balladoro, *Folk-lore veronese: Novelline*, Verona-Padova, 1900, p. 834.

⁵ I. Calvino, *op. cit.*, vol. II, p. 834.

⁶ Ivi, vol. I, p. 95.

⁷ *Ibidem*.

In questa versione non interviene il Signore, come nelle altre, a far da giudice del dissidio che nasce tra san Giuseppe e san Pietro sulla opportunità o meno di accogliere il devoto nella Patria celeste. I due santi se la dovranno vedere da soli. Ed è san Pietro, quindi, e non il Signore, che si trova a dover fare i conti con le minacce del gran santo:

Oh, insomma, o lo lasci entrare, o io mi prendo su mia moglie e il mio bambino e vado a impiantare il Paradiso da un'altra parte⁸.

Di fronte a tale abuso di potere «San Pietro pensò meglio di cedere e di lasciare entrare il devoto di San Giuseppe»⁹.

Calvino cita anche un'altra autorevole fonte della leggenda:

Già ALEXANDRE DUMAS père, in due suoi libri di ricordi napoletani, *Il Corricolo e Storia dei Borboni di Napoli*, la riporta come detta dal pulpito da un famoso predicatore per affermare tra i «lazzaroni» partenopei la supremazia del culto di San Giuseppe; e il peccatore devoto era il famoso brigante Mastrilli¹⁰.

La leggenda del brigante Mastrilli (che Dumas chiama Mastrilla), è raccontata, nel *Corricolo*, nel capitolo XXIV intitolato *San Giuseppe*¹¹ nel quale Dumas, dopo aver esaminato la figura del «lazzarone» nei suoi «rapporti col forestiere e nei rapporti con i suoi concittadini», si propone di mostrare «ora il lazzarone nei suoi rapporti con la Chiesa»¹². Questo capitolo ha inizio con un aneddoto: un «lazzarone» barcaiuolo dà un passaggio a un monaco e della sua insolenza si vendica con una beffa. Ma quello che Dumas vuole dimostrare è che «il lazzarone crede in Dio, spera nell'immortalità dell'anima, e pur beffeggiando il cattivo monaco, rispetta il buon prete»¹³. A tale

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, vol. II, p. 834.

¹¹ A. Dumas, *Il Corricolo*, con introduzione e note a c. di Gino Doria, Napoli, Ricciardi, 1950, pp. 284-301.

¹² Ivi, p. 284.

¹³ Ivi, p. 285.

scopo prende spunto da un episodio raccontato da De La Ville-sur-yllon¹⁴ e effettivamente accaduto a Napoli nel 1770, quando furono piantati cento fanali lungo il rettilineo di Spaccanapoli, ben presto distrutti dalla plebe. Fu allora richiesto l'intervento del celebre Padre Rocco a causa del suo forte ascendente sul popolino. Dumas adatta l'episodio al suo proposito di dimostrare la devozione dei lazzaroni per san Giuseppe. Immagina che padre Rocco abbia fatto dipingere su un muro a metà della strada da illuminare «un magnifico san Giuseppe»¹⁵. In realtà, dichiara in nota Gino Doria, «non fu san Giuseppe che padre Rocco scomodò per il suo benefico scopo: bensì un'immagine della Vergine»¹⁶. Dumas apporta tale variante alla realtà dei fatti per introdurre la sua versione della leggenda di san Mastrilli. È padre Rocco che la racconta dal pulpito per consolidare nel popolo la devozione per san Giuseppe. Per rendere ancora più efficace per i lazzaroni il racconto, Padre Rocco ne sceglie come protagonista uno di loro: «Ebbene, volete che vi racconti ciò che è successo non più di otto giorni fa a Mastrilli?»¹⁷. Su questa figura si sofferma Gino Doria in un'altra nota:

Peppe Mastrilli, che Dumas chiama costantemente *Mastrilla*, fu uno dei più famosi briganti del '700. Nativo di Terracina, dotosi alla macchia dopo aver ucciso il figlio di un mercante che aveva insidiato la sua promessa sposa, commise innumerevoli delitti nello stato pontificio, in Toscana e nel regno di Napoli, finché venne preso e giustiziato. Intorno a lui è una fioritura di poemi popolari che sono elencati in Giannini, *La poesia popolare a stampa nel sec. XIX*, Udine, 1938, I, p. 341-343. Il racconto di Dumas è l'adattamento di una leggenda siciliana su san Giuseppe e un suo devoto, diffusa anche in Spagna¹⁸.

Dumas rielabora liberamente il fatto di cronaca (l'intervento di Padre Rocco per l'illuminazione di Spaccanapoli) per raccontare la leggenda di Mastrilli. Come farà anche Eduardo

¹⁴ De La Ville-sur-yllon, *Padre Rocco e l'illuminazione della città di Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, VI, 1897, pp. 81 sgg.

¹⁵ A. Dumas, *op. cit.*, p. 287.

¹⁶ Nota di G. Doria in A. Dumas, *op. cit.*, p. 287.

¹⁷ A. Dumas, *op. cit.*, p. 289.

¹⁸ Nota di G. Doria in A. Dumas, *op. cit.*, p. 289.

in *De Pretore Vincenzo*, lo scrittore francese presenta la visione, servendosi di un punto di vista diverso dal proprio (Padre Rocco in Dumas, De Pretore moribondo in Eduardo), come una storia fantastica inserita nella cornice di una vicenda realistica. Entrambi gli autori mostrano vivo interesse nei confronti di un così importante documento della fede popolare e del folklore napoletano (è comunque questa una leggenda che ha diffusione in moltissime altre tradizioni, anche fuori Italia), facendosene affascinati testimoni.

In Dumas Padre Rocco racconta:

Ogni giorno Mastrilli rivolgeva una preghiera a san Giuseppe e gli diceva: «Grande santo, io sono un così formidabile peccatore che solo su voi posso contare per salvarmi all'ora della morte [...]»¹⁹.

Mastrilli, arrestato e impiccato, finisce all'Inferno, ma il diavolo lo scaccia, perché devoto di san Giuseppe. Allora il brigante va a bussare alle porte del Paradiso, ma san Pietro non vuole farlo entrare. Passa san Giuseppe e subito lo riconosce, contento di vederlo. Tenta di intercedere per lui presso san Pietro, ma questi rimane irremovibile, perché, afferma, è già troppo tempo che si ripete questa storia di devoti. Dopo un battibecco i due santi decidono di rimettere

la cosa al buon Dio. [...] San Pietro chiuse il portone e Mastrilli si sedette sulla soglia. I due santi si posero alla ricerca del buon Dio. Dopo un momento lo trovarono occupato a recitare l'Ufficio della Vergine²⁰.

Il Signore, sentendo il nome di Mastrilli, dà ragione a san Pietro, e nega a san Giuseppe il diritto di far entrare in Paradiso il suo devoto. Non lo preoccupa affatto la minaccia del santo di abbandonare la Patria Celeste per tornare a Nazareth, e, anzi, gli augura un «Buon viaggio!». Dopo di che

Il buon Dio tornò alle sue faccende, San Pietro tornò alla sua porta, san Giu-

¹⁹ A. Dumas, *op. cit.*, p. 291. Si noti che invece De Pretore pregherà il santo di assisterlo su questa terra, per la buona riuscita dei suoi furti.

²⁰ Ivi, p. 293.

seppe rientrò a casa, si vestì, prese il bastone da viaggio e passò dalla Madonna. La Madonna cantava lo *Stabat Mater* di Pergolesi, che era allora arrivato in cielo. Le undicimila Vergini le servivano di coro; i serafini, i cherubini, le dominazioni, gli angeli e gli arcangeli facevano da suonatori; l'angelo Gabriele dirigeva l'orchestra²¹.

San Giuseppe, con fare imperioso, intima alla moglie di seguirlo assieme a questa sua corte:

- «- Psst! - fece san Giuseppe.
 «- Che c'è? - domandò la Madonna.
 «- C'è che bisogna seguirmi.
 «- Dove?
 «- Che v'importa?
 «- Ma insomma?
 «- Siete mia moglie, sì o no?
 «- Sì.
 «- Ebbene, la moglie deve obbedienza al suo sposo.
 «- Sono la vostra serva, mio signore, e andrò dove vorrete - disse la Madonna.
 «- Sta bene - disse san Giuseppe - Venite.
 «La Madonna seguì san Giuseppe con gli occhi bassi e con la sua rassegnazione abituale, sempre pronta qual'era a fornir l'esempio del dovere e della virtù, in cielo come in terra.
 «- Ebbene, chiese san Giuseppe - che fate?
 «- Vi obbedisco, mio signore.
 «- Mi seguite sola?
 «- Me ne vado come son venuta.
 «- Non è di questo che si tratta; conducete la vostra corte, conducete.
 «La Madonna fece un segno, e le undicimila vergini si avviarono dietro di lei cantando; fece un altro segno, e i serafini, i cherubini, le dominazioni, gli angeli e gli arcangeli la accompagnarono suonando la viola, l'arpa e il liuto²².

Passa poi da Gesù Cristo.

- « Gesù Cristo correggeva l'evangelo di san Matteo, nel quale s'erano insinuati alcuni errori tipografici.
 «- Psst! - fece san Giuseppe.
 «- Che c'è? - domandò Gesù Cristo.
 «- C'è che bisogna seguirmi.
 «- Dove?

²¹ Ivi, p. 295.

²² Ivi, p. 296.

- «- Che v'importa?
 «- Ma, insomma?
 «- Siete mio figlio, sì o no?
 «- Sì - disse Gesù Cristo.
 «- Il figlio deve obbedienza a suo padre.
 «- Sono il vostro servo, padre, - disse Cristo - e andrò dove vorrete.
 «- Sta bene, - disse san Giuseppe - venite.
 «Cristo seguì san Giuseppe con quella dolcezza che l'ha reso così forte, e quella umiltà che l'ha fatto così grande.
 «- Ebbene, - domandò san Giuseppe - che fate?
 «- Vi ubbidisco, padre.
 «- Mi seguite solo?
 «- Me ne vado come sono venuto.
 «- Non si tratta di questo; conducete con voi la vostra corte, conducete.
 «Gesù fece un segno: gli apostoli gli si schierarono accanto; Gesù alzò la voce, e i santi, le sante, i martiri accorsero.
 «- Seguitemi - disse Cristo²³.

Allora Gesù

si pose alla testa del corteo e s'incamminò verso la porta. Dietro di lui venivano la Madonna e tutta la popolazione del cielo. Incontrarono lo Spirito Santo che conversava con la colomba dell'arca²⁴.

Lo Spirito Santo decide di farsi "mediatore di pace" per risolvere il «malinteso»:

- Vado di volo e ritorno - disse lo Spirito Santo.
 Lo Spirito Santo entrò nell'oratorio del buon Dio e andò a posarsi sulla sua spalla²⁵

per riferirgli della defezione generale. Gli chiede Dio:

- E chi rimane con me?
 - I profeti Isaia, Ezechiele e Geremia.
 - Ma mi annoierò a morte, io!
 - È proprio così²⁶.

²³ Ivi, pp. 296-297.

²⁴ Ivi, p. 297.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 298.

Persino san Pietro, suo alleato nel voler chiudere le porte ai lazzaroni devoti di san Giuseppe, «nella sua qualità di apostolo, era stato costretto a mettersi al seguito di Cristo»²⁷.

Cede allora Dio Padre di fronte a tale universale ammutinamento e accetta Mastrilla in Paradiso. Non contento san Giuseppe chiede di più:

- Voglio che tutti coloro che abbiano avuto fiducia in me durante la loro vita possano contare su me dopo la morte²⁸.

Il Signore quasi non crede ai suoi orecchi, ma è costretto, pena lo svuotamento del suo Regno, a cedere anche a questa richiesta. San Giuseppe, poco fiducioso della "semplice" parola di Dio, fa chiamare il notaio per sanzionare

l'atto perfettamente in piena regola che lo autorizza a far entrare in Paradiso chiunque gli sia devoto²⁹.

Commenta allora padre Rocco:

«Ora io vi chiedo, un santo come san Giuseppe può contentarsi di un meschino cero come un santo di terzo o quart'ordine, o non merita invece un lampione? [...] Così i lampioni di via San Giuseppe, sconfinando da un lato a Toledo e dall'altro a Fontana Medina, finirono a poco a poco — grazie al pio stratagemma di padre Rocco — con l'insinuarsi nelle strade più oscure e deserte di Napoli³⁰.

Ma le fonti della leggenda di Mastrilli/De Pretore non si fermano qui. Scrive Calvino nella nota citata al racconto *Il devoto di san Giuseppe*:

Il TAMMI pubblica, oltre a una versione siciliana del PITRÈ (*Fiabe e leggende*, Palermo, 1888, pp. 247 sgg.) e a quella napoletana del DUMAS, le versioni irpina, vigevanese, milanese, vicentina, senese, bresciana, friuliana (e inoltre

²⁷ Ivi, p. 299.

²⁸ Ivi, p. 300.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, pp. 300-301.

una spagnola e una canadese). La leggenda ritorna pure in un poemetto di EDUARDO DE FILIPPO (*Il paese di Pulcinella*, Napoli 1951, pp. 59 sgg.)³¹.

Calvino cita solo il poemetto *Vincenzo De Pretore* in quanto l'anno in cui era uscita la raccolta di *Fiabe Italiane*, il 1956, ancora non si conosceva la commedia *De Pretore Vincenzo*, pubblicata per la prima volta nella citata edizione del '58 del secondo volume della *Cantata dei giorni dispari*.

La versione siciliana della leggenda di Mastrilli è stata raccolta da Giuseppe Pitrè a Palermo dal racconto di una popolana (Francesca Amato), e pubblicata nelle sue *Fiabe e leggende popolari siciliane*³². Questo breve racconto nulla dice sulla vita terrena del «gran latru»³³, e ha inizio direttamente dal momento in cui «Morsi e drittu tiratu si nni iju a lu'nfernu. Unni putìa jiri?»³⁴. San Giuseppe, venutone a conoscenza, si rivolse non a Dio Padre (come invece nelle altre versioni della leggenda), ma a «sò Figghiu, lu Signuri, e cci dici: — "Figghiu mio, morsi stu disgraziatu, ed è a lu 'nfernu. Io vurrissi fallu nesciri, pirchè era un divuteddu mio»³⁵. Il Signore Gesù nega nella maniera più assoluta di poter fare entrare in Paradiso «unu ca 'n vita sua nni fici tanti e tanti!...»³⁶. Dopo il tira e molla «E "io vogghiu", e "io nun vogghiu", S. Giuseppi si sid-diò, e dissi: [...] Vegna ccà a mè mughieri, cà mi nni vogghiu jiri»³⁷. Il fatto di perdere padre e madre sembra poco preoccupare il Signore Gesù, ma san Giuseppe pretende anche la dote di sua moglie:

"L'Ancili su' di mè muglieri, e mi li pigghiu; li Cherubini, li Sarafini su di mè mughieri, e mi li pigghiu. Li Virgineddi, li Patriarchi su' di mè mughieri..."³⁸.

³¹ I. Calvino, *op. cit.*, vol. II, p. 835.

³² G. Pitrè, *Fiabe e leggende popolari siciliane*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1888, pp. 247-248.

³³ Ivi, p. 247.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 248.

Allora «Lu Signuri [...] quannu vitti ca lu paraddisu cci arristava vacanti»³⁹, si rassegnò ad accogliere in Paradiso il devoto di san Giuseppe.

Al racconto segue una appendice intitolata «Varianti e riscontri», nella quale Pitрэ scrive:

Questa fola corre anche in forma di leggenda poetica, la quale è una delle solite orazioni in onore di S. Giuseppe, ed io la riferirò nella mia nuova raccolta di canti popolari inediti.

Nel marzo 1775 un frate riformato, certo P. Giovan Crisostomo da Termini-Imerese, patì il carcere della SS. Inquisizione per aver introdotta questa stessa fola in una sua predica recitata dentro la Chiesa di Santa Maria della Kalsa in Palermo; e ci volle del bello e del buono per liberarsene senza ulteriori suoi danni. La sua ritrattazione leggesi nel libro parrocchiale dei Battesimi di detto anno, a carte 129, autenticata dal parroco D. Federico di Napoli e dal sac. D. Gaetano Alessi, consultore della SS. Inquisizione⁴⁰.

Pitрэ riporta per intero tale ritrattazione. Cita anche le due versioni di Dumas di questa leggenda e la variante spagnola raccolta nell'Andalusia da «J. A de Torres col titolo: *La Devoción de San José, cuento popular*», pubblicata «nella *Enciclopedia di Siviglia*, 2. epoca, an. III, n. 7, 5 giugno 1879, pp. 114-116»⁴¹.

La leggenda di Mastrilli-De Pretore tocca diversi generi:

— la leggenda agiografica, in Alexandre Dumas (*Corricolo e Storia dei Borboni di Napoli*) e in Giuseppe Pitрэ (*Fiabe e leggende popolari siciliane*);

— la fiaba, nella versione raccolta da Calvino e in altre versioni da lui citate in nota. È da aggiungere che alcuni *topoi* fiabeschi come quello delle avventure del ladro, del Palazzo incantato e dell'anello come segno di riconoscimento ritorneranno nella commedia *De Pretore Vincenzo*⁴²;

— il genere poetico, in Eduardo a partire dalla poesia *Serenata 'e contratiempo*, di cui sono conservate una redazione manoscritta e una dattiloscritta presso l'archivio Vieusseux di

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, pp. 248-249.

⁴¹ Ivi, p. 251.

⁴² Vedi, qui, par. 2.

Firenze⁴³. Questa poesia è stata inserita in seguito nel poemetto *Vincenzo De Pretore* pubblicato nelle citate raccolte di poesie *Il paese di Pulcinella* e *Le poesie di Eduardo*⁴⁴;

— il racconto, in Eduardo nell'intervista con Lucignani, il cui dattiloscritto è conservato presso la Vieusseux di Firenze⁴⁵;

— la commedia-Sacra Rappresentazione *De Pretore Vincenzo* nelle tante redazioni inedite manoscritte e dattiloscritte conservate presso l'Archivio Vieusseux di Firenze⁴⁶ e nelle due citate redazioni DPV '58 e DPV '79⁴⁷.

2. LA SANTIFICAZIONE POPOLARE DI MASTRILLI E LA VISIONE DI VINCENZO DE PRETORE

Nel secondo volume della *Cantata dei giorni dispari* sono pubblicate due diverse redazioni di DPV rispettivamente nella prima edizione del '58 (e successive ristampe e nell'edizione del '71 e ristampe) e in quella del '79 (e successive ristampe)⁴⁸.

Nel secondo volume dei *Capolavori di Eduardo* («Gli struzzi» 47) Einaudi, in 2 volumi, sono pubblicate le due suddette redazioni (DPV '58 e DPV '79) rispettivamente nella prima edizione del '73 (e successive ristampe) e in quella del '79 (e successive ristampe).

Nella «Collezione di teatro» 185 Einaudi è pubblicata nel

⁴³ Vedi, qui, par. 3.

⁴⁴ Vedi par. 4.

⁴⁵ Vedi par. 3.

⁴⁶ Vedi par. 3.

⁴⁷ Vedi par. 5.

⁴⁸ La distinzione tra edizioni e ristampe è dovuta al fatto che la storia editoriale del secondo volume della *Cantata dei giorni dispari* si articola in tre tappe: la prima edizione del '58, l'edizione riveduta del '71 e l'edizione riveduta del '79. Le edizioni che seguono a queste tre sono ristampe identiche rispettivamente di ognuna di queste tre edizioni fondamentali. Per quanto riguarda DPV, l'edizione riveduta del '71 del secondo volume della *Cantata dei giorni dispari* presenta ancora la stessa redazione DPV '58. Della storia editoriale della *Cantata dei giorni pari* e della *Cantata dei giorni dispari* mi occupo in un altro mio studio ancora inedito.

1974 la redazione DPV '58, e negli anni 1977, 1978 e 1983 la redazione DPV '79⁴⁹.

Un certo Gaetano Gagliano, ritenendo di esser stato lo scopritore di un plagio di Eduardo ai danni di Dumas, scriveva il 13 gennaio 1981 una lettera a Eduardo per dichiarargli la sua delusione, e allegava le pagine della *Storia dei Borboni di Napoli* in cui Dumas raccontava la leggenda di san Giuseppe (senza peraltro citare *Il Corricolo* dello stesso Dumas). Gagliano, però, occupato nel definirsi «sbigottito e amareggiato»⁵⁰ per quanto scoperto, non si era reso conto del fatto che il racconto da lui indicato come fonte del plagio a sua volta affondava le radici in una fecondissima tradizione orale, alla quale si rifanno anche le altre diverse trasposizioni scritte che ho citato nel precedente paragrafo. L'operazione di Eduardo era stata quindi assolutamente in buona fede: come gli altri scrittori che lo avevano preceduto, così anche lui aveva attinto dalla tradizione orale (le favole di nonna Concetta) materia per una propria versione della leggenda. La risposta di Eduardo alle accuse del suo detrattore appare quindi più che credibile, e si collega a quanto nel precedente paragrafo ho detto sulle origini popolari e orali della favola del ladro devoto di san Giuseppe. Eduardo spiega a Gagliano che questa favola era sedimentata in lui sin da piccolo, quando la nonna Concetta gli raccontava, tra le altre, «la storia del "marioncello" che passa il Natale in carcere per aver rubacchiato qua e là. Osservando il presepe allestito dai carcerati, resta colpito da san Giuseppe e se lo sceglie come santo protettore»⁵¹. È una variante interessante della campionatura di versioni della leggenda che ho offerto nel primo paragrafo. Continua Eduardo: «Quest'ultima storia è stata l'ossessione della mia infanzia. Non riesco ad accettare l'idea di un

⁴⁹ Ho raccolto queste notizie sulla storia editoriale di DPV in occasione del mio studio inedito citato, nel quale svolgo un'indagine capillare sulla storia editoriale, oltre che delle due *Cantate*, delle singole commedie eduardiane, pubblicate anche in edizioni esterne alle *Cantate*.

⁵⁰ Gaetano Gagliano, lettera a Eduardo, Napoli, 13 gennaio 1981, cit. da M. Giammusso, *Vita di Eduardo*, Milano, Mondadori, 1996, p. 267.

⁵¹ E. De Filippo, lettera a Gaetano Gagliano, Roma, 22 gennaio, 1981, ivi, p. 268.

ragazzo che passa il Natale in prigione»⁵². Lo stesso Eduardo spiega con le modalità di trasmissione proprie della tradizione orale le ragioni dell'«equivoco» di Gagliano. Si dichiara disposto ad accettare la possibilità che il racconto di sua nonna derivi da quello di Dumas, ma aggiunge che, essendo ella analfabeto, le sarebbe pervenuto per trasmissione orale. Infatti, non conoscendo l'esistenza della ricca messe di versioni orali e scritte della leggenda, Eduardo non poteva immaginare che anche Dumas aveva attinto, come lui stesso aveva fatto, dalla tradizione orale. Difende comunque con orgoglio la propria versione della leggenda, notando le profonde diversità con quella di Dumas:

Io non so se la storia di mia nonna derivasse dal racconto del brigante Mestrillo [sic], oppure no; può darsi. Le storie, allora, si tramandavano di padre in figlio, specialmente fra la gente del popolo, e quindi può essere arrivata a mia nonna con delle modifiche, o può essere stata modificata da lei stessa. Di una cosa sono certo: se la storia mi fosse stata raccontata come la racconta Dumas non mi avrebbe attirato per niente. Mestrillo è un brigante assassino, mentre De Pretore è un emarginato, il cui unico peccato è quello di cercare di sopravvivere in qualche modo. La società non gli offre possibilità di redimersi e finisce ucciso. È una questione sociale, quindi. In fondo l'opera è una difesa del tanto calunniato popolo napoletano, che tutti vorrebbero perfetto, ma che nessuno vuole aiutare. Desideravo inoltre, scrivendola, che essa potesse servire da spinta affinché si emanassero leggi più eque nei confronti dei cosiddetti figli di «NN»⁵³.

La tradizione scritta e orale del ladro devoto di san Giuseppe non è l'unica fonte di DPV.

Ce n'è un'altra, più attuale, che rappresenta l'impatto della leggenda nella realtà cronachistica napoletana. Nella nota introduttiva ai *Capolavori di Eduardo*, l'autore spiega come sia nata in lui l'idea del giovane scippatore solo e abbandonato e di tutta una folla di personaggi diseredati che si aggirano per le sue commedie:

Per me, qualsiasi posto costituisce un campo di osservazione, e uno dei più importanti è stato senza dubbio il Tribunale di Napoli.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

A quattordici, quindici anni, avevo un amico, nipote di un avvocato napoletano di nome Triola e abitante a Portalba; fu lui a portarmi in Tribunale per la prima volta. Mi viene alla memoria quanto vidi in una mattinata d'inverno, in quelle squallide aule della Sezione Penale: tre ragazzi napoletani, smunti, magri, laceri, sudati, sporchi, incatenati tutti e tre insieme con catene e bracciali non so se di acciaio o di ferro, dovevano essere giudicati per dei furtarelli — penso fossero stati scippi —, commessi chissà quanto tempo prima. Quello che mi rimase veramente impresso fu questo: il primo ladruncolo fu giudicato e condannato, ma non poté rassegnarsi ad aspettare che fossero giudicati anche gli altri due incatenati con lui.

Naturalmente, tra una sentenza e l'altra, passa del tempo, perché in Tribunale hanno fatto l'abitudine a questi disgraziati, non fanno più pena a nessuno; succede un po' come a un chirurgo che dopo le prime esperienze di studente si abitua al sangue e taglia... E quindi, il magistrato impartiva ordini, l'uscire parlava forte di cose sue con altre persone, c'era indifferenza, ecco, nei confronti del ragazzo condannato, il quale, a un certo punto, si alzò e disse: «Io me ne voglio andare. Mi avete condannato, fatemi portare via. Basta! Qua non ci voglio restare».

Non gli dettero ascolto, anzi l'obbligarono a sedersi. Improvvisamente nel giovane esplosero violente la rabbia, la ribellione; per sfogarle, si batté le catene e i bracciali sulla fronte, così forte che schizzi di sangue macchiarono le pareti e il suo viso divenne una maschera di sangue. Nemmeno allora fu portato via... Il presidente fece sgombrare l'aula, tutti uscirono, e io pure fui contento di tornare a respirare aria libera. Fu un'esperienza tremenda per me. Credo che quel ragazzo mi abbia dato in seguito l'idea per un mio personaggio, De Pretore Vincenzo.

Come ho detto, l'episodio mi aveva profondamente colpito; tornai diverse volte in Tribunale con il mio amico, poi presi ad andarci da solo, e a poco a poco misi insieme una folla di diseredati, di ignoranti, di vittime e di aguzzini, di ladri, prostitute, imbrogliatori, di creature eroiche e esseri brutali, di angeli creduti diavoli e diavoli creduti angeli. Ancora oggi essi sono con me, assieme a tanta altra umanità che man mano ha accresciuto la folla iniziale⁵⁴.

Anche nell'ultima parte della citata lettera a Gagliano Eduardo collegava la tradizione della favolistica popolare all'attualità. La frase «desideravo inoltre, scrivendola, che essa potesse servire da spinta affinché si emanassero leggi più eque nei confronti dei cosiddetti figli di "NN"»⁵⁵ si ricollega all'episodio raccontato nella citata nota introduttiva. Queste due testimonianze, unite a quella del poemetto e della commedia (e al

⁵⁴ E. De Filippo, *I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1983 (ristampa identica dell'edizione del '79), p. VIII.

⁵⁵ E. De Filippo, lettera a Gaetano Gagliano, cit.

ritornare più volte di Eduardo, negli anni, sulla scrittura di molteplici redazioni della storia di Vincenzo, come si vedrà nel prossimo paragrafo), documentano il reale interesse di Eduardo per la realtà concreta della delinquenza minorile, dei ragazzi disagiati e diseredati divenuti ladri "per necessità". Su questo tema verterà il suo primo intervento in senato in favore dei detenuti nel carcere minorile del Filangieri. Rimando a un mio articolo per la storia delle iniziative prese da Eduardo in materia, anche sotto la veste ufficiale di senatore. In questa sede basterà ricordare che:

quando Eduardo fu nominato senatore decise di occuparsi del problema della fascia di emarginazione dei giovani a Napoli e cominciò a interessarsi delle carceri minorili. Ebbe anche l'idea di una fondazione per accogliere i minori appena usciti dal carcere affinché potessero imparare un mestiere e lavorare [...]. Nell' '82 Eduardo ha inaugurato a Nisida un laboratorio di formazione di tecnici teatrali per aprire ai ragazzi del carcere e delle aree a rischio nuovi orizzonti lavorativi⁵⁶.

Bruno Garofalo, da me intervistato, racconta come fu coinvolto da Eduardo, con il quale aveva già lavorato come scenografo, in queste iniziative:

Tramite la cooperativa «Teatro la Camorra» che gestiva questo modulo mi fece chiamare per coordinare i laboratori [...]. Il programma della prima scuola a Nisida di scenotecnica era di insegnare a conoscere i materiali che si usano nel teatro, come lavorarli e come montarli, e che ci sono varie specialità in teatro, dalla costruzione al montaggio dello spettacolo. Con altri collaboratori abbiamo diretto questo gruppo iniziale di scenotecnici nella costruzione di un teatrino all'interno del carcere, piccolo ma con tutte le strutture e gli elementi scenotecnici in miniatura di un grande teatro per permettere ai ragazzi di fare esperienze teatrali⁵⁷.

A quanto appena detto bisogna aggiungere che Eduardo recupera nel suo teatro (dopo averle già dedicato un poemetto) la figura leggendaria di Mastrilli per farne veicolo di continuità con una tradizione napoletana (anche se, come s'è visto, la leg-

⁵⁶ A. Placella, *Sperimentazioni a Nisida, sulle orme di Eduardo*, in «Catarsi, teatri delle diversità», II (marzo 1997), p. 25.

⁵⁷ *Ibidem*.

genda appartiene a una tradizione molto diffusa in Italia e all'estero) da rivitalizzare e da reinserire in un teatro nazionale. L'inquadramento della tradizione teatrale napoletana in una più vasta prospettiva nazionale avviene, nel teatro di Eduardo, in maniera più esplicita e ricorrente per il tramite della maschera di Pulcinella, nella sua funzione di raccordo tra la Napoli antica e la Napoli attuale. Ma accanto alla riattualizzazione della maschera di Pulcinella nella poesia e nel teatro di Eduardo non bisogna dimenticare quella della leggendaria figura del brigante Mastrilli. Ribattezzato Vincenzo De Pretore, il mitico brigante ricompare a fianco di Pulcinella nel volume di poesie *Il paese di Pulcinella* e nelle due redazioni DPV '58 e DPV '79. Rispetto al ricorrere frequente della maschera di Pulcinella nelle poesie e commedie di Eduardo, il personaggio di De Pretore ricorre in solo due scritti editi (un poemetto e una commedia). Ma l'ingente materiale manoscritto inedito conservato presso l'Archivio Vieusseux sta ad attestare il ritorno di Eduardo sulla figura di De Pretore in successive tappe, nel corso di un trentennio (a partire da un primo nucleo costituito dalla poesia manoscritta *Serenata 'e contratiempo* del '49 fino alla pubblicazione nel '79 della redazione originaria della commedia). Attraverso un tormentato susseguirsi di diverse redazioni e frammenti di intensa poesia Eduardo affida a questo protagonista dell'immaginario collettivo popolare tutti i crismi dell'eroe mitico e leggendario⁵⁸. Nella figura di Pulcinella (si

⁵⁸ È raro che Eduardo ritorni così frequentemente come per DPV sulla scrittura di un «testo drammatico» considerandolo nella sua autonomia drammaturgica oltre che come pre-testo per un «testo spettacolare» (secondo la terminologia adoperata da M. de Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982, per «testo drammatico» si intende il testo scritto drammaturgico, e per «testo spettacolare» la messa in scena di esso). Ad esempio, anche una commedia come *Natale in casa Cupiello*, la cui genesi redazionale è tanto tormentata (il secondo atto, nato come atto unico, è stato scritto e rappresentato nel '31, e il primo e il terzo rispettivamente nel '32 e nel '34), presenta le diverse stratificazioni redazionali (varianti costituite da aggiunte, eliminazioni, sostituzioni di parole o di interi brani) all'interno dello stesso unico manoscritto (depositato presso l'Archivio Vieusseux). Anche per una commedia come *Natale in casa Cupiello*, sulla quale è ritornato più volte apportando varianti, Eduardo non si è dato la pena di riscrivere daccapo questi successivi stadi redazionali, pre-

veda ad esempio la poesia *'O paese 'e Pulcinella*⁵⁹) Eduardo compie un atto di accusa nei confronti dello spirito rinunciatario di certi napoletani che, come Mastrilli-De Pretore, rinunciando al lavoro, hanno trovato espedienti più facili per vivere. In questo, De Pretore è l'altra faccia di Pulcinella, o, meglio, è Pulcinella che si è tolto la maschera. Ma la funzione di De Pretore va ancora più al di là di quella, comune alla maschera, di critica degli aspetti più triti e dimissionari di tanti esponenti del popolo napoletano. Nella leggenda di De Pretore Pulcinella rinasce civilizzato sotto le spoglie del ladro-gentiluomo ed elegante, che vanta una propria filosofia di vita e che si fa portavoce di un atto d'accusa nei confronti delle massime istituzioni della società, Stato e Chiesa, che sono da lui indicate come diretti responsabili dello stato di cose che ha condotto al proliferare dei tanti Mastrilli. Questo atto di accusa è reso esplicito nel discorso che De Pretore pronunzia innanzi al Signore in VDP '51 e in DPV '79⁶⁰. Le figure emblematiche di Pulcinella e De Pretore, quindi, si completano nel definire le responsabilità dello spirito rinunciatario e dell'arte di arrangiarsi, additandole sia, ai vertici, nelle istituzioni, sia, alla base, in una vasta categoria di napoletani immobili nel tradizionale qualunquismo e rassegnazione. Nel rinnovamento che Eduardo compie nei confronti della maschera di Pulcinella e della figura tradizionale di Mastrilli c'è anche il tentativo di stimolare una più matura presa di coscienza da parte dei napoletani della propria storia, per uno svecchiamento da certi alibi inveterati dello spirito partenopeo.

Nell'assumere, attualizzandola, la tradizione napoletana in una chiave socialmente costruttiva e aperta a una prospettiva nazionale, Eduardo sceglie, nella redazione riveduta⁶¹ DPV '58,

ferendo apportare cancellature, sostituzioni e aggiunte sullo stesso manoscritto. Per DPV, invece, sono attestate varie redazioni riscritte completamente daccapo, con una scrittura spesso fitta e agitata, con un continuo ritornare soprattutto sui due quadri della visione di De Pretore (nei quali Eduardo offre la sua versione della leggenda tramandata dalla tradizione; vedi par. 3).

⁵⁹ In E. De Filippo, *Il paese di Pulcinella*, cit., pp. 97-99.

⁶⁰ Vedi parr. 4 e 5.

⁶¹ Nei parr. 3, 4 e 5 illustro come sono arrivata a scoprire che DPV '58 è la redazione riveduta e DPV '79 quella originaria.

di italianizzare completamente il testo originariamente (cioè nel poemetto e nella redazione originaria della commedia derivata dal poemetto) in dialetto. In seguito, a partire da DPV '79, Eduardo ripristina l'innata e schietta vitalità e la carica comunicativa del dialetto della redazione originaria della commedia, un dialetto divenuto ormai consapevole del proprio referente nazionale e arricchito nella sua espressività da forme di comunicazione deittiche e performative⁶².

Il rapporto di Eduardo con la tradizione del brigante Mastrilli non è di passiva ripresa. Nelle fonti tradizionali la leggenda è presentata come un fatto realmente accaduto. Ma un autore impegnato nella società, ancorato alla realtà e alla Storia presente, non poteva proporre così come gli era stata presentata dalla tradizione una leggenda "visionaria" come quella di Mastrilli. Eduardo ha utilizzato moltissimo il filone fantastico nelle sue commedie, ma sempre come elemento critico di confronto con la realtà. Anche in questo caso Eduardo si serve del Fantastico come punto di vista privilegiato per un'analisi della realtà storica. Funzione analoga assume, nel teatro di Eduardo, la tradizione, che, inserita in una linea di continuità con il presente storico, diventa fonte di insegnamento e di presa di coscienza per l'uomo contemporaneo. Per questo motivo egli ha ambientato al presente la vicenda di Mastrilli, trasformando il brigante delle sue fonti in un ladro raffinato e dalle buone maniere, e anche innamorato. Muore non più impiccato, ma sotto i colpi di rivoltella di una sua mancata vittima dopo un fallito tentativo di rapina. A questo punto un razionalista come Eduardo non poteva presentare l'ascesa al cielo di De Pretore come reale, per cui si è servito dell'espedito della visione, originata dai vaneggiamenti di un moribondo. Ma questo stesso autore razionalista concentra il poemetto VDP '51 interamente sulla visione (solo nelle prime tre pagine c'è un breve antefatto, e nell'ultima pagina l'epilogo). Per quel che riguarda la commedia sono solo i quadri quarto e quinto⁶³ (nei quali viene rap-

⁶² Vedi par. 5.

⁶³ Tra le due diverse redazioni edite dei primi tre quadri e del sesto non sussistono invece varianti sostanziali (a parte il fatto che in DPV '58 il testo è in italiano e in DPV '79 è in dialetto).

presentata la visione) che monopolizzano i costanti interventi di Eduardo che portano a due redazioni edite assolutamente diverse della Sacra Rappresentazione⁶⁴, alle quali si aggiungono quelle inedite conservate presso la Vieusseux⁶⁵. La molteplicità delle redazioni dei quadri della visione dimostra quanto Eduardo sia rimasto affascinato e coinvolto nella descrizione della leggenda che affonda radici profonde non soltanto nella tradizione del brigante Mastrilli e in generale dei briganti-eroi, ma anche in quella della Sacra Rappresentazione.

Oltre ad essere stato catturato dalle suggestioni della tradizione popolare napoletana, Eduardo ha certamente sentito quelle della favolistica popolare, dalla quale, come ho mostrato nel precedente paragrafo, provengono alcune delle sue fonti, e in particolare quella, "diretta", dei racconti ascoltati da bambino dalla bocca di sua nonna. Infatti nella versione di Eduardo della favola-leggenda di Mastrilli ricorrono alcuni elementi tipici della Fiaba, primo fra tutti il *topos* delle avventure del ladro astuto (nelle favole, più frequentemente, il *topos* riguarda la coppia di ladri astuti, che nella tradizione scritta si ritrova per la prima volta in Erodoto, *Storie*, II, 121, con il racconto del tesoro di Re Rampsinite), cui si aggiungono quelli dell'anello come elemento di riconoscimento e del Palazzo Incantato.

Dell'anello parla De Pretore a Ninuccia nel primo quadro. Dalla sua narrazione appare chiaro che l'anello è stato rubato, ma Vincenzo lo porta al dito con la nostalgia della famiglia che non ha mai avuto e col candore di chi crede ancora nelle fiabe compensatrici della triste realtà:

sembra proprio un ricordo, uno di quegli oggetti di famiglia che ti vengono dal nonno, da uno zio... (con amarezza) dal papà [...], che quando lo porti al dito è come se mostrassi la fede di nascita, come se dicessi: «ecco chi sono!» [...] Ninu', io sono un gran signore! Non mi posso staccare da quest'anello, ho l'impressione di averlo sempre portato [DPV '58, pp. 449-450; stessa lezione in DPV '79, p. 158].

In questa favola moderna il simbolo dell'anello viene a per-

⁶⁴ Vedi par. 5.

⁶⁵ Vedi par. 3.

dere la sua funzione di elemento reale di riconoscimento, e De Pretore se ne serve per giustificare i suoi sogni e le sue illusioni sulle proprie nobili ascendenze:

De Pretore [...] Maria è quella che mi ha cresciuto, quella che mi diceva: «Tu hai il sangue nobile!» Ecco perchè io voglio bene a quest'anello [DPV '58, p. 455]

In DPV '79 la fantastica storia sulle sue nobili origini viene ulteriormente ricamata da Vincenzo con particolari favolistici perché possano rendere ancora più credibile, sia agli occhi propri che a quelli di Ninuccia, la bella illusione:

Maria è quella che m'ha cresciuto, quella che mi diceva: «Guaglio', tu tieni il sangue nobile!» (*abbassando la voce come chi sta per fare una rivelazione importante*) Ti ho detto che quest'anello l'ho trovato: non è vero. Questo anello lo consegnarono a Mammella per farlo dare a me quando compivo diciotto anni. Ecco perchè io ci voglio bene a quest'anello [DPV '79, p. 161].

Tra i racconti confidenziali di De Pretore a Ninuccia di un'infanzia fatta di sogni e illusioni sulle proprie nobili origini vi è quello del misterioso e Fantastico Palazzo del «Signore»⁶⁶. Questo *topos* fiabesco ritorna nell'altra e più grande illusione della commedia: quella della Visione. Infatti «il castello aragonese»⁶⁷ che si presenta innanzi agli occhi di De Pretore appena giunto alle porte del Paradiso corrisponde a quello da lui descritto a Ninuccia nel primo quadro. Del resto il castello sorge, secondo la didascalia, «in uno dei punti più incantevoli di Melizzano», il fantastico luogo di origine di Vincenzo, così chiamato perché ricco di profumatissime e rossissime mele. Anche la mela rossa è un elemento topico dalla forte carica simbolica di moltissime fiabe, e la descrizione che fa De Pretore del suo paese è infatti di un luogo fantastico da fiaba:

Tu vedi una processione di carretti carichi di mele rosse che mandano un profumo per tutta la campagna: quelle [...] mele! Tu le vedi a ceste, a cumuli, a cataste, casa per casa, bottega per bottega, tutte mele, mele, mele, mele... [identica redazione in DPV '58, p. 452; DPV '79, p. 160]

⁶⁶ DPV '58, p. 453; DPV '79, p. 160.

⁶⁷ DPV '58, p. 494; DPV '79, p. 189.

3. LA TORMENTATA VICENDA REDAZIONALE DELLA COMMEDIA: I MANOSCRITTI DELL'ARCHIVIO VIEUSSEUX E LA VOLONTÀ DI EDUARDO NEL '58 E NEL '79

Nel secondo volume della *Cantata dei giorni dispari* sono, come ho già detto, pubblicate due diverse redazioni di DPV. Le prime edizioni di ciascuna sono rispettivamente del '58 e del '79. La situazione editoriale di DPV è, per quanto riguarda il quinto quadro, inversa rispetto a quella delle altre dodici commedie che presentano varianti nell'ambito delle due *Cantate*. Infatti, mentre nella maggior parte dei casi Eduardo pubblica le redazioni originarie delle sue commedie in edizioni cronologicamente anteriori a quelle delle redazioni rivedute, nel caso di DPV decide di ripristinare nel quinto quadro di DPV '79 la redazione originaria della visione di Vincenzo edita nel poemetto VDP '51⁶⁸.

Nel ripristinare il nucleo originario della storia di Vincenzo, Eduardo, pubblicandone i versi relativi alla visione paradisiaca nel quinto quadro (in cui si svolge la vera e propria visione del Regno dei cieli, mentre il quarto quadro è ambientato sulla soglia del Paradiso) di DPV '79, ha dovuto adattarli al genere teatrale⁶⁹.

Anche se i versi del poemetto vengono pubblicati solo nel quinto quadro di DPV '79, tale variante fa sì che anche la redazione del quarto quadro risulti in DPV '79 completamente trasformata rispetto a DPV '58 (vedi par. 5).

Per quanto riguarda invece la storia-cornice costituita dagli avvenimenti in vita di Vincenzo e dalla sua morte (rispettiva-

⁶⁸ Analogamente a DPV solo per altre tre commedie della doppia raccolta Einaudi del teatro di Eduardo, *Ditegli sempre di sí*, *Requie a l'anema soja...* e *Il contratto*, la redazione originaria è pubblicata in un'edizione successiva a quella della redazione riveduta (anche se, ripeto, la redazione originaria della storia di Vincenzo è ripristinata in DPV '79 solo nel quinto quadro). Ma sulle altre commedie eduardiane, e in particolare sulle altre dodici che presentano varianti (per le quali svolgo un puntuale confronto tra le diverse redazioni), mi soffermo nel mio studio inedito sopra citato.

⁶⁹ Nel par. 4 parlerò delle varianti, caratteristiche del genere drammatico, che nel quinto quadro di DPV '79 Eduardo apporta a questi versi originariamente scritti per il genere del poemetto.

mente i primi tre quadri e il sesto), in DPV '79 rimane sostanzialmente la stessa di DPV '58 (infatti il poemetto si concentrava quasi esclusivamente sulla visione paradisiaca di Vincenzo). L'unica variante sostanziale che Eduardo ha apportato in DPV '79 ai primi tre quadri e al sesto, consiste nell'averli tradotti in napoletano⁷⁰. Questa variante è dovuta al fatto che i versi di VDP '51 reinseriti nel quinto quadro di DPV '79 sono in napoletano, per cui Eduardo ha dovuto tradurre in dialetto anche il resto della commedia (perché non si creasse diversità di linguaggi tra un quadro e l'altro).

Come documentano i manoscritti e dattiloscritti della seconda delle tre cartelline nelle quali è conservato il materiale relativo a DPV presso l'Archivio Vieusseux di Firenze⁷¹, la redazione edita in DPV '58 corrisponde al copione scritta tra il '56 e il '57 per la compagnia di Luciano Lucignani, messo in scena il 26 aprile 1957. In una lettera da Parigi datata «4 marzo 1957» Lucignani incalza Eduardo perché termini al più presto la scrittura del copione: «So bene come sei impegnato, ma spero che appena andato in scena, tu ti metta a scrivere un po'. Pensa che abbiamo pochissimi giorni, se andiamo in scena il 5 aprile o giù di lì; e non possediamo che il primo atto. Per il 15 marzo bisognerebbe avere tutto; ma anche se ci dai solo il secondo va bene. Il terzo potrai farcelo avere verso il 20. Va bene?»⁷². Dopo poche settimane il copione sarà terminato (suddiviso non in tre atti ma in due tempi che si articolano in sei quadri), e la commedia andrà in scena il 26 aprile con la regia di Lucignani supervisionata da Eduardo.

Il motivo per cui Eduardo ha composto per Lucignani una redazione della commedia (edita l'anno successivo in DPV '58) così differente dal nucleo originario costituito dal poemetto (al quale invece si rifà la redazione della commedia DPV '79), sta nel fatto che, essendo stata scritta per un'immediata rappresentazione, tale redazione è tutta proiettata verso la scena, e tiene

⁷⁰ Anche il quarto quadro in DPV '79 è tradotto in napoletano, ma, come dicevo, questa non è l'unica variante che presenta rispetto a DPV '58.

⁷¹ Come si vedrà più avanti, in questo stesso paragrafo.

⁷² L. Lucignani, lettera a Eduardo, Parigi, 4 marzo, 1957, citata in M. Giammusso, *op. cit.*, p. 264.

conto delle esigenze materiali proprie del teatro. Si possono individuare quattro ordini di esigenze di carattere scenico alla base delle trasformazioni apportate al testo originario del poemetto nel convertirlo in testo teatrale:

1) Eduardo ha scritto la commedia in italiano per l'apertura del suo teatro a un destinatario allargato, nazionale, rispetto a quello un po' più circoscritto delle sue poesie, tutte in dialetto. D'altra parte la commedia doveva andare in scena in un teatro romano;

2) la commedia è stata scritta in prosa per Lucignani. Mentre le battute di ciascun personaggio nel poemetto si succedevano l'una all'altra in blocchi di lunghi discorsi in versi, in DPV '58 danno vita a vivaci dialoghi drammatici e a scene corali e animate⁷³;

3) altra differenza rispetto al poemetto è che il copione del '57, edito in DPV '58, è caratterizzato da un'intensa gestione testuale della scena⁷⁴, maggiore, come si vedrà nel par. 5, rispetto a DPV '79 che nel quinto quadro riprende i versi del poemetto⁷⁵. La complessità delle didascalie e delle battute deittiche e performative rappresenta la tensione di Eduardo, in qualità sia di drammaturgo che di regista virtuale, a imporre la sua presenza in scena attraverso le indicazioni del testo drammatico. Questa esigenza era tanto più forte nel caso della messa in scena del '57 di DPV da parte di un'altra compagnia teatrale, nella quale occasione Eduardo avrebbe semplicemente supervisionato la regia diretta da Lucignani. Per questo motivo Eduardo si è servito del testo drammatico per fornire al regista e agli altri operatori teatrali una sorta di «consiglio non richie-

⁷³ Come si vedrà nel par. 5, il quinto quadro nella redazione DPV '79, nella quale sono ripristinati i versi di VDP '51, è invece più lirico e meno attento alla realizzazione scenica.

⁷⁴ Nella parte iniziale del paragrafo 5 illustro il significato di «gestione testuale della scena», di «didascalie esplicite e didascalie implicite», di «deissi e performatività».

⁷⁵ Come indicherò puntualmente nel par. 5, in DPV '58 le frequenti didascalie descrivono con dovizia di particolari i movimenti, la mimica gestuale e facciale, gli stati d'animo e le espressioni assunte di volta in volta dai personaggi, mentre nel quinto quadro di DPV '79 le didascalie, inserite tra i versi del poemetto, sono meno frequenti e ricche.

sto", cioè di direttiva "nell'interesse del parlante" [l'autore] mascherata da direttiva "nell'interesse dell'ascoltatore" [gli operatori teatrali]⁷⁶;

4) nel quinto quadro l'ambientazione in DPV '58 della visione del Paradiso in un interno («il salone del castello») rende la commedia più adatta alle esigenze delle "tavole" del teatro rispetto alla complessa scenografia di DPV '79 del Paradiso visto da Vincenzo come «una piazzetta di Napoli», più facilmente affrontabile in sede televisiva (la ripresa televisiva del '76). Si vedano le descrizioni delle due diverse ambientazioni:

Il salone del castello.
Maria, Gioacchino, Ciro.
Servitori e camerieri.

Il gruppo di questi personaggi sarà disposto in bell'ordine. Al centro di esso vi sarà il padrone del castello: Il Signore. La composizione deve ricordare molto da vicino quei gruppi tipici da Presepio [DPV '58, pp. 508-509].

Paradiso visto in delirio da De Pretore. È una piazzetta di Napoli, circondata da vicoli, vicoletti, scale, negozi, botteghe, case, osterie. Dappertutto santi che attendono ai lavori e ai compiti di cui gli uomini li hanno nominati protettori: san Crispino è calzolaio, santa Caterina è sarta, e così via. Commento musicale [...] [DPV '79, pp. 196-197].

Si noti, peraltro, che in DPV '58 ad apertura del quinto quadro il Signore è già presente in scena, mentre in DPV '79 apparirà soltanto in un secondo momento, quale "deus ex machina", affacciandosi «da una nuvola sopra alla piazzetta, preceduto da una forte luce dorata [DPV '79, p. 197]».

La redazione della commedia DPV '58 non è stata mai messa in scena da Eduardo, e in seguito agli spettacoli della compagnia di Lucignani del 26 aprile 1957 (cui fa seguito una sola replica, come dirò nel par. 6) al Teatro dei Servi di Roma, del maggio dello stesso anno al Teatro Valle di Roma, e del '62 all'Odeon di Milano e al Politeama di Napoli, non è stata più rappresentata.

⁷⁶ M. De Marinis, *op. cit.*, p. 55.

L'occasione per Eduardo di mettere in scena una delle sue commedie più care⁷⁷ fu la ripresa televisiva di DPV del 2 gennaio 1976 per la RAI. La registrazione del '76 di DPV non è di uno spettacolo teatrale vero e proprio, in quanto vengono a mancare «i due requisiti basilari della comunicazione teatrale [...]: 1) compresenza fisica reale di emittente e destinatario (quest'ultimo, di norma, collettivo); 2) simultaneità di produzione e comunicazione»⁷⁸.

Eduardo poteva quindi disporre di "effetti speciali" ben più sofisticati di quelli teatrali, e le riprese negli studi televisivi, in assenza di pubblico, si potevano svolgere anche in momenti diversi, con tutto il tempo per i cambiamenti di scena. Per questo motivo le scenografie potevano essere smontate e rimontate senza le limitazioni di tempo delle «mutazioni a vista» previste nel testo drammatico, nel corso delle quali non ci sarebbe stato il tempo di montare allestimenti troppo complessi. La messinscena televisiva presenta quindi delle inquadrature scenografiche più complesse (in particolare nei quadri della visione) non solo di quelle previste nel copione scritto per Lucignani (DPV '58), ma anche di quelle previste nella redazione ad essa corrispondente DPV '79⁷⁹ (come si vedrà nel par. 6).

⁷⁷ Come attesta il continuo ritornare negli anni (come dirò più avanti, nel corso di questo paragrafo) di Eduardo sulla scrittura di questa commedia, sfaccettandola in molteplici lacerti di redazioni. D'altra parte la storia di Vincenzo si ricollegava in Eduardo a ricordi d'infanzia (vedi, qui, par. 2).

⁷⁸ M. De Marinis, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁷⁹ Cito qui solo alcuni esempi, rimandando al par. 6 per un discorso più approfondito sulla complessità della rappresentazione televisiva rispetto alla redazione corrispondente DPV '79. All'inizio del terzo quadro, l'entrata in scena di De Pretore che «scende le scale fischiando [DPV '79, p. 180]» è preceduta nella registrazione televisiva da due riprese che hanno per sottofondo scenografico altri due scenari di scale dove ci sono personaggi che salutano Vincenzo. Analogamente, nella ripresa televisiva dell'inizio del quarto quadro Vincenzo, prima di arrivare nella «ridente località» descritta nella didascalia (DPV '79, p. 189), passa per tre diverse inquadrature di altre tre scene. Rispetto alla descrizione della didascalia corrispondente (DPV '79, p. 197), l'arrivo del Signore nella registrazione televisiva è più spettacolare: la sua sfolgorante apparizione dall'alto provoca in tutti i santi, che cadono in ginocchio, un forte timor divino. Alle parole di san Giuseppe che "minaccia" di andarsene dal

E proprio in seguito alla messinscena del "testo spettacolare" del '76, con il quale aveva ripristinato il nucleo originario in versi della favola di De Pretore, Eduardo si è sentito legittimato a ripristinare anche il "testo drammatico" corrispondente, pubblicandolo in DPV '79. Eduardo infatti pubblica le sue commedie solo dopo averle rappresentate e averne verificato il successo di pubblico, in quanto la sua attività drammaturgica è fortemente legata a quella di regista e attore. La successione cronologica dei testi drammatici e dei testi spettacolari di DPV è dunque la seguente:

- 1) 26 aprile 1957: messa in scena di DPV con la regia di Luciano Lucignani,
- 2) il cui copione viene pubblicato in DPV '58;
- 3) 2 gennaio 1976: ripresa televisiva di DPV con la regia di Eduardo,
- 4) il cui copione viene pubblicato in DPV '58.

La data di stesura «1957», indicata accanto al titolo della commedia nell'occhiello e nell'indice di tutte le edizioni Einaudi del secondo volume della *Cantata dei giorni dispari*, è quindi corretta solo per la redazione DPV '58 (e successive ristampe). Le date di stesura di DPV '58 e DPV '79 sono indicate nelle redazioni (perlopiù frammentarie) manoscritte e dattiloscritte⁸⁰ depositate presso l'Archivio Vieusseux di Firenze. Quelle corrispondenti a DPV '58 recano le date «1956» e «1957», e quelle corrispondenti a VDP '51, e quindi alla visione paradisiaca in DPV '79, sono datate «1949». Dall'esame dei manoscritti e dattiloscritti di DPV ho potuto constatare che alle tre redazioni edite della storia di De Pretore, costituite da VDP '51, DPV '58 e DPV '79, corrisponde una ricca costellazione di stadi redazionali inediti attestati da lacerti più o meno estesi (anche riguardanti solo particolari brani, soprattutto quelli relativi alla visione). Più che altro si può parlare di due blocchi di redazioni conservate in un'unica cartella dedicata a DPV, a sua volta suddivisa in tre cartelline.

Paradiso, nella registrazione televisiva il Signore, nel pronunciare la battuta deittica «Quella è la porta (DPV '79, p. 198)», alza imperiosamente un dito verso l'alto, scatenando fulmini e tuoni e provocando grave sgomento nei santi.

⁸⁰ Come si vedrà più avanti, nel corso di questo paragrafo.

Il primo consiste in diverse attestazioni datate «1949» della redazione originaria della favola di Vincenzo De Pretore confluita in VDP '51 e quindi poi in DPV '79. Sul frontespizio della terza cartellina è indicato: «De Pretore Vincenzo (prima stesura parziale) - commedia in due parti - 26 maggio 1949 - carte n. 24».

Nel secondo blocco di redazioni si possono raggruppare i manoscritti e dattiloscritti dal '56 al '57, conservati nella seconda cartellina, che costituiscono le successive fasi e interventi di Eduardo sulla scrittura della redazione riveduta della commedia messa in scena dalla compagnia di Lucignani il 26 aprile 1957 e pubblicata in DPV '58.

Nelle tre cartelline è conservata una serie di nuclei, frammenti, diverse attestazioni di stratificazioni successive sia del poemetto che della commedia, che attestano il percorso molto tormentato dai primi abbozzi in versi del poemetto fino alla redazione in prosa della commedia scritta negli anni '56-'57 per essere rappresentata dalla compagnia di Lucignani. I manoscritti e dattiloscritti attestano per DPV, rispetto a tutte le altre commedie di Eduardo, la storia redazionale più tormentata e il ritornare costante dell'autore, nei mesi e negli anni, su questa favola, apportando continue aggiunte e modifiche. La scrittura è anche molto agitata e piena di cancellature, sostituzioni e aggiunte; in certi momenti è chiaramente visibile la velocità e l'ansia di Eduardo nel buttar giù brani che gli stavano particolarmente a cuore, che scorrono sul foglio come un fiume in piena, con una scrittura fittissima e tormentatissima, in fogli e fogli scritti e riscritti con continue varianti che ogni volta dovevano farlo avvicinare in misura sempre maggiore all'idea che concepiva in maniera sempre più chiara e definita di questa Sacra Rappresentazione che tanto gli stava a cuore. Analizziamo ora il contenuto di ciascuna delle tre cartelline:

I. La prima cartellina, di colore rosa, contiene 6 carte, e vi è indicata la data 1957. In queste sei carte è riportato il discorso in versi che De Pretore rivolge al Signore nel poemetto e nel quinto quadro di DPV '79. Tale redazione, anche se attribuita da chi ha raccolto il materiale all'anno 1957, in realtà corrisponde alla redazione originaria in versi del 1949 di Vincenzo De Pretore, conservata nella terza cartellina. Si potrebbe attri-

buire tale confusione alla data «1957» dei manoscritti e dattiloscritti conservati nella seconda cartellina. Non è possibile escludere del tutto che Eduardo sia tornato nel 1957 a riscrivere i versi del '49, ma la cosa sembra improbabile, in quanto nel '57 Eduardo era tutto occupato a portare a termine la redazione in prosa della commedia promessa a Lucignani (il quale infatti la porterà sulle scene il 26 aprile dello stesso anno).

II. La seconda cartellina, di colore grigio chiaro, contiene diverse attestazioni e stesure incomplete (o frammenti di brani riguardanti la visione di De Pretore) delle fasi della scrittura della redazione della commedia scritta per Lucignani e pubblicata in DPV '58. In tali attestazioni, infatti, le scene in Paradiso sono ambientate nel salone del castello, sono scritte in prosa ed è presente il discorso sui bambini non nati che compare in DPV '58⁸¹.

Dal raccoglitore del materiale relativo a tale redazione sono riportate, sulla cartellina, le indicazioni: «*De Pretore Vincenzo* - Commedia in due tempi (ms incompleto) - 1957 gennaio - carte 104 + 16 c. allegate contenenti Intervista di L. Lucignani a E. De Filippo». Nelle 16 carte dell'«Intervista» Eduardo fa il racconto in prosa dell'ascesa al cielo di De Pretore.

All'interno di questa seconda cartellina sono contenute, una nell'altra, due cartelline fuxia. Su quella esterna è indicato: «*De Pretore Vincenzo*» - fogli autografi: 76. Dattiloscritti con correzioni autografe: 7 - Discussione con L. Lucignani». Nelle cartelline è contenuto un foglietto con l'indicazione: «*De Filippo* - scene da *De Pretore Vincenzo*» * 1956 incompleto». In queste cartelline sono contenuti quattro gruppi di carte:

a) Il primo gruppo è formato da carte, nella prima parte dattiloscritte e nella seconda manoscritte, che corrispondono al quarto quadro in DPV '58, ma con alcune varianti, come la presenza di san Girolamo al posto di san Ciro. Questa è l'unica redazione in cui è san Girolamo ad apparire a De Pretore nelle fattezze di un suo vecchio amico, in questo caso don Girolamo⁸².

⁸¹ Tale discorso, come si vedrà nel par. 5, in DPV '79 è sostituito da quello sulle due massime istituzioni della società: la Chiesa e lo Stato.

⁸² In DPV '58 l'amico di cui parla De Pretore nel quarto quadro non è più don Girolamo, ma don Ciro, sotto le cui sembianze gli compare san Ciro alle

b) Il secondo gruppo è costituito da fogli manoscritti numerati a partire dal numero 15 (le prime 14 carte saranno state depositate altrove o andate perdute) e corrispondenti alla redazione del quarto e quinto quadro in DPV '58. Il frammento ha inizio dalla scena dell'apparizione a De Pretore dell'impiegato che gli aveva sparato, scena che corrisponde all'inizio del quarto quadro. Come in DPV '58, le scene del manoscritto corrispondenti al quinto quadro, in prosa, si svolgono nel salone del castello, e compare il discorso sui bambini non nati (che in DPV '79 sarà sostituito dal discorso ideologico su Stato e Chiesa).

C'è da dire che le parole sui bambini non nati nel manoscritto sono in versi, mentre il brano corrispondente in DPV '58, come pure il resto del manoscritto, sono in prosa. È possibile che in tale redazione manoscritta Eduardo abbia lasciato queste parole in versi come nella loro redazione originale per la sofferta e lirica drammaticità con accenti di preghiera che li caratterizza. D'altra parte il brano dei bambini non nati, mentre in DPV '58 è tradotto in italiano, nella redazione manoscritta è caratterizzato, per la schiettezza e liricità del dialetto napoletano versificato, da una più commossa drammaticità.

c-d) Il terzo e il quarto gruppo sono costituiti rispettivamente da fogli azzurri dattiloscritti e dai fogli dattiloscritti dell'intervista con Lucignani, che Eduardo prende a pretesto per raccontare, della storia di De Pretore, la parte che corrisponde alle scene del primo quadro della commedia, da quella iniziale fino a quella in cui il protagonista mostra l'anello a Ninuccia.

III. Due redazioni della poesia che costituisce il nucleo originario della complessa storia redazionale di DPV sono conservate nella terza cartellina, di colore grigio chiaro, sulla quale troviamo indicato da chi ne ha ordinato le carte:

«*De Pretore Vincenzo* (prima stesura parziale) - commedia in due parti - 26 maggio 1949 [redazione originaria] - carte n. 24».

Il primo gruppo di carte riguarda una poesia manoscritta (a matita), primo nucleo della storia di De Pretore Vincenzo. La

parte del Paradiso. In DPV '79 l'amico avrà nome don Peppe, e con questo appellativo De Pretore si rivolgerà a san Giuseppe al suo primo apparire.

scena in Paradiso corrisponde a quella pubblicata in VDP '51 e quindi nel quinto quadro di DPV '79, ed è presente anche il discorso su Chiesa e Stato e sui figli di padre ignoto che sarà pubblicato in queste due edizioni. C'è però una parte del discorso che, ancora presente in VDP '51, sarà eliminata in entrambe le redazioni edite della commedia, ed è quella in cui De Pretore racconta al Signore che alcune madri, per non avere figli di padre ignoto, «pe se mantenè pulit' 'a fora» preferiscono ucciderli in grembo.

Queste parole si ritrovano, dattiloscritte, anche nella poesia intitolata *Serenata 'e contratiempo* conservata nel secondo gruppo di carte della terza cartellina. Forte e drammatico è l'atto d'accusa che davanti al Signore De Pretore rivolge alla colpevole malafede e cinica ipocrisia delle persone responsabili dell'uccisione di tanti innocenti. De Pretore nella sua denuncia colpisce anche l'omertà della «gente attuorno» che se ne lava le mani e che, nel rinunciare alla doverosa responsabilità di guardare la verità oltre quello che accade dietro le apparenze «pulite», si rende altrettanto responsabile di queste uccisioni⁸³. Il grido d'accusa assume i toni biblici di quello rivolto da Gesù ai farisei, «sepolcri imbiancati», nel Vangelo. *Serenata 'e contratiempo* è stata pubblicata all'interno del poemetto del '51 con solo due varianti minime (che indico in nota) rispetto al dattiloscritto:

E songo a meliune chella ggente
ca pe' se mantenè pulit' 'a fora,
quanno nu figlio nun è nato ancora,
le negano 'o deritto d' 'o ccampà.

Se ll'accidene ncuorpo, 'e ccriature,
senza piatà, redenno e pazzianno.
Pariante e amice⁸⁴ 'o ssanno e nun 'o ssanno...
e se levano 'a tuorno 'a verità.

⁸³ Come si vedrà nel par. 5, il discorso sui bambini non nati è completamente eliminato da DPV '79, dove invece riportato il discorso su Stato e Chiesa. In DPV '58 il discorso sui bambini non nati è ancora presente, ma già in questa redazione non vengono più pubblicate le accese parole, presenti nella poesia manoscritta e in VDP '51, di denuncia dei responsabili, chi in prima persona chi per omertà, dell'uccisione di tanti innocenti.

⁸⁴ Nel dattiloscritto la lezione «Pariante e amice» è sostituita da «'A gente attuorno».

Overo, Patetè, sti ccriaturelle⁸⁵
accise, primm' 'e nascere, addò vanno?
Vèveno Mparaviso, e nun 'o ssanno?
E vuje nun ce 'o putisseve spiegà? [VDP '51, p. 71]

Tirando ora le fila del discorso, è utile ribadire i due ordini di osservazioni svolte in questo paragrafo:

1) nel quinto quadro di DPV '79 è ripristinato il nucleo originario della storia di De Pretore costituito dai versi pubblicati in VDP '51 (di conseguenza anche il quarto quadro si trasforma rispetto a DPV '58);

2) dalla consultazione dei manoscritti ho appurato che la redazione originaria in versi edita in VDP '51 e, con varianti, in DPV '79, è datata «1949», e che la redazione riveduta completamente in prosa edita in VDP '58 risale agli anni 1956-57.

A questi due ordini di considerazioni sarà utile aggiungerne un terzo, che svolgerò poi in maniera puntuale e analitica nel par. 5, e che consiste in un'ulteriore conferma del fatto che DPV '58 costituisce una redazione riveduta della visione di Vincenzo rispetto a DPV '79. Infatti DPV '58 ha tutte le caratteristiche delle redazioni rivedute delle commedie di Eduardo. In altri termini, le differenze di DPV '58 rispetto a DPV '79 corrispondono alla costante tipologia di varianti che contraddistinguono le redazioni rivedute delle commedie eduardane⁸⁶: l'italianizzazione del testo e l'intensificazione della gestione testuale della scena⁸⁷.

Infatti mentre DPV '58 è scritta in italiano, DPV '79 è scritta in napoletano (anche se si tratta di un napoletano italianizzato).

Il quinto quadro in DPV '58 è in prosa e molto più ricco di scene e battute rispetto a DPV '79, in versi e meno «drammatico». Con questo aggettivo intendo esprimere due ordini di considerazioni:

1) In DPV '58 (come indicherò nel par. 5) è intensificata la

⁸⁵ Nel dattiloscritto: «sti criature».

⁸⁶ Come ho potuto verificare, in un mio studio ancora inedito, dall'esame delle diverse redazioni delle tredici commedie che presentano varianti nell'ambito delle due *Cantate*.

⁸⁷ Definirò meglio questi particolari tipi di varianti nel par. 5.

gestione testuale della scena tramite la carica deittica e performativa delle battute e le frequenti didascalie che descrivono con dovizia di particolari i movimenti, la mimica e gli stati d'animo dei personaggi.

D'altra parte nel quinto quadro di DPV '79 le battute di ciascun personaggio si succedono l'una all'altra come blocchi di lunghi discorsi in versi⁸⁸ più che come parti di un vivace dialogo drammatico, per cui le scene risultano meno corali e animate.

2) Il quinto quadro in DPV '79 è meno "drammatico" anche nel senso che perde la tragicità e la profondità di alcuni passi presenti in DPV '58, come il discorso di Vincenzo, del Signore e di San Ciro intorno ai bambini non nati, eliminato nell'ultima edizione.

4. IL POEMETTO DEL '51 E LA REDAZIONE DELLA COMMEDIA DEL '79

Passiamo ora al confronto tra il poemetto VDP '51 e la redazione della commedia DPV '79 che da quello deriva⁸⁹. La concordanza riguarda il quinto quadro che in DPV '79 è in versi, che nel complesso corrispondono a quelli della visione nel poemetto. Per il resto, mentre la vita "terrena" di De Pretore in DPV '79 si svolge in tre quadri (pp. 147-189) arricchiti dalla presenza di altri personaggi, da scene corali del popolo, e dalla storia d'amore con Ninuccia, i versi del poemetto si concentrano

⁸⁸ Tale redazione, infatti, deriva da VDP '51, e conserva ancora alcune caratteristiche del genere del poemetto, mentre DPV '58 se ne distacca per abbracciare completamente quello drammaturgico.

⁸⁹ Svolgo nel par. 5 il confronto tra le due diverse redazioni della commedia edite rispettivamente nel '58 e nel '79. In DPV '79 il quinto quadro è in napoletano e in versi, corrispondenti a quelli del poemetto, mentre in DPV '58 è in italiano e in prosa. VDP '51 e DPV '79 attestano la medesima redazione della visione in Paradiso, alla quale si contrappone la redazione scritta successivamente (ma edita nella CGD prima di quella originaria) attestata da DPV '58.

quasi esclusivamente sulla visione, e la parte riguardante la vita terrena di De Pretore è raccontata alle pp. 59-62, nella forma breve dell'antefatto. Diversa da DPV '79 è anche la dinamica del ferimento mortale di Vincenzo ad opera di un suo derubato: nel poemetto il feritore appare terribilmente sadico e crudele, non agisce per legittima difesa come in DPV '79, e infierisce violentemente, «senza scrupolo e piatà», su De Pretore anche dopo essere scampato al suo tentativo di derubarlo:

A piazza Municipio, na matina,
sfilann' 'o portafoglio a nu signore,
chisto, cchiù lesto, ferm' 'a de Pretore
e 'o ncatata cu tant'abilità,

nfacci'a nu camionne; e nun cuntento
d'averle sbutecato na mascella,
'o lassa, mette man' 'a rivultella,
e tira, senza scrupolo e piatà [VDP '51, p. 61].

Nel poemetto (che non si sofferma sulle vicende in vita di De Pretore e non è quindi popolato dai tanti personaggi della commedia) all'arrivo di Vincenzo alle porte del Paradiso mancano le scene degli incontri con Ninuccia e con il suo uccisore, scene che in DPV '79 (pp. 190-194) costituiscono la prima parte del quarto quadro. In DPV '79 i personaggi dei primi tre quadri ricompaiono "santificati" nei due quadri della visione: De Pretore, infatti, scambierà san Giuseppe per Don Peppino⁹⁰ e la Madonna per la sua Tata (anche se il personaggio della Tata non compare nei primi tre quadri, ma è citato nei racconti di De Pretore a Ninuccia sulla sua infanzia).

⁹⁰ Nella registrazione televisiva del '76, corrispondente alla redazione DPV '79, sarà Eduardo a interpretare entrambi i personaggi di don Peppino e san Giuseppe, e così pure gli stessi attori che avevano fatto le comparse nei primi tre quadri ritorneranno nel quarto e nel quinto a impersonare i santi del Paradiso. Il fatto che la registrazione televisiva della redazione DPV '79 preceda di tre anni la sua prima pubblicazione nella CGD, non ci meraviglia, in quanto, come abbiamo visto nel precedente paragrafo, dai manoscritti conservati presso la Vieuxseux risulta che tale redazione corrisponde a quella originaria, il cui primo nucleo risale al 1949.

In DPV '79 i versi, che costituiscono le parti dialogate, sono intervallati da parti didascaliche in prosa, mentre in VDP '51 le indicazioni esterne ai dialoghi sono anch'esse in versi. Anche se nel poemetto le indicazioni didascaliche sono meno frequenti e ricche, non di meno le immagini che esse dipingono sono molto più colorite e artistiche rispetto alle didascalie, in italiano e in prosa, della commedia⁹¹. Si vedano, ad esempio, i due quadretti dal sapore caratteristico da antico presepe napoletano di Giuseppe e Maria che decidono di lasciare il Paradiso:

E c' 'a mazza fiurita, San Giuseppe,
comme si nun avesse manco ntiso,
lassav' 'o posto 'e copp' 'o Paraviso,
c' 'a capa sotto, e senza s'avutà [VDP '51, p. 68]

'A Madonna, strignènnose int' 'e spalle,
se susette pur'essa, e s'avutaje;
facett' 'a riverenza, salutaje,
dichiaranno: «Ma comme pozzo fa? [...]» [VDP '51, p. 69]

Tali quadretti in DPV '79 sono tradotti in due didascalie corrispondenti, che pur descrivendo la stessa gestualità, perdono l'aura poetica e i colori del quadretto impressionistico dipinto dai versi:

Giuseppe, muto, si inchina davanti al Signore, si volta e si avvia per uscire, con la mazza fiorita in mano, a testa bassa e senza girarsi.

MARIA (*lo guarda tristemente, si stringe nelle spalle, si alza, fa una riverenza al Signore*)
Ma comme pozzo fa? [DPV '79, p. 198]

Nel poemetto il linguaggio dialettale dei personaggi è vivace ed espressivo e rende i dialoghi sapidi e schietti rispetto a DPV '79, dove il dialetto viene parzialmente italianizzato. L'italianizzazione è però condizionata dall'esigenza di mantenere invariati,

⁹¹ Come mostrerò nel prossimo paragrafo, in DPV '58 si intensifica la gestione testuale della scena, e le didascalie dei due quadri della visione sono ancora più frequenti e sviluppate rispetto a DPV '79 (dove già sono più ricche e dettagliate rispetto alle indicazioni didascaliche del poemetto).

rispetto al poemetto, il numero di undici sillabe per ogni verso e le rime (perciò molte volte si limita alla grafia "italianizzata" di una parola in napoletano, o alla traduzione di singoli termini dialettali in italiano). Il poemetto, infatti, si articola in quartine di endecasillabi, nelle quali il secondo e il terzo verso fanno rima tra loro, mentre il primo e il quarto sono sciolti. Tale schema metrico rimane in DPV '79 per quanto riguarda le rime, ma scompare la disposizione grafica dello spazio bianco che separava visibilmente le quartine l'una dall'altra. In DPV '79 i versi sono invece separati tra di loro dall'indicazione marginale del nome del personaggio che di volta in volta li pronuncia e da didascalie in prosa (nel poemetto tali indicazioni marginali e didascaliche, essendo in versi, facevano tutt'uno, all'interno della strofa, con i dialoghi).

In DPV '79 il quarto quadro ha inizio con una didascalia che descrive in maniera molto approfondita la «ridente località, a pochi chilometri da Napoli, adagiata in uno dei punti più incantevoli di Melizzano [DPV '79, p. 189]».

Manca nel poemetto un qualsiasi accenno alla descrizione della località in cui si trova «'o Palazzo 'e Dio [VDP '51, p. 62]» e del Paradiso. Quest'ultima in DPV '79 è offerta dalla didascalia che apre il quinto quadro:

Paradiso visto in delirio da De Pretore. È una piazzetta di Napoli, circondata da vicoli, vicoletti, scale, negozi, botteghe, case, osterie. Dappertutto santi che attendono ai lavori e ai compiti di cui gli uomini li hanno nominati protettori: san Crispino è calzolaio, santa Caterina è sarta, e così via [DPV '79, pp. 196-197].

L'unico accenno, in VDP '51, all'ambiente in cui sorge il Palazzo del Paradiso, è offerto dalla seguente strofa:

Allero e zumpettianno se fermaje
for' 'o Palazzo 'e Dio, nanz' 'o purtone.
Spustaje cu'fforza na maniglia 'attone,
sbattènnola doje vote pe'chiammà [VDP '51, p. 62].

Manca nel poemetto anche la descrizione dell'apparizione del Signore (infatti in VDP '51 il Signore non fa un'apparizione "clamorosa" come in DPV '79, ma è già sullo «scalone»):

Da una nuvola sopra alla piazzetta, preceduto da una forte luce dorata, si affaccia il Signore, che guarda in basso e vede san Giuseppe che avanza e poi si ferma intimorito e abbassa il capo [DPV '79, p. 197].

L'unico accenno descrittivo dell'interno del Palazzo e dell'incontro di san Giuseppe col Signore è offerto dalla seguente quartina:

San Giuseppe, nu poco penziaruso,
s'abbiaje p' 'o scalone, a malincuore,
e se truvaje mpresenza d' 'o Signore,
cu' ll'uocchie nterra pe' nun' 'o guardà [VDP '51, p. 67].

In DPV '79, pp.199-202, sono inserite *ex-novo*, rispetto al poemetto, tre pagine del discorso di Vincenzo sull'arte della retorica e sull'arte tipicamente napoletana di arrangiarsi. Corale è la partecipazione dei santi nell'incoraggiarlo a farsi avanti al cospetto del Signore:

SIGNORE [...] fate entrare a De Pretore [...] (*De Pretore, spinto da Pietro, e incoraggiato coi gesti da san Giuseppe e dagli altri santi, avanza timidamente*) Vieni avanti...

SAN GIUSEPPE (*vista l'incertezza di Vincenzo, insiste*) Avanti!
TUTTI I SANTI Avanti! [DPV '79, p. 199]

Nel corso della sua dimostrazione pratica sull'arte di arrangiarsi e sulle sue molteplici capacità e "arti" (con l'intento di dimostrare la sua utilità per la popolazione del Paradiso, nel caso in cui fosse ammesso tra loro), il gioco di prestigio che Vincenzo inscena sollecita di nuovo la corale partecipazione dei santi:

VINCENZO [...] scegliete una carta!
Divertiti e come tanti bambini i santi si muovono verso Vincenzo col braccio teso [DPV '79, pp. 201-202].

In DPV '79 sono eliminate le tre strofe pubblicate in VDP '51 e che corrispondono alla poesia manoscritta *Serenata 'e contratiempo* citata nel precedente paragrafo (vedi). In DPV '79 tali versi sono sostituiti da una didascalia riferita al Signore: «*Dopo una breve pausa*» [DPV '79, p. 203]. Chi ha letto solo la redazione

teatrale di *De Pretore Vincenzo* non poteva certo immaginare che tale «breve pausa» era in realtà originariamente un inno alla vita umana, vituperata e massacrata dalla ipocrisia di coloro che o direttamente («chella gente ca pe' se mantenè pulit' 'a fora») o indirettamente (l'omertà e l'egoismo di «pariente e amice» e della società intera) sono responsabili dell'uccisione «ncuorpo» di «sti ccriaturelle».

Ma non sono finite qui le censure. In DPV '79 è eliminato un secondo brano, di intensa poeticità, sui bambini non nati. Tale brano in VDP '51 era inserito tra due versi che in DPV '79 diventano consecutivi: «Questo napoletano resta qua. / Per come vanno i fatti sulla terra [DPV '79, p. 203]».

Questo discorso sui bambini non nati si ritrova ancora, in prosa, nella redazione della commedia DPV '58⁹². Ma già in tale redazione non sono più pubblicati i versi sopra citati di *Serenata 'e contratiempo*. Il discorso è inoltre inserito in due diversi momenti in DPV '58 e in VDP '51. In DPV '58 De Pretore chiede al Signore: «queste, diciamo... mezze creature, dove finiscono?» in chiusura del discorso sui figli di padre ignoto, collegandovi in questo modo il discorso sull'aborto: «e tante mamme che, per non mettere al mondo degli infelici [...] se ne liberano [DPV, p. 513]». Ed è anche in seguito alla commozione suscitata in lui dal discorso sulle «mezze creature» che il Signore accetta Vincenzo in Paradiso. Nel poemetto, invece, il brano sull'arrivo «mparaviso [...] a chiorme» di «st'Angiulille», è pubblicato subito dopo la frase del Signore «Chistu Napulitano resta ccà!». Il Signore, infatti, non ha dimenticato la domanda postagli prima, nell'ultima strofa della *Serenata 'e contratiempo*, da De Pretore: «sti ccriaturelle / accise, primm' 'e nascere, addò vanno? [VDP '51, p. 71]», e ora che Vincenzo è stato ammesso nella popolazione del cielo può rispondergli:

Po' se chiammaje San Ciro: «Ci, 'e sentuto
'o fatto d' 'e ccriature?» «L'aggio ntiso...
rispunnette San Ciro: Mparaviso
nun c'è cchiù posto p' 'e ricoverà!

⁹² Alle pp. 513-514.

Arrivàvano a chiorne, st'Angiulille...
ca j' dicevo... scusate si v' 'o ddico:
«Ma 'o Pateterno fosse nu nemico?
Sti mmeze criaturelle che nne fa?

Cu 'e ccapuzzelle grosse, a form' 'e pera;
ch' 'e ddetelle azzeccate e ll'uocchie nchiuse,
pàrene vicchiarielle penziaruse,
ca sanno 'a ggente, 'o munno, e 'a nfamità!

N'aggio fatto nuttate appriesso a lloro,
attuorno a tutte chelli spalluzzelle!
Ce n'aggio miso nguenta e ppumatelle...
ma 'e scelle nun putevano spuntà...».

Dicett' 'o Pateterno: «Nun fa niente.
Nun vularranno maje, chist'Angiulille.
Che ffà... sò piccerille piccerille,
e mm' 'e porto cu mmico, a passìa [VDP '51, p. 73].

Ecco, di tale brano, la versione riveduta pubblicata in DPV '58:

De Pretore [...] E tante mamme che, per non mettere al mondo degli infelici...

Signore Che fanno?

De Pretore Se ne liberano. Lei forse mi può togliere una curiosità. Sa, è un problema che mi ha sempre interessato... Tutte queste creature che non riescono ad affacciarsi nel mondo... queste, diciamo... mezze creature, dove finiscono?

Signore (commosso)

Qua, in casa mia. (Rivolgendosi a *Ciro*) È vero, dottore?

Ciro (anche lui commosso)

Sì. Faccio quello che posso. Ma sono in tanti che non faccio in tempo a curarli. vorrei tanto metterli alla pari con gli altri angeli... con ritrovati moderni, unguenti speciali... Cospargo loro le spalle di oli e di balsami... ma sono tutti palliativi... Due aluzze embrionali sono riuscito ad ottenere per loro...

Signore Non importa. Non saranno in grado di spiccare il volo. Ma io sono molto paziente, e ho molto tempo da dedicare a loro. Li porto a passeggio, rincorrono le farfalle... I miei possedimenti sono immensi e pieni di tante meraviglie che solo queste «mezze creature» riescono a vedere... E poi la mia tavola è grande e può accogliere tutti [DPV '58, pp. 513-514].

Come si vede dai brani citati, in DPV '58 il racconto del Signore e di san *Ciro* sull'accoglienza in cielo di queste «mezze

creaturelle», pur essendo ancora profondamente commovente e poetico, è purgato dalle immagini più intensamente realistiche e impressionistiche della redazione originale in versi in VDP '51. Nel poemetto Eduardo raggiunge con questi versi i vertici della più alta poesia manifestando una profonda commozione e un intenso coinvolgimento personale e emotivo. Attraverso il realismo delle immagini cui ricorre nel dipingere con delicatezza queste «mezze creaturelle» giunge a toni accesi di intenso lirismo, arrivando a toccare le corde più nascoste della sua ispirazione poetica e profondamente umana. Si può senz'altro affermare che con questi versi ora citati l'arte e la poesia eduardiana arrivano ai risultati più alti.

Nel poemetto VDP '51 al racconto sulle «mezze creature» seguono i versi, dai toni profetici, della promessa del Signore che tali delitti non rimarranno impuniti:

Pe comme vanno 'e fatte ncopp' 'a terra,
ce sta na Legge mia, ca nun perdona.
Chillo che dice: «Dio nun se n'addona»,
se sbaglia, pecché 'a Leggia mia ce sta [VDP '51, p. 74].

È il grido contro i responsabili dell'eccidio della parte più innocente della società, gli «angiulille [...] piccerille piccerille», contro chi dimentica che «'a Leggia mia ce sta», ed è una legge «ca nun perdona».

Queste parole del Signore si ritrovano anche in DPV '79 (parzialmente italianizzate). Ma in tale redazione, dalla quale è stato eliminato qualsiasi accenno ai bambini non nati, le stesse parole assumono un altro significato, e vengono a riferirsi al discorso appena pronunciato da *De Pretore* sulle colpe dello Stato e della Chiesa.

Alla decisione del Signore di accettare in Paradiso Vincenzo, sia in VDP '51 che in DPV '79 i santi mostrano un profondo malumore. Nel poemetto, però, solo dopo passata la notte il Signore, «Schiurato juorno, fece l'adunata» per tranquillizzare tutti: «Chisto pirciò se chiamma Paraviso. / Lietto sicuro? Pane ben diviso... / Neh, de Pretore c' 'arrubbasse a ffà? [VDP '51, p. 75].»

In DPV '79, invece, queste parole rassicuranti vengono pronunciate dal Signore subito dopo aver congedato i santi, i quali,

nel tornare ognuno «alla sua casa [DPV '79, p. 204]», manifestano una certa inquietudine per la presenza di un così singolare personaggio. In DPV '79, rassicurata dal Signore, la popolazione del cielo dà luogo a un quadro molto suggestivo, che nella didascalia è descritta come una vera e propria «Sacra Rappresentazione» (e tale è la resa spettacolare nella registrazione televisiva del '76):

I santi e le sante si guardano in faccia, si sorridono prima timidamente, poi apertamente; ognuno va ad accendere un lume e lo porta sulla finestra, sulla soglia della casa o del negozio dove si trova; la piazzetta somiglia adesso a un bellissimo, sfolgorante albero di Natale; il Signore, soddisfatto, fa cenno di sì con il capo e dolcemente svanisce, mentre tutti intonano un canto e De Pretore, rapito, dopo qualche esitazione comincia a cantare pure lui [DPV '79, p. 205].

In VDP '51 è minore l'interesse per l'aspetto spettacolare della visualizzazione della scena, e l'intonazione della «Pastorale» è solo accennata, senza che sia descritto il coro di santi e sante:

'E Sante se guardàjeno tutte nfaccia,
e ntunàjen' 'a cchiù bella Pastorale,
comm' a chella che cantano a Natale:
e pe' Vicienzo, che felicità! [VDP '51, p. 75]

In DPV '79 dalla scena della Pastorale si passa bruscamente al «Sesto quadro. / In una squallida stanzetta del pronto soccorso [DPV '79, p. 205]». Scompare ogni suggestione di fiducia e speranza della visione rivelatasi vana, e sono descritti realisticamente e nei particolari gli ultimi istanti di vita e i vaneggiamenti di Vincenzo nel rispondere all'ossessionante interrogatorio del poliziotto:

DE PRETORE (*infastidito dal ripetersi di quella incresciosa domanda*) Ve l'ho detto poco fa. V'ho confessato tutto. (*Il respiro gli diventa sempre più pesante*) Vi ho detto che so' stato nu mariuolo, e che sta matina m'hanno sparato... Ora sto in Paradiso... Me l'avete promesso... che mi fate restare. (*Il volto gli si contorce in una smorfia di dolore. Poi chiude gli occhi, reclinando il capo sulla spalla destra e s'accascia...*) [DPV '79, p. 206]

Invece nel poemetto la morte di Vincenzo si consuma nella

medesima aura mistica della visione in Paradiso, e la drammaticità della scena assume toni lirici e commossi e profondamente religiosi:

N'ata voce dicette: «Su coraggio,
cercate di rispondere al Signore».
«Gnorsi, già mi ha concesso l'alto onore.
Sul'isso me puteva perdunà.

Ce ll'aggio ditto, ch'ero mariuncello
e ca pe' chesto songo muorto acciso.
Fatemi rimanere in Paradiso!...
Tengò... 'a prumessa e voglio... restà ccà....».

.....
Credenno ca parlava c' 'o Signore,
nzerraje pe' sempe ll'uocchie de Pretore [VDP '51, pp. 76-77].

5. LE VARIANTI DELLA COMMEDIA TRA IL '58 E IL '79

Come premessa dell'analisi delle varianti tra DPV '58 e DPV '79 sarà utile ribadire due stati di fatto che ho illustrato nei paragrafi 3 e 4.

Il primo è che DPV '79 attesta la redazione originaria in versi dell'episodio della visione del paradiso di Vincenzo edita in VDP '51 e datata «1949» nei manoscritti conservati presso l'Archivio Vieusseux (vedi par. 3).

L'altro elemento è che DPV '58, scritta negli anni '56-'57 (come documentano i manoscritti e dattiloscritti conservati presso l'Archivio Vieusseux) per essere messa in scena dalla compagnia di Lucignani nell'aprile '57, attesta la redazione riveduta⁹³ della visione di Vincenzo.

DPV '79, pur attestando la redazione originaria della visione, è stata pubblicata ventuno anni dopo la redazione riveduta DPV '58. Come ho già detto nel par. 3, tale scelta è dovuta al fatto che DPV '58 e DPV '79 sono state pubblicate entrambe all'indomani delle rispettive messinscene del '57 e del '76.

⁹³ In prosa e in italiano, completamente trasformata, come si vedrà nel corso di questo paragrafo, rispetto alla redazione attestata da VDP '51 e DPV '79.

Nel ripristinare in DPV '79 il nucleo originario della storia di Vincenzo pubblicando, nel quinto quadro, i versi del poemetto relativi alla visione paradisiaca, Eduardo ha dovuto riscrivere di conseguenza anche la redazione del quarto quadro, che risulta completamente trasformata rispetto a DPV '58 (come si vedrà nel corso di questo stesso paragrafo).

Per quanto riguarda invece la storia-cornice costruita con gli avvenimenti in vita di Vincenzo e con il racconto della sua morte (rispettivamente i primi tre quadri e il sesto), in DPV '79 rimane sostanzialmente la stessa che in DPV '58 (infatti il poemetto si concentrava quasi esclusivamente sulla visione paradisiaca di Vincenzo). L'unica variante sostanziale che Eduardo ha apportato in DPV '79 ai primi tre quadri e al sesto, consiste nell'averli tradotti in napoletano. La traduzione in dialetto riguarda l'intero testo della commedia ed è dovuta all'inserimento nel quinto quadro di DPV '79 dei versi in napoletano del poemetto. Da qui l'esigenza di adeguare a tale codice linguistico il resto della commedia, per evitare il contrasto tra il napoletano nel quinto e l'italiano negli altri quadri.

Le varianti apportate alla redazione riveduta dei quadri della visione in DPV '58, rispetto a quella originaria in DPV '79, vanno ricondotte alla progressiva maturazione della coscienza d'autore eduardiana nel corso della nuova fase della sua produzione drammaturgica (costituita dalle commedie del dopoguerra, pubblicate nei tre volumi della *Cantata dei giorni dispari*), contraddistinta da due elementi fondamentali, quali l'apertura a un destinatario anche esterno ai confini della realtà napoletana e una più intensa gestione testuale della scena.

Al primo elemento, quello dell'apertura a un destinatario nazionale (e internazionale), va attribuita la scelta dell'italiano in DPV '58 rispetto al napoletano di VDP '51.

Anche l'intensificazione della gestione testuale della scena in DPV '58, in particolare nel quarto e quinto quadro, rientra in una più generale strategia drammaturgica. Infatti la gestione testuale della scena da parte di Eduardo in qualità sia di drammaturgo che di regista (e attore) virtuale, si intensifica progressivamente, nelle opere più tarde e nelle redazioni rivedute delle commedie, per mezzo dell'arricchimento delle didascalie esplicite (cioè le didascalie vere e proprie) e di quelle

implicite consistenti nelle battute deittiche e performative. Per una definizione di deissi e performatività rimando a Cesare Segre: «Grazie alla deissi viene superata l'antinomia testo teatrale/rappresentazione: i deittici sono infatti il preciso supporto alla gestualità e alla messinscena, costituiscono insomma l'immanenza del teatro in seno al testo. Quanto alla performatività, si può dire che essa è la traduzione discorsiva della causalità»⁹⁴. Ciò significa, ad esempio, che una battuta è performativa quando provoca un'azione immediata da parte del personaggio destinatario di tale battuta. Si può quindi parlare, a proposito di DPV '58, di scena "bloccata" nel testo e di un minor numero di "spazi di fuga" per la scena dalla dipendenza dal testo.

La rielaborazione delle didascalie, assieme all'accrescimento delle battute deittiche e performative, rappresenta la tensione di Eduardo, in qualità sia di drammaturgo che di regista virtuale, a imporre la sua presenza in scena attraverso il testo drammatico. Quest'ultimo, secondo la terminologia mutuata da Ross da parte di Marco De Marinis nel suo libro *Semiotica del teatro*, assumerebbe quindi «le caratteristiche di "consiglio non richiesto", cioè di direttiva "nell'interesse del parlante" [l'autore] mascherata da direttiva "nell'interesse dell'ascoltatore" [gli operatori teatrali]»⁹⁵.

Le didascalie esplicite eduardiane possono essere classificate in tre tipi fondamentali:

- 1) le didascalie ambientali relative alla scenografia e agli oggetti di scena,
- 2) le didascalie relative alla tipologia dei personaggi,
- 3) le didascalie relative alla mimica dei personaggi.

Le didascalie esplicite appartenenti alla terza categoria seguono i movimenti, le azioni, i gesti, il tono di voce e le espressioni del viso dei personaggi integrando le battute. Le stesse battute, per l'alto grado di deissi e performatività che presentano, già di per se stesse danno l'idea della mimica gestuale e espres-

⁹⁴ C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 10.

⁹⁵ M. De Marinis, *op. cit.*, p. 55.

siva dei personaggi, contenendo indicazioni utili sia per il lettore che per gli operatori teatrali, e in particolare per gli attori, ai quali sono forniti suggerimenti più dettagliati per guidarli nell'interpretazione del personaggio.

Le didascalie (sia quelle esplicite che quelle implicite), infatti, hanno in Eduardo un duplice destinatario, essendo funzionali sia al "Testo drammatico" che al "Testo spettacolare". Se da una parte contengono indicazioni relative allo spettacolo e suggerimenti precisi per gli operatori teatrali, dall'altra agevolano il lettore alla costruzione di una sorta di "teatro immaginario".

Le battute deittiche e performative, che aumentano e si intensificano nelle redazioni rivedute delle commedie eduardiane (compreso il quinto quadro in DPV '58, come si vedrà in questo paragrafo) possono essere così classificate:

- 1) battute deittiche caratterizzate da verbi di azione e di movimento, nel corso delle quali determinate azioni o movimenti sono descritti o indicati dal personaggio che li compie o da un altro;
- 2) battute deittiche che indicano le relazioni prossemiche e la disposizione dei personaggi sulla scena;
- 3) battute deittiche caratterizzate da indicazioni di tempo e luogo (spesso tramite avverbi come "ora" e "qui");
- 4) battute caratterizzate da riferimenti dei personaggi al buio o alla luce che, integrando le indicazioni contenute nelle didascalie, rimandano a effetti luminosi da ricreare sul palcoscenico;
- 5) battute deittiche caratterizzate dall'indicazione o riferimento a determinati oggetti situati sulla scena da parte di un personaggio (indicazioni nella maggior parte dei casi sottolineate dalla presenza di aggettivi dimostrativi come "questo", "quello");
- 6) battute deittiche relative all'aspetto esteriore, all'abbigliamento, alla mimica gestuale e facciale, ai toni di voce e agli sguardi di un personaggio, pronunciate dal personaggio in questione o da un altro. Particolarmente importanti, al riguardo, sono le battute che caratterizzano un personaggio al momento della sua entrata in scena;
- 7) battute deittiche che esprimono sensazioni fisiche dei personaggi relative ai cinque sensi;
- 8) battute performative caratterizzate da verbi al modo imperativo, che esprimono da parte di un personaggio la sollecitazione, rivolta al suo interlocutore, a un movimento o a un'azione;

9) racconti "recitati" da un personaggio che rivive e drammatizza delle situazioni da lui vissute in prima persona.

Ho registrato e illustrato tutte le varianti sostanziali (che si concentrano nei due quadri della visione, il quarto e il quinto) tra le due redazioni della commedia, quelle cioè relative all'intensificazione della gestione testuale della scena e all'aggiunta, eliminazione e sostituzione di parole, battute e scene in una redazione rispetto all'altra. Per quanto riguarda le varianti linguistiche tra il testo in italiano del '58 e quello in napoletano del '79 (in DPV '79, comunque, il dialetto non è stretto come nel poemetto, ma parzialmente italianizzato), nel confronto tra le due redazioni non offrirò un interminabile elenco delle continue varianti relative alla traduzione del testo da una lingua all'altra, in quanto ciò equivarrebbe a pubblicare i due testi a fronte, ma registrerò solo quelle relative alle prime due scene del primo quadro. Il mio intento è infatti quello di dare l'idea della portata delle duplice operazione linguistica di Eduardo:

1) la prima, in DPV '58, è stata quella di tradurre in italiano (e in prosa) i versi in napoletano del poemetto VDP '51 relativi alla visione;

2) la seconda, in DPV '79, è stata quella di ripubblicare in napoletano quegli stessi versi (tradotti in prosa e in italiano in DPV '58) nel quinto quadro, e di tradurre di conseguenza in dialetto anche gli altri cinque quadri della commedia.

Con la traduzione in napoletano del testo in DPV '79 il linguaggio dei personaggi, come mostrerò nel corso di questo paragrafo, si arricchisce di colore e vivacità. Ma questo diverso grado di espressività tra le due redazioni non dipende solo dai due diversi codici linguistici seguiti. Infatti in alcuni casi anche le espressioni non dialettali di DPV '79 sono più colorite di quelle corrispondenti in DPV '58. Questo perchè in DPV '79 il modo di esprimersi dei personaggi segue le regole, più che del «dialetto» (che infatti non è stretto come quello del poemetto, ma parzialmente italianizzato), della «dialettalità»⁹⁶ parten-

⁹⁶ Per il concetto di «dialettalità» vedi A. Pagliaro, *Dialettalità e letteratura*, in *Culture regionali e letteratura nazionale*, Atti del VII Congresso dell' AISLLI (Bari, 31 marzo - 4 aprile 1970), Bari, Adriatica Editrice, s.d., pp. 131-145.

pea, cioè dei meccanismi comunicativi e dell'organizzazione mentale ed espressiva propri del dialetto napoletano. La dialettalità non riguarda quindi soltanto i termini più specificamente dialettali, ma è la riproduzione della ricchezza e vivacità del linguaggio parlato, anche attraverso la punteggiatura.

Passiamo quindi al confronto puntuale e diretto tra le due redazioni DPV '58 e DPV '79 e alla dimostrazione di quanto ho appena affermato.

Parte prima
Primo quadro

Tra le due redazioni del primo quadro non ci sono varianti sostanziali che alterino il significato del testo (a parte l'aggiunta in DPV '79 di alcune battute di Vincenzo, assenti in DPV '58, sulla provenienza del suo anello). La maggior parte delle varianti sono minime (non cambiano cioè il senso di un discorso)⁹⁷ e linguistiche, e sono relative:

a) al diverso modo di esprimere una stessa battuta in italiano in DPV '58 e in napoletano in DPV '79;

b) e, nei casi in cui le parole in DPV '79 sono in italiano, all'uso di uno stile comunque più vivace e colorito in DPV '79, tipico della «dialettalità» partenopea.

Riporto qui di seguito tutte le varianti tra le due redazioni dei primi due dialoghi della commedia:

Non siamo mica in caserma, no? [DPV '58, p. 439]
Che siamo in caserma? [DPV '79, p. 151]

brioche [DPV '58, p. 439]
brioscia [DPV '79, p. 152]

non sono ancora sveglio del tutto! [DPV '58, p. 440]
sono ancora mezzo addormentato! [DPV '79, p. 152]

ci sarà un cameriere [DPV '58, p. 441]
ci metto un cameriere [DPV '79, p. 152]

⁹⁷ Per questo motivo, delle varianti linguistiche tra il testo in italiano del '58 e quello in napoletano del '79, citerò solo, a titolo esemplificativo, quelle relative alle prime due scene del primo quadro.

PORTIERA Giusto! Se io mi metessi i guanti, figuriamoci nel palazzo... Vedermi salire con questa guantiera in mano e... [DPV '58, p. 441]
PORTIERA È giusto! Ma se mi metessi i guanti, figuriamoci nel palazzo... Quando mi vedono per le scale con questa guantiera in mano e coi guanti... [DPV '79, p. 152]

A Napoli dicono «il panariello», che secondo loro, dovrebbe venir giù colmo d'ogni ben di Dio! [DPV '58, p. 441]
A Napoli diciamo «il panariello», che, secondo loro, dovrebbe scendere dal cielo, pieno di ben di Dio! [DPV '79, p. 152]

Oppure sapete che altro s'aspettano? Il comunismo! [DPV '58, p. 441]
Oppure, sapete che si aspettano? La «giustizia sociale»! [DPV '79, p. 152]⁹⁸

Neanche [DPV '58, p. 441]
Nemmeno [DPV '79, p. 153]

VINCENZO Sì. Vedete, esco appunto presto per tornare di buon'ora [DPV '58, p. 442].
VINCENZO Sì. Vedete, stamattina esco alla svelta proprio per tornare presto [DPV '79, p. 153].

PORTIERA E ve li siete finiti ieri sera [DPV '58, p. 442].
PORTIERA Ah, già! E quelli che so' rimasti ve li siete mangiati scarfati ieri sera [DPV '79, p. 153]⁹⁹.

VINCENZO Mi spiego? [DPV '58, p. 443]
VINCENZO Mi spiego?
PORTIERA (*scherzosa*) È giusto? [DPV '79, p. 154]¹⁰⁰

⁹⁸ È chiaro che in DPV '79 Eduardo intende evitare i toni sarcastici di Vincenzo per l'attesa del comunismo da parte del popolo: da qui la scelta dell'espressione più generica di «giustizia sociale», rispetto a «comunismo» di DPV '58.

⁹⁹ Come si vede, la battuta della portiera è più colorita e pittoresca in DPV '79, in quanto aderisce agli schemi della dialettalità.

¹⁰⁰ La frase «Mi spiego? È giusto?» è ripetuta da Vincenzo più volte nel corso della commedia, e ne diventa una sorta di *leit-motiv*. In DPV '79, a questo punto del dialogo, la portiera completa la frase della quale Vincenzo aveva pronunciato, rispetto al solito, solo la prima parte. In DPV '58, come si vede, manca questa battuta della portiera.

Ma che mestiere mi vuoi far fare! [DPV '58, p. 443]
 Ma che mestiere me vuò fa' fa'! [DPV '79, p. 154]¹⁰¹

NINUCCIA Non ci avete parlato? Ecco, lo sapevo! [DPV '58, p. 443]
 NINUCCIA Non ci avete parlato? Ecco, e io lo sapevo! [DPV '79, p. 154]

noiosa! [...] capire? Di dirglielo? [DPV '58, p. 443]
 scoccante! [...] capire? [DPV '79, p. 154]

vuol dire che non vuol saperne [DPV '58, p. 443].
 significa che non ne vuol sapere [DPV '79, p. 154].

mi ferma [DPV '58, p. 444]
 si ferma [DPV '79, p. 154]

NINUCCIA Uno! Mica è la prima volta... Mi porta il cioccolato, le castagne scioppate, bottigliette di profumo [DPV '58, p. 444].
 NINUCCIA Uno! Seh! E non è la prima volta... Mi porta la cioccolata, 'e castagne scioppate, 'e bottigliette di profumo [DPV '79, p. 154].

mezzo matto [DPV '58, p. 444]
 miezo pazzo [DPV '79, p. 155]

Non ha un amico, non ha una femmina... Io sto sul portone [DPV '58, p. 444]
 Non tiene n' amico, non tiene na femmina... Io sto abbasso al portone [DPV '79, p. 155]

c'è [DPV '58, p. 444]
 ci sta [DPV '79, p. 155]

E qui intorno [DPV '58, p. 444]
 E qui, nel quartiere [DPV '79, p. 155]

«Un mestiere antico... il più antico del mondo...» Lascialo stare [DPV '58, p. 444]
 «Un mestiere cristiano... Il più antico del mondo...» Lasci' 'o sta', nun 'o da' retta! [DPV '79, p. 155]

E così te ne vai in gloria... [DPV '58, p. 445]
 E così, piano piano, te ne vai in gloria... [DPV '79, p. 155]

preso [DPV '58, p. 445]
 pigliato [DPV '79, p. 155]

¹⁰¹ A partire da questa iniziano le varianti tra le due redazioni del secondo dialogo della commedia, quello tra Ninuccia e la portiera, che in

La variante sostanziale¹⁰² cui mi riferivo all'inizio dell'esame di questo primo quadro consiste nell'inserimento *ex-novo* in DPV '79 di un passo in cui Vincenzo confida a Ninuccia i suoi favoleggiamenti sulle proprie origini nobili. In questa redazione è sviluppato il *topos* fiabesco dell'elemento di *anagnorisis* (in questo caso l'anello) da consegnare all' "eroe" allo scoccare del diciottesimo anno d'età. Ecco le due redazioni del brano:

Maria è quella che m' ha cresciuto, quella che mi diceva: «Tu hai il sangue nobile!» Ecco perché io voglio bene a quest'anello [DPV '58, p. 455].
 Maria è quella che m'ha cresciuto, quella che mi diceva: «Guagliò, tu tieni il sangue nobile!» (*abbassando la voce come chi sta per fare una rivelazione importante*) Ti ho detto che questo anello l'ho trovato: non è vero. Questo anello lo consegnarono a Mammella per farlo dare a me quando compivo diciotto anni. Ecco perché io ci voglio bene a quest'anello [DPV '79, p. 161].

Molto suggestivo, in DPV '79, il detto che pronuncia Ninuccia per avallare una sua convinzione già espressa, ma in maniera meno colorita, in DPV '58:

NINUCCIA Io non voglio aspettare. Quando le cose vanno per le lunghe, passa la voglia... [DPV '58, p. 455]
 NINUCCIA Io non voglio aspettare. Le cose lunghe diventano serpi... Passa la voglia... [DPV '79, p. 162]

Secondo quadro

Il nome del tabaccaio, «don Ciro» in DPV '58, si tramuta in «don Peppino» in DPV '79. Questa variante è dovuta al fatto che in DPV '79 nei quadri della visione non sarà più san

DPV '79 è molto più vivace e colorito rispetto a DPV '58. Le varianti tra le due redazioni sono più frequenti in questa scena rispetto alla precedente tra Vincenzo e la portiera, in quanto ora il dialogo acquista toni confideziali e l'uso del napoletano diventa più ricco in DPV '79.

¹⁰² Da questo momento in poi non registrerò più le varianti non sostanziali né quelle linguistiche relative alla presenza del dialetto e della dialettalità in DPV '79. Saranno comunque registrate e illustrate tutte le varianti sostanziali relative all'aggiunta, eliminazione o sostituzione di intere frasi, battute e scene tra le due redazioni della commedia.

Ciro¹⁰³ ad acquisire le sembianze e il nome del vecchio tabaccaio, ma san Giuseppe (come si vedrà meglio nei quadri quarto e quinto).

È interessante notare la comicità dell'errore di Ninuccia quando in DPV '58 fa confusione sui «gradi di parentela» di Gesù, affermando che Gioacchino è suo «zio» in quanto marito di sua nonna. Ma in DPV '79 l'errore è corretto. Questa correzione induce a credere che l'errore non fosse stato messo appositamente in bocca a Ninuccia per ottenere un effetto comico, perchè in tal caso sarebbe stato conservato da Eduardo anche in DPV '79, per cui sembra più logico immaginare che il lapsus sia di Eduardo e non del suo personaggio:

NINUCCIA Sì. (*Precisando*) Ed è imparentato a sant'Anna, la quale è nonna di Gesù. E un grado di parentela ce l'ha pure con san Gioacchino, che è lo zio di Gesù [DPV '58, p. 471].

NINUCCIA Sì. (*Precisando*) E poi è imparentato a Sant'Anna e San Gioacchino, che sono i nonni di Gesù [DPV '79, p. 173].

In DPV '58, nella lunga "preghiera" di De Pretore a san Giuseppe, è presente un'altra digressione comica (tra le frasi «lei non lo doveva sentire» e «La protezione che io vi chiedo», che in DPV '79, p. 175, si susseguono) che verrà eliminata in DPV '79. Si tratta del dubbio di Vincenzo che Ninuccia possa venire a conoscenza, «attraverso santa Rita», del "patto" che sta per stringere con san Giuseppe:

Voi mi potete capire e mi capirete, ma lei no. Anzi, e questo è necessario che lo diciamo subito, io voglio essere molto chiaro. Se ci mettiamo d'accordo - come sono sicuro, perchè io sono in buona fede - di tutto quello che diciamo adesso, Ninuccia non deve sapere niente! E mi spiego... Non facciamo che attraverso Santa Rita... beh! Ci siamo capiti! [DPV '58, p. 473]

¹⁰³ Nel corso del mio esame del quarto quadro spiego il motivo della decisione di Eduardo di eliminare il personaggio di san Ciro (presente sia nel poemetto che in DPV '58) dai quadri quarto e quinto di DPV '79.

Parte seconda Terzo quadro

Nella didascalia dell'entrata in scena di Vincenzo comune alle due redazioni, in DPV '58 si accenna agli effetti del buon esito del "patto" sul giovane rimesso a nuovo (accenno che scompare in DPV '79):

Dall'alto appare De Pretore; è allegro, ben vestito. Gli affari gli vanno bene, scende le scale fischiando [DPV '58, p. 480].

De Pretore scende le scale fischiando [DPV '79, p. 180].

In DPV '79 è inserito *ex-novo* un brano tra due frasi (l'una di De Pretore: «Vi voglio bene...», e l'altra di don Peppino: «E tu, il mestiere che facevi, non lo fai più?») che in DPV '58, p. 483, erano consecutive. Si tratta dello scambio di battute tra Vincenzo e don Peppino, nel corso delle quali Vincenzo fa un raffronto tra don Peppino e il suo «Tatillo». Questa connessione (nel nome, nell'attività di falegname, nella somiglianza fisica), che Vincenzo istituisce tra il suo «Tatillo» Peppino e don Peppino il tabaccaio, anticipa l'analoga correlazione che istituirà nella visione tra don Peppino il tabaccaio e san Giuseppe¹⁰⁴. Ecco il brano:

DE PRETORE [...] E vi voglio bene pure perchè rassomigliate a una persona che nella mia vita ha avuto una parte assai importante.

DON PEPPINO E rassomiglia a me?

DE PRETORE Due gocce d'acqua! E poi, lo stesso modo di parlare, le stesse mosse!

DON PEPPINO E chi è?

DE PRETORE Adesso sarà morto... Io lo chiamavo Tatillo: era il marito della mia balia.

DON PEPPINO Ah, t'ha fatto muovere i primi passi.

DE PRETORE In bottega io stavo sempre vicino a lui. Faceva il falegname. E si chiamava come voi: Peppino!

DON PEPPINO Pure? Io non dico che ho fatto il falegname, ma ci ho avuto sempre la passione per questo mestiere. Quando tengo un poco di tempo mi diverto con la pialla... Tengo tutti gli utensili [DPV '79, pp. 181-182].

¹⁰⁴ La correlazione Tatillo (di nome Peppino) - san Giuseppe richiama la correlazione Tata (di nome Maria) - Madonna che Vincenzo istituisce nel quarto quadro in DPV '58 e nel quinto quadro in DPV '79 (vedi nota 80).

Quarto quadro

I quadri che presentano il maggior numero di varianti tra le due redazioni sono il quarto e il quinto, nei quali si svolge la visione di Vincenzo¹⁰⁵.

Nella parte iniziale il quarto quadro¹⁰⁶ non presenta varianti sostanziali tra le due redazioni.

La prima variante consiste in un brano di quattro pagine inserito in DPV '58 tra due battute¹⁰⁷ che in DPV '79 sono consecutive. Si tratta di scene con i personaggi della Madonna, san Giuseppe, san Gioacchino e san Ciro che, per entrare nel "castello", devono firmare il "registro" che San Pietro porge loro.

La scena in cui De Pretore scambia la Madonna per la sua «Tata» [DPV '58, p. 499] si trova anche in DPV '79, ma nel quinto quadro¹⁰⁸, dove Vincenzo non si rivolge direttamente alla Madonna chiamandola «Tata!», come succedeva in DPV '58, ma a San Pietro.

In DPV '58 Vincenzo, dopo aver scambiato la Madonna per la sua «Tata», compie un errore analogo nei confronti di san Giuseppe:

DE PRETORE (*Indicando Giuseppe*) E lui è Tatillo...

GIUSEPPE Io sono Giuseppe.

DE PRETORE Precisamente...

GIUSEPPE No... io sono Giuseppe [DPV '58, p. 500].

In DPV '79, invece, l'incontro con il santo protettore non

¹⁰⁵ Già all'inizio di questo paragrafo ho accennato ai rapporti e al diverso grado di "drammaticità" tra le due redazioni della visione.

¹⁰⁶ Il quarto quadro è pubblicato in DPV '58 alle pp. 494-508, e in DPV '79 alle pp. 189-196.

¹⁰⁷ Le due battute sono: «DE PRETORE (*ipocrita*) Per fortuna [DPV '58, p. 499; DPV '79, p. 193]» e «NINUCCIA Non perdere tempo... (*Indicando il portone*) Bussa [DPV '58, p. 502; DPV '79, p. 193]».

¹⁰⁸ DE PRETORE Guardate! Tata! / PIETRO Chi? / DE PRETORE Quella donna là! È stata la tata mia! / PIETRO (*ridendo*) Quella è Maria... / DE PRETORE E Maria si chiamava la mia tata! / PIETRO Non avete capito: quella è la Madonna! / DE PRETORE Ah! Ma come si somiglia alla tata... [DPV '79, p. 197].

è casuale. Questi è reclamato a gran voce da Vincenzo che si era sentita riferire da san Pietro la dichiarazione di san Giuseppe di non conoscerlo. Nel vederlo De Pretore esclama:

DE PRETORE Oh, qua sta Don Peppino, 'o tabaccaio! Quanto mi dispiace, siete morto pure voi!

GIUSEPPE Ma qua' tabaccaio? Io sono Giuseppe!

DE PRETORE Peppino... Giuseppe... è la stessa cosa.

GIUSEPPE Giuseppe, Peppino, sì; ma io sono san Giuseppe! [DPV '79, p. 195]

A questo punto diventa chiaro il motivo della variante, nel secondo e terzo quadro, del nome del tabaccaio che in DPV '58 è don Ciro e in DPV '79 don Peppino.

La spiegazione è nelle rispettive redazioni degli incontri con i santi nel quarto quadro. In DPV '58 san Giuseppe è scambiato per «Tatillo» e san Ciro per «don Ciro, il tabaccaio». In DPV '79, invece, viene unificata la correlazione di san Giuseppe con Tatillo e il tabaccaio. Infatti nel quarto quadro di DPV '79, p. 195, san Giuseppe è scambiato per «don Peppino, 'o tabaccaio» che a sua volta nel terzo quadro della stessa redazione DPV '79¹⁰⁹ era stato da Vincenzo correlato a «Tatillo». Quanto a san Ciro, di lui in DPV '79 non si fa più menzione.

Sarà utile aprire una parentesi sul motivo che ha spinto Eduardo ad eliminare il personaggio di san Ciro dai quadri quarto e quinto di DPV '79. Tale decisione ha origine dalla scelta di rimuovere da questa redazione la scena, presente sia nel poemetto che nel quinto quadro di DPV '58, in cui il Signore, Vincenzo e san Ciro parlano dei bambini non nati. Tale scena aveva come protagonista san Ciro, che all'infuori di essa non aveva altri ruoli di rilievo né nel poemetto né in DPV '58. Perciò, venendo a cadere in DPV '79 l'unico ruolo che ricopriva,

¹⁰⁹ Questo brano (che ho citato tra le varianti relative al terzo quadro), in cui Vincenzo nota la somiglianza tra don Peppino e Tatillo, è stato inserito nel terzo quadro di DPV '79 per sopperire all'eliminazione nel quarto quadro della connessione tra san Giuseppe e Tatillo (che avveniva nel quarto quadro in DPV '58). In DPV '79 viene unificato il nesso tra Tatillo, il tabaccaio e san Giuseppe in quanto nel terzo quadro è istituito quello tra don Peppino e Tatillo e nel quarto tra don Peppino e san Giuseppe.

il personaggio di san Ciro viene per forza di cose eliminato da questa redazione.

Chiusa la parentesi, torniamo al punto in cui eravamo rimasti. Al termine delle scene con i santi, le due redazioni della commedia tornano a ricollegarsi (DPV '58, p. 502; DPV '79, p. 193).

Lo scambio di battute tra De Pretore e san Pietro, però, è diverso nelle due redazioni, in quanto in DPV '58 Vincenzo si trova ad aver già incontrato san Giuseppe (pur avendolo scambiato per «Tatillo»), mentre in DPV '79 non ha ancora avuto rapporti con nessun santo al di fuori di san Pietro. Mettiamo quindi a confronto le due diverse redazioni della prima parte dello scambio di battute con san Pietro:

DE PRETORE Vorrei parlare con san Giuseppe.

PIETRO In questo momento è entrato... non lo avete visto?

DE PRETORE Sì, ma pensavo fosse il marito della tata mia.

PIETRO No, quello è san Giuseppe in persona.

DE PRETORE Posso parlarci?

PIETRO Ma siete atteso da lui?

DE PRETORE Certo. E sarà molto felice di vedermi, in quanto è stato lui che mi ha fatto salire qua.

PIETRO E perchè non vi ha riconosciuto quando vi ha visto?

DE PRETORE Evidentemente conosce il mio nome, ma non le mie sembianze [DPV '58, pp. 502-503].

DE PRETORE Vorrei parlare con san Giuseppe.

PIETRO Ma siete atteso? Siete conosciuto?

DE PRETORE Certo. E sarà contento di vedermi: è stato lui che mi ha fatto salire qua.

PIETRO Allora ci tenete appuntamento?

DE PRETORE Così credo [DPV '79, p. 193].

Tra le due redazioni del dialogo tra Vincenzo e san Giuseppe (DPV '58, pp. 506-508; DPV '79, pp. 195-196) due sono le varianti sostanziali: la prima è quella dell'inserimento, in DPV '79, p. 195, dello scambio di battute sopra citato¹¹⁰ nel corso

¹¹⁰ Tali battute non si trovano in DPV '58 in quanto in questa redazione, già nella scena precedente, era stato san Ciro, e non san Giuseppe, a essere scambiato per il tabaccaio.

delle quali Vincenzo prende il Santo per «Don Peppino, 'o tabaccaio».

La seconda variante è relativa alla «protezione» del Santo che De Pretore aveva creduto di arrogarsi. In DPV '58 Vincenzo ha il dubbio, che in DPV '79 non esprime, che il Santo avrebbe concesso la sua protezione anche all'impiegato che gli ha sparato, e che questa sarebbe stata l'origine del «disguido». Ecco le due redazioni:

DE PRETORE [...] Il protettore mio siete voi... Se poi c'è stato il disguido di quell'altro...

GIUSEPPE Quale altro?

DE PRETORE L'impiegato. Voi mi direte che aveva più diritto di me, lui era un padre di famiglia. Ma io sono solo. E voi dovete pensare per me... [DPV '58, p. 507]

DE PRETORE [...] Chi tiene a san Giuseppe che lo protegge, è san Giuseppe che ci deve pensare! [DPV '79, p. 196]

Alle due varianti riferite è da aggiungere che in DPV '79 il dialogo, in napoletano, è maggiormente concitato e colorito rispetto alla redazione in italiano. Questo non significa che la scena in DPV '58 sia poco animata. Anzi: il quarto quadro in tale redazione è molto elaborato dal punto di vista formale, e molto studiata è la ricerca di vocaboli per una resa espressiva efficace e vicina alla ricchezza del parlato.

Quinto quadro

Come ho già ampiamente detto nei paragrafi 3 e 4, le due redazioni del quinto quadro sono completamente diverse. In DPV '79 nel quinto quadro è ripristinata la redazione originaria in versi e in napoletano del poemetto VDP '51, che, come documentano i manoscritti depositati presso l'Archivio Vieusseux, risale al 1949. In DPV '58 nel quinto quadro è attestata la redazione riveduta della visione di Vincenzo, in italiano e in prosa, inserita nella commedia scritta negli anni '56-'57 per la compagnia di Lucignani.

La visione del Paradiso di Vincenzo in DPV '58 è più ricca

di scene e battute rispetto a DPV '79, nella quale sono eliminati, come ora si vedrà, alcuni passi profondamente tragici, come il discorso di Vincenzo, del Signore e di san Ciro intorno ai bambini non nati.

In DPV '58 è intensificata la gestione testuale della scena tramite la carica deittica e performativa delle battute e le frequenti didascalie che descrivono con dovizia di particolari i movimenti, la mimica gestuale e facciale e gli stati d'animo dei personaggi. Mentre le battute di ciascun personaggio in DPV '79 si succedono l'una all'altra in blocchi di lunghi discorsi in versi, in DPV '58 danno vita a vivaci dialoghi drammatici e a scene corali e animate. Le didascalie in DPV '58 si affiancano a quasi tutte le battute per descrivere lo stato d'animo e l'espressione assunta di volta in volta dai personaggi, mentre in DPV '79 questa funzione è assolta dalle didascalie su scala ridotta.

L'ambientazione del quadro¹¹¹ descritta nella prima parte della didascalia iniziale, cioè il Paradiso nella visione di Vincenzo, in DPV '58 è «il salone del castello», mentre in DPV '79 è «una piazzetta di Napoli»:

Il salone del castello.
Maria, Gioacchino, Ciro.
Servitori e camerieri.

Il gruppo di questi personaggi sarà disposto in bell'ordine.

Al centro di esso vi sarà il padrone del castello: il Signore. La composizione deve ricordare molto da vicino quei gruppi tipici da Presepio. Il Signore indossa un vestito da cacciatore, osserva, e imbraccia di tanto in tanto il fucile. Tutti gli altri sono occupati in faccende casalinghe. Chi pulisce un piatto, chi un pezzo di argenteria, chi batte un tappeto. Qualcuno gratta il formaggio. Un altro pulisce la verdura. Ogni volta che il Signore riempie i polmoni di aria e protende in avanti l'ampio torace, Ciro vi colloca al centro l'orecchio, con attenzione, per ascoltare i battiti di quel cuore tanto regale e sensibile.

Il commento musicale continua [DPV '58, pp. 508-509].

Paradiso visto in delirio da De Pretore. È una piazzetta di Napoli, circondata da vicoli, vicoletti, scale, negozi, botteghe, case, osterie. Dappertutto santi che attendono ai lavori e ai compiti di cui gli uomini li hanno nominati protettori: san Crispino è calzolaio, santa Caterina è sarta, e così via.
Commento musicale [DPV '79, pp. 196-197].

¹¹¹ Il quinto quadro è pubblicato in DPV '58 alle pp. 508-514, e in DPV '79 alle pp. 196-205.

In DPV '58 la seconda parte della didascalia descrive l'entrata in scena di san Giuseppe e Vincenzo e introduce il dialogo tra il Signore e san Giuseppe. In DPV '79 la seconda parte della didascalia descrive l'entrata in scena di san Giuseppe e Vincenzo e introduce lo scambio di battute tra quest'ultimo e san Pietro (in DPV '79 infatti il Signore non è già in scena come in DPV '58). Ecco le due redazioni:

Giuseppe entra esitante seguito da De Pretore che, durante tutta la scena, resterà dalla quinta, ad assistere e a commentare ciò che accade. Giuseppe si ferma, e non osa affrontare l'argomento che lo ha spinto a tanta audacia. Il Signore, dopo un poco, s'accorge del suo imbarazzo [DPV '58, p. 509].

Da una stradina compare san Giuseppe, un po' esitante. È seguito da Vincenzo che durante tutta la scena tra san Giuseppe e il Signore resta in disparte ad assistere e a commentare l'accaduto con san Pietro che li ha seguiti e si è fermato accanto a Vincenzo. È chiaro che fa il tifo per lui. Mentre san Giuseppe avanza fino a centro scena, Vincenzo nota la Madonna ed esclama: [...] [DPV '79, p. 197]

A questo punto in DPV '58 ha inizio lo scambio di battute tra san Giuseppe e il Signore e in DPV '79 quello tra san Pietro e Vincenzo (che ha scambiato la Madonna per la sua «Tata»¹¹²). In DPV '79 a questo dialogo segue quello tra san Giuseppe e il Signore, introdotto dalla didascalia che descrive l'apparizione del Signore:

Commento musicale.

Da una nuvola sopra alla piazzetta, preceduto da una forte luce dorata, si affaccia il Signore, che guarda in basso e vede san Giuseppe che avanza e poi si ferma intimorito e abbassa il capo [DPV '79, p. 197].

Gli elementi cui accennavo poco fa (la maggiore lunghezza in DPV '79 di ogni battuta e la diminuzione delle didascalie relative alle espressioni e stati d'animo dei personaggi) sono palesi nello scambio di battute tra il Signore e san Giuseppe. Peraltro questo colloquio si svolge, in DPV '79, su un piano farsesco estraneo a DPV '58, a partire dal modo quasi irrisuardoso in

¹¹² Ho già citato questo brano di DPV '79 per confrontarlo con la redazione dello stesso brano in DPV '58 nel quarto quadro, pp. 499-500.

cui il santo si rivolge al Signore: «il vecchiacone vero siete voi! [DPV '79, p. 198]». Ecco le due redazioni del dialogo:

SIGNORE Giuseppe, cosa c'è?

GIUSEPPE È accaduto un fatto insolito.

SIGNORE (*rabbuiandosi*) Un fatto? Accadono fatti in casa mia?

GIUSEPPE Qui no. Fuori...

SIGNORE Beh?

GIUSEPPE Ecco... fuori c'è un ladro...

SIGNORE (*allarmato*) Un ladro?

I SERVITI (*a loro volta allarmati, ripetono in coro*) Un ladro...

GIUSEPPE (*pronto, per assicurare tutti*) Morto, morto!...

TUTTI (*compreso il Signore, si chetano*) Ah...

GIUSEPPE Si chiama De Pretore Vincenzo. Da vivo scelse me come suo protettore. Nella sua ignoranza ha creduto di averne il diritto... Ora da morto vorrebbe entrare qua.

SIGNORE E tu hai pensato (*severo*) che io avrei consentito che costui mettesse piede in casa mia? Giuseppe: un ladro! Sei svanito, Giuseppe... Sei vecchio.

GIUSEPPE (*impermalito*) Che c'entra la vecchiaia? È in ballo la mia dignità. Si tratta di un ragazzo sempliciotto... è stato un ladro, ma ha pagato con la vita. Ha creduto fermamente nella mia protezione... mi accendeva le candele...

Fiori, rinnovazione... Che faccio? Gli dico che non ne so niente... che non ho nessun potere... che vada all'inferno perchè la protezione dei potenti non esiste... Fatelo entrare e dateglielo voi tutto questo. Per conto mio vi dichiaro che una figuraccia simile non ho intenzione di farla. E vi dico inoltre che, a queste condizioni, non mi conviene di restare in casa vostra. Vi sarò sempre devoto, servo, ma me ne vado per i fatti miei.

SIGNORE (*minaccioso*) Bada bene! La porta di casa mia si chiuderà dietro le tue spalle, e resterà chiusa per sempre.

GIUSEPPE (*allusivo*) E metteteci la spranga. (*Con passo lento si avvia di nuovo*) [DPV '58, pp 509-510].

SIGNORE

Giuseppe, cosa c'è?

GIUSEPPE Caro Maestro,

va' trova comm'è ghiuto e comm'è stato,

'o cert'è che mi sento sconcertato:

nun saccio comm'avesse accumulà...

Fuori ci sta nu mariuolo morto

che si chiama Vincenzo De Pretore.

Siccome me sceglitte Protettore...

giustamente vulesse restà qua.

SIGNORE

Giuseppe, ma ti fossi rimbambito?

Un mariuolo? «E dici giustamente»? (*A questo punto tutta la folla emette mormorii di attenzione e di indignazione.*)

Ma tu ti sei stonato veramente!

È la vecchiaia che ti fa parlà!

GIUSEPPE

Che c'entra? Voi, che d'è, non

siete vecchio?

Anzi, se ci pensate, in mezzo a noi,

il vecchiacone vero siete voi!

Insomma, qua si tratta 'e dignità!

De Pretore rubava, sissignore,

è morto ucciso per questa ragione.

S'era fissato c' 'a protezione:

accendeva candele, lampe ad olio; c'aggia fa'?

Lle vaco a di' ca nun ne saccio niente,

che conta solamente il Padreterno,

e che se ne deve scendere all'Inferno

perchè la protezione non ci sta?

Se voi volete fare sta figura,

io nun 'a voglio fa'. Sa che ve dico?

Ve rummano devoto, frato, amico

ma ve saluto e me ne vaco 'a ccà.

SIGNORE

Quell'è la porta.

Però pensaci bene nu mumento.

Perchè se poi ti viene il pentimento

la porta è chiusa e chiusa resterà!

Giuseppe, muto, si inchina davanti al Signore, si volta e si avvia per uscire, con la mazza fiorita in mano, a testa bassa e senza girarsi [DPV '79, pp. 197-198].

Ma è soprattutto nello scambio di battute tra il Signore e Vincenzo che in DPV '79 si perde la drammaticità che in DPV '58 culminava nel brano, soppresso in DPV '79, in cui il Signore e san Ciro parlavano a Vincenzo dei bambini mai nati. Il brano si trova in DPV '58, pp. 513-514, subito dopo le considerazioni di Vincenzo intorno ai figli «di padre ignoto» (l'ho già riportato nel precedente paragrafo per confrontarlo con la versione del brano sui bambini non nati attestata da VDP '51: vedi).

In DPV '79 questo brano è sostituito da un discorso di Vincenzo (che segue quello su i figli «di padre ignoto»), sulle colpe delle due maggiori autorità della società, la Chiesa e il Governo, che ricorda quello di Gennaro nel primo atto di *Napoli milionaria!* su i «professure» che stanno al potere e fingono di non vedere i problemi di Napoli. Questo discorso prende il via dal-

l'esclamazione del Signore che richiama quella della «Madonna d' 'e rrose» nell'«incontro mistico» rievocato da Filumena Marturano nel primo atto dell'omonima commedia¹¹³:

SIGNORE

Ma i figli sono figli!

DE PRETORE

Niente affatto

Voi vi credete che so' tutte eguale,
ma 'e figlie, nterra, si nun so' legale,
campano come ponno; c'hanna fa'?

SIGNORE

Ma c'è la Chiesa!

DE PRETORE

Comme nun'ce stesse:

non cambia 'a strada vecchia pe' una nuova...

Ce sta chi 'o pate fauzo po' s' 'o trova
e addiventa legale chillu llà.

SIGNORE (*scuote il capo amareggiato*)

Aggio capito 'o fattariello...

Perciò tu diventasti mariuncello?

DE PRETORE

Gnorsi, ma sulamente pe' campà...

Senza nu padre che ti manda a scuola,
vivendo abbandonato mmiez' 'a via,
facendo solamente 'e capa mia...

si sa che poi finisci p'arrubbà!

SIGNORE (*dopo una breve pausa*)

Dove sei nato?

DE PRETORE

So' napoletano.

Pure per questo stavo scombinato...

Pe' Napule ogneduno ha studiato
pe' vedè comm'avèven' 'a nguaià!

SIGNORE

Però senza volerlo...

¹¹³ La protagonista racconta: «Erano 'e tre dopo mezzanotte. P' 'a strada cammenavo io sola. [...] (*Alludendo alla sua prima sensazione di maternità*) Era 'a primma vota! [...]. Senza vulé, cammenanno cammenanno, me truvaie dint' 'o vico mio, nnanz'all'altarino d' 'a Madonna d' 'e rrose». La donna, disperata, «solleva lo sguardo verso [...] la Vergine»: «C'aggi' 'a fa'? Tu saie tutto... Saie pure pechè me trovo int' 'o peccato. C'aggi' 'a fa'?». E allora una risposta arrivò «da ignota provenienza»: «'E figlie so' ffiglie! [*Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1979, vol. I, p. 171]».

DE PRETORE

Per progetto!

Caro maestro, con la malafede,
con l'arma che si vede e non si vede,
con la calunnia e con la falsità!

SIGNORE

Ma c'è il Governo!?

DE PRETORE

Non risolve niente.

S'imbrogliano cu' 'e legge pure loro:

nun c'è che fa', s'hanno mparato 'o coro
ch'a Napule se vene pe' cantà...

'O peggio surdo è chi nun sente apposta,

perchè, si voglio fa'na vita onesta

e nisciuno m'aiuta, che me resta?

Industrializzo la disonestà! [DPV '79, pp. 202-203]

Anche il finale del quadro è diverso nelle due redazioni. In DPV '58, alla decisione del Signore di accogliere De Pretore in Paradiso, «tutti i servi condividono l'affermazione del Signore e riprendono con lena le loro faccende», mentre «Piano piano il «mi spiego, è giusto»¹¹⁴, ripetuto in coro diventa ritmato e scandito [DPV '58, p. 514]».

Al contrario in DPV '79 alla decisione del Signore «I santi, con un sorriso storto sulle labbra, [...] sussurrano frasi preoccupate o rabbiose», e si rifugiano ognuno nella propria casa, così che «In mezzo alla piazzetta deserta e silenziosa, rimangono solo De Pretore e san Giuseppe [DPV '79, p. 204]». Solo alle nuove parole del Signore i santi si sentono tranquillizzati, e «ognuno va ad accendere un lume», cosicché «la piazzetta somiglia adesso a un bellissimo, sfolgorante, albero di Natale», e tutti quanti insieme «intonano un canto e De Pretore, rapito, dopo qualche esitazione comincia a cantare pure lui [DPV '79, p. 205]»¹¹⁵.

¹¹⁴ Ultima frase pronunciata dal Signore a termine del suo discorso.

¹¹⁵ Tra le due redazioni del sesto quadro non esistono varianti sostanziali.

6. LA GESTIONE TESTUALE DELLA SCENA QUALE PONTE DI PASSAGGIO DAL TESTO DRAMMATICO AL TESTO SPETTACOLARE

Finora ho illustrato le varianti d'autore tra le due diverse redazioni della commedia e il poemetto, confrontando questi testi con le fonti tradizionali della leggenda alla quale si ispira Eduardo e con i dattiloscritti e manoscritti conservati presso l'Archivio Vieusseux di Firenze. Ma per una filologia completa dei testi delle commedie eduardiane occorre tener presente, oltre al «testo drammatico», anche il «testo spettacolare»¹¹⁶. C'è infatti un rapporto di reciproca corrispondenza in Eduardo tra i due tipi di testo, in quanto se da una parte il testo drammatico è scritto per essere poi rappresentato, dall'altra nella messinscena è da riscontrare la genesi delle varianti in seguito apportate all'originario testo drammatico. In questo paragrafo quindi esaminerò il rapporto fra testo drammatico e testo spettacolare secondo queste due direzioni, che partono una dal testo per approdare alla messinscena (attraverso l'attualizzazione sulla scena degli elementi deittici e performativi del testo drammatico), l'altra dalla messinscena alla redazione riveduta del testo (molte delle cui varianti hanno origine nella messinscena del testo originario della commedia).

È comunque importante sottolineare che il rapporto fra testo drammatico e testo spettacolare non è di corrispondenza biunivoca per cui un testo drammatico conterrebbe *in nuce* «la» propria messinscena, ma corrisponde al modello «unitario irreversibile»¹¹⁷ proposto da De Marinis, secondo il quale un testo non «contiene in sé» un'unica messinscena possibile, ma infinite possibili interpretazioni e attualizzazioni dei suoi elementi deittici e didascalici.

¹¹⁶ In questo paragrafo mi servo della terminologia adoperata da M. De Marinis, *op. cit.*, nell'indicare con «TD» il testo drammatico della commedia e con «TS» il testo spettacolare della sua messinscena. Utilizzo queste due sigle per indicare i due seguenti testi: 1) «TD»: E. De Filippo, *De Pretore Vincenzo*, in *Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1979, II vol. (nei primi cinque paragrafi la sigla che ho utilizzato per questo testo era «DPV '79»); 2) «TS»: il testo spettacolare della rappresentazione televisiva del 2-1-'76.

¹¹⁷ M. De Marinis, *op. cit.*, p. 40.

Nel caso di DPV il rapporto tra testo drammatico e testo spettacolare è particolarmente stretto se si pensa che Eduardo ha pubblicato le due diverse redazioni della commedia all'indomani delle rispettive messinscene. Sarà utile ribadire come sono andate le cose. Negli anni '56-'57 (come attestano i manoscritti depositati presso l'Archivio Vieusseux) Eduardo scrive il copione che Lucignani porterà in scena con la sua compagnia al Teatro dei Servi di Roma il 26 aprile 1957¹¹⁸. L'anno succes-

¹¹⁸ La regia, supervisionata da Eduardo, è di Lucignani, e Achille Millo e Valeria Moriconi impersonano i personaggi di Vincenzo e Ninuccia. I cambi di scena sono a vista, come previsto da copione. I giudizi sullo spettacolo variano. Unanime giudizio positivo della critica sul primo tempo e sulla recitazione, in particolare dei due attori principali. Molti, però, trovano da ridire sul secondo tempo. Ermanno Contini critica «una favola nella quale Dio, i santi e i miracoli sono trasfigurati secondo le ingenue, infantili e, nello stesso tempo, proterve superstizioni del basso popolo napoletano [«Il Messaggero», 27 aprile 1957]». Gli fa eco Sandro De Feo che, dopo aver espresso un giudizio positivo su Valeria Moriconi e Achille Millo, aggiunge che «nessuno, e neppure un attore preciso e lindo come lui, può scherzare coi santi, senza infastidirci alla lunga [S. De Feo, *Un borsaio sogna il Paradiso*, in «l'Espresso», aprile 1957]». Il tempo di una sola replica e il 30 aprile la Questura ordina di sospendere lo spettacolo. Carlo Trabucco, spiegando le ragioni di tanto scandalo venutosi a creare per la rappresentazione della visione di Vincenzo, scrive che il Teatro, di proprietà dell'ordine religioso dei «Servi di Maria» era stato affittato con un contratto con «una clausola che suona testualmente: "È vietata la rappresentazione di opere contrarie alla morale cattolica"; il locale aveva infatti ottenuto l'agibilità come "sala parrocchiale" e successivamente i Servi di Maria avevano pensato ad un impiego più vasto e impegnativo, come quello di affidare il teatro a compagnie non particolarmente qualificate come "cattoliche". Le opere da rappresentare oltre al normale visto della censura governativa, subivano anche un taglio successivo, che in particolare era affidato al padre Nazareno Fabretti. Dopo la prima rappresentazione di De Pretore, tuttavia, qualche voce in contrario si è levata da parte cattolica... È stato a questo punto che lo stesso rettore dei serviti ha voluto vedere più chiaro nella cosa e il Vicariato, che se ne è di rimbalzo interessato, ha proceduto al ritiro del permesso che la sala in questione fosse utilizzata per gli spettacoli. Da un punto di vista di stretto rigore amministrativo, in queste condizioni il teatro dei Servi si veniva a trovare come un teatro abusivo, in quanto il permesso del Vicariato è la premessa giuridica del successivo permesso del sottosegretario dello Spettacolo e della Questura. Evidentemente, tuttavia, il caso andava giudicato con una certa misura di opportunità, mentre invece lo zelo della Questura è stato quasi fulmineo, e così si è arrivati alla chiusura [C. Trabucco, «Il Popolo nuovo», citato in M. Giammusso, *op. cit.*, pp. 270-271]». Eduardo risponde alle accuse insistendo sulla

sivo Eduardo pubblica, in DPV '58, la redazione corrispondente a questo copione.

Nel '76 Eduardo cura personalmente la regia di un nuovo copione di DPV, nel quale viene ripristinata la redazione originaria della visione attestata dai versi del poemetto VDP '51 e risalente al 1949 (come attestano i manoscritti depositati presso l'Archivio Vieusseux). Si tratta della ripresa televisiva del 2 gennaio 1976. Il testo drammatico corrispondente è edito nel '79 nel secondo volume della *Cantata dei giorni dispari* (ma già nel '77 questa redazione era stata edita nella «Collezione di teatro» Einaudi).

Nella messinscena del '76 Eduardo, oltre a curare la regia, fa anche la parte di don Peppino il tabaccaio nei primi tre quadri e di san Giuseppe nel quarto e nel quinto. Gli attori protagonisti sono Luca De Filippo e Angelica Ippolito. Il nuovo allestimento incontra un successo, oltre che di pubblico (stavolta «televisivo»), anche di critica, compreso il secondo tempo¹¹⁹.

morale cristiana della sua commedia: «se la motivazione è quella che mi è stata notificata, di offendere la morale cattolica, penso che la mia nuova commedia, non solo sia morale, ma cristiana... [ibidem]». Aggiunge: «Il mio paese è l'Italia e dagli organi di censura italiani ho avuto il visto regolare per la mia commedia. [...] Il pubblico potrà giudicare la moralità del lavoro, moralità che io vedo non dissimile da quella insegnata dal Vangelo [G. Marrazzo, *Trasferito il priore che concesse il locale*, in «Roma», 5 maggio 1957, citato in M. Giammusso, *op. cit.*, p. 271]». In ogni caso, la commedia andrà di nuovo in scena al teatro Valle, nel maggio dello stesso anno. «Cinque anni più tardi la commedia viene ripresa all'Odeon di Milano, con proseguimento al Politeama di Napoli. Millo questa volta fa coppia con Alida Chelli, in un nuovo allestimento al quale collaborano il regista Beppe Menegatti e lo scenografo Ezio Frigerio. Buone le accoglienze del pubblico, ma sempre qualche riserva da parte della critica [M. Giammusso, *op. cit.*, p. 271]». Probabilmente si deve attribuire alle polemiche seguite alla messinscena di Lucignani il fatto che Eduardo abbia aspettato ben 19 anni prima di mettere in scena DPV.

¹¹⁹ Eppure, l'accusa rivolta quasi all'unanimità alla redazione della commedia messa in scena nel '57 (pubblicata in DPV '58) era la troppa ironia e leggerezza con la quale «si scherzava con i santi». In realtà in DPV '58, come ho mostrato nel precedente paragrafo, il quinto quadro era attraversato da un profondo spirito religioso, con scene altamente drammatiche. La risposta che Eduardo dava a queste accuse era quindi davvero fondata per quella redazione quando diceva: «penso che la mia nuova commedia, non solo sia morale, ma cristiana», e definiva tale moralità come «non dissimile da quella insegnata dal Van-

Basti citare un'autorevole voce:

Una lunga poesia di Eduardo contiene l'atto di nascita del personaggio Vincenzo De Pretore [...]. La poesia si trasformò in commedia una ventina di anni fa [...] (che intoppò in una assurda vicenda censoria nel teatrino romano dove fu rappresentata la prima volta nel 1957). [...] È tornata molto opportunamente al grande pubblico televisivo nel ciclo dedicato a Eduardo. [...] La favola di Eduardo nasconde, dietro la sua esilità, una moralità ancora attualissima. Il ladruncolo combatte per entrare di forza in un mondo dal quale è stato escluso: il Paradiso sognato è l'ingenuo traguardo di diritti e di giustizia della sua travagliata e iellata esistenza di sottoproletario napoletano. Passeranno alcuni anni, e nella creazione di Eduardo il sogno celeste del ladruncolo sfortunato si trasformerà nel sogno terreno di una giustizia amministrata in modo più equo ed efficace di quella ufficiale: diventerà l'avventura idealista e riformatrice del Sindaco del Rione Sanità. L'edizione televisiva dove acquista rilievo la descrizione del sogno si vale di un compatto gruppo di interpreti. [...] E sempre più sfumata [è] la maschera di Eduardo¹²⁰.

In questo paragrafo intendo analizzare il rapporto fra il testo drammatico DPV '79 (TD) e il corrispondente testo spettacolare del '76 (TS).

Infatti della messinscena della compagnia di Lucignani non esiste una registrazione in videocassetta che possa permettere un puntuale confronto tra il testo spettacolare del '57 e il corrispondente testo drammatico DPV '58. D'altra parte quella messinscena non è stata curata da Eduardo, che ne ha solo supervisionato la regia, per cui, anche se ne fosse esistita la registrazione, non avrebbe comunque potuto documentare il rapporto in Eduardo tra un suo testo drammatico e il corrispondente

gelo». Nella redazione messa in scena nel '76 ed edita in DPV '79, i toni seri e profondi della precedente si perdono completamente. Come s'è visto nel par. 5, il colloquio tra il Signore e san Giuseppe si svolge su un piano farsesco rispetto a DPV '58, a partire dai toni irriguardosi con i quali il santo si rivolge al Signore: «il vecchiacone vero siete voi! [DPV '79, p. 198]». Ed è soprattutto nello scambio di battute tra il Signore e Vincenzo che si perde la drammaticità che in DPV '58 culminava nel brano, soppresso in DPV '79, in cui il Signore e san Ciro parlavano a Vincenzo dei bambini mai nati. Eppure, dicevo, l'allestimento della nuova redazione della commedia, che «scherzava» ancor di più della prima «con i santi» e che anzi veniva a perdere i toni drammatici e veramente religiosi di alcune sue scene, incontra un successo unanime su tutti i fronti.

¹²⁰ Renzo Tian, «Il Messaggero», Roma, 3 gennaio 1976, citato in F. Di Franco, *Eduardo*, Roma, Gremese, 1978, p. 223.

testo spettacolare. Con la videocassetta del testo spettacolare del '76 messo in scena dalla compagnia di Eduardo ho invece la possibilità di indicare le modalità del passaggio in Eduardo dal testo drammatico al testo spettacolare, e del ponte attraverso il quale si attua: la gestione testuale della scena.

Prima di procedere a questa analisi, è necessario chiarire la priorità, in ordine cronologico, del testo drammatico DPV '79 sul testo spettacolare del '76. Innanzitutto la redazione che indico con la sigla DPV '79 era già stata pubblicata nel '77, l'anno successivo alla sua messinscena, nella «Collezione di teatro» (n. 185) Einaudi. Tale redazione, pur essendo stata edita solo l'anno successivo, è senz'altro stata scritta prima o in occasione della ripresa televisiva del '76, in quanto non era assolutamente nelle abitudini di Eduardo mettere in scena una commedia «all'improvviso», senza un preventivo copione. Infatti, come si vedrà in questo paragrafo, la messinscena del '76 è molto curata da tutti i punti di vista, e non appare per nulla «improvvisata», come del resto non lo è nessuno spettacolo eduardiano, tantomeno televisivo¹²¹.

Il copione servito per questa messinscena non è conservato presso l'Archivio Vieusseux, ma, per quanto appena detto, un testo preventivo del TS del '76 è di certo esistito. Questo copione è stato edito solo l'anno successivo (il '77, nella «Collezione di teatro», e confluita poi, identica, in DPV '79) alla sua messinscena televisiva per l'abitudine di Eduardo di pubblicare una commedia solo in seguito alla «verifica» del palcoscenico.

DPV '79, quindi, corrisponde evidentemente al copione preventivo della «messa in scena reale»¹²², ma bisogna considerare che comunque è una redazione successiva a tale copione, in quanto il copione era stato scritto prima della rappresentazione, mentre DPV '79 è stata edita in seguito alla stessa rappresentazione. Si può quindi parlare di DPV '79 nella sua doppia valenza di «metatesto a priori» (vale a dire «trascrizione meta-

¹²¹ Né la redazione DPV '58 avrebbe potuto fare da supporto per la ripresa televisiva del '76, in quanto, come ho già mostrato nei precedenti paragrafi (in particolare il par. 5), diversissima.

¹²² Mi servo ancora una volta della terminologia adoperata da M. De Marinis, *op. cit.*, pp. 30 sgg.

linguistica di un progetto scenico pretestuale»¹²³) e di «metatesto a posteriori (cioè il vero e proprio metatesto spettacolare, ottenuto mediante la descrizione/trascrizione di una data messinscena [...])»¹²⁴.

Il motivo per cui si è dovuto aspettare il 1979 per pubblicare la nuova redazione della commedia (al posto di DPV '58) nel secondo volume della *Cantata dei giorni dispari* è che, in seguito alla edizione riveduta del '71 dei tre volumi della *Cantata*, la successiva edizione riveduta (che offriva quindi la possibilità di inserire nuove commedie o diverse redazioni delle commedie, tra cui DPV, già pubblicate nell'edizione del '71 e ristampe) è appunto quella del '79.

In questo paragrafo considero la redazione DPV '79 nel primo dei due aspetti sopra indicati, quello, proprio del copione, di «metatesto a priori», cioè di «messa in scena virtuale»¹²⁵. Considero cioè il TD di DPV '79 nella sua valenza di progetto di un TS ideale evocato e suggerito dagli elementi del testo che si proiettano verso lo spettacolo, quali didascalie, deissi e performatività. Infatti, come dicevo, DPV '79 è una «messa in scena virtuale» che può dar luogo a infinite possibili «messe in scene reali». Il TS del '76 è appunto una, e anche l'unica, delle possibili «messinscene reali» virtualmente inscritte nel TD.

Ho già mostrato, nel precedente paragrafo, come la gestione della scena operata dalle «tavole» del testo drammatico utilizzi gli strumenti delle didascalie «esplicite» (quelle vere e proprie) e delle didascalie «implicite» consistenti nella deissi e performatività delle battute dei personaggi.

In questo paragrafo intendo misurare l'analisi delle didascalie, deissi e performatività del testo drammatico di DPV '79 sulla loro realizzazione scenica. Si tratta di illustrare il modo in cui vengono rappresentate, sviluppate e approfondite nel TS del '76 tali didascalie «esplicite» e «implicite».

Ecco le differenze principali, che illustrerò in questo paragrafo, tra i due testi:

¹²³ Ivi, p. 30.

¹²⁴ Ivi, p. 31.

¹²⁵ Ivi, pp. 30 sgg.

1) Il TS del '76 è più vicino al dialetto rispetto al TD edito nel '79, in napoletano italianizzato (infatti più marcato è nel TS il richiamo al poemetto, che, come s'è visto nel par. 4, è in napoletano più stretto rispetto a DPV '79);

2) gli sviluppi scenici delle didascalie e delle battute deittiche e performative sono abbozzati allo stato "virtuale" nel TD di DPV '79, e sono suggeriti dalla forte carica scenica e spettacolare delle didascalie e della deissi e performatività delle battute. Infatti alcuni tipi di scene, come quelle basate essenzialmente sulla mimica gestuale e "facciale", sui movimenti e i toni di voce dei personaggi, non possono essere descritte per intero, nei minimi particolari, nel TD, e sono quindi solo suggerite dalle didascalie esplicite e implicite. Se le didascalie tentassero di descrivere la totalità dei movimenti e delle situazioni presenti sulla scena sarebbero interminabili e dispersive. Infatti, come si vedrà nel corso di questo paragrafo, nel trascrivere alcune scene del TS (per confrontarle con quelle corrispondenti del TD) ho dovuto inserire molte didascalie tra le battute pronunciate sulla scena dagli attori per descrivere nei particolari la mimica gestuale e espressiva;

3) d'altra parte non sono soltanto le situazioni mimiche ad avere più spazio sulla scena rispetto al testo, perché nel TS anche le battute sono arricchite e sviluppate. Una serie di concause conferiscono ai dialoghi del TS maggiore animazione e vicinanza al parlato:

- a) il dialetto più stretto rispetto a quello del TD;
- b) il costante intervento degli interlocutori di un personaggio, anche nel corso di quei monologhi che nel TD erano senza interruzioni;
- c) l'inserimento di intercalari e frasi interiettive;
- d) la ripetizione di frasi o parole nell'ambito di una stessa battuta (spesso un personaggio ripete l'ultima frase o parola pronunciata dall'interlocutore);
- e) l'inserimento, all'interno di una battuta o di un'intera scena del TS, di nuove battute e movimenti mimici (elementi che nel TD sarebbe stato troppo dispersivo descrivere nelle didascalie);
- f) lo svolgimento e l'approfondimento, nel TS, delle dida-

scalie esplicite e implicite (deissi e performatività) contenute nel TD;

4) nel TS del '76 le inquadrature scenografiche sono più complesse di quelle previste nel TD. Tale differenza nasce dal fatto che il TS non è uno spettacolo teatrale vero e proprio¹²⁶, ma una ripresa negli studi televisivi della RAI. Eduardo poteva quindi disporre di "effetti speciali" più sofisticati di quelli teatrali, e in più le scenografie potevano essere smontate e rimontate senza le limitazioni di tempo delle «mutazioni a vista» previste nel TD, per le quali non ci sarebbe stato il tempo di montare allestimenti troppo complessi.

Bisogna comunque dire che la complessità delle inquadrature scenografiche non implica anche l'uso di materiali cinematografici. Come ricorda Raimonda Gaetani, la scenografa della messinscena del '76 di DPV, Eduardo rifiutava «certe proposte da set televisivo, non so, carte da parati belle e fatte, mobili, [...] roba che si usava normalmente in televisione». Piuttosto «voleva le pareti teatrali di cantinelle e tela dipinta, [...] perché c'era appunto quella accentuazione fantastica teatrale alla quale non voleva rinunciare... D'altra parte usava proprio il mezzo televisivo per accentuare certe sue narrazioni. In *De Pretore Vincenzo* si soffermava con la telecamera su particolari che non si sarebbero mai visti in teatro. Oggetti e attrezzature, particolari sulle coperte da festa che sventolavano ai balconi, l'angioletto, il santino: tutto acquistava enorme importanza. In quei casi era come se lui sapesse di avere un occhio in più, con la televisione»¹²⁷.

Passo ora a illustrare, nel confronto tra il TD di DPV '79 e il TS del '76, la tensione verso la scena propria delle didascalie e della carica deittica e performativa delle battute quale ponte di passaggio dal testo scritto alla messinscena. Le battu-

¹²⁶ In esso, infatti, vengono a mancare «i due requisiti basilari della comunicazione teatrale [...]: 1) compresenza fisica reale di emittente e destinatario (quest'ultimo, di norma, collettivo); 2) simultaneità di produzione e comunicazione [M. De Marinis, *op. cit.*, pp. 64-65]».

¹²⁷ R. Gaetani, in F. Marotti, *Eduardo Teatro Vita*, Roma, Video Electronics Club, 1989, cit. in M. Giammusso, *op. cit.*, p. 364.

te e le didascalie che citerò del TS sono tratte dalla mia trascrizione della registrazione televisiva del '76.

PARTE PRIMA PRIMO QUADRO

Già ad apertura del primo quadro la mimica e i dialoghi nel TS si presentano molto più complessi della loro virtuale descrizione nelle didascalie e battute del TD. Ad esempio, alla battuta performativa di Vincenzo: «Accostate una sedia e metteteci una guantiera sopra», nel TD seguiva la didascalia: «*La portiera esegue, poi resta ferma, accanto al letto, a guardarlo* [TD, p. 152]». Nel TS le indicazioni sceniche della battuta e della didascalia citate si traducono in azione, e i movimenti della portiera sono arricchiti dalle parole della donna che, un po' infastidita, ripete ad alta voce gli "ordini" di De Pretore descrivendo i propri movimenti: «Ecco qua la sedia e ci appoggiamo la guantiera».

Anche la battuta performativa di Vincenzo: «Beh?... Ci guardiamo in faccia? Versatemi il latte-caffè» (che nel TD segue immediatamente la didascalia sopra detta) è sviluppata nel TS in una serie di battute e di azioni:

PORTIERA Ah, scusate! Latte poco, vero?

DE PRETORE Poco poco.

PORTIERA E qua sta pure il caffè: un po' di più.

DE PRETORE (mettendosi seduto sul letto con un certo sforzo, perché ancora insonnolito) Mammà!

PORTIERA (Dopo averlo servito) Servito!

Nel TS la portiera comincia a rassettare la stanza quando Vincenzo comincia a fare colazione, mentre nel TD aspetta che lui finisca. Il dialogo che nel TD precede la didascalia, p. 153, «Comincia a far le pulizie» è caratterizzato da battute deittiche e performative del tipo:

La vedete questa stanzetta, donna Carmela? [TD, p. 152]

(*Guarda le mani della portiera*) [...] La mattina vi dovrete mettere i guanti [TD, p. 152]

Questa brioscia e questo latte ve li pago? [TD, p. 153]

La deissi e performatività di queste battute si sviluppano in azione nel TS, dove la portiera non se ne sta con le mani in mano, e comincia a mettere in ordine prima del momento indicato nel TD.

La scena della scelta del vestito da indossare, che nel TD, p. 153, è descritta dalle didascalie interne alla battuta deittica e performativa di Vincenzo, è sviluppata nel TS in un vivace dialogo con la portiera:

DE PRETORE (alla portiera che sta scegliendo dall'armadio cravatta e pedalini) No, no, Donna Carme', per carità, con quei pedalini, con quella cravatta, no: il vestito è marro': marro' sul marro' va benissimo, *Tout de même!* Ce ha da sta' 'na cravatta marro'!

PORTIERA (Cercando di accondiscenderlo, e mostrandogli una cravatta) Ma no, come, ci sta! O 'i ccàgne, o 'i, e vi faccio vedere se va bene.

DE PRETORE (spazientito) È marro' quella? È marro'? Posate la cravatta, me la vedo io dopo.

PORTIERA (anch'essa spazientita) E va bbuo': ve la vedete voi. Neanche i pedalini vanno bene?

All'entrata in scena di Ninuccia (TD, p. 154) il dialogo tra le due donne si svolge in maniera più movimentata nel TS a causa della battuta performativa della portiera, «Damme 'na mano, da'», inserita *ex-novo* nel TS, in seguito alla quale le due donne parlano tra di loro rassettando la stanza. Il loro dialogo è più animato nel TS anche per l'uso di un napoletano più "verace" rispetto a quello del TD. Ad esempio, la battuta della portiera che nel TD, p. 155, è: «lascia perdere», nel TS è resa in maniera più efficace: «Lass' 'o sta'! Nun 'o da' retta!».

Soprattutto nel dialogo tra Vincenzo e Ninuccia sono sviluppate nel TS le battute deittiche e performative e la mimica descritta nelle didascalie del TD. Le battute sono più animate nel TS e i due personaggi si inseriscono più frequentemente uno nei discorsi dell'altro, spesso ripetendo le ultime parole pronunciate dall'interlocutore. Le loro battute, inoltre, sono inframmezzate da intercalari di tipo affettivo o vicini al parlato, come «Ninù», «uè», «per carità!», «eh sì», «No?», «eh bè».

Il rapporto tra i due è più confidenziale nel TS, sia nella

mimica che nelle battute. Quando Ninuccia scoppia in lacrime alle parole di Vincenzo «Povera Ninuccia... [TD, p. 157]», quest'ultimo nel TS, prima di pronunciare la battuta del TD («Allora, veramente mi vuoi bene?»), si siede sul letto accanto a lei, e l'accarezza dicendole con dolcezza: «Ninu', uè, eh bè, uè!».

Anche i loro movimenti e spostamenti (sedersi sulla sedia o sul letto, alzarsi, camminare per la stanza, avvicinarsi all'altro quando si sta per dire qualcosa di confidenziale) sono più concitati e frequenti nel TS, dove sono tradotti in movimento esterno gli scatti interiori dell'animo e le battute deittiche e performative del TD.

Si notino, nel TS, le reazioni di Ninuccia al *récit* di Vincenzo (TD, p. 161). Alle parole di Vincenzo riferite alle mani di «Mammella» «rosse, gonfie, certe volte spaccate», Ninuccia si copre le mani. Quando Vincenzo, riferendosi sempre a Mammella, dice: «quando non ti cambi mai le scarpe», Ninuccia cerca di nascondere il più possibile i piedi dietro la sedia. Quando poi le parla dell'anello, la battuta deittica «ti ho detto che quest'anello l'ho trovato [TD, p. 161]» nel TS è accompagnata dal gesto di mettere l'anello sotto il naso di Ninuccia, avvicinandosi a lei per rivelarle cose molto confidenziali.

Anche nella scena che segue, quella in cui Vincenzo vorrebbe convincere Ninuccia a darsi a lui, le battute performative dei due si traducono in una gestualità molto ricca. Quando Vincenzo pronuncia la battuta performativa «Spogliati», nel TS accompagna tale imperativo con il gesto di slacciarle il laccio del vestito, gesto che provoca il repentino allontanamento da lui di Ninuccia che, pronunciando le parole «No, no...», si riallaccia il vestito.

Le emozioni che Vincenzo manifesta a Ninuccia a questa sua reazione, sono diverse nel TS rispetto a quelle descritte nelle didascalie del TD, p. 162. Nel TS Vincenzo, nel pronunciare la battuta performativa con la quale intima a Ninuccia a non presentarsi più da lui, si allontana dalla ragazza, mostrandosi duro e arrabbiato. Diverso era il suo comportamento descritto nella didascalia del TD: «*Si avvicina alla ragazza, tenero e persuasivo; le accarezza i capelli* [TD, p. 162]».

La performatività della battuta di Vincenzo («Ma qua non

ci venire più») che nel TD segue la citata didascalia, si traduce nel TS in un gioco mimico molto complesso, nel linguaggio del corpo alternativo e parallelo a quello delle parole (che peraltro nel TS rimangono le stesse del TD). Quando Vincenzo ha finito di dire: «Se son rose fioriranno», nel TS guarda attraverso lo specchio le reazioni della ragazza, la quale non sa di essere guardata, dato che lui le dà le spalle. Dallo specchio, dunque, Vincenzo vede che Ninuccia apre la porta per andarsene, ma che poi ci ripensa e ritorna nella posizione di prima, continuando a dargli le spalle, come in attesa. Vincenzo se ne compiace e continua il discorso prima iniziato dicendo: «Certo potevano fiorire subito». A questo punto le si avvicina e le dice, tenero e persuasivo, accarezzandole i capelli: «Te l'immagini? Col bene che ci vogliamo? E col desiderio che ho io di te e tu di me?». A queste parole (che si ritrovano anche nel TD, p. 163) nel TS seguono ulteriori tentativi di Vincenzo di convincere Ninuccia, dandole delle piccole spinte sulle spalle nell'accompagnare le parole «Iàmmo, Iàmmo, Ninù!». A questa ulteriore richiesta di Vincenzo (del tutto assente nel TD), Ninuccia nel TS risponde sottovoce, perché indecisa: «No...». Di fronte a quest'altro diniego Vincenzo le si allontana dicendo freddamente: «Rimandiamo», e, con tono ironico: «e l'anima tua sarà salva», mimando con gesto canzonatorio il movimento delle ali dell'anima che sale al cielo (scena del tutto assente nel TD).

Al contrario di quanto si evince dalla didascalia del TD (nella quale è chiaro che Vincenzo non si aspetta il ritorno di Ninuccia), all'uscita di scena di Ninuccia Vincenzo nel TS sorride maliziosamente perché già si aspetta il suo ritorno immediato, e rimane ad attenderla. Infatti Ninuccia ribussa subito alla porta (mentre nel TD, p. 163, Vincenzo solo dopo «*qualche minuto sente del rumore alla porta, come se un gatto stesse graffiando dietro*») e lui le apre all'istante, con movimento brusco, così che la ragazza, che evidentemente era appoggiata alla porta, sta per cadere per terra.

La deissi e performatività delle battute dei due giovani nel TD (ad esempio: «Ninu', e parla!», «E allora... vattènne», «se non te ne vai, non mi spoglio!», «Mi giro dall'altra parte!», «che ci faccio in questo letto?», «io adesso sto qua, vicino a te») è sviluppata nel TS in una scena in cui la mimica gioca un ruolo

fondamentale nell'esprimere le loro forti emozioni. Quando Vincenzo dice a Ninuccia: «Ti voglio bene veramente... [TD, p. 163]», nel TS accompagna queste parole avvicinandosi a lei e parlandole con tono di voce confidenziale. Mentre incomincia a dire: «Quando te ne sei andata...», la fa sedere insieme a lui sul letto, e, continuando a parlarle sommessamente, le accarezza i capelli con tenerezza e comincia a baciarla. Nel pronunciare le parole: «Ninù, io poco fa ti ho detto certe cose che non ho mai detto a nessuno», appoggia il capo sul petto di lei, che maternamente appoggia a sua volta la sua testa sulla sua.

La scena dell'arresto di Vincenzo è più animata nel TS. La «Vecchia» derubata è interpretata da Marina Cortalone che vivacizza moltissimo il personaggio (che nel TD, p. 165, pronunciava una sola battuta). Nel TS, alla domanda del Brigadiere «E l'altro qual'è?» riferita all'orecchino trovato in casa di Vincenzo di proprietà della vecchia, è lei stessa a rispondere gridando alla maniera tipica delle popolane napoletane: «È questo! È questo qua, 'o 'i! 'O vedite? È tale e quale!». Al contrario nel TD la «Vecchia» si limitava a dare al Brigadiere l'altro orecchino senza parlare.

La performatività della battuta del Brigadiere: «Cammina, De Preto' [TD, p. 165]», l'unica che nel testo indica l'arresto di Vincenzo e quindi la sua uscita di scena, è così sviluppata e arricchita nel TS nella scena che segue:

BRIGADIERE (A Ninuccia, arrogante e autoritario) E a te, picceri: alzati e vieni con noi! Vestiti!

DE PRETORE (trascinato fuori a forza dalla guardia grida disperato) Brigadie', è uno sbaglio! Brigadie', è uno sbaglio! Ninu', è uno sbaglio, Ninu'!

NINUCCIA (fortemente scossa, flebile) Non abbiamo fatto niente!

PORTIERA (La sgrida severamente, umiliandola) Non abbiamo fatto niente! Cammina, pigliat' 'a veste! Cammina, pigliat' 'a veste! Cammina puttarella, iesce, iesce, cammina, cammina!

SECONDO QUADRO

La deissi e la performatività della battuta:

DON PEPPINO E non piangere! A modo tuo, hai ragione pure tu! Intanto, è inutile che stai qua, io fra poco devo chiudere! Che aspetti? Prenditi i giornali, e vattene a casa! [TD, p. 168]

sono sviluppate e arricchite nel TS sia per quanto riguarda le parole del vecchio tabaccaio, che i suoi gesti di affetto e compassione per la ragazza:

DON PEPPINO (Sulla soglia della tabaccheria, cerca di consolare Ninuccia che è scoppiata in lacrime) E non piangere, e che bbuo' fa', uè uè, questa è la vita, che ci vuoi fa', a modo tuo hai ragione pure tu! (Nel frattempo scende le scale per avvicinarsi alla ragazza, e le dà dei buffetti sulla testa dicendole con tono persuasivo) E mo' vatténne a casa, è tardi, tua madre ti aspetta, io non ti posso fare compagnia perchè mo' a momenti io debbo chiudere. Pigliati i giornali, vai, e vatténne. A casa ti ritagli le figure, va', chillo tanto esce domani, dopodomani. (Ninuccia, presi i giornali, sale le scale, immersa nei suoi tristi pensieri. Don Peppino le grida dietro) Beh, ti ho regalato i giornali e neanche buonanotte mi dici?

NINUCCIA (si volta e mogia mogia lo saluta) Buonanotte, don Peppi'!

DON PEPPINO Direttamente a casa, He' capito? È tardi!

La battuta performativa di De Pretore e le indicazioni didascaliche del TD:

DE PRETORE (*involontariamente ironico*) Ah, è stata Santa Rita? (*Poi, prevenendo la reazione di Ninuccia*) No, no, non sto scherzando. Dimmi il fatto di santa Rita [TD, p. 171].

nel TS si sviluppano in azione scenica:

DE PRETORE Ah, è stata santa Rita è stata! (A tale battuta ironica di Vincenzo, Ninuccia gli si allontana offesa, e va a sedersi sulle scale. Vincenzo allora va a sedersi accanto a lei, e abbracciandola le dice, cercando di farsi perdonare) No, no, no, vien'a ccà: non sto scherzando. Dimmi il fatto di santa Rita.

La deissi della battuta di De Pretore riferita a san Giuseppe: «Lui è simpatico [TD, p. 172]», nel TS si traduce in movi-

mento e mimica:

DE PRETORE (Si avvicina pian piano, furtivo, alla statua del Santo, la scruta, poi ritorna da Ninuccia e le dice sottovoce, in confidenza) È simpatico, eh?

Alla battuta «Adesso ci parlo [TD, p. 173]» (nel TS: «Mo' ci parlo»), la preparazione di Vincenzo per rendersi degno di parlare con il santo nel TD consiste nel seguire i consigli che gli dà Ninuccia sul modo in cui deve rivolgersi a lui. Nel TS la preparazione è anche "esteriore": infatti Vincenzo, prima di accostarsi alla statua del Santo, si annoda la cravatta, e ciò non basta a Ninuccia, che gli dice:

NINUCCIA Miettete 'a giacca!

DE PRETORE Pure 'a giacca?

NINUCCIA Eh! (E lo aiuta a indossarla) Iammo, iammo, inginocchiati!

PARTE SECONDA TERZO QUADRO

La deissi delle battute di don Peppino e delle due donnette sul costo delle candele [TD, p. 179-180] si traduce nel TS in vivacità di espressione e di azione. Ecco dunque il brano nella "versione" arricchita del TS:

DON PEPPINO (Alla prima donnetta che gli ha chiesto il costo delle candele) A seconda la grandezza, che volete fa'. (Alla seconda donnetta che sta occultando, con la sua presenza, la vista delle candele appese sul muro alla sinistra del portone della tabaccheria) Signori', abbiate pazienza, fate scegliere, vi mettete davanti! (Alla prima donnetta, mostrandogliene una) Questa qua, questa è una bella candela.

PRIMA DONNETTA (Spostandosi verso le candele alla destra del portone) No. Voglio vedere un momento da questa parte. (Scegliendone una) È questa! Datemi questa qua! Quanto costa questa?

DON PEPPINO Questa? Volete proprio questa? Questa sta cinque lire. Lo devo avvertire: non è per grazia ricevuta.

PRIMA DONNETTA Eh no, don Peppi', se mi fa la grazia che dico io, queste gli compro, 'o 'i! (indicando un gruppo di candele molto più grandi) Tenete le cinque lire!

DON PEPPINO (La saluta) Stateve bbona.

SECONDA DONNETTA E a me mi date quella (indicando una candela).

DON PEPPINO Quale, quella? Questa sta dieci lire.

SECONDA DONNETTA (Spiegando il motivo di questa sua spesa) Tengo il bambino poco bene.

DON PEPPINO (Subito) Ve lo salvi il bambino! San Giuseppe ve lo salvi!

L'entrata in scena di De Pretore, che «scende le scale fischiettando [TD, p. 180]», è preceduta nel TS da due primi piani di scalinate, non previste nel TD, con delle persone che salutano Vincenzo al suo passaggio (questi due primi piani ritorneranno, nel TS, all'inizio del quarto quadro, nella visione di Vincenzo, ma con personaggi immobili).

Le scene di gruppo dei venditori ambulanti della piazzetta sono più animatamente concertate nel TS, e le voci dei popolani si accavallano e si confondono tra di loro, come in quella in cui De Pretore compra le uova e la pizza (TD, p. 180), e poi in quella delle gazzose (TD, p. 182).

Nella scena in cui Vincenzo parla a don Peppino dei preparativi di matrimonio con Ninuccia, le indicazioni offerte dalla didascalia «*Parla con Peppino ma rivolge il discorso a san Giuseppe* [TD, p. 182]», così vengono sviluppate nel TS:

DE PRETORE (A don Peppino) Ho fissato pure i mobili. Ah, a proposito, scusate, eh! (Si rivolge al Santo e gli dice, calcando le parole, con intenzione) Ho fissato pure i mobili, s' ha da pava'!

DON PEPPINO (Accortosi che Vincenzo si sta rivolgendo a un altro interlocutore che non è più lui) Ma chi è, chi è?

DE PRETORE Ch'è stato?

DON PEPPINO Hai parlato!

DE PRETORE No, niente, s' ha da pava', i debiti si devono pagare! È giusto?

La scena in cui entra il Vigile per multare i venditori senza licenza è molto più movimentata in TS, dove si accavallano le voci dei venditori ambulanti. La mimica e i movimenti di Vincenzo sono descritti nei minimi particolari nelle didascalie alle pp. 185-186 del TD, e sono seguiti, nell'interpretazione di Luca De Filippo, con fedeltà al testo.

La scena relativa al difficoltoso incedere di Ninuccia a causa dei tacchi alti e allo spasso che ne deriva per i suoi "spettatori", descritta in TD dalla sola didascalia «*E s'avvia per la*

scala con difficoltà incredibile e grande spasso di quelli che l'oservano [TD, p. 187]», viene così sviluppata nel TS:

DON PEPPINO (Divertito, nel commentare con gli altri i movimenti di Ninuccia che inciampa continuamente sui suoi passi) Guarda guarda, oh oh! Oh oh! Pare 'nu palloncino! Ma che bella creatura, eh! E così vestita, vestita bene, si è trasformata proprio.

PIZZAIUOLO È diventata un'altra: avete visto, una cosa incredibile!

DON PEPPINO (Ammirato) 'N 'ata cosa proprio.

La deissi e la performatività delle battute e le particolareggiate indicazioni presenti nelle didascalie relative alla scena dell'ultimo furto di Vincenzo e della sparatoria, sono realizzate sulla scena con fedeltà al TD.

QUARTO QUADRO

Prima di giungere alla «Ridente località» descritta ad apertura del quarto quadro nel TD, p. 189, nel TS Vincenzo attraversa, senza aprire bocca, altre tre scene:

1) La prima scena è costituita da un fondale che rappresenta un'ampia scalinata alla cui base, a sinistra, c'è una donna, immobile, e alla cui sommità ci sono due uomini uno di fronte all'altro, uno sulla destra, l'altro sulla sinistra della scala, anch'essi immobili. Entra De Pretore (che indossa un lungo camicione bianco con una macchia di sangue sul punto in cui è stato sparato) con una scala di legno in mano che appoggia sull'ampia scalinata disegnata sul fondale. Dopo essere salito sulla scala di legno, giunto alla sommità, si ritrova sulla piattaforma in cima al fondale dipinto, per cui scende dalla sua scala di legno e l'appoggia al muro della quinta a destra. Dopo un po' la rialza ed esce, trasportandola, per la quinta a destra, ritrovandosi...

2) ... in un'altra scena con una scalinata dipinta sul fondale del tutto simile a quella della prima scena, alla cui sommità, sulla sinistra, c'è un gruppo immobile di tre persone. Come nella prima scena, Vincenzo appoggia la sua scala di legno sulla scalinata e dopo averla risalita esce per la quinta a destra.

3) Vincenzo si ritrova in questo modo in una terza scena, costituita da un fondale sul quale sono rappresentati una montagna dove sono piantate tre croci una di seguito all'altra (con evidente riferimento alle croci del Golgota), e alberi e cespugli di mele. Vincenzo appoggia la sua scala di legno sul monte e la risale. Arrivato alla fine della sua "scalata", abbandona la scala sul monte ed esce a destra, ritrovandosi, nella successiva inquadratura, nella scena descritta nella didascalia con cui si apre il quarto quadro nel TD.

Gli elementi deittici del monologo che nel TD De Pretore pronuncia nel guardarsi intorno, si traducono nel TS nei movimenti del personaggio sulla scena. Infatti nel TS dice: «Questo è Melizzano [TD, p. 190]» dopo averlo riconosciuto dal profumo delle mele di una cesta che si era abbassato a odorare. E nel dire: «e questo è il palazzo del Signore [TD, p. 190]» lo indica allungando il braccio e dirigendosi verso di esso.

QUINTO QUADRO

Il quinto quadro è quello in cui nel TS sono maggiormente sviluppate le indicazioni delle didascalie implicite (deissi e performatività) e esplicite del TD.

La didascalia relativa ai santi che popolano la «piazzetta», è molto limitata nel TD, e cita solo due santi: «san Crispino è calzolaio, santa Caterina è sarta, e così via [TD, p. 197]». Al posto del «così via» nel TS compaiono i vari santi immersi nei «compiti di cui gli uomini li hanno nominati protettori», impersonati dagli stessi attori che popolavano i quadri precedenti. Nel TD, nell'elenco dei personaggi (pp. 149-150) del Paradiso, sono citati solo i nomi di san Pietro, san Giuseppe, sant'Anna e san Gioacchino (oltre, naturalmente, al Signore, Maria e Cristo), seguiti da un generico «Sante e santi». Nel TS, invece, compaiono sulla scena una moltitudine di santi, i cui nomi sono citati nell'elenco dei personaggi (e dei relativi interpreti) della locandina della registrazione del '76. Ai santi citati nel TD si aggiungono: san Paolo, s. Lucia, san Edoardo Re, Arcangelo, Maddalena, s. Cecilia, s. Filomena, s. Agnese, Monaca, san Ciro,

san Giovanni Evangelista, san Girolamo, san Rocco, san Giovanni Battista.

L'arrivo del Signore nel TS è più spettacolare della descrizione che ne è data nella didascalia corrispondente (TD, p. 197). Nel TS, infatti, la sua sfolgorante apparizione dall'alto provoca in tutti i santi, che cadono in ginocchio, un forte *timor* divino. Nel TS la voce del Signore è molto potente, e provoca nei suoi interlocutori una devota deferenza (cui non si accenna nel TD). Alle parole di san Giuseppe, che "minaccia" di andarsene dal Paradiso, nel TS il Signore, nel pronunciare la battuta deittica: «Quella è la porta (TD, p. 198)», alza imperiosamente un dito verso l'alto, scatenando fulmini e tuoni, provocando grave sgo-mento nei santi (in particolare san Giuseppe) che a quel gesto si fanno il segno della croce.

Nella scena in cui Vincenzo è chiamato dal Signore a parlare, nel TS le incitazioni di tutti i santi per fargli coraggio, e di san Giuseppe per primo, si accavallano e si confondono tra di loro (mentre in TD, p. 199, c'è un generico: «SAN GIUSEPPE [...] Avanti! / TUTTI I SANTI Avanti!»). Nel TS Vincenzo man mano che parla va acquistando coraggio e, riscaldandosi sempre di più, si mette in piedi su una grande botte che acquista la funzione di piedistallo per il suo discorso, attorniato dalla folla dei santi che danno segni di approvazione (di tutto questo non c'è alcun accenno nel TD). L'esultanza della folla nel TS cresce di fronte alle *performances* di Vincenzo e alle dimostrazioni di quello che sa fare, e gradualmente aumentano le grida di ammirazione dei santi sempre più interessati alle sue parole e soprattutto ai suoi giochetti con le carte, con i quali coinvolge tutta la moltitudine. A queste grida di giubilo pone fine il Signore, rivolgendosi di nuovo a Vincenzo.

Durante il discorso di Vincenzo su i figli «di padre ignoto [TD, p. 202]», sul «Governo [TD, p. 203]» che «non risolve niente» dei mali della società, i Santi nel TS ascoltano in silenzio e con grande attenzione, dando segni di approvazione (nel TD non c'è invece alcun accenno sulla reazione dei santi a questo discorso).

Alla decisione del Signore di accogliere De Pretore in Paradiso, i commenti dei santi, preoccupati di avere tra di loro un

ladro, sono riportati nel TD in una sola battuta "corale" performativa e in didascalia:

I santi, con un sorriso storto sulle labbra, si avviano per raggiungere le loro case ed i loro letti. Sussurrano frasi preoccupate o rabbiose.
TUTTI I SANTI 'A robba, mo, s'ha da nzerrà! / Attient' 'o mariuolo! / Chisto aveva vedè: nu mariuolo ccà ncoppa! (Da un momento all'altro ognuno ha raggiunto la sua casa, tutti sono scomparsi) [TD, p. 204]

Nel TS i commenti dei santi aumentano, le loro voci si accavallano nella confusione della folla che fugge spaventata, rintanandosi ognuno nelle proprie case, ottenendo un effetto altamente drammatico, soprattutto nella scena in cui De Pretore si trova abbandonato, solo con san Giuseppe, al centro della piazzetta che nel frattempo si è oscurata per il sopraggiungere della sera. Ecco dunque come vengono tradotte nel TS le indicazioni contenute nelle didascalie e nella battuta performativa citate del TD:

- Questo si doveva vedere: un ladro qua sopra!
- È roba dell'altro mondo!
- Un ladro fra noi!
- Potrebbe essere pericoloso: bisogna chiudere le porte! Chiudere tutto!
- Un ladro! Un ladro! Un ladro!
- La roba si deve chiudere, mettiamo i catenacci, i lucchetti!
- (Una suora accorre trafelata per allontanare da Vincenzo dei bambini che gli erano intorno. Solo san Giuseppe si avvicina a lui, e gli mette una mano sulla spalla in segno di solidarietà, rimanendo inginocchiato come in attesa).

Anche la seconda apparizione del Signore (descritta nella didascalia, p. 204, del TD) è arricchita nel TS, ed è accompagnata da un festoso suonare di campane che spinge i Santi ad affacciarsi alle finestre delle loro case e a farsi il segno della croce e De Pretore ad aprire le braccia, in attesa che il Signore parli. Il discorso del Signore in TS segue le stesse parole del TD (pp. 204-205), precedute, però, dalla domanda del Signore: «Niente canti stanotte? Niente suoni in casa mia?».

Il finale del quinto quadro nel TS è molto più poetico e festoso, e il Signore conclude il suo discorso con la frase di Vincenzo: «Mi spiego? È giusto?», alla quale tutti i santi, felici, rispondono in coro, ritmicamente: «Mi spiego? È giusto?», men-

tre il loro canto si trasforma pian piano in «Tu scendi dalle stelle». Di questo coro festoso, illuminato da luci e candele, somigliante a uno «sfolgorante albero di Natale», De Pretore, rapito, si trasforma in direttore d'orchestra, facendo ai santi ampi gesti con le braccia, muovendosi felice per la piazzetta, mentre il Signore (che non «svanisce» come in TD, p. 205) rimane a guardare dall'alto della sua nuvola il coro festoso dei santi, facendo con la testa segni di approvazione e di compiacenza. Il quadro nel TS si chiude con l'immagine di De Pretore inginocchiato in mezzo alla scena a braccia spalancate, mentre il canto dei santi si trasforma di nuovo nel coro ritmato e scandito dal commento musicale della frase: «Mi spiego? È giusto?».

SESTO QUADRO

Il sesto quadro, che si svolge in una stanzetta del pronto soccorso, si apre con il primo piano di De Pretore che smania, e che nel delirio sente ancora il coro dei santi che scandiscono: «Mi spiego? È giusto?». Mentre nel TD i versi del poemetto erano ripristinati solo nel quinto quadro, nel TS sono ripresi anche nel sesto (nel TD il sesto quadro è in prosa).

L'ultima battuta di Vincenzo nel TS è interpretata in maniera altamente drammatica da Luca De Filippo, nel respiro sempre più affannoso e nelle parole che escono a fatica, nelle smorfie del pallido volto contratto e già bagnato dal sudore della morte. Anche le parole che pronuncia di fronte al nuovo interrogatorio (dopo quello dinanzi al Signore) a cui è sottoposto dall'agente sono più drammatiche e toccanti nel TS, nella sua preghiera delirante e disperata di poter «rimanere» in Paradiso. Tale preghiera nel TS (al contrario che nel TD, dove è in prosa) è espressa in versi, per continuità con il quinto quadro (Vincenzo infatti crede di trovarsi «ancora» in Paradiso), e in dialetto, ed è scandita dal respiro affannoso e dalle pause (che sono la traduzione nel TS dei puntini sospensivi del TD) dovute alla crescente fatica nel parlare. Questi i versi del poemetto che nel TS Vincenzo pronuncia prima di morire:

N'ata voce [che nel TS è del dottore] dicette: «Su coraggio, cercate di rispondere al Signore».

[DE PRETORE] «Gnorsi, già mi ha concesso l'alto onore.

Sul'isso me puteva perdunà.

Ce ll'aggio ditto [in TS diventa: «Ho confessato»], ch'ero mariunciello e ca pè chesto songo muorto acciso.

Fatemi rimanere in Paradiso!...

Tengo... 'a prumessa e voglio... restà ccà.. [VDP '51, pp. 76-77]».

GIAMPIERO POSANI

BEROALDE DE VERVILLE: MODERNITÀ DI UNA MILITANZA COPROFILA? *

«écrite, la merde ne sent pas» (R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 140)?

«j'avoue préférer la merde publique à la merde privée, je ne fais qu'opposer au totalitarisme de l'État un totalitarisme de la merde» (P. Guyotat, *La découverte de la logique*, «Cahiers du Chemin», gennaio 1977)

«Si le 20 décembre n'avait sur les miennes déposé / inoubliable l'arôme de ses lèvres adorées / entre le mai défunt et le mai qui vient de naître / ces fragments d'écriture auraient vieilli avant de paraître»

Quando Bernard-Henry Lévy inizia il preambolo della sua *Barbarie à visage humain* (1977) con la celebre confessione genealogica «Sono il figlio naturale di una coppia diabolica, il fascismo e lo stalinismo» — quando Michel Foucault, al Collège de France, il 7 gennaio 1976, formula l'esigenza di «interrogarsi sull'ambizione di potere che la pretesa d'essere una scienza porta con sé» e pone le sue domande scomode «Quali tipi di sapere volete squalificare dal momento che chiedete: è una scienza? Quali soggetti parlanti, discorrenti, quali soggetti d'esperienza e di sapere volete dunque 'minorizzare' quando dite: 'Io che faccio questo discorso, faccio un discorso scientifico, e sono uno scienziato'? Quale avanguardia teorico-politica volete introniz-

* Questo studio è il testo della relazione tenuta il 20 maggio 1996 nell'ambito del Seminario su «La formazione dei moderni» coordinato dal prof. Giuseppe Grilli, con il titolo *Modesti contributi materialisti a un capitolo fondamentale della storia dell'economia politica della merda»: Beroalde de Verville.*

zare per staccarla da tutte le forme circolanti e discontinue di sapere?»¹, teorizzando la necessità di opporsi all'«iscrizione dei saperi nella gerarchia dei poteri» in nome di una rottura della gerarchizzazione che struttura e incatena l'ordinamento discorsivo e assoggetta i saperi storici e le discorsività locali («minori, direbbe forse Deleuze») — quando Nietzsche ci ricorda che «Non appena si ritiene che qualcosa sia vero, ogni più sottile comprensione cessa»² — quando Raymond Aron scrive che «L'homme aliène son humanité et s'il renonce à chercher et s'il s' imagine avoir dit le dernier mot»³, tutti, a modo loro, pongono in primo piano il problema della «modernità».

E noi, che amiamo spesso dirci «postmoderni» e con ciò stesso stabiliamo, più o meno arbitrariamente, un tempo «moderno» e un tempo «premoderno», non possiamo astenerci dal riflettere sul fatto che le grandi modernizzazioni «rivoluzionarie» novecentesche — il fascismo, il nazionalsocialismo, il comunismo — dominate da un'ambizione teologico-teleologica, misticamente scatenate da un'accumulazione primitiva di energia pulsionale finalisticamente tesa alla realizzazione dei fini e della fine della Storia, si riallacciano tutte al passato remoto ancestrale, affondano le loro radici intrise di sangue in un patrimonio mitico (culto virile della romanità; esaltazione della purezza della razza ariana e in maniera specifica dei valori etnici germanici; nostalgia dell'età dell'oro e del paradiso perduto, cioè proiezione a livello filogenetico di un'originaria situazione edenica infantile e ancor prima intrauterina).

Il mito illuministico del progresso, portatore affatto sano del morbo del «pensiero unico», più o meno unitario e più o meno forzatamente e forzosamente unificato, puntualmente e puntigliosamente demistificato sul nascere dall'irrecuperabile dissidenza sadiana e sadicamente imposto, se da un lato comporta la demolizione del principio d'autorità quale si incarnava nelle sue forme storiche tradizionali, dall'altro gli sostituisce progressivamente

¹ *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi («Nuovo Politecnico», n. 90), 1977, pp. 169-170.

² *Aurora e Scelta di frammenti postumi* (1879-1881), Milano, Mondadori, 1971, p. 325.

³ *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Plon («Agora»), 1985, p. 45.

un edificio discorsivo totalizzante e totalitario, una parola autorevole, autorizzata e autoritaria che si confonde sempre più con l'attività giudicante e si arroga il diritto-dovere, esercitando un ruolo di polizia e di «pulizia etnica», di espellere dal circuito della produttività discorsivo-linguistica tutto ciò che non appare conformisticamente conforme alle regole del gioco ideologico, come scorie, scarti mal tollerati dall'iperestesia olfattiva del fine pensatore B.C.B.G., fantasmi residuali del *bon ton* politicamente corretto, deietti e reietti nel e dal flusso della catena significante in nome di una trasparenza assoluta che è quella stessa della castrazione, della follia e della morte.

* * *

«La civilisation c'est le déchet: cloaca maxima» (Lacan, «Scilicet», n. 6/7). E già Freud aveva sintetizzato la civiltà nella triade igiene-ordine-bellezza. Di questa triade è la figura dello Stato a farsi istituzionalmente garante: l'*ordre* si istituisce sulla gestione e sulla rimozione dell'*ordure* (nonché, beninteso, sul controllo dell'oro!).

Quanto più è totalitario, tanto più lo Stato divora i propri figli (per troppo amore?) coniugando polizia e pulizia in nome di un ordine nuovo che deve rigenerare il mondo e le fibre del tessuto sociale: stimola e moltiplica i processi evacuativi con l'imposizione fascista dell'olio di ricino, edifica i *gulag* sovietici come contenitori di tutti i rifiuti della socialità organizzata nella prospettiva di un immancabile radioso futuro, definisce «stanze delle docce» e «bagni di disinfestazione» le camere a gas naziste, Gli appellativi dei «rifiuti» possono storicamente variare (ebrei, nemici del proletariato,) ma rappresentano, in ogni caso, la feccia dell'umanità, lo «scarto» (nella sua duplice accezione di «resto» e di «deviazione») che deve scomparire dalla luce divina del sole per ritornare, deprivata di tutto, nelle tenebre sotterranee della fogna.

La territorializzazione comporta anche, per l'animale-uomo, un rinvio ai ritmi e ai riti primordiali della presa di possesso e della marca escrementizia: la proibizione, che il processo di civilizzazione esibisce in forma universale («Défense de chierici»), scatta a partire da un'originaria intimazione d'allontanamento e d'esclusione rivolta all'Altro: questo è il mio territorio

e lo posso sporcare solo io! L'irreprimibile coprolalia che riemerge sovente sulla bocca dell'«uomo civilizzato» testimonia un rapporto coabitativo con la propria «aurea» materia fecale forzatamente interrotto a livello ontogenetico dai vari strumenti di coazione di una pedagogia squisitamente repressiva.

L'animale-uomo prende necessariamente le distanze, fisicamente e psicologicamente, dalla propria produzione escrementizia, viene progressivamente distolto dall'autocompiacimento insito nel «dono» e indirizzato dall'esibizione all'occultamento, costruisce sistematicamente i «luoghi segreti» destinati alle pratiche private di quello che la terminologia di Bachtin⁴ indica come «bas corporel». Solo la perversione, in quanto discorso parcellizzato, frammentato e frammentario, recupera l'esperienza precocemente interrotta dall'educazione repressiva riattualizzandola nel contesto maniacale delle svariate forme di coprofilia e di urofilia⁵, residuali zone d'ombra superstiti, o per meglio dire riformulazioni settoriali indotte dalla divisione sociale del lavoro sessuale, di quello che fu uno sterminato territorio di caccia, reale simbolico e immaginario, attraversato e dominato dal primitivo scatenato dispiegarsi di una sessualità polimorfa.

Il discorso scatologico pone all'ordine del giorno, travestendole ludicamente e/o tragicamente, questioni di enorme rilevanza pertinenti alla sfera dell'economia politica della merda, questa Cenerentola delle «scienze umane», anzi delle «scienze» *tout court*, più o meno esatte che siano....

E dalla merda alla morte il passo è breve: «Les cadavres

⁴ *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

⁵ Mi pare opportuno isolare questa diade, fortemente solidale a vari livelli, piuttosto che stemperarne la specificità accludendola al *pot-pourri* del «picacismo», termine generico collocato all'insegna di un'onnivora pulsione orale perversamente orientata verso il consumo delle più svariate manifestazioni di «sporco» corporale. Cfr. E. Borneman, *Dizionario dell'erotismo*, Milano, Rizzoli («Biblioteca Universale»), 1988, s.v. *picacismo*: «(dal latino *pica*, gazza, per allusione alla voracità della gazza). Termine coniato da von Eulenburg per raccogliere sotto un denominatore comune i vari tipi di voglia sessuale che si esprime nel mangiare parti del corpo umano o suoi prodotti, ad esempio carne, pelle, sangue, saliva, sperma, smegma, secreti vaginali, sangue mestruale, urina, feci, sudore, cerume, muco nasale, croste, pus, depositi di sporcizia nelle unghie e nell'ombelico, ecc.».

ne sont pas moins des déchets que l'on enterre»⁶. Nel XX secolo, la guerra diventa — Marinetti *docet!* — una pratica igienizzante a livello di massa, lo sguardo feroce della «pulizia etnica» individua nel Nemico-Altro il sacco di merda con cui concimare la madre-terra dei padri. Dopo il mito industrialista del forno crematorio⁷, eccoci servito, atroce testimonianza del fallimento del comunismo come processo accelerato di modernizzazione e di industrializzazione forzata, un bell'esempio tratto dal repertorio di un'arcaica pressoché intatta civiltà contadina. Il Mastro Lindo pulitore etnico, questo «mostro» che ha sconvolto (ma non più di tanto!) gli stomaci deboli e gli occhi presbinti dell'intelligenza occidentale, intima: *tu, pezzo di merda, puzzi già di cadavere!* Quella guerra senza quartiere che il discorso pubblicitario, con le sue sublimazioni e con la sua

⁶ D. Laporte, *Histoire de la merde*, Paris, Bourgeois, 1978, p. 55.

⁷ Cfr. A. Enzi, *Il lessico della violenza nella Germania nazista*, Bologna, Pàtron, 1971, s.v. *Seife*: «sapone: a) veniva consegnato talora ai condannati alle camere a gas per ingannarli sul significato della parola 'bagno' in quanto si temevano ribellioni o disordini; b) dai documenti prodotti dall'accusa russa nei processi di Norimberga, una ditta di Danzica aveva costruito una vasca riscaldata elettricamente per fabbricare del sapone col grasso umano. La sua ricetta era: '12 libbre di grasso umano, dieci quarti d'acqua, da otto once a una libbra di soda caustica... far bollire il tutto per due o tre ore e poi lasciare raffreddare'. Di questo mito la «saponificazione», macabro modesto contributo all'economia di guerra, rappresenta la fase terminale in quanto riciclaggio e sfruttamento del cadavere-rifiuto: nel momento stesso in cui metamorfosa lo sporco (la «sporcizia» etnica, il «sudiciume» della razza) mercificandolo in materiale adibito alla pulizia, lo «redime».

Nell'introduzione a J.G. Bourke, Piero Meldini, dopo aver citato Max Horkheimer («Né meraviglia che sia proprio la personalità tipicamente autoritaria (fascista) ad attribuire (...) 'un'importanza esagerata a idee di purezza, pulizia, lindura e simili'»), richiama A. Stéphane, *L'univers contestationnaire*, Paris, Payot, 1969, per quanto concerne il «portare al limite estremo la fecalizzazione dell'avversario» («i nazisti — osserva lo Stéphane — consideravano 'merda' gli Ebrei, e Hoess, *Gauleiter* di Auschwitz, chiamava il campo, in cui i detenuti erano fatti passare 'attraverso le varie fasi della digestione', 'ano del mondo') (*Escrementi e civiltà*. Antropologia del rituale scatologico, Firenze, Guaraldi, 1971). Non è chi non veda come la restrizione della «personalità tipicamente autoritaria» al fascismo e al nazionalsocialismo dovrebbe opportunamente essere superata e inglobata in una nozione più ampia e più corretta che riconosca il *gulag* accanto al *lager*: quella di «totalitarismo nazicomunista» (sembrando più adeguato, a proposito del fascismo, parlare di «autoritarismo»).

dimensione multinazionale, conduce in maniera enfatica ormai da decenni contro lo sporco + sporco per un bianco sempre + bianco, la faida tribalistica, la logica primitiva del clan (di cui peraltro esiste una versione moderna), l'applica direttamente ai corpi viventi, «butta via il bambino con l'acqua sporca», come si suol dire.

Ma, come scrive Beroalde de Verville, «i'ay beau me torcher le cul ma chemise est tousiours breneuse»⁸: accettare che se è vero che l'uomo è ciò che mangia (Feuerbach) o, per dirla con Beroalde, «la panse fait l'homme»⁹, si situa anche per forza di cose necessariamente al punto di giunzione e di snodo di un duplice flusso discorsivo di vastissima portata simbolica, quello della ritenzione e quello dell'espulsione.

Quando il percorso che conduce la civiltà occidentale a rendere esteticamente gradevole, in concorso con l'ideologia religiosa, l'architettura cimiteriale della «città dei morti», occultando il suo carattere materiale di definitiva scarica di quanto viene via via rifiutato dal circuito provvisorio del vivente, non si attiva o si interrompe, il cadavere-immondizia si fa ingombrante, diventa difficile disfarsene, farlo sparire, cancellare le prove. Il cimitero si propone *ipso facto* come scarica abusiva.....

* * *

In BdV, come in Zola, dalla bocca al buco del culo il passo è sempre estremamente breve, gli opposti orifizi ritrovano la loro contiguità, discorso alimentare e discorso escrementizio si situano *en raccourci*, si intrecciano inestricabilmente e si fondono:

— (in bocca a *Hippocrate*) «l'entonnoir du cul est la bouche¹⁰, & de fait, tout ce que l'on appreste de plus friant

⁸ Per *Le Moyen de parvenir* utilizzo la ristampa Slatkine, Genève, 1970, dell'edizione di Charles Royer, Paris, Lemerre, 1896, 2 voll.. La traduzione riportata fra parentesi quadre è quella di Augusto Frassinetti, Torino, Einaudi («I millenni»), 1989. 80, *Concile* [«Ho un bel lavarmi il culo, io! La mia camicia è sempre merdosa»].

⁹ 32, *Minute*.

¹⁰ *Nostradamus*, in quest'ottica, propone a «François & Anglois, à qui le baiser est si commun» una pseudoalternativa — «lequel vous aimeriez mieux

n'est en fin que pour faire de la merde avec les dens¹¹, & par-tant pour mettre en oeuvre maistre cul, id est frater culus, frere cul, qui est le gouvernail de tout le corps, & le mignon de l'ame»¹²;

— *Herodote* può, in questo contesto, agganciare il proprio ruolo di fornitore di cibo direttamente all'orifizio materialmente (e gerarchicamente?) inferiore: «Ouy i'estois le nourricier de leur cul, ie lui baillois de la boulie», e irridere gli ascoltatori (con una procedura utilizzata anche altrove)¹³ mediante il prodotto finale posto in primo piano dall'inversione del percorso: «& ce qui me demeuroit aux doigts, ie le vous faisois lecher»¹⁴.

Alla contiguità fra discorso alimentare e discorso escrementizio corrisponde quella fra il discorso *tout court*, la parola,

baiser une belle fille au dernier noeud de l'eschine, ou à l'entonnoir du cul» [«(...) io chiedo a voi Francesi e Inglesi che il baciare tenete in egual pregio, cosa amereste meglio baciare di una fanciulla, l'ultimo nodo della schiena o l'infundibolo del culo?»] —, dal momento che baciare sul culo o sulla bocca, che ne costituisce l'entonnoir, cela revient au même!

¹¹ Cfr. «& ne s'osoit approcher de la colation pour faire de la merde avec les dens comme les autres» (31, *Cause*) [«né osava avvicinarsi al banchetto per fare un po' di merda coi denti come le altre»].

¹² 41, *Sermon VI* [«l'infundibolo del culo (...) è la bocca. Infatti, tutto ciò che le si appresta di più ghiotto non ad altro è inteso che a far merda con i denti e a mettere così in funzione mastro culo, *id est frater culus*, alias frate culo, il quale è il timone e la bussola di tutto il corpo e il pupillo dell'anima»].

¹³ Cfr. «ainsi disoit ma cousine à ma tante: 'Dites nous un conte. - Eh bien, dit-elle, ie le vous diray: un iour il advint que ma mere-grand nous fit un conte de Robin mon oncle qui chia à l'astre, sa femme taste, pensant que ce fut paste, trouva que c'estoit merde, masche'» (26, *Livre de raison*) [«Così diceva mia cugina a mia zia: 'Fateci un racconto. - Ebbene, - disse lei, - ve lo farò. Un giorno accadde che mia nonna ci raccontò la storia di Robin, mio zio, che aveva fatto la cacca nel focolare; sua moglie va a toccare credendo che fosse una pasta; trovò che era merda: mastica'»]; in questa struttura narrativa tipicamente popolare di *emboîtement* viene nel finale attivato un meccanismo di *déception*. E ancora: «- Quelle difference y a-t'il entre Son, Bran, & Merde? - le le diray. Son, est pour les cloches, ou bien en vient; Bran, pour les pourceaux, & Merde pour les Medecins. - Mais pour vous. - A ha, he» (60, *Article*) [manca].

¹⁴ 71, *Leçon* [«Sì, io ero la vivandiera del loro culo e glielo tenevo su a grandi portate di cuoio bollito, e quello che mi restava attaccato alle dita lo facevo leccare ai laici pari vostri»].

e la defecazione. Per BdV si può senz'altro dire che «parler c'est chier un peu»....., la parola, come la scrittura, è attività escretoria (ci scappa di parlare e di scrivere, ci parliamo e ci scriviamo addosso,.....):

— «il m'est eschappé de vous dire cela, le Diable me l'a tiré du cul, pour le mettre en votre bouche, faites-en vostre profit, comme d'une belle joieuse vrille de bois»¹⁵;

— «i'ay fianté ainsi du Latin par la bouche»¹⁶;

«En bonne foy, monsieur, moi qui escriis ces galantises, ie m'en donne le plaisir le premier, & y a difference entre vous & moi comme entre un pourceau & ma philosophie: ouy, ne suis ie pas philosophe? Sçachez donc que ie fay bonne chere de cecy, puis l'ayant digéré ie le baille à remascher, ainsi que quand i'ay bien disné ie vai fianter, & un pourceau vient qui en fait son profit»¹⁷.

E una critica spietata e globale investe la totalità della cultura umanistica presentata come massa detritica, somma di rifiuti, coacervo di deiezioni degli Antichi¹⁸: «Cheut! ie vous

¹⁵ 85, *Defaut* [«Mi è scappato di dirlo. Il diavolo me lo ha tirato dal culo per metterlo in bocca a voi. Traetene il vostro profitto per tutti i penetrati a cui predisposti, come da ben modulata trivella di legno di rosa»].

¹⁶ 84, *Suite* [«che mi ha fatto cacare questo latino dalla bocca»].

¹⁷ 55, *Canon* [«In tutta buona fede, signore, io che scrivo queste galanterie sono il primo a prenderne piacere; e la differenza che c'è tra voi e me è la stessa che si riscontra a prima vista fra un maiale e la mia filosofia. E che? Non sono io forse un filosofo? Sappiate che io me ne cibo lautamente di questo e dopo che l'ho digerito lo do a chi ha voglia di rimasticare, nel senso che, quando ho ben desinato vado a farne discarica dal culo e c'è sempre un maiale che accorre e se ne avvantaggia e non chiede di meglio»].

¹⁸ Per BdV la trasmissibilità del sapere è un mito nella misura stessa in cui affonda le sue radici nell'accumulazione caotica di un patrimonio verbale la cui apparente natura «aurea» occulta la sua autentica sostanza escrementizia. Se ogni approccio conoscitivo è in ultima analisi un *leurre*, questo è tanto più vero nel caso del bagaglio culturale ereditato, autorevolmente e autoritariamente gestito in quanto potere socialmente consacrato; e l'espressione massima di questa sacralizzazione pomposa e vacua sembrerebbe essere costituita dal discorso religioso, senza distinzione di fedi. Nel passo qui di seguito citato, la derisione delle pratiche insegnative applicate al «bas corporel» coinvolge nel contempo il cattolicesimo e la religione ginevrina: «Que s'il y a des femmes qui ne sçachent bien pisser, on les envoye à Geneve, d'autant que là il y a plusieurs belles escoles, où on apprend à pisser & chier en publiq & en compagnie, au

prie si vous allez à l'écolle enseignez ce mot de grammaire à Lipsius & à Scaliger, afin que l'on die cy apres promettre & effectuer; & que gens latineux & de telle farine qui remaschent

grand soulagement des honteux, qui là apprennent à perdre la sottile honte qui reserre le boyau culier; & ie vous diray que ce qu'ils en font est pource qu'il n'y a point de Moines en ce pays là, & partant point de frocs, & par ainsi point d'instrumens de deshonerie. On m'a assuré que depuis, ceux d'Amiens ont dressé de belles escoles aux Botroues, où l'on fait leçon de chirie» (39, *Passage*) [«Che se poi ci sono delle donne che non sanno pisciare nei dovuti modi le si manda a Ginevra in quanto là ci sono diverse ottime scuole dove si impara a cacare e pisciare in pubblico e in compagnia con grande avanzamento educativo dei contengosi che imparano a ridersi della sciocca vergogna orrendamente astringitiva del budello culare. E vi dirò che fanno questo perché in quel singolare paese non ci sono monaci, quindi non ci sono sai né cocolle, quindi non ci sono strumenti di educazione alla spudoratezza. Mi hanno assicurato che, su questa direttrice di marcia, quelli di Amiens hanno messo su delle belle scuole alle Botrues dove si impartiscono lezioni sul cacare all'aperto»]. Altrove l'insegnamento non è necessario (e la *pointe* antireligiosa è evidente nella scelta del venerdì!): «Es païs d'Alsassie, en un endroit assez beau, (...) là les dames sont assez libres, mais sages, & pour le faire bien paroistre, elles ne pissent qu'une fois la semaine, & c'est au Vendredi que elles s'assemblent au matin toutes par bandes, ce qu'il fait estrangement moult bon voir; & selon leur dignité s'en vont en pisserie comme on va à la foire, dequoy elles n'ont non plus de honte que les femmes de bien qui monstrent l'apennage de leur fessier aux eaux de Pougues» (39, *Passage*) [«In Alsazia, in un posto assai bello (...) le dame sono abbastanza libere ma sagge: e perché ciò sia evidente esse non pisciano che una volta alla settimana, ed è il venerdì, quando, al mattino, si riuniscono tutte per compagnia (ciò che fa stranamente un bellissimo vedere) e, ordinate secondo dignità, se ne vanno al pisciatoio come si va alla fiera. E in far questo non hanno alcun ritegno tal quale le donne dabbene quando vanno a far mostra dell'appannaggio delle loro chiappe alle acque termali di Pougues»]. Dopo aver posto in evidenza, anche qui, la mancanza di *honte*, BdV, equiparando l'atto ritualizzato della minzione al cerimoniale dei cavalieri, se da un lato sembra innalzare il primo automaticamente svaluta il secondo, accomunando entrambe le situazioni pompose in una critica implicita delle gerarchie sociali: «Estant arrivees ces femmes au lieu de la pissouere ou pissoterie, elles se disposent comme les montagnes d'Angleterre chacune où elle est, y gardant dignitez, prerogatives & honneur, ainsi qu'ez actes publics & notables, ne plus ne moins que se mettent les chevaliers en leur rang le jour de leur ceremonie» [«Quelle donne, giunte nel luogo adibito a pisciatoio, o pisciotteria, si dispongono, come le montagne d'Inghilterra, al posto designato, avuto riguardo alle dignità, prerogative e onori di ciascuna, così come si dispongono i cavalieri nelle pubbliche solennità e ricorrenze»]. L'urotopia implicita nell'origine dell'acqua utilizzata per la fabbricazione della birra consente a BdV di rivendicare

ce que les doctes antiques ont jetté & chié, & vont grattant dans les nyeures & bouriers du Latin & es esviers d'eloquence, pour en tirer quelque haillon, se rendent parfaits en leur art»¹⁹.

BdV stabilisce un eloquente parallelismo fra il «fruit de ventre» e quello della cosiddetta attività spirituale: «O pauvre animal mortel mon amy, ne sçais tu pas bien qu'ayans un corps il faut qu'il se vuide, & tu consens bien que sa merde soit serree en tuyaux de briques & belles canes, que souvent on la remue, & que mesmes, ho monsieur le Doyen du chapitre de la grande Eglise, vous en faites faire des conclusions en vos registres & commettez commissaires de bran pour curer les aisances. Ainsi ceux qui ont imprimé ceci, sont commissaires d'excremens. Ceci est la fiante de mon esprit, & puis ie fais comme vous, messieurs les Cardinaux, ie fay ce bastard, il faut qu'il vive: mais en conscience n'est ce pas un vray abus que de nos beaux ouvrages & plus serieux, certes ils sont aussi bien prophanes que les plus vils»²⁰.

un ruolo amoroso privilegiato per i francesi, come farà anche in 41, *Sermon VI* (dove ricompare l'uropotia, consapevolmente e autoironicamente accettata, a proposito dell'amorevole contributo fornito dalla moglie di Esculapio alla propensione bacchica del marito): «en ceste commodité abondamment, ioyeusement & à la copieuse & benigne descharge des reins, elles vuident leurs vessies & pissent tant que ceste riviere en est faite & continuee, & de là les Alemans, Flamens & Anglois font venir la bonne eau pour faire la biere, la plus double & de plus haut goust: cela est cause que leurs femmes ne les aiment pas tant qu'elles font les François, d'autant que ces femmes là pensent que leurs maris leur veulent derechef reverser leur urine dans le corps» [«In questo loco-comodo, abbondantemente, gioiosamente, esse svuotano le loro vesciche a copioso e benigno disgravio delle reni, e pisciano tanto che ne deriva e si alimenta una riviera perenne alla quale Tedeschi, Fiamminghi ed Inglesi attingono la buona acqua prr fare la birra, la più forte e corposa che si conosca. È per questo che le loro donne non li amano tanto a differenza delle Francesi (?): perché pensano che codesti mariti vogliono ricacciar loro in corpo le loro stesse orine»].

¹⁹ 2, *Poinct* [«Sst! Vi prego, se andate a scuola, insegnate questo elemento grammaticale a Lipsio e a Scaligero, affinché si dica qui appresso *promettere* è *mantenere*, e che gente latinosa e di simil farina, che rimastica ciò che gli antichi dotti hanno vomitato e cagato, e va razzolando tra le immondizie e le lordure del Latino, e negli scarichi dell'eloquenza per trarne qualche cascame, raggiunga la perfezione nell'arte sua»].

²⁰ 91, *Doctrine* [«Oh povero amico mio! Da animale mortale e morituro qual sei, ignori tuttavia di avere un corpo cui bisogna evacuare di tempo in tempo? (*il resto manca*)»].

Questa icastica definizione della materialità «bassa» della parola-scrittura («ceci est la fiante de mon esprit»²¹) mi richiama irresistibilmente alla memoria il mirabile materialismo diderotiano della splendida professione di libertinaggio intellettuale dell'*incipit* del *Neveu*: «Mes pensées ce sont mes catins».

Sano e volgare materialismo significa anche riconoscimento della centralità del culo. E *Nostradamus* auspica un trasferimento verso il basso non solo della parola ma anche della

²¹ Il luogo di ritrovamento del volume viene farsescamente indicato in questi termini: «- Quelle touche? *Xenocrates*. C'est celle qui est à Paris, iustement dans le badaudois au lieu mesme où Pepin fiante, ie cuidois dire fit ses affaires, sur l'estat de France; il fit mettre & exposer cette touche qui est notable, d'autant que sur icelle, comme on esprouve l'or à celle des orfebvres on esprouve les sens des hommes: là on examine les folies des anciens, les sottises des nouveaux, la gloire des presomptueux, et bref toutes les viedazeries des humains; & dit on que ce volume y a esté trouvé, ainsi qu'il y avait esté laissé par feu Guillaume de Paris, qui aux portaux de Nostre dame a mis les figures chymiques à faire la projection à devenir sages, de laquelle on use comme de cendre à l'entree de ce noble chaircuteux de caresme» (88, *Folie*) [«Che pietra, che pietra? SENOCRATE Quella che si trova a Parigi in mezzo al prato di Balordiland, nello stesso punto dove Pipino cacò sullo stato di Francia. Fu lui che fece deporre ed esporre là questa pietra di paragone, che è importante perché su di essa si riconoscono e si apprezzano, come l'oro su quella degli orefici, le follie degli antichi, le stoltizie dei moderni, la boria dei presuntuosi, le sottigliezze dei caudidici, le doppiezze degli ipocriti e in breve tutte le goffaggini, le malefatte e le coglionerie delle teste di cazzo d'asino che spesseggiano fra gli umani. E si dice che questo libro di tutti i libri fu rinvenuto lì, così come vi era stato deposto dal nobile Guglielmo di Parigi. È lui quello che appose al portale di Notre-Dame le figure alchemiche onde si fa la proiezione per diventare saggi, usata come cenere, alle soglie di quella norcineria di quaresima, che qui...»]. Qui, come altrove, l'opera viene nel contempo proposta come progetto e come prodotto di una redazione anteriore: in effetti, lo svolgimento del banchetto coincide con il tempo contemporaneo della scrittura e della lettura, il testo viene presentato *in fieri*, nel corso della sua stessa elaborazione, insieme materia bruta e oggetto compiuto. E l'epigrafe («Si Madame m'eust survescu, / l'eusse commencé cet ouvrage. / Quand la Mort s'en torcha le cu / l'eu le coeur mou comme fromage» [«Dacché Madama alla morte s'è arresa, / non diedi capo a quest'impresa. / Dacché la morte se ne stropicciò, / il cuor come ricotta mi diventò»]) nella sua formulazione sibillina (travistata dalla traduzione) sembra alludere a una genesi negata, interrotta: strana vitalità davvero questa di un testo morto ancor prima di nascere (e l'esistenza del cui autore verrebbe a trovarsi in evidente conflitto con la condizione preliminarmente posta per intraprenderlo)!

scrittura (con piacevoli conseguenze erotico-estetiche in ambito femminile!): «Ce seroit belle chose de parler du cul, ce seroit un langage excellent, il seroit plain de toutes sentences, & si cela estoit, on parleroit comme on s'assiet, & si on escrivoit de mesme, vrament on verroit de belles ortographes de femmes, qui souvent escriroint du cul: cela me fait souvenir de ceux qui parlent du nez, s'ils escrivoient comme ils parlent, ils escriroient du nez»²². *Nostradamus* afferma che «sans cul on ne fait

²² 41, *Sermon VI* [«Io dico che sarebbe bello parlare sempre di culo. Sarebbe un linguaggio eccelso, fruttuoso, ripieno di ogni nobile sentenza, si parlerebbe come ci si siede; e se poi si scrivesse come si parla, si potrebbero ammirare autografi molto belli di tanti bei culi di donne cui non parrebbe vero di poter scrivere spesso di culo. Questo mi fa venire in mente quelli che parlano di naso. Se scrivessero come parlano, scriverebbero col naso»]. Nello stesso capitolo, alla domanda di *Epaminondas* «mais pourquoy est-ce qu'un tel cas, puis qu'on le nomme ainsi, ne parle point, veu qu'il a une langue?» [«Ma quel tale conno (già che lo chiamano così) perché non parla, visto che ha una lingua?»] risponde *Albert* «C'est pource que le cul est auprès qui dit pay» [«È perché c'è il culo lì vicino che parla anche per lui»]. In effetti, la tradizione scatologica cui *BdV* afferisce a pieno titolo esibisce un ampio capitolo dedicato ai peti, cioè alle manifestazioni sonore posteriori, con una non trascurabile appendice dedicata alle loffe (deprivate di una segnalazione acustica che le evidenzia e limita alla sfera olfattiva, ma non per questo meno esiziali delle prime per l'involontario — se non specialmente e specialisticamente interessato in quanto utente perverso — fruitore). Ma sappiamo che nel 1748 *Diderot* renderà loquaci, *indiscrets*, i *bijoux*! Dopo una breve interruzione estensiva da parte di *Diogenes Laertius* — «Il y en a beaucoup qui voyent le iour par le cul, comme vous diriez les chaudronniers, & ceux de elles qui travaillent de l'esguille, & les bons beuveurs qui voyent le cul & le monstrent aux autres» [«Ce n'è parecchi che vedono la luce attraverso il culo. I calderai, per esempio, o quelli che lavorano d'ago, o i buoni bevitori che vedono il culo e lo mostrano agli altri»] - *Froben* illustra come *Esculapio*. di cui *Hippocrate* è stato discepolo, «voyait le iour par le cul de sa femme» [«vedeva la luce del giorno mediante il culo di sua moglie»]: «Sur ses vieux iours ce bon preud'homme espousa une femme Allemande, en Allemande une femme est appelee fraux, c'est à dire tromperie: voila pourquoy des Dames Allemandes ayment mieux les François que ces gros pifres Allemands, qui ne font que soufler & les iniurier. Le pauvre grand bon hommet quelquefois ayant veillé apres ses estudes & s'estant couché tard s'endormait, puis sur le matin, ainsi que toutes les femmes, apres avoir esté approvisionnées, ie vous le conte comme il me le racontoit, 'Te voulois, disoit il, à cause de ce bon vin grec, estant tapy dans le lit, fomentier ma complexion; alors ma femme qui m'ayme tant qu'elle le tire de son ventre pour me le donner, estant confite en humeurs, ouvrant les yeux elle ouvre le cul, & laisse aller une vesse ou vesne espouvanta-

rien», che esso è «la base & le vrai milieu du corps, le mignon de l'ame, dautant que s'il ne se porte bien, & que ses affaires soient incommodees, elle s'en desplaist & s'enfuit par là». Il suo

ble, & qui couvee entre les replis de gras double a une odeur de tous les mille diables. Adonques sentant cette alenee posterieure (femmes ont beaucoup de conduits evaporans des parfums de plus haute odeur que civette) moy qui crains ces venues culieres, à cause de l'air melancholique & toede, qui rendant le cerveau relent cause l'epilepsie par un effect de corrosion punaise, à quoy sont suiets les hommes du siecle qui sont mariez; aussi pour cete cause moines & prestres sont plus longuement sains, dautant qu'ils s'abstiennent de la frequentation des femelles, ioint que s'ils les hantoyent, l'odeur leur feroit bander la cervelle; ie, dis ie, (sans plus faire de parantaises) odorant ce specific exodin & abominable, ie jette le nez hors du lit, & ouvrant les yeux de peur d'y avoir enfermè de ceste espece de vapeurs & corps momentaires, ne tombant que sous un sens, ie voy le iour tout clair, parquoy ie me resous à me relever, & voila un des bons usages de ce benoist cul'» [«In vecchiaia, il brav'uomo sposò una tedesca. In tedesco una donna si chiama *frau*, come dire frode. Ecco perché le dame di quei paesi preferiscono i Francesi a quei grossi pifferi di Alemanni che non fanno che sbuffare e ingiuriarle. Il povero gran brav'ometto certe volte, avendo vegliato a lungo sui libri, si coricava tardi e tardi si addormentava. Poi, sul mattino, anche a causa di quel buon vino greco di quei paesi là, 'Volevo, — mi raccontò lui stesso e io ve la dico come lui la disse a me parola per parola, — volevo, mi piaceva, standomene lì rannicchiato nel letto, riconfortare la mia complessione, come fanno anche le donne, dopo approvvigionate per di sotto. Ma qui succedeva che mia moglie (la quale mi ama tanto che si sarebbe strappata le budella dalla pancia per darle a me (*traduzione incompatibile con la mia precedente allusione all'uropotia!*)) mia moglie, ripiena com'è di umori, aprendo gli occhi, apriva anche il culo, lasciando andare una vescia, o una loffa, non so, che per essere stata covata fra le pieghe del grasso doppio, odorava di merda riscaldata per più di mille diavoli. Io allora, alla prima bufata di quel maestrale (le donne hanno molti canali che esalano profumi di sentore più forte dello zibetto), io, che ho paura di codeste ventosità per via dell'aria che portano, melanconica e cupa, la quale rendendo muffo il cervello provoca l'epilessia per un effetto di corruzione fetida cui vanno soggetti i secolari in quanto maritati (a differenza, e per la stessa ragione, dei preti e dei monaci che si conservano più a lungo in salute in quanto si astengono dall'usare con donne, che se al contrario usassero il fetore gli stravolgerebbe il cervello anche a loro) io, dicevo (e lo dico senza fare altre parentesi) io, fiutando l'effondersi di quello specifico, abominevole soffione, cacciavo il naso fuori dal letto e aprivo bene gli occhi, temendo ve ne restassero annidati i vapori e certi corpuscoli transeunti, corrosivi e ottenebranti; e vedendo già ben chiara la luce del giorno, mi risolvevo ad alzarmi'. Ecco, e questo non è che uno dei tanti impieghi pratici di questo benedetto culo»]. Il caso particolare illustrato — dopo i vari genericamente evocati, tutti all'insegna del *badinage* verbale — che si risolve

discorso si rivolge ai dotti, che invita a «succer la moelle de doctrine» e a «apprendre les beaux secrets», senza divertirsi «à brider les chevaux au rebours, id est, leur mettant le mors au cul».

Il culo, dunque, nella sua stretta correlazione con la bocca, si situa al centro non solo del microcosmo-corpo, ma del mondo intero e dell'umana attività nel suo complesso: «tout ce qui se fait en ce monde est pour exercer monsieur le CUL, pour lequel boucher sans y toucher, grand miracle, il ne faut rien permettre entrer en la bouche»²³. *Hippocrate* insiste sull'intima connessione anima-culo, individuando nel secondo, ove venga a mancare il requisito essenziale della sua buona salute, la sede dell'esalazione della prima: «Ie le vous prouve: si le cul ne se porte bien & ne face bonne chere, que ses affaires ne soient en bon estat, l'ame en est incommodée, & le plus souvent sort par le desdain qu'elle en a, & nommément quand les matieres sont par trop claires, & que l'ame s'y laisse couler faute de glu». E conclude rivendicando per «maistre cul» un ruolo onorificamente privilegiato (e approfittando dell'occasione per una delle innumerevoli stoccate anticlericali del *Moyen*)²⁴: «Le cul n'est il

per Esculapio nel brusco e prosaico risveglio mattutino indotto dalla loffa pestilenziale emessa dal culo coniugale, viene a costituire un momento di mortificante irruzione nei confronti del dotto «pauvre grand bon homme» immerso nei suoi studi notturni e permette a BdV una delle sue consuete allusioni tratte dal vasto repertorio della satira anticlericale, presentando come mera ipotesi per «moines & prestres» la frequentazione assidua del gentil sesso.

²³ [«senza culo non si fa nulla», «la base, il sostegno, il vero centro del corpo, il favorito dell'anima? Tanto che, se lui non si sente bene, se i suoi affari sono in dissesto, l'anima se ne affligge e se ne fugge per di lì?», «suggere (...) la sostantifica midolla del sapere», «imbrigliare i cavalli alla rovescia, id est mettendo loro il morso al culo», «tutto ciò che si fa a questo mondo è per tenere in esercizio il nostro signor culo, per tappare il quale senza toccarlo (gran miracolo) non bisogna permettere ad alcunché di entrare in bocca»].

²⁴ In 48, *Allégation*, troviamo illustrata una singolare procedura olfattiva per l'individuazione degli eretici, l'annusamento comparativo dei culi (con un'eccezione burlesca!): «Il faut mettre le nez au cul de l'heretique & en retenir le goust & l'odeur, puis aller sentir au cul des bons Docteurs & Cordeliers pour voir s'ils sentiront de mesme: mais n'allez pas sentir au cul des Minimes, ie pense qu'ils flairent horriblement le clistaire à cause que leur cul est une sentine d'huile perpetuelle» [«Prima si oppone profondamente il naso al culo del-

pas prince des membres, puis que tous luy font service, & que ses desdains ou ennuis ou colere les affligent tous? Puis c'est luy à qui tous font honneur, le faisant seoir le plus dignement, & le premier, & de fait il chemine en prelat apres tous les autres membres allans en procession»²⁵.

A *Licofron*, che pone l'accento sulla disgustosa coprolalia del discorso dei banchettanti («Il faut avoir bien du coeur, & encor en soupant, pour supporter telles paroles & tant ordes»), replica ironicamente e realisticamente *Metrodorus*: «O le delicat! tu es né entre la merde & le pissat, & tu en veux con-

l'eretico onde ritenerne il gusto e l'odore; poi, senza por tempo in mezzo, si va a nasare il culo dei buoni dottori e cordellieri per vedere se sentono allo stesso modo. Ma Dio ne guardi dal ficcare il naso nel culo dei Minimi. Io credo che sentano orribilmente di clistere per via che il loro culo è una sentina di olio perpetuo». E la domanda «à quoi cognoistriez vous un Turc d'un Chrestien, s'ils estoient tous deux tous nuds?» [«in base a che sapreste distinguere un Turco da un Cristiano, ambedue nudi?】 suscita una risposta dello stesso genere: «Ie le vous diray bien; c'est qu'il leur faut sentir au cul: celui qui aura odeur de moust sera le Chrestien, d'autant que le Turc ne boit point de vin» (80, *Concile*) [«Ve lo dirò io: bisogna nasargli il culo. Se sente di mosto quello è cristiano, perché i turchi non bevono vino»]. Ritroviamo in brevi formule facete l'accostamento naso-culo: «Mais encores, ô bon Lycurgus, est-ce peché de mettre chair vive en chair vive? — Non, quand ce n'est point contre les loix; ce ne sera point contre les loix escrites si vous mettez vostre nez en mon cul, ce sera chair vive en chair vive, c'est auprès de la mord» (19, *Metaphrase*) [«Ma ditemi, o buon Licurgo, è peccato mettere carne viva in carne viva? — No, quando non è contrario alle leggi scritte. Se mettete il vostro naso nel mio culo, questo sarà carne viva in carne viva. Tutto qui; salvo che è vicino alla merda»]; «— Pour que faire des lunettes? — Pour mieux voir. — Dequoy void-on le plus? — Des yeux. — Si vostre nez estoit en mon cul, vous ne verriez que des fesses» (46, *Synode*) [«Ma perché gli occhiali? — Per vederci meglio. — Con che cosa si vede di più? — Con gli occhi. — Se il vostro naso fosse nel mio culo, voi non vedreste che chiappe»].

²⁵ [«Io ve lo provo. Se il culo non è in salute, se non sovrabbonda di tutto ciò che gli abbisogna se tutti i suoi affari non procedono spediti, l'anima ne è incomodata tanto che il più delle volte evade per il disdegno che ne ha, soprattutto poi se le materie sono troppo acquose ed essa ne defluisce per mancanza di glutine», «Non è forse, il culo, principe sovrano di tutte le membra, dacché tutte a lui servono e tutte dei suoi crucci, sdegni e collere grandemente si affliggono? Non è a lui che tutte rendono onore, facendolo sedere nel modo più condegno e per primo? Non è lui che prelateggia in processione dietro alle altre membra che gli fanno da scorta e battistrada?»].

ter»²⁶. E l'apparentemente impeccabile sillogismo accluso da *Léon Hébreu* («ie suis fruit du ventre d'une femme, fruit de ventre c'est merde, ie suis donc merde») rappresenta la proclamazione consapevole di un'autocoscienza e di un'autovalutazione escrementale che si riallaccia all'*humus* materialistico (fatta salva l'opposizione radicale a livello assiologico fra una concezione autenticamente materialistica centrata sull'accettazione della dimensione materiale nella sua essenza e una concezione religiosa fondata sulla sua repressione e sulla sua sublimazione nell'ottica di una svalutazione dell'apparato istintuale) dell'ideologia cristiana (nelle sue premesse pessimistiche quanto alla natura originariamente peccaminosa dell'umana creatura). La sopracitata replica di *Metrodorus*, in effetti, richiama l'espressione agostiniana «inter urinas et faeces nascimur», la cui utilizzazione da parte di Freud è stata giustamente commentata da Norman O. Brown in questi termini: «Chi, come Middleton Murry, lancia anatemi contro la visione escrementale di Swift perché non cristiana, dovrebbe meditare sull'espressione di sant'Agostino che Freud riporta in tutti e due questi passi»²⁷. Di grande interesse sono le osservazioni di Brown a proposito della «visione escrementale» e dell'«era protestante», e la sua messa in evidenza della forte connotazione scatologica dell'escatologia storica luterana («Scatet totus orbis!»)²⁸.

²⁶ 41, *Sermon VI* [«Ci vuole un cuore ben saldo per tollerare certe parole e tante sconcezze, soprattutto a tavola», «Sentitelo, il delicatuzzo: lui che è nato fra il piscio e la merda e fa tante storie»].

²⁷ *La vita contro la morte*, Milano, il Saggiatore («I Gabbiani», n.s., n. 70), 1968, p. 278.

²⁸ Cfr. D. Laporte, *op. cit.*, p. 95: «L'enfant ne s'y révèle pas déchu de la création mais bien déchet, objet chu dans la création même, littéralement chié par Dieu et doublement soumis, en son corps et son nom, à la loi de l'inter faeces et urinas nascimur' qui pour chacun signe la venue au monde», a proposito dell'usanza linguistica degli abitanti delle Samoa (Polinesia) che attribuisce al bambino l'appellativo di «merda» del dio invocato come protettore nel preciso istante della nascita. Ne consegue che «La merde ne cesse jamais d'être une parcelle de Dieu». Ed è in un contesto di rottura con l'esperienza del sacro che possiamo situare il trionfo dell'economia politica borghese, la quale chiude il ciclo nobiliare del sangue e intima il silenzio ai (e dei) corpi: «Comme l'argent,

* * *

I numerosi, pervasivi frammenti stercorei disseminati nel testo chiuso del *Moyen*, equivalente al luogo chiuso del banchetto, se ci si prende la briga di raccogliarli e di ascoltarli convergono verso la definizione di quello che ubuescamente potremmo designare un ampio modello «merdrique» di riferimento, onnicomprensivo dell'esistente e dello scibile umano. Assistiamo, in altri termini, ad un generale processo di «merdificazione», attivo a livello metaforico-metonymico, che se da un lato può essere agevolmente fatto coincidere con un'automatica svalutazione e desacralizzazione di tutto ciò che per affermare il proprio potere-sapere si affida al prestigio del linguaggio elevato, autorevole, autorizzato e autoritario (un unico deprezzamento generalizzato coinvolge e sconvolge la parola «grave» delle «auctoritates» e qualunque altra forma più o meno lieve di produzione verbale, un'unica movimentazione beffarda svincola l'attività linguistica da ogni considerazione gerarchica), e letto pertanto in chiave negativa, d'altro canto può essere interpretato nella sua valenza positiva, cioè come (ri)affermazione di valori basici materiali conculcati e repressi dal processo di civilizzazione.

Certo, è innegabile l'esigenza di una distinzione da operare con la visione di Rabelais (peraltro cronologicamente distanziata di oltre mezzo secolo), improntata ad ottimismo e a «spirito costruttivo», ma la visione estremizzata di BdV, la sua percezione caotica di un universo reale, cui corrisponde un universo testuale utopico (o meglio atopico) e ucronico, non può non comportare e giustificare lo scatenamento di un flusso escrementizio diffuso, mentre la pedagogia rabelaisiana appare costantemente contrassegnata da un orientamento critico anti-

les corps installés dans le théâtre de la représentation ne parleront plus spontanément, ne 'trahiront' plus l'origine qui les fonde et leurs bouches cousues rendront inarticulable l'inter faeces et urinas nascimur'» p. 68): il corpo della cifra («pecunia non olet!») e la cifra del corpo convergono nell'espulsione della marca olfattiva sgradevole, la defecalizzazione diventa lo strumento privilegiato di gestione delle pratiche deterritorializzanti finalizzate al lavaggio delle anime e dei corpi dei soggetti assoggettati.

medioevale. In altri termini, BdV, con il suo radicale scetticismo, installa il proprio testo in un tempo circolare — «Ce livre est le centre de tous les livres»²⁹ —, antitetico al tempo lineare, un tempo in cui non si dà progresso, in quanto incessantemente si compone, si scompone e si ricompone per dar vita(?) a un microcosmo intemporale attraversato da un presente inesauribile che demolisce ogni possibilità di rassicurante ancoraggio, ogni certezza di aggancio a valori «archeologicamente» consolidati, e la cui immagine spaziale corrispondente è quella del labirinto: «je ne cuidois pas que ce qu'il y a mil ans qui est passé & aneanti soit plus vieil que ce qui se passe tous les jours»³⁰.

Sulla scia del celeberrimo episodio rabelaisiano (*Gargantua*, cap. 13) che pone al proprio centro come oggetto-feticcio di un fantasioso scatenamento inventivo il *torchecul*, il *Moyen* offre numerosi esempi del fervido interesse *torcheculatif* del suo autore. In 92, *Bail*, tre mogli (s)parlano dei loro mariti, udite dal marito di quella che si limita ad individuare nel suo un lieve difetto fisico («il est vray qu'il y a ie ne sçay quoy de petit, c'est qu'il a la coüille noire»³¹). L'uomo l'accoglie in casa «comme en colere», «comme courroucé», e le comunica di aver ricevuto un ordine di comparizione «devant le Lieutenant criminel» in relazione al ferimento di un bambino provocato dalla donna: «& dit-on que vous estiez là bas en la court, où vous avez fait vos affaires, & que vous ayant torché le cul d'une pierre, l'avez iettee par sus les murailles, & elle a blessé cet enfant»³². La donna replica prontamente invitando l'uomo a non credere alle malelingue: «il y a plus de quatre ans que ie ne me suis torché le cul en façon du monde»³³. La sua ammissione spontanea chiude il cerchio fornendo al marito la chiave esplicativa del proprio *handicap*. Di seguito, *Cardan* rivendica la superio-

²⁹ 12, *Vidimus*.

³⁰ 40, *Glose* [«Io non credo che ciò che sopravvenne ed ebbe fine mille o duemila anni fa, sia più antico di quel che accade ogni giorno»]

³¹ [«Debbo però riconoscere che c'è in lui una cosa che non va: ce l'ha tutto nero»].

³² [«Dice che eravate giù nel cortile a fare i vostri bisogni e che, dopo esservi nettata il culo con una pietra, l'avete gettata al di là del muro di cinta ed essa ha ferito un bambino»].

³³ [«È più di quattro anni che non mi netto il culo in alcun modo»].

rità (consentita da una favorevole congiuntura economica) dei Moderni sugli Antichi — degna anticipazione della *Querelle* di fine secolo! — in campo *torcheculatif*: «Il vaut mieux se torcher le cul avec du papier, & principalement en ce temps qu'il est à si bon marché: en quoy nous avons barre sur les Anciens qui avaient bien de la peine à se le torcher»³⁴. E subito dopo assistiamo al passaggio privilegiato dalla sfera escrementizia a quella alimentare con l'evocazione del segreto inventato dal signor di Caramousse e ancora utilizzato per la riuscita delle «belles confitures»: «il amassoit le plus qu'il pouvoit de torcheculs, & quand il en avoit recouvré grande quantité de bien secs & dorez, il les faisoit bouillir, & tiroit la cresse qui nageoit dessus, laquelle il reservoit pour donner couleur aux confitures; & notez que cela est bon à toutes sortes de confitures & de couleurs: parce qu'estant faite de tout, elle seroit & sert à tout»³⁵.

Il *torchecul*, qui parte integrante nella preparazione della ricetta, viene altrove deferito alla fase successiva (ma igienicamente quasi altrettanto sospetta) del confezionamento: «Bonne menagere est celle personne qui s'estant torché le cul resserre le papier en sa pochette, le gardant pour une autre fois, ou pour empaqueter des confitures pour donner aux mignardes»³⁶. Questa definizione di *bonne menagere*, che oscilla fra la più

³⁴ «È molto meglio nettarsi il culo con la carta, soprattutto di questi tempi che è tanto a buon mercato; cosa per la quale noi siamo superiori agli antichi, che trovavano tanta difficoltà a nettarselo».

³⁵ [«Egli accumulava a più non posso nettaculi; e quando ne aveva una grande quantità, di quelli belli secchi e dorati, li faceva bollire, raccoglieva la crema che si formava in superficie e l'utilizzava quindi per dar colore alle confetture. Da notare che questa crema è ottima per ogni tipo di confettura e di colore, perché essendo fatta di tutto, a tutto serviva, serve, e servirà»].

³⁶ 6, *Proposition* [«Buona massaia è quella che, essendosi pulita il culo, ripiega la carta e la ripone in una sua borsetta, serbandola per un'altra volta, o per impacchettare delle confetture da regalare alle comari schizzinose»]. Cfr. 39, *Passage*: «és villes de Normandie (...) plusieurs en leur pochette gauche portent un mouchoir pour leur cul, ainsi qu'en la droite un pour le nez» [«nelle città di Normandia (...) un mucchio di gente porta un fazzoletto per il culo nella tasca sinistra e quello per il naso nella tasca destra»] (a proposito della diversità delle usanze): in questo caso verrebbe osservata, perlomeno a livello delle pratiche vestimentarie, la distinzione alto/basso (inoltre si passa da *papier* a *mouchoir*).

sordida avarizia e — come nel caso appena evocato sia pure a un livello più modesto — la scatofagia, sarebbe un plagio inserito, «comme l'a remarqué Cyriaque Stroffe», nelle *Economiche* di Aristotele, stizzito per non aver trovato l'altrettanto bella definizione di *honnête homme* — «honeste personne est celle qui ayant fianté se torche le cul avec un torchoir le tenant de la main gauche» —, definizione proposta nel *Moyen* da Demostene³⁷ e dal *Moyen* presentata come citazione tratta da un testo sacro, il *Talmud*.

Ritroviamo l'eco della definizione aristotelico-talmudica di *bonne menagere* nel richiamo comparativo a «une Demoiselle de Saumur, qui est si bonne mesnagere qu'elle fait à deux fois d'un torchecul; apres que le premier coup elle s'est torchee le cul, elle reploye le papier & le met en sa pochette, où il y a de la dragee pour les mignons qui fouillent aux pochettes des dames pour avoir de la friandise»³⁸. Questa consuetudine scatofila spiegherebbe «pourquoi les Turcs³⁹ ne se torchent pas le cul de papier, d'autant qu'ils sont friponniers, & ils enrageoient s'ils trouvoient ainsi és pochettes des dames des papiers breneux»⁴⁰ secondo un personaggio, subito contraddetto da chi si assume il compito di rivelare il vero motivo, di natura squisitamente religiosa: «Je vous dirai la raison pourquoy les Turcs ne se torchent point le cul de papier; c'est de peur que

³⁷ [«Persona dabbene è quella che, avendo cacato, si pulisce il culo tenendo lo strofinaccio con la mano sinistra»]. «Le bon Demosthene» sopraggiunge mentre viene ricevuto con un mormorio Plinio, la cui qualità di «homme notable & de prix» è affidata a questa invenzione piuttosto offensiva nei confronti dell'altrui proprietà e il cui carattere «honorable» suscita più di un dubbio: «il est le premier inventeur de pisser honorablement contre les murailles des autres» [«fu il primo che inventò l'arte di pisciare con dignità contro i muri degli altri»].

³⁸ 80, *Concile* [«una madamigella di Saumur, massaia così parsimoniosa che usa due volte lo stesso nettaculo. Dopo pulito il culo, essa lo mette a seccare nella sua borsetta insieme agli zuccherini per i mocciosi che frugano sempre nelle tasche delle signore in cerca di ghiottonerie»].

³⁹ Il testo di BdV non risparmia, accanto a cattolici e protestanti, gli infedeli!

⁴⁰ [«perché i turchi non si puliscono il culo con la carta: perché sono bor-saioli! E guai a Dio se in tasca alle dame si trovasse a rimestare della carta merdosa; si arrabbierebbero di brutto»].

ce papier soit une bulle du Pape, ou quelque relation de consistoire, ou conclusion du Chapitre, dequoi si on s'estoit efflairé le fondement, sans doute on auroit les hemorroïdes; ce que les Turcs craignent beaucoup, d'autant qu'ils croient que l'ame est au sang, & que le sang coulant ainsi par le cul, leur ame seroit toute breneuse»⁴¹.

* * *

Se è vero che «inter urinas et faeces nascimur» e che, nella coincidenza del luogo della nascita con quello del sesso, «l'Amore ha eretto la sua dimora nel luogo degli escrementi» (W.B. Yeats, *Crazy Jane's Talks with the Bishop*), non può stupirci il franco materialismo con cui BdV traduce la pulsione amorosa: in 80, *Concile*, alla domanda della moglie — «Mais, mon mignon, ie te prie me dire si tu m'aimes bien» — e alla risposta affermativa del marito — «Ouy vrament, ma mie» — segue una richiesta — «Comme quoi, mon coeur?» — di specificazione comparativa cui il marito replica con un inusitato, sconcertante termine di paragone: «Comme un bon chier, ma chere soeur». Il dialogo si era sin qui svolto all'insegna di scambievoli appellativi dolci tipici del consueto frasario amoroso, che l'inserzione del tema escrementizio da parte dell'uomo viene a cortocircuitare suscitando una naturale reazione negativa da parte della donna. Per dimostrare la sua buona fede e la validità della sua brutale definizione del desiderio-bisogno

⁴¹ [«Vi dirò io la ragione per la quale i Turchi non usano la carta per nettaculo. Essi si guardano dalla carta nel timore che possa trattarsi di una bolla del papa, o di una lettera decretale, o di una qualche relazione o delibera di un qualche capitolo o concistoro: tutte carte, quelle, che chiunque se ne desse anche una sola passata al fondamento gli verrebbero le emorroidi; ciò che i Turchi temono grandemente poiché credono che l'anima risieda nel sangue e che, il sangue fluendo dal culo, l'anima ne sortirebbe tutta intrisa di merda»]. Cfr. Rabelais, *Quart Livre*, cap.52: «Un jour (dist Frère Jan), je m'estois, à Seuillé, torché le cul d'un feuillet d'unes meschantes *Clémentines*, lesquelles Jean Guymard, nostre recepveur, avoit jecté on préau du cloistre: je me donne à tous les Diabes si les rhagadies et haemorrutes ne m'en advindrent si très horribles que le paouvre trou de mon clous bruneau en feut tout déhingandé».

amoroso-sessuale, il marito ricorre ad uno stratagemma, costringendo la moglie a confrontarsi con l'impellenza dell'evacuazione e provocando *ipso facto* in lei, nell'esercizio delle sue «basse» funzioni, un'immediata anamnesi dell'equiparazione che in un primo tempo le era sembrata sminuente: «A a, mon ami, ie cognoy bien & assurément que vous m'aymez beaucoup; ie l'ay tantost expérimenté, & croi qu'il n'y a rien si bon, qu'un bon chier»; con annesso un rimpianto che ci rinvia al *leitmotiv* beroaldiano (postrabelaisiano) della conservazione e del riutilizzo del *torchecul*: «mesmes i'ay esté en grand peine, ie suis fort marrie que ie n'avois du papier pour me torcher le cul, ie vous assure que ie l'eusse bien gardé tant cela est bon» (segue, in bocca a *l'Autre*, il richiamo comparativo da me già citato).

* * *

Il *Moyen*, poderosa macchina di scrittura nel contempo lugubre e gioiosa, funerea e vitalissima, dialogo di morti in difesa di una vita che si rispecchia nella morte, incessantemente la produce e ne è riprodotta, costituisce un esempio prezioso di quella che mallarméanamente possiamo definire «disparition élocutoire» (*Crise de vers*) non solo dell'autore, ma anche dei personaggi e del lettore, sballottato a forza in un testo che non ne è uno, in un ircocervo scritturale labirintico, in un ammasso verbale *in fieri* oscillante fra il prodotto compiuto e una mera ipotesi di lavoro e *ipso facto* costretto, volente o nolente, ad un faticoso, estenuante ruolo di cooperazione. Accumulazione caotica, superfetatoria e logorroica, movimentazione di parole destinata all'implosione ed equivalente in ultima analisi al nulla, ci dice che, ad onta del suo sottotitolo pomposamente autoironico, «tout ce qui a esté, est, & sera» non ha nessuna «ragione» e che, nonostante il titolo fuorviante, non dobbiamo *parvenir* in alcun luogo. Ci dice, insomma, che la risposta più appropriata che *l'homo modernus*, se davvero esiste, può fornire all'arduo dilemma «sparire o sparare?», diviso schizofrenicamente com'è fra il disimpegno della torre d'avorio e l'impegno militante, e così facendo esibire la cifra disperante e disperata della propria modernità infine desacralizzata, con

un'ambivalenza insolubile, con una franca ambiguità provocatoriamente irrisiva e irrisoria che non ha nulla a che spartire con il mascheramento arcaico dell'ipocrisia gesuitica o con quello eterno e sempreverde della politica politicante, è «SPARIAMO!». La prematura esperienza di immersione nell'universo dis-centrato dei simulacri, in una «logica» discorsiva fatta di parole silenziose e di silenzi eloquenti o addirittura rumorosi e vociferanti, ci porterebbe a concludere che forse davvero la «modernità» è un luogo temporale inesistente, un progetto utopico, un'istanza conoscitiva insaziabile (e insituabile), un'«odissea», come il «presente» mallarméano una corda tesa sull'abisale beanza del nulla fra il passato e il futuro: «il n'est pas de Présent, non-un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute-de tout. Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmèlent perplexement en vue de masquer l'écart»⁴².

Anche questo può servire a spiegare gli immani, catastrofici fallimenti delle macchinazioni modernizzatrici novecentesche...

* * *

Vorrei provvisoriamente concludere citando un breve passo che mi sembra compendiare splendidamente l'essenza della «filosofia» beroaldiana, il suo scetticismo radicale e fecondo: «ie prie Dieu pour les marchands qu'ils fassent si bien leurs affaires qu'ils ne puissent gagner ne perdre; pour les gentils-hommes, qu'ils n'aillent, avant ny arriere; pour les gens de

⁴² G. Posani, *Mallarmé: il tramonto di Dio e il mezzogiorno del Capitale*, Napoli, Guida, 1975, p. 100. E cfr.: «Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète qui n'a point à s'y mêler: elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu» (*Autobiographie*, a Verlaine, 16 novembre 1885). Nell'ottica mallarméana, anche la «Società» è insussistente...

Iustice, qu'ils ni facent ny bien ny mal; pour les femmes grosses, que l'enfant en sorte avec mesme plaisir qu'il y est entré; & pour le reste du monde, qu'il se puisse grater où il se demange sans danger»⁴³.

E convinto come sono sempre di più, giorno dopo giorno, *spectateur engagé* della fine del Secondo Millennio, dell'attualità del tormentone voltairiano «écrasez l'infâme» per chiunque voglia produrre lembi di autentica modernità in un universo psichico e culturale prematuramente consegnato al «post-moderno» senza che il «moderno» vi abbia messo radici veramente profonde e definitive, in un contesto geopolitico traumaticamente lacerato, alla deriva, pericolosamente oscillante fra la chiusura particolaristica dei localismi etnici e l'apertura pseudouniversalistica e paraecumenica connessa ai processi inarrestabili di globalizzazione e di mondializzazione del mercato (delle merci, delle idee, degli stili di vita,...)⁴⁴, vorrei sottolineare tutta la portata della contestazione, da parte di BdV, del castigo divino nei confronti di Eva («Multiplicabo aerumnas tuas et conceptus tuos: in dolore paries filios»): al sadismo della maledizione biblica si contrappone, per dirla con Zuccherò, una «sana e consapevole libidine», l'esaltazione del piacere sessuale culmina nell'affrancamento della donna dalla sofferenza punitiva del parto, non solo, ma addirittura nel suo esatto gioioso rovesciamento!

* * *

POSTILLA

Una scritta murale sessantottarda mi aveva colpito già allora fra le innumerevoli che decoravano gli interni peraltro

⁴³ 80, *Concile* [«Io prego Dio per i mercanti affinché facciano così bene i propri affari per modo che non abbiano perdite né guadagni; per i gentiluomini, affinché non avanzino né regrediscano; per la gente di giustizia, che non facciano né bene né male; per le donne incinte affinché il figlio ne esca con lo stesso piacere con il quale vi entrò; e per tutta la restante umanità che si possa grattare senza danno dove gli rode»].

⁴⁴ La mente va all'«omologazione» di pasoliniana memoria...

«sordi e grigi» della Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa (e che le «illuminate» autorità accademiche dell'epoca ritennero bene non far cancellare ottenendo il duplice risultato di risparmiare i costi di una reiterata imbiancatura e di bloccare sul nascere l'inesauribile vocazione-coazione all'imbrattamento degli spazi bianchi che sembra albergare nell'indomito petto di ogni «rivoluzionario» che si rispetti): «L'Università (o la "Società"?): la memoria non mi soccorre ma, a prescindere dalla questione filologica *hic et nunc* per me irrisolvibile, il dubbio mi sembra estremamente eloquente!) è un mucchio di merda e noi ci cachiamo sopra».

Non sono mai riuscito a cogliere l'intima necessità dialettica, la ragione di fondo di questa aggressiva, infantile replica *ton sur ton* che spingeva l'anonimo estensore «collettivo» (forse povero studentello di fresco inurbato memore di mai recise radici contadine) ad aggiungere merda a merda, a portare il proprio personale contributo «concimante» alla dinamica merdiferica dell'Università (o della Società?); a meno che, in una folgorante illuminazione di autocoscienza, non abbia avuto chiaro fin dall'inizio il proprio ruolo di utile idiota «portatore di merda» a ulteriore incremento di un mucchio che pretenderebbe di sporcare simbolicamente ma che, vista e considerata la natura del suo elemento costitutivo, non può far altro (fatica di Sisifo?) che accrescere *ad libitum* con il suo attivo e volontario contributo fecale, integrandovelo.

Dimostrava così — mi sono sovente domandato quale ruolo sociale attualmente ricopra (*absit iniuria verbis!*) quello studente scatologo in erba: insegnante, giornalista, burocrate, magari magistrato? — di non aver capito niente o forse di aver capito tutto quello che c'è da capire (dipende dai punti di vista) di quell'«economia politica della merda» di cui poc'anzi lamentavo l'emarginazione nell'ambito dello spocchioso discorso universitario, ma che in ogni caso attraversa massicciamente una pluralità incoercibile di discorsi squisitamente umani, troppo umani, di cui nessun apparato ideologico di Stato e nessun dispositivo ermeneutico sé-dicente «scientifico» — per autoaffermare il proprio dominio più o meno dispotico sullo stato di minorità degli altri assoggettati, non lo ripeteremo mai abbastanza con Foucault — riusciranno (perlomeno me lo auguro)

non dico a frenare e a censurare ma a esorcizzare e a spegnere con il peso claustrale, intrinsecamente totalitario, della loro bieca tetraggine le energie pulsionali e i loro contropoteri significanti, volendoci far dimenticare che «l'approche de l'absolu se signale par le rire»⁴⁵.

⁴⁵ M. Tournier, *Le vent paralet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 149.

MARIAROSARIA SPINETTI

DANTE E CAVALCANTI: DAL MODELLO ALLA NUOVA POETICA

La tematica dell'Amore costituisce il nucleo essenziale dell'opera di Dante e la percorre in quell'itinerario di ascensionale approfondimento spirituale e culturale, nella progressione mentale che vedrà, nella *Commedia*, la sua fase culminante. Se si esaminano, infatti, i testi danteschi è facile notare come alla base della ricerca intellettuale, dottrinale ed etica vi sia il concetto-chiave dell'Amore, con gradazioni diverse, s'intende, con proiezioni differenziate in relazione alla palingenesi che di esso Dante attua all'interno di un percorso lineare, ma saliente per spessore e analisi.

Il suo è un procedere verso l'acquisizione di una poetica innovativa sotto l'aspetto espressivo e concettuale. Si tratta dunque di un modo particolare, singolare di fare poesia: la consapevolezza di un'autodefinizione che sovverta i canoni stilistici e contenutistici del tempo, di un'esperienza del tutto personale anche se poi finirà con l'assumere carattere esemplare. In tal guisa l'influenza della tradizione cortese sulla lirica di Dante viene assolutamente ridimensionata, e lo stesso rapporto che si vorrebbe stabilire con un Guinizelli e un Cavalcanti, a lui vicini, va riletto in un'accezione mutata, secondo una crescente distinzione che giunge a stabilire l'effettiva demarcazione fra la poesia di Dante e quella di tutti gli altri. Se riscontri possono individuarsi, risulta però evidente quali forti limitazioni siano in quell'*imitatio* che tale non risulta affatto e come i modelli vengano accettati solo in superficie per essere subito abbandonati, per far posto ad una elaborazione poetica che diviene altra cosa.

Dante parte dal riconoscimento del Guinizelli e del Cavalcanti per risolverli poi entrambi in maniera diversa. L'ammirazione immediata deriva dal fatto che essi hanno scritto rime

d'amore in volgare: argomentazione che precipuamente li accomuna; lo afferma nella *Vita Nuova* come nel *De vulgari eloquentia*. Vediamo cosa ribadisce a proposito di Guido Cavalcanti che mi interessa nello specifico del discorso: "Sed quamquam fere omnes Tusci in suo turpiloquio sint obtusi, nonnullos vulgaris excellentiam cognovisse sentimus, scilicet Guidonem, Lapum et unum alium, Florentinos, et Cinum Pistorensem, quem nunc indigne postponimus, non indigne coacti"¹; e ancora: "Hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic et quem querimus, cum suprema venemur, ut dictum est. Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte; ut..... Guido Cavalcantis, *Poi che de doglia core conven ch'io porti...*"².

Guido Cavalcanti è pertanto fra quei pochi *auctores* ad aver imparato a far uso del "volgare illustre", ad aver conosciuto l'eccellenza del volgare che rimane, invece, nei versi di tanti rimatori intriso di grossolana municipalità. I "dicta excellentia" costituiscono la cifra accorpante, quella per la quale Guido riceve l'appellativo di "primo amico". E certo ciò non suscita alcuna sorpresa se si considera quale importanza rivesta in Dante la questione del volgare, il riconoscerne gli innumerevoli pregi: "l'agevolezza de le sue sillabe, le proprietadi de le sue costruzioni e le soavi orazioni che di lui si fanno"³.

Eppure tale vicinanza non autorizza a parlare di uno "stil novo" che includa, al suo interno, Dante e Cavalcanti e altri. Siamo nel campo di rimatori d'amore in volgare quando ci riferiamo a Guinizzelli, Cavalcanti o a un Lapo; lo "stil novo" è quel *quid* che riguarda unicamente la poetica dantesca incentrata sull'Amore-propulsore di questo universo conoscitivo e lirico.

L'equivoco, infatti, di una "scuola" prodotto dalla definizione desanctisiana, nonostante il dibattito culturale posteriore, non ha consentito di liberare Dante dalle categorie, ormai datate, nelle quali si continua a volerlo incanalare, mentre sarebbe più opportuno considerare l'uno e l'altro Guido come tappe, seppur rispettate ed evocate, della scoperta delle «nove

¹ Cfr. D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I XIII,3 in *Tutte le opere*, Milano, Mursia, 1965.

² Ivi, II VI,6.

³ Cfr. D. Alighieri, *Convivio*, I X, 13 in *Tutte le opere*, cit.

rime» di Dante a cui si fa palese riferimento nel XXIV del *Purgatorio* («Ma di s'i' veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / *Donne ch'avete intelletto d'amore*» vv. 49-51).

La sperimentazione tentata dal Guinizzelli e dal Cavalcanti costituisce un inalienabile referente per Dante giovane che matura, però, formulazioni alternative sul problema d'Amore e delle specifiche componenti ad esso connesse.

Al Guinizzelli rivolge ripetuti elogi; ma c'è da chiedersi quanto l'uso di sintagmi già noti come «il padre / mio» (*Purgat.* XXVI, vv. 97-98), calco del «padre meo» detto da Guido a Guittone (*O caro padre meo, de vostra laude*) concorra a fondare il mito guinizzelliano del quale, tuttavia, lo stesso Dante designa anche i limiti fino a sfumarne i contorni, a dissolverlo quasi nell'alveo di una polemica di sapore linguistico e letterario che sfocerà in un ribaltamento di ruoli a favore dell'esclusivo irripetibile primato dell'Alighieri. Così nel *De vulgari* I XV,6, ove l'appellativo «maximus» — "Non etenim est quod aulicum et illustre vocamus; quoniam si fuisset, maximus Guido Guinizzelli, Guido Ghisilerius, Fabrutius et Honestus et alii poetantes Bononie, nunquam a proprio divertissent: qui doctores fuerunt illustres et vulgarium discretione repleti. Maximus Guido: *Madonna lo fino amor c' a vui porto*" — sta a proclamare la contrapposizione dei *doctores* bolognesi e, in primo luogo, di Guido al circolo dei guitoniani, preciso bersaglio dantesco.

E nel V canto dell'*Inferno* gli enunciati di Francesca (sappiamo quale importanza rivesta nella *Commedia* la polemica letteraria accanto a quella politica ed ecclesiastica) testimoniano come essi siano stati adoperati da Dante solo per riaffermare il suo distacco dalle tesi inaccettabili di Guido, poco attento a quel discorso etico-teleologico, cifra emblematica del disegno dantesco.

Incontriamo, invero, il «saggio»⁴ — «Amor e 'l cor gentil

⁴ Cfr. ciò che afferma, a riguardo, il De Robertis in D. Alighieri, *Vita Nuova, Opere minori*, tomo I, parte I, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, p. 134, n. 3: «predicato del poeta nelle tenzoni, dove si faceva appello alla competenza dell'interlocutore (cfr. Dante da Maiano, *Prove di saggio* [Rime, XXXIX] e *Amor mi fa* [Rime XLVI], 14 e Dante

sono una cosa / sì come il saggio in suo dittare pone (V.N. XX 3) — nel XXVI del *Purgatorio*, fra i lussuriosi; questo è sintomatico, poiché nei suoi versi, per quanto ben costruiti, l'Alighieri non rinviene alcun impegno di carattere morale.

Il decoro esteriore, «li dolci detti», serbano una carica di peccaminosità: l'Amore di Guinizelli si smorza in quell'attributo «vano» che lo vincola alla dimensione terrena: «Donna, Deo mi dirà: 'Che presomisti?', / s'iendo l'alma mia a lui davanti. / 'Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti / e desti in vano amor Me per semblanti'» (*Al cor gentil*, vv. 51-54).

Del resto Dante conosceva il sonetto guinizelliano *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*, — Ah, prender lei a forza, ultra su' grato, / e bagiarli la bocca e 'l bel visaggio / e li occhi suoi, ch'èn due fiamme de foco! (vv. 9-11) — riprova di una sensualità accentuata⁵ sulla quale grava l'ombra del peccato che «acceca

per contro, Qual che voi siate [Rime XLII] 11, qui sta a sottolineare l'autorità della dottrina guinizelliana ed è da ricondurre alla norma generale del poeta come unione di arte e sapienza e latore di verità, nella *Commedia* incarnata da Virgilio».

Mi sembra comunque attendibile il valore "formulare" del sintagma usato dallo stesso Guinizelli — *Omo ch'è saggio non corre leggero* — nella risposta al sonetto di Bonagiunta, *Voi ch'avete mutata la mainera* del quale il Contini dice: «...citazione, che ad apertura di testo non può non essere intenzionale. È la clausola del terzultimo verso nel sonetto federiciano *Misura, provedenza e meritanza*. Ma è soprattutto l'emistichio iniziale d'un sonetto del destinatario, *Omo ch'è saggio ne lo cominciare* (un anonimo, del resto, si rivolge così al poeta lucchese: 'E so ben ch'om non poria trovar saggio / sì come voi, maestro Bonagiunta...')». Cfr. *Poeti del Duecento* a cura di G. Contini, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 482. Cfr. pure G. Guinizelli, *Poesie* a cura di E. Sanguineti, Milano, Mondadori, 1968 (*Oscar classici*), p. 80: «si aggiunga l'attacco guittiano 'Omo saccente vero, / la cui parola approva ogniunque saggio'; e forse non è estranea a questo luogo, benché si tratti di movenza formulare ('come 'l saggio disse', in Chiaro, *Or vo' cantar*, v. 59), la designazione del Guinizelli come 'il saggio' nel dantesco *Amor e 'l cor gentil*...».

⁵ Negli accenti sensuali vengono ripresi modi della lirica provenzale alla quale Guinizelli si ispira, cosa che Dante non condivide. Cfr., ad esempio, B. de Ventadorn in *Chansons d'Amours*, Paris, 1966 - *Non es meravelha s'eu chan*, vv. 5-6: «Cor e cors e saber e seu / e fors 'e poder i ai mes»; *Pois preyat me, senhor*, vv. 30-36: «Ara cuit qu' e'n morrai / del dezirer que'm ve, / si lh bela lai on jai / no m'azis pres de se, / qu'eu la manei e bai / et estrenha vas me / so cors blanc, gras e le»; *Can l'erba fresch' e'lh folha par*, vv. 37-40: «Adoncs sai eu que'vira la gensor / e sos bels olhs e sa frescha color, / e baizera' lho la bocha en totz sens, / si que d'un mes i paregra lo sens.».

l'omo» («e però credo solo che 'l peccato / acceca l'omo e sì lo fa finire, / e vive come pecora nel prato». *Pur a pensar*, vv. 12-14). Predomina l'«errore dei sensi» abbagliati dalla "sembianza" angelica — «Dir Li porò: 'tenne d'angel sembianza / che fosse del Tuo regno; / non me fu fallo, s' in lei posi amanza'» (*Al cor gentil*, vv. 58-60) — della donna, motivo già trattato dai tardo-provenzali⁶ a Guittone⁷. Ma nell'inane apparenza non svanisce la Beatrice di Dante; ella «non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo» (V.N. XXVI 2).

Per lei il grande trecentista innalza la lode che il Guinizelli ha concepito solo come analogia, metafora — «Io voglio del ver la mia donna laudare / ed asembrarli la rosa e lo giglio» (vv. 1-2; sonetto in cui viene cantata la bellezza-bontà di sé diffusiva) — non suscettibile di alcuna espansione o accrescimento.

Dante si serve del Guinizelli, evidentemente, per modificare il messaggio e quanto da esso comunicato, sganciandoli dall'esigenza del 'ricambio' sulla quale il primo Guido tanto insiste⁸. Sarà l'Alighieri ad inaugurare la rinuncia a qualsiasi condizionamento esterno (saluto-ricompensa) per lodare nella donna quella stessa perfezione alla quale ciascuno aspira così da attuare in sé ciò che in lei si vede concretato.

⁶ Cfr. A. Roncaglia, *Precedenti e significato dello 'Stil Novo' dantesco in Dante e Bologna ai tempi di Dante*, Bologna, 1967, pp. 13-33.

⁷ Cfr. Guittone d'Arezzo, *Le Rime* a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940: «Ma s'eo non audo, né veggio, né membro / lo gran piacer piacente, amor, de voi, / ch' angel di Deo sembrate in ciascun membro», (*Donque mi parto*, vv. 10-12).

Cfr. Guittone d'Arezzo, *Lettera V* in *Lettere*, a cura di Claude Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990: «Gentil mia donna, l'onipotente Dio mise in voi sì meravigliosamente compimento di tutto bene, che maggiormente sembrate angelica criatura che terrena, in ditto e in fatto e in la sembianza vostra tutta, ché, quanto omo vede de voi, sembra mirabil cosa ciascuno bono conoscidore».

⁸ Cfr. G. Guinizelli, in *Poeti del Duecento*, cit. *Donna, l'amor mi sforza*, vv. 37-39: «Grave cos'è servire / signor contra talento / e sperar guiderdone»; *Lo fin pregi' avanzato*, vv. 47-48: «Anche in vo' i' spero / merzé che non dispero»; *Vedut'ho la lucente stella*, vv. 12-14: «Così conoscess'ella i miei disiri! / ché, senza dir, de lei seria servito / per la pietà ch'avrebbe de' martiri»; *Lo vostro bel saluto*, vv. 1-4: «Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo / che fate quando v'encontro m'ancide: / Amor m'assale e già non ha reguardo / s'elli face peccato over merzede»; *Fra l'altre pene*, v. 14: «'A bon servente guiderdon non père'».

L'Amore di Dante, al di là di ogni affabulazione storiografica, non è quello del Guinizzelli né del Cavalcanti: il livello tematico cambia, e quello linguistico, pur conservando palesi consonanze, subisce comunque un'inversione semantica. Permane in molte occasioni il significante, come potremo constatare, ma il significato perderà i connotati cavalcantiani per divenire solo dantesco. Dante muove dall'elogio del suo "primo amico", espressione che ricorre sovente nella *Vita Nuova*⁹, per distaccarsene a mano a mano che si ispessisce il suo concetto d'Amore. E sebbene si sia insistito sulla presenza del Cavalcanti anche nella *Commedia*¹⁰ per taluni costrutti che Dante avrebbe ripreso, va sottolineato come proprio nella prima cantica, nel X dell'*Inferno* — "E io a lui: Da me stesso non vegno: / colui ch'attende là, per qui mi mena, / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno" (vv. 61-63) —, egli rimarchi il distacco da Guido che non credeva in Beatrice poiché non aveva la "canoscenza". La separazione di Dante dal Cavalcanti appare netta

⁹ Cfr. D. Alighieri, *Vita Nuova*, in *Opere minori*, cit. III, 14: "A questo sonetto fue risposto da molti e di diverse sentenzie; tra li quali fue risponditore quelli cui io chiamo primo de li miei amici, e disse allora uno sonetto, lo quale comincia: *Vedeste, al mio parere, onne valore*. E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li aveva ciò mandato"; XXIV 3: "E poco dopo queste parole, che lo cuore mi disse con la lingua d'Amore, io vidi venire verso me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade, e fue già molto donna di questo mio primo amico"; ivi, 6: "Onde io poi, ripensando, propuosi di scrivere per rime a lo mio primo amico..."; XXV 10: "E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente"; XXX 2-3: "onde, con ciò sia cosa che le parole che seguitano a quelle che sono allegate, siano tutte latine, sarebbe fuori del mio intendimento se le scrivessi. E simile intenzione so ch'ebbe questo mio primo amico a cui io ciò scrivo, cioè ch'io li scrivessi solamente volgare"; XXXII I: "Poi che detta fue questa canzone, si venne a me uno, lo quale, secondo li gradi de l'amistade, è amico a me immediatamente dopo lo primo". Cfr. anche la voce *Cavalcanti* in *Enciclopedia dantesca*, Roma, 1970, pp. 891-96.

¹⁰ Cfr. G. Contini, *Cavalcanti in Dante*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pag. 433: "Se la fase detta stilnovistica di Dante è poi di derivazione prevalentemente cavalcantiana, l'ombra e il pensiero di Cavalcanti lo accompagnano fino al termine d'una carriera tanto ineducabile dai suoi principi, ma in cui si séguita a rifare i conti col patrono della sua giovinezza poetica... Nella *Commedia* la presenza di Cavalcanti aleggia in modo tanto più inquietante quanto più indiretto...". Cfr. ivi, pp. 433-445.

perché quel "primo de li suoi amici" non ha capito cosa sia Amore, la sua *vis* perfezionante per la quale "le creature vengano amate nella loro qualità di analogo di Dio, di vivente in similitudine del Creatore"¹¹.

Al tempo delle *Rime* della giovinezza e della *Vita Nuova* non era Dante pervenuto ad una visione così complessa, ma la presagiva, e molte sono le indicazioni a riguardo. E Cavalcanti rimane ai margini di questo sviluppo. Dante si spiega essenzialmente con Dante per cui ogni tentativo di individuare un ambito nel quale inscrivere i cosiddetti stilnovisti¹², e fra costoro l'Alighieri, sposta il fulcro del problema in direzione deviante: lo "stil novo" appartiene esclusivamente a Dante nella sua elaborazione evolutiva del concetto d'Amore.

Il tremore e la paura

Fra i temi della lirica cortese e dei Fedeli d'amore, quello del timore, della paura è uno dei più diffusi e sintomatici. Dante lo ripercorre utilizzando stilemi e formule che rinviano al Cavalcanti, come è stato del resto notato¹³, ma lo sbigottimento, il tremore ripropongono solo il medesimo lessico. I mo-

¹¹ Cfr. M. Simonelli, *Bonagiunta Orbicciani e la problematica dello Stil novo*, in *Dante Studies*, LXXXVI, 1968, p. 76.

¹² Cfr. M. Marti (a cura di), *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 19: "...è superfluo insistere particolarmente sul magistero, ormai per tutti pacifico, di Guido Cavalcanti e di Dante Alighieri, in qualche modo preparato dalla solenne ed essenziale lezione introduttiva di Guido Guinizzelli. Questi tre poeti sono effettivamente responsabili della poetica di gruppo, che in essi quelle idee-forza si risolvono in sentimento di poesia, dando in sostanza origine a una nuova tradizione letteraria, che ha davvero nei versi del Cavalcanti e di Dante gli irripetibili modelli". Sul problema di una cosiddetta "scuola stilnovista", cfr. V. Russo, *Il "nodo" del Dolce Stil Novo*, in "Medioevo romanzo" III, 1976, pp. 236-74.

¹³ Cfr. D. De Robertis, *Il libro della "Vita Nuova"*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 32. Presenza di Cavalcanti "nel gusto della sceneggiatura dei piani psicologici, della drammatizzazione, come nella sostanza degli effetti, tremore orribile, stupore e impedimento di ogni altra facoltà". Ivi, p. 72: "Di Cavalcanti è la rappresentazione drammatica degli affetti, la strategia dello smembramento e della sconfitta separata delle facoltà, la scomposizione fantastica del proprio mondo interiore".

tivi scatenanti sottendono, infatti, la più composita problematica dantesca, qui ancora allo stato latente, eppure già individuabile per alcuni segnali decisamente indicativi. Lo smarrimento del poeta dinanzi all'apparizione della "gloriosa donna" vestita "di nobilissimo colore, umile e onesto" (V.N. II, 2-3) è il preannuncio di quella trasposizione in chiave metafisica dell'evento storico finalizzato all'evolversi del concetto d'Amore che troverà nella *Commedia* la sua più alta formulazione. Gli estremi cavalcantiani subiscono uno svuotamento di intenti che potrebbero addirittura sembrare una banalizzazione degli stessi argomenti se non presagissero, invece, un accrescimento di forme e tesi, quale valenza connotativa di una poetica singolare. In Dante vi è quel dinamismo che in Cavalcanti si smorza in virtù dell'impedimento insormontabile all'appagamento conoscitivo. Si riconosce certo l'ascendenza di Guido negli spiriti¹⁴ che tremano, ma il tremore di Dante, provocato dall'apparizione-beatitudine di Beatrice, prepara, pur in tono attenuato, l'iter verso l'Empireo e la conquista dell'universale armonia. La chiave di lettura sta, a mio avviso, nell'enunciazione che Amore proferisce in latino, lingua dello spirito, della sacralità¹⁵: "In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: 'Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi'" (V.N. II,4); e dopo "Apparuit iam beatitudo vestra" (V.N. II,6). Tutto ciò è assente in Cavalcanti; la sua donna non è "donna de la salute" o "de la cortesia" (e Dio è "sire de la cortesia" per Dante), e nemmeno

¹⁴ Cfr. D. Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, cit. p. 70. I brani della *Vita Nuova* citati sono tratti da questa edizione, distinti dalla sigla V.N. trascritti in parentesi tonda.

¹⁵ Cfr. M. Rosaria Spinetti, *Beatrice e Laura: due mondi a confronto in Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990* "Atti del Convegno Internazionale, 10-14 dicembre 1990", a cura di Maria Picchio Simonelli, con la collaborazione di A. Cecere e M.R. Spinetti, Firenze, Cadmo, 1994, p. 281: "Sebbene intenso l'amore di Dante, con tinte anche forti, esso possiede il senso della sacralità dello spirito, e, a volerne rimarcare tale carattere, amore parla in latino".

la bontà che traspare dalla bellezza esteriore riesce a determinare quella sorta di godimento gnoseologico.

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute
che propriamente n'aviàn canoscenza.
(*Chi è questa che vèn*, vv. 12-14)¹⁶.

La felicità è dunque irraggiungibile poiché è impossibile conoscere l'inconoscibile. Il *topos* dell'inesprimibilità del *pulchrum* si carica di tensione che però non scatta ma finisce col chiudere qualunque accezione del vero:

d'angosciosi dilette' i miei sospiri
che nascon dalla mente ov'è Amore
e vanno sol ragionando dolore
(*Se Mercè fosse amica*, vv. 5-7);

Di questa donna non si può contare:
ché di tante bellezze adorna vène,
che mente di qua giù no la sostiene
sì che la veggia lo 'ntelletto nostro.
(*Io non pensava che lo cor giammai*, vv. 15-18).

Cavalcanti si ferma al di qua della salute-salvezza che prelude al "dritto amore", il verace motore del mondo dantesco. L'annientamento spirituale da una parte e il moto vitale dall'altra: la chiusura del Cavalcanti contro l'apertura della verità operata da Dante. In tutta la *Vita Nuova* infatti aleggia la preparazione a tali assunti, va maturandosi la visione dell'amore perfezionante; Beatrice è cosa "nova", "miracolo"; il suo apparire è sempre legato alla mistica dei numeri, "nove-nova" per siglare la straordinarietà dell'avvenimento¹⁷. Se gli

¹⁶ Le liriche del Cavalcanti sono citate dall'edizione *I poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

¹⁷ Cfr. C. Vecce, *Beatrice e il numero amico in Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea*, cit. p. 101: "Che la *Vita Nuova* sia il racconto d'una vicenda incardinata su un numero, il numero di una donna, non simbolo o metafora o allegoria, ma base ontologica dei fenomeni percepibili e non sempre compresi dall'osservatore, pare indicarlo la posizione d'assoluta preminenza che assume, ad esordio della narrazione vera e propria, quel *nove fiato*".

effetti, pertanto, che la vista di Beatrice produce rientrano in moduli affini a quelli di Guido e dei Fedeli d'Amore in genere, per l'uso di analogia terminologica, è da evidenziare la sostanziale innovazione perpetrata a vantaggio della stessa in virtù dello spostamento dell'asse donna/amore¹⁸.

La donna di Dante è altro da quella di Guido o Lapo perché la sua genesi va ricondotta alla "mirabile Trinitade", e ciò si evince fin dall'inizio del "libello"¹⁹. Il Dante a cui pare di "vedere tutti li termini de la beatitudine" (V.N. III,2) nella sua Beatrice non è il Cavalcanti che ammira la "bella" donna: qui si tratta solo di un compiacimento estetico sebbene proposto mediante un fraseggio simile. Mi riferisco, nello specifico, alla ballata cavalcantiana *Veggio negli occhi* citata, sovente, come corrispettivo dantesco²⁰.

Cosa m'aven, quand'i' le son presente,
ch'i' no la posso a lo 'ntelletto dire:
veder mi par de la sua labbia uscire
una sì bella donna, che la mente
comprender no la può, ch'mmantenente
ne nasce un'altra di bellezza nova,

¹⁸ Dissento, pertanto, da quanto afferma il Barbi nella nota poi riportata in D. Alighieri, *Rime della "Vita Nuova" e della giovinezza*, a p. 60, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956: "E strano è anche che stando al racconto della *Vita Nuova*, mentre prima del § XII Dante poteva sostenere la presenza di Beatrice, anzi era reso beato dal suo aspetto, nelle poesie che seguono ai §§ XIII-XVI non possa più sostenerla, e (si capisce dalle poesie) per i soliti effetti che Amore produceva (secondo quei rimatori) nei fedeli e non per nessuna particolare ragione. So bene che si dirà: si sentiva indegno ora e temeva lo sdegno della sua donna; ma non appare che sia questa la causa del suo tremore davanti a Madonna; è il solito effetto dell'amante davanti all'amata secondo il Cavalcanti e altri poeti dello stil novo".

¹⁹ Cfr. M. Simonelli, *Dante e il 'dire d'Amore'*, in *Miscellanea di Studi danteschi* (in memoria di Silvio Pasquazi), vol. II, Napoli, Federico e Ardia, 1993, p. 825: "...è amore che inizia il moto, il tempo e la vita universale. E questa una scoperta dantesca, che apre allo scopritore orizzonti nuovi e che gli viene a confermare quelle intuizioni che 'quasi somniando' gli avevano permesso di scrivere la *Vita Nuova*. La costruzione della *Commedia*, e in particolare del *Paradiso*, è già in nuce".

²⁰ Cfr. D. De Robertis, *Il libro della "Vita Nuova"*, cit. pp. 142-144; D. Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di De Robertis in *Opere minori*, cit. p. 32, n. 5.

da la qual par ch'una stella si mova
e dica "La salute tua è apparita" (vv. 5-12).

Siamo nel gioco della "bellezza nova" che la mente non "può" comprendere secondo l'inesprimibilità del *pulchrum* a cui prima si accennava; il verso 12 "La salute tua è apparita" si accosta, come la critica sostiene, a V.N. II,6: "Apparuit iam beatitudo vestra".

Va subito sottolineato il differente registro linguistico usato, volgare e latino che, a me sembra, non è cosa affatto secondaria o trascurabile poiché, come si è già avuto occasione di dire, il latino nella *Vita Nuova* rappresenta la lingua dello spirito. Ritorno su tale asserzione per chiarire come l'apparizione della donna cavalcantiana si discosti nella concettualità, ma anche nel lessico, da quella dantesca, racchiudendo quest'ultima i caratteri della eccezionalità dell'evento, trattandosi di quella Beatrice venuta "da cielo in terra a miracol mostrare" (V.N. XXVI,5), per donare la salute salvifica dai cui termini Cavalcanti resta estraneo per l'incapacità di penetrare l'essenza d'Amore. Se allora Dante subisce l' 'impressione' cavalcantiana ciò va ricondotto al fatto che Dante, come tutti i giovani letterati, ha avuto la necessità di rifarsi a modelli sotto il profilo stilistico, ma le parole adoperate, per quanto simili, sono utilizzate, pur mediante stadi e gradi successivi, per instaurare una poetica totalmente innovativa che non troverà l'epigono negli anni seguenti perché frutto univoco della visione dantesca. Ci si muove talvolta nell'ambito di una funzione metalinguistica; se i lessemi pongono soluzioni distinte essi finiscono col sembrare altro da sé. Con ciò, mentre si riconosce l'incidenza del modello, si rileva altresì la trasformazione dello stesso fino al definitivo distacco da esso, sulla via della determinazione di un canone estetico individuo. Il livello formulare può conservare certo una sua vitalità, ma subisce inevitabili mutamenti di accenti e valori espressivi. Se quindi Dante è "molto pauroso" (V.N. III,1) la causa va cercata non tanto nella tematica topica della lirica cortese, quella del "timor amoris"²¹

²¹ Cfr. M. Simonelli, *Il "grande canto cortese" dai provenzali ai siciliani in "Cultura Neolatina"* vol. XLII, fasc. 3, 4, Modena, Mucchi, 1982, pp. 210-211:

— sebbene interiorizzata, trasferita in campo squisitamente soggettivo dall'esperienza cavalcantiana, come da quella guinzelliana — piuttosto, direi nella "ineffabile cortesia" di Beatrice. Essa prelude al *topos* dell'ineffabile del trattato III del *Convivio* che sottende il desiderio di verità e universalità²², né può essere accomunato all'inenarrabilità del *pulchrum*, cosa assai dissimile.

Dante dunque sin dagli esordi della *Vita Nuova*, che maggiormente risentono della diffusione della 'formula', intravede la Beatrice benedetta la quale, come affermerà in chiusura dell'opera, "gloriosamente mira ne la faccia di colui" che è "sire de la cortesia" (V.N. XLII, 3). Il poeta si prepara al volo "oltre la spera", risolvendo così la sconfitta di Guido in "strumento di autoaffermazione spirituale e di vittoria metafisica"²³. Quanto è pertanto negativo/chiuso in Cavalcanti acquista positività in Dante:

Veder poteste, quando v'inscontrai,
quel pauroso spirito d'amore
lo qual sòl apparir quand'om si more,
e 'n altra guisa non si vede mai.
(*Veder poteste*, vv. 1-4),

"Amore è cosa piena di ansiosi timori: il detto è antico. Ovidio vi aveva insistito e tutto il Medioevo latino e romanzo l'hanno ripetuto fino alla sazietà. Nella poesia provenzale i timori che trovano espressione poetica sono vari: timori prodotti dall'ambiente esterno al poeta, come la gelosia o il maldire dei lausengiers, e timori, ancor più angosciosi e intimi al poeta stesso, nati dal senso di inadeguatezza di fronte alla nobiltà della donna, dalla timidezza dei propri sentimenti, dall'incapacità di parlare o di dimostrare in qualche modo il proprio amore. Direi che se tutto è topico e rientra nel grande tema del 'timor amoris', l'incapacità di dire, di *far parven* l'amore, il dolore o il desiderio, origina la formula intorno alla quale i poeti del grande canto cortese costruiscono il dettato individuale, sia attraverso la *variatio*, sia attraverso l'*amplificatio*".

²² Cfr. M. Colombo, *Dante, Beatrice e il colloquio mistico in Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea*, cit. p. 60: "L'operazione dantesca... non è ancora del tutto svelata, qualora non si tenga conto che l'adozione del *topos* dell'ineffabilità da scoperta retorica legata alle rime della loda si trasforma... in 'necessario corollario della promozione ontologica di Beatrice'". Sul problema dell'ineffabile cfr. della stessa autrice: *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.

²³ Cfr. F. Mazzoni, *Per la storia della critica dantesca, la tradizione romanza*, in "Studi danteschi", XXX, 1951, p. 65.

Io vidi li occhi dove Amor si mise
quando mi fece di sé pauroso,
che mi guardar com'io fossi noioso:
allor dico ch 'l cor si divise
(*Io vidi li occhi*, vv. 1-4),

Io temo che la mia disavventura
non faccia si ch'i' dica: "I' mi dispero",
però ch'i' sento nel cor un pensiero
che fa tremar la mente di paura
(*Io temo che la mia disavventura*, vv. 1-4).

La paura di Guido associata all'immagine della morte è una sorta di involuzione che non lascia sperare: la mente umana non possiede alcuna possibilità di travalicare lo sbarramento inflitto da Amore. Al Cavalcanti non resta che lo sbigottimento dinanzi ad una potenza che gli vieta qualunque speranza d'accesso, lasciandolo in uno stato di morte intellettuale. Basta leggere le liriche del poeta per constatare come il lessema morte sia predominante:

"Questi sono in figura
d'un che si more sbigottitamente",
(*Io non pensava*, vv. 55-56)

che muore, vale a dire, senza aver 'capito'.

Al cospetto d'Amore egli fugge, mentre la Morte gli appare:

E' trasse poi de li occhi tuo' sospiri,
i qua' me saettò nel cor sì forte,
ch'i' mi parti sbigotito fuggendo.
Allor m'aparve di sicur la Morte,
accompagnata di quelli martiri
che soglion consumare altru' piangendo.
(*O donna mia, non vedestù colui*, vv. 9-14).

Stupore, quindi, di colui che non approda alla natura di quell'Amore che gli procura dolore, paura, angoscia, vocaboli che, assieme a quelli già evidenziati, registrano una maggiore frequenza nell'opera cavalcantiana. Li rileggiamo certo in Dante, ma, come si è già affermato, con un'altra carica semantica. Tutto acquista infatti un tono decisamente realistico; la

morte è vera, fisica; il pallore, il tremore preludono a un mancamento, uno svenimento concreto, effettivo:

e se io levo li occhi per guardare,
nel cor mi si comincia uno tremoto,
che fa de' polsi l'anima partire
(*Spesse fiate*, vv. 12-14)²⁴.

E il poeta non fugge smarrito dall'incapacità di cogliere il metafisico; si mostra sempre in atteggiamento pensoso, tipico di chi si proietta al di là dell'immanente. Da tutti i pensieri che "parlan d'Amore" (V.N. XIII, 8) fino al "sospiro" che passa "oltre la spera" (V.N. XLI, 10) il percorso dantesco è comunque raziocinante, e se Dante fatica a sostenere la presenza di Beatrice è solo perché "lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo" (V.N. XVIII, 3). È l'inizio di quella poetica della "loda" che Dante inventa e nella quale non trova precursori né seguaci.

L'amore doloroso

I capitoli XI-XVII della *Vita Nuova* sono comunemente noti come quelli in cui Dante manifesta il suo stato doloroso, il tremore, la paura conseguenti al gabbo di Beatrice. In tale fase egli ha risentito in misura più evidente del lessico cavalcantiano svuotandolo, tuttavia, della sua risonanza peculiare per

²⁴ Questo è un dato, del resto, rinvenibile, oltre che nella *Vita Nuova*, in quelle *Rime* non comprese in essa, ma sicuramente vicine per taluni contenuti. Basti pensare ai componimenti *E m'incresce di me sì duramente* e *Lo doloroso amor che mi conduce*, scritto, quest'ultimo, senza dubbio per Beatrice, presente al v. 14: "Per quella moro ch'a nome Beatrice". *E m'incresce*, (vv. 60-69) "la mia persona pargola sostenne / una passion nova, / tal ch'io rimasi di paura pieno; / ch'a tutte mie virtù fu posto un freno / subitamente, sì ch'io caddi in terra, / per una luce che nel cuor percosse: / e se 'l libro non erra, / lo spirito maggior tremò sì forte, / che parve ben che morte / per lui in questo mondo giunta fosse". *Lo doloroso amor...* (vv. 18-23): "e de la doglia diverrò sì magro / de la persona, e 'l viso tanto afflito, / che qual mi vederà n'avrà pavento. / E allor non trarrà sì poco vento / che non mi meni, sì ch'io cadrò freddo; / e per tal verrò morto".

rappresentare situazioni e idee individuali. Quando si parla infatti dell'amore-dolore, si pensa subito alle origini di esso, alle cause che l'hanno determinato. Notiamo allora come ci troviamo dinanzi a due opposti modi di porsi nei confronti della verità e del fine che s'intende conseguire. Una prima considerazione di rilievo scaturisce dall'osservare come in Dante l'Amore sia a ragione congiunto e quanto, al contrario, in Cavalcanti ne sia disgiunto. Leggiamo V.N. II 9: "E avvegna che la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a segnoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove tale consiglio fosse utile a udire"; V.N. IV 2: "Ed io, accorgendomi del malvagio domandare che mi faceano, per la voluntade d'Amore, lo quale mi comandava secondo lo consiglio de la ragione, rispondea loro che Amore era quelli che così m'avea governato"; V.N. XV 8: "ne la prima dico quello che Amore, consigliato da la ragione, mi dice quando le sono presso".

Cavalcanti, invece, non segue il consiglio della ragione²⁵ poiché l'Amore è una forza che "for di salute - giudicar mantiene, - che' la 'ntenzione - per ragione vale" (*Donna me prega*, vv. 32-33). Nella canzone-manifesto del problema d'Amore, basato sulla filosofia naturale, Cavalcanti pone dunque l'Amore al di fuori della razionalità essendo esso una "forza" che domina le funzioni vegetative e intellettuali, che distrugge il cuore e la mente:

Per li occhi venne la battaglia in pria,
che ruppe ogni valore immantenente,
sì che del colpo fu strutta la mente.
(*L'anima mia vilmente s'è sbigotita*, vv. 9-11).

Amore è così per Cavalcanti l'annullamento di sé, un mo-

²⁵ Cfr. F. Mazzoni, *Per la storia della critica dantesca*, cit. p. 69: "Amore è per Dante 'intelligenza nuova' capace di far superare all'io la 'spera che più larga gira', per Cavalcanti invece è collegato non con la facoltà 'razionale', bensì con quella sensitiva... e, quindi, ben lungi dal guidar l'uomo verso la 'salute', lo avvia al contrario verso una schiavitù nei confronti dell'appetito".

rire a se stessi per vivere nell'altro, che blocca qualunque attività psico-fisica:

né mova - già però ch'a lui si tiri,
e non si giri - per trovarvi gioco.
(*Donna me prega*, vv. 54-55).

Si profila una sorta di stasi (anche se dura poco, quanto l'innamoramento) che strettamente si lega alla idea di morte. La lirica cavalcantiana è interamente percorsa dal binomio amore-morte secondo una consequenzialità che non ammette scampo. A comprovarlo sono la continua presenza della rima *forte/morte* e il ricorso alla ipotassi che enuclea il rapporto di causa ed effetto. Allo stesso modo il dolore, e soprattutto lo sbiottamento, termine spia della vicenda cavalcantiana, designano l'offuscarsi della mente al cospetto della donna amata; Cavalcanti non perviene alla sua "canoscenza", e l'Amore costituisce, così, quel limite conoscitivo che gli impedisce il possesso della verità.

Ritorniamo a Dante: l'amore doloroso proviene da origini diverse, né giunge alle conclusioni drammatiche del Cavalcanti. Mi riferisco, in particolar modo, ai capitoli del "gabbo" che vengono ascritti a tale fase, al momento in cui Beatrice rifiuta il saluto e, quindi, di riconoscere in Dante il servente d'amore: "Ora, tornando al proposito, dico che poi che la mia beatitudine mi fue negata, mi giunse tanto dolore che, partito me da le genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d'amarissime lagrime" (V.N. XII 1-2).

Il dolore dunque nasce dalla mancanza del ricambio e, per quanto espresso con tipologie cavalcantiane, si configura evidentemente in una tematica differente. Esaminando la prosa e i sonetti l'adesione di Dante al "fraseggiare" del suo "primo amico" emerge in misura circostanziata, specie per ciò che concerne la ripresa della immagine degli "spiriti" distrutti, sconfitti: "Allora dico ch'io poggiai la mia persona simulatamente ad una pintura la quale circundava questa magione; e temendo non altri si fosse accorto del mio tremare, levai li occhi, e mirando le donne, vidi tra loro la gentilissima Beatrice. Allora fuoro sì distrutti li miei spiriti per la forza che Amore prese

veggendosi in tanta propinquitade a la gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso" (V.N. XIV 4-5);

ché Amor, quando sì presso a voi mi trova,
prende baldanza e tanta securtate,
che fere tra' miei spiriti paurosi,
e quale ancide, e qual pinge di fore,
sì che solo remane a veder vui.
(*Con l'altre donne*, vv. 7-11).

E proprio su tale sconfitta va, tuttavia, rimarcata la distinzione fra i testi e i livelli di lettura. Dante non può essere indifferente al fascino che la pagina cavalcantiana sprigiona nella sua raffinata melodia; trasforma, però, lo scacco, a cui essa permane ancorata, mediante la poetica della "loda" che sancisce come riscattare la sconfitta nell'ottica di una prospettiva inusitata, ma vincente.

Consideriamo l'episodio del gabbo; *topos* di origine provenzale²⁶, il *gap* vantava le cose più incredibili, e anche oscene. Il Nostro ripulisce e sublima la materia del gabbo inserendola in un processo di metamorfosi dell'intera vicenda. Dante è addolorato perché viene deriso; ad un pranzo di nozze al quale era stato invitato, sviene appena vede entrare Beatrice nella sala, e Beatrice ride.

Con l'altre donne mia vista gabbate
e non pensate, donna, onde si mova
ch'io vi rassembri sì figura nova
quando riguardo la vostra beltade
(*Con l'altre donne*, vv. 1-4).

Il gabbo si profila allora come il non sapere, il non comprendere le ragioni della "trasfigurazione" di Dante: "Io dico che molte di queste donne, accorgendosi de la mia trasfigurazione, si cominciaro a maravigliare, e ragionando si gabbavano di me con questa gentilissima" (V.N. XIV, 7).

Rappresenta una sorta di impedimento fra Dante e la "mi-

²⁶ Cfr. M. Picone, "Vita Nuova" e tradizione romanza, Padova, Liviana, 1979, pp. 99-126.

rabile donna", un intralcio verso quella salute-salvezza a cui ella conduce:

Ciò che m'incontra, ne la mente more,
 quand'io vegno a veder voi, bella gioia;
 e quand'io vi son presso, i' sento Amore
 che dice: "Fuggi, se 'l perir t'è noia".
 (Ciò che m'incontra, vv. 1-4).

La scena si colora di tonalità accese, chiaramente mutuate dal Cavalcanti:

Lo viso mostra lo color del core,
 che, tramortendo, ovunque po' s'appaia;
 e per la ebrietà del gran tremore
 le pietre par che gridin: Moia, moia.
 (Ciò che m'incontra, vv. 5-8).

Predomina un'atmosfera di disfatta molto vicina all'archetipo prescelto:

Vèn, che m'uccide, un [o] sottil pensiero,
 che par che dica ch'io mai no la veggia:
 questo [è] tormento disperato e fero,
 che strugg' e dole e 'ncende ed amareggia.
 (La forte e nova mia disavventura, vv. 11-14).

Il gabbo, infatti, segna in ogni modo un arresto rispetto alla facoltà di ricercare i fattori della trasmutazione e, nel contempo, di porsi in contatto con l'oggetto del desiderio. Siamo anche qui nel contesto della dissoluzione tale da generare il sentimento di morte:

Spesse fiate vegnonmi a la mente
 le oscure qualità ch'Amor mi dona,
 e venmene pietà, sì che sovente
 io dico: "Lasso!, avviene elli a persona?";
 ch'Amor m'assale subitanamente,
 sì che la vita quasi m'abbandona
 (Spesse fiate, vv. 1-6).

Nonostante i palesi rinvii al Cavalcanti, già abilmente rile-

vati²⁷, la sconfitta assume risvolti opposti; esiste alla base una comune impossibilità di intendere, così come quella di accostarsi all'oggetto amato, ma, nel caso del Cavalcanti, non si verifica alcun superamento della disperazione divenuta ormai permanente. Dante, al contrario, ribalta lo sbigottimento in virtù di un ottimismo cristiano che ricusa il pessimismo cavalcantiano, per amare nella donna la forma creatrice che Dio ha immesso.

Non è rimasto in me tanta balia,
 ch'io de lo su' valore
 possa comprender nella mente fiore.
 (La forte e nova..., vv. 8-10).

La battaglia che si agita in Guido coinvolge la vita vegetativa (cuore) e quella razionale (mente), entrambe infrante dalle pene d'amore che lo spingono 'forzosamente' (v. la replicazione della rima "forte") alla morte.

L'anima mia vilment' è sbigotita
 de la battaglia ch'e [!] l'ave dal core:
 che s'ella sente per un poco Amore
 più presso a lui che non sòle, ella more.
 (L'anima mia..., vv. 1-4).

Per Dante, invece, la resa è solamente temporanea, e, se il gabbo costituisce un momento di smarrimento, il cantare le lodi della "gentilissima" determinerà la fonte della sua beatitudine: "E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m'avea prima parlato queste parole: 'Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine' Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: 'In quelle parole che lodano la donna mia'". (V.N. XVIII 6).

Né la negazione del saluto, né lo scherno sono serviti ad annientare quella volontà di scoprire nell'Amore una forza trainante, il mezzo perfezionante dell'animo. Siamo agli albori della 'vita nuova', ma il percorso è già tracciato.

²⁷ Cfr. D. Alighieri, *Vita Nuova* a cura di De Robertis, in *Opere minori* cit. pp. 94-106, in particolare.

Cavalcanti, come si è detto, non conquista la "canoscenza"; la stessa bellezza per lui non si può fissare in concetto poiché oltrepassa le facoltà naturali:

Fra lor donne dea
vi chiaman, come sète;
tanto adorna parete,
ch'eo non saccio contare;
e chi poria pensare - oltre natura?
(*Fresca rosa novella*, vv. 27-31).

Fermo nel suo sbigottimento, estraneo al "dritto amore" che inesorabilmente lo separa da Dante, finisce con l'annegare nella morte dello spirito:

I' sento pianger for li miei sospiri,
quando la mente di lei mi ragiona;
e veggio plover per l'aere martiri
che struggon di dolor la mia persona,
si che ciascuna virtù m'abandona,
in guisa ch'i' non so la v'i' mi sia:
sol par che Morte m'aggia 'n sua balia.
(*Gli occhi di quella gentil foresetta*, vv. 11-17).

Di contro, Dante vede in Beatrice il mezzo per cui l'umana specie attinge a ciò che è ultraterrestre²⁸.

Il "disdegno" di Guido, che gli vieta di intravedere la strada della salvezza costituisce l'ineluttabile confine fra Guido, Dante e il suo "Stil novo".

Per l'uno è morte, per l'altro è vita.

Il tema della morte è presente, certo, nella *Vita Nuova*, ma secondo parametri in tutto differenti da quelli del Cavalcanti. Dante piange la morte del corpo, non quella della mente; così in *Piangete amanti* o *Morte villana*²⁹ o nei sonetti composti in

²⁸ Cfr. D. Alighieri, *Inferno* II, vv. 76-78, in *Tutte le opere*, cit.: "O donna di virtù, sola per cui / l'umana spezie eccede ogni contento / di quel ciel c'ha minor li cerchi sui".

²⁹ Cfr. *Piangete amanti*, vv. 5-6: "perché villana Morte in gentil core / ha miso il suo crudele adoperare"; *Morte villana*, vv. 13-14: "Dal secolo hai partito cortesia / e ciò ch'è in donna da pregiar vertute".

occasione della scomparsa del padre della "gentilissima" (V.N. XXII 9 e 13) egli parla di una morte reale. Peraltro, sin dagli esordi del "libello" viene anticipata la dipartita di Beatrice, alla quale sono connessi il dolore e l'angoscia di Dante. Si piange l'*amor amicitiae*³⁰, i perduti affetti di amici e parenti: "Onde con ciò sia cosa che cotale partire sia doloroso a coloro che rimangono e sono stati amici di colui che se ne va; e nulla sia sì intima amistade come da buon padre a buon figliuolo e da buon figliuolo a buon padre" (V.N. XXII 2).

Vi è un radicale cambiamento di intenti da parte di Dante che potrà anche continuare ad avvalersi del modulo cavalcantiano, ma piegandolo a personali esiti. Se prendiamo in esame, ad esempio, l'uso fatto della rima *forte/morte*, constatiamo come esso sia decretato a siglare la morte corporea, soprattutto quella di Beatrice, o, comunque, la premonizione di essa.

Donna pietosa e di novella etate
adorna assai di gentilezze umane
ch'era là 'v'io chiamava spesso Morte,
veggendo li occhi miei pien di pietate,
e ascoltando le parole vane,
si mosse con paura a pianger forte
(*Donna pietosa*, vv. 1-6);

Dannomi angoscia li sospiri forte,
quando 'l pensiero ne la mente grave
mi reca quella che m'ha 'l cor diviso:
e spesse fiate pensando a la morte,
venemene un disio tanto soave
che mi tramuta lo color nel viso
(*Li occhi dolenti*, vv. 43-48);

ché li tormenti che tu porterai
nel secol, che t'è già tanto noioso,
mi fan pensoso di paura forte».
Ond'io chiamo la Morte,
come soave e dolce mio riposo
(*Quantunque volte*, vv. 7-11).

³⁰ Cfr. *Voi che portate*, vv. 5-6: "Vedeste voi nostra donna gentile / bagnar nel viso suo di pianto Amore?"; *Se' tu colui*, vv. 5-8: "E perché piangi tu sì coralmente / che fai di te pietà venire altrui? / Vedestù pianger lei, che tu non pui / punto celar la dolorosa mente?".

La medesima rima, in Cavalcanti, va a contrassegnare una 'forzosità' di ben altra matrice; perduta la razionalità, poiché Amore è movimento irrazionale e fatale che signoreggia ogni funzione, ecco costantemente riproporsi lo spettro della morte che inesorabilmente stigmatizza l'assoluta impraticabilità di acquisire il vero:

Menârmi tosto, senza riposanza,
in una parte là 'v'i' trovai gente
che ciascun si dolea d'Amor forte.
Quando mi vider, tutti con pietanza
dissermi: "Fatto se' di tal servente,
che mai non déi sperar altro che morte"
(*Li mie' foll'occhi*, vv. 9-14);

Amor la qual mi chiamava la Mandetta;
giunse si presta e forte
che fin dentro, a la morte,
mi colpîr gli occhi suoi".
(*Era in penser d'amor*, vv. 33-36);

Io non pensava che lo cor giammai
avesse di sospir' tormento tanto,
che dell'anima mia nascesse pianto
mostrando per lo viso agli occhi morte.
Non sentio pace né riposo alquanto
poscia ch'Amor e madonna trovai,
lo qual mi disse: "Tu non camperai,
ché troppo è lo valor di costei forte".
(*Io non pensava*, vv. 1-8).

Guido si involge nell'Amore che l'ottenebra, e, l'intera sua lirica, elegante e suggestiva, è profondamente intrisa della sofferenza inconsapevolezza (consapevole), che parte dalla mancata accettazione di innalzare la tematica amorosa verso la salute dell'anima grazie alla mediazione della 'creatura'.

Altro il viaggio di Dante diretto ad un preciso obiettivo: *l'amor caritatis*, *l'amor Dei*³¹. In tale progressione si modifica

³¹ Beatrice accompagna Dante alle soglie della contemplazione mistica alla quale lo introduce S. Bernardo: "Bernardo m'accennava e sorridea / perch'io guardassi suso; ma io era / già per me stesso tal qual ei volea; / ché la mia vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera". D. Alighieri, *Paradiso XXXIII*, vv. 49-54, in *Tutte le opere*, cit.

e si ontologizza il concetto d'Amore, e, così, *Amor e 'l cor gentil sono una cosa* (V.N. XX 3) viene scalzato dall'*Amor che nella mente [gli] ragiona* (*Convivio III*) per assistere al trionfo finale dell'«amor che move il sole e l'altre stelle» (*Paradiso XXXIII*, v. 145).

GIUSEPPINA AGOSTINO

ÉLÉMENTS CHRONOTOPIQUES DANS L'ÉCRITURE
D'ÉMILE ZOLA: LA FORTUNE DES ROUGON,
LA CURÉE, LA CONQUÊTE DE PLASSANS

«Lorsqu'on parle d'espace romanesque, le choix d'un roman de Zola semble presque s'imposer, puisque peu d'auteurs ont fait un emploi aussi systématique des données géographiques. Dans les *Rougon-Macquart* en particulier, pratiquement aucune des étapes importantes de l'action ne peut être dissociée du lieu et de sa topographie, et l'on sait l'importance des plans qui, tracés par Zola, guident toujours les ébauches de ses différentes œuvres».

A. Belgrand, *Espace clos, espace ouvert dans l'Assommoir*¹.

La Fortune des Rougon

Le début du premier roman du cycle des *Rougon-Macquart*, qu'il vaut la peine de citer entièrement, complète l'affirmation d'Anne Belgrand par l'étroit lien entre les espaces décrits, vécus et habités dans le roman, et le(s) temps²:

Lorsqu'on sort de Plassans par la porte de Rome, située au Sud de la ville, on trouve, à droite de la route de Nice, après avoir dépassé les premières maisons du faubourg, un terrain vague désigné dans le pays sous le nom d'aire Saint-Mitre. L'aire Saint-Mitre est un carré long, d'une certaine étendue, qui s'allonge au ras du trottoir de la route, dont une simple bande d'herbe usée la sépare. D'un côté, à droite, une ruelle, qui va se terminer en cul-de-sac, la borde d'une rangée de masures; à gauche et au fond, elle est close par deux pans de muraille rongés de mousse, au-dessus desquels on aperçoit les branches hautes des mûriers du Jas-Meiffren, grande propriété qui a son entrée plus bas dans le faubourg. Ainsi fermée de trois

¹ In M. Crouzet, *Espaces Romanesques*, Paris, PUF, 1982, p. 5.

² D'autre part le sous-titre de la série "Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire" renvoie à des coordonnées chronotopiques qui annoncent l'importance de la spatialité et de la temporalité dans tous les romans du cycle.

côtés, l'aire est comme une place qui ne conduit nulle part et que les promeneurs seuls traversent.

Anciennement, il y avait là un cimetière placé sous la protection de Saint-Mittre [...]. Les vieux de Plassans, en 1851, se souvenaient encore d'avoir vu debout les murs de ce cimetière. [...] De la route, après les pluies de mai et les soleils de juin, on apercevait les pointes des herbes qui débordaient les murs [...].

La vie ardente des herbes et des arbres eut bientôt dévoré toute la mort de l'ancien cimetière Saint-Mittre; la pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits, et il arriva qu'on ne sentit plus, en passant le long de ce cloaque, que les senteurs pénétrantes des giroflées sauvages. Ce fut l'affaire de quelques étés.

Vers ce temps, la ville songea à tirer part de ce bien communal, qui dormait inutile. [...] Pendant plusieurs années le terrain de l'ancien cimetière Saint-Mittre resta un objet d'épouvante [...]. Ces faits datent de loin. Depuis plus de trente ans, l'aire Saint-Mittre a une physionomie particulière [...]. Personne, d'ailleurs, ne songe plus aux morts qui ont dormi sous cette herbe. Dans le jour, les enfants seuls vont derrière le tas de bois lorsqu'ils jouent à cache-cache. [...] Le matin et l'après-midi, quand le soleil est tiède, le terrain entier grouille [...]. Lorsque la nuit tombe, l'aire Saint-Mittre se vide, se creuse, pareille à un grand trou noir [...]. L'hiver surtout, le lieu devient sinistre³.

Si dans cette description l'espace semble s'imposer, conjointement à l'attitude des gens du quartier envers ces lieux, le temps est généralement suggéré par des adverbes temporels (*lorsque, anciennement, vieille, vers, pendant, depuis...*). Même si dans ses romans Zola reporte une date ou une heure précise, celles-ci ont un caractère assez vague, confirmé par des articles indéfinis, ou par la préposition *vers*:

Un dimanche soir, vers sept heures, un jeune homme sortit doucement de l'impasse Saint-Mittre, et, rasant les murs, s'engagea parmi les poutres du chantier. On était dans les premiers jours de décembre 1851 (FR, p. 24).

Cela se vérifie surtout à la fin du roman⁴ pour marquer, d'une part, le fait que les événements du coup d'état vont précipiter et de l'autre que l'auteur-narrateur se cache derrière cette incertitude temporelle en soulignant, cependant, sa réalité et participant le lecteur des faits racontés⁵.

³ É. Zola, *La Fortune des Rougon*, dans *Œuvres Complètes*. Édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1966, T. deuxième, p. 21-24 (dorénavant FR dans le texte).

⁴ Le sujet du roman, chez Zola, contribue fortement à exprimer ce type de temporalité. Dans *La Bête Humaine*, par exemple, lorsqu'on parle de wagons ferroviaires et de trains, le lecteur lit le temps précis des départs et arrivées.

⁵ Lorsqu'on raconte à quelqu'un un événement réel on lui donne des repères temporels accompagnés presque toujours de *vers, à peu près* etc. pour souligner que le fait a eu lieu, mais qui cependant appartient désormais à un passé (récent ou lointain) que la mémoire va bientôt oublier. Quelques exemples: «Vers deux heures, le bruit se répandit que le coup d'État avait manqué (FR, p. 226); Il est plus de neuf heures (p. 231); Depuis le commencement de 1851 (p. 236); Le lendemain, avant le jour (p. 239); Depuis deux jours (p. 242); Vers midi, il courut la ville (p. 244); Vers trois heures [...]. Vers le soir (p. 245); Vers onze heures (p. 247); Vers le soir [...]. Vers neuf heures (p. 249); Vers le matin (p. 252); Vers dix heures (p. 254)».

Il se peut aussi que les indications temporelles soient remplacées par des périphrases lyriques⁶; à la fin du roman, le temps est conçu par l'écrivain d'une façon précise dans son incertitude idéologique: l'élément temporel participe au dénouement de l'action.

La Fortune des Rougon est à la fois le récit d'une lutte entre des frères ennemis, Pierre Rougon et Antoine Macquart, l'histoire du coup d'État en 1851, de l'idylle amoureux entre Miette et Silvère et de la conquête de Plassans par Félicité et Pierre Rougon⁷. Le roman, donc, contient divers récits l'un lié au précédent et au suivant, en gardant, cependant, une parfaite autonomie. On pourrait le définir une «mise en abîme» des Rougon-Macquart, œuvre qui couvre trois générations sur une période de dix-huit ans, composée de vingt romans où chacun existe pour soi, même s'il entretient des étroits liens avec les autres: «[...] l'unité de temps qui a quelque peu compromis la poussée de l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart*, [...] a contribué à faire de ces vingt romans un véritable ensemble organique où chaque personnage doit une partie de son sens aux rapports qu'il entretient avec ses contemporains, directement ou par classe interposée»⁸.

A toute histoire correspondent des temps et des espaces qui la caractérisent ainsi que les personnages. En effet, en ce qui concerne particulièrement l'élément spatial Ph. Hamon constate que: «De tous les traits distinctifs qui qualifient le personnage, celui de la territorialisation semble bien être celui qui domine hiérarchiquement les autres»⁹ parce que le territoire n'est pas «à côté ou autour du personnage, il constitue l'effet-personnage»¹⁰.

Le temps du commencement du livre des Origines¹¹, tel que son espace, est celui de Silvère qui dans les premiers jours de décembre 1851, vers sept heures, sort «doucement» de l'impasse Saint-Mittre. Il s'agit d'une temporalité qui s'explique tout de suite dans une attente, son attente:

⁶ «A la lueur mourante du crépuscule (p. 261); dans les dernières lueurs qui traînaient (p. 260); à cette heure au fond de l'ombre croissante (p. 268); la clarté des nuages cuivrés traînait en reflets louches. Jamais le champs nu, [...], n'avait eu les mélancolies d'un crépuscule si lent, si navré (p. 269); l'heure grave qui tombait des horloges (p. 270)».

⁷ Cf. A. Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 309.

⁸ H. Mitterand, Zola. *L'Histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990, p. 29.

⁹ Ph. Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Paris, Droz, 1983, p. 205.

¹⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹¹ Ce qui nous est conté dans le prologue est l'histoire de l'aire Saint-Mittre, autrement dit ses origines. Le pluriel s'expliquerait, donc, par un dédoublement des origines: origines de l'aire Saint-Mittre / origines des Rougon-Macquart. Naomi Schor, d'après Mircea Eliade, parle à ce propos de cosmogonie et généalogie. Une interprétation de ces termes nous renvoie au caractère chronotopique de l'ouvrage. Cf. N. Schor, *Mythe des origines, origine des mythes: La Fortune des Rougon*, «Les Cahiers Naturalistes», n° 52, 1978, p. 125.

Huit heures ne devaient pas tarder de sonner [...]. Je t'aurais attendue toute la nuit ... Je pars demain au jour (FR, p. 27).

Le temps de l'aventure commence dans l'espace ouvert des promenades dans la campagne de Plassans, opposé, tout au long du roman, à l'espace clos de l'impasse Saint-Mittre, pareil à l'opposition entre l'eau renfermée et morte du puits mitoyen et l'eau vive et libre de la Viorne¹². Mais bientôt ce temps va s'interrompre pour laisser la place à des retours en arrière: l'histoire d'Adélaïde Fouque, d'Antoine Macquart et de Pierre Rougon. Voilà la superposition de deux instances temporelles par un chronotope du seuil, l'une d'Adélaïde et Antoine:

Derrière la mesure de Macquart, il y avait une petite cour qu'une muraille séparait du terrain des Fouque. Un matin, les voisins furent très surpris en voyant cette muraille percée d'une porte, qui la veille au soir n'était pas là. En une heure, le faubourg entier défila aux fenêtres voisines. Les amants avaient dû travailler toute la nuit pour creuser l'ouverture et pour poser la porte. Maintenant ils pouvaient aller librement l'un chez l'autre (FR, p. 55).

l'autre de Pierre et Félicité Rougon:

Trois ans avant la révolution de 1848, Pierre et Félicité quittèrent leur maison de commerce [...]. Ils louèrent un logement rue de la Banne, la rue qui sépare le vieux quartier du quartier neuf. Leur demeure se trouvant dans la rangée des maisons qui bordent le vieux quartier, ils habitaient bien encore la ville de la canaille; seulement ils voyaient de leurs fenêtres, à quelques pas, la ville des gens riches; ils étaient sur le seuil de la terre promise (FR, p. 75).

Il faut lire plusieurs pages pour retrouver Silvère qui est raconté non plus dans le temps de l'aventure mais dans le temps de l'histoire. Zola décrit la vie de ce personnage à travers des analepses, des ellipses et des retours en arrière dans un espace, le puits mitoyen, complice de son idylle avec Miette.

Et, tout à coup, par une technique empruntée au cinéma («Ah! que j'ai bien dormi! s'écria Miette. J'ai rêvé que tu m'embrassais... FR, p. 189), l'écrivain revient au temps de l'aventure et à son espace qui, le long du récit, s'est métamorphosé:

Jamais le champ nu, le chantier, où les poutres dormaient comme rodies par le froid, n'avait eu les mélancolies d'un crépuscule si lent, si navré. Au bord de la route, les prisonniers, les soldats, la foule disparaissaient dans le noir des arbres (FR, p. 269).

Le roman, d'autre part, se termine par le personnage de son ouver-

¹² Cf A. Dezalay, *op. cit.*, p. 310.

ture qui marque la lenteur du temps écoulé dans un temps de l'aventure de seuls huit jours¹³.

La chronotopie du roman est exprimée aussi par la figure de l'aller-et-retour qui caractérise tout le symbolisme de la marche dans *Les Rougon-Macquart*, son dynamisme conquérant comme son piétinement sur place¹⁴: «Elle est, à chaque pas, expansion et répétition, dans la naissance d'un rythme essentiel à tout être humain. Il faut donc accompagner un temps sur leur chemin, pour mieux les comprendre, la foule des marcheurs de Zola»¹⁵.

Le romancier imagine un grand espace à parcourir et ses personnages font entendre le bruit cadencé de leurs pas. C'est le cas de la marche héroïque au début de *La Fortune des Rougon* où ces interminables défilés, ces longs cortèges d'ouvriers et de soldats, qui marquent les temps forts du roman et scandent la succession des événements, donnent à l'œuvre une tonalité épique. Aux promenades sentimentales de Miette et Silvère, s'opposent les cheminements des insurgés. Dans cette perspective le mouvement de la marche y retient une valeur symbolique. Celle des amoureux fortifie leur passion et les amène, pas à pas, à ne faire plus qu'une âme et un corps. Toute différence, toute distance entre les amants est abolie par «l'identique régularité de leur allure, et quand Miette désire outrepasser les bornes fixées à la promenade»¹⁶:

Silvère, que la marche cadencée de l'enfant berçait, et qui sommeillait doucement, les yeux ouverts, ne fit aucune objection [...], tant qu'ils allaient devant eux, il leur semblait marcher à l'éternité de cette étreinte qui les liait l'un l'autre (FR, p. 35).

Mais cette idylle est bientôt brisée par l'allure épique des insurgés qui impose ses rythmes violents à la berceuse mélancolique de l'amour¹⁷.

La progression conquérante en un espace ouvert s'achève dans le tournoiement confus de l'obsession à l'intérieur d'un monde clos: après «l'échappée sans bornes» au milieu des «mers grises d'olivier» (FR, p. 189) ce sera l'emprisonnement sur les hauteurs de Saint-Roure, tandis que «derrière la ville, d'énormes blocs de rochers ferment l'horizon» (FR, p. 193).

¹³ «Il se souvint d'un dimanche lointain où par un beau clair de lune, il avait traversé le chantier. [...] Puis, Silvère se rappela que ce dimanche lointain datait de huit jours. Il y avait huit jours qu'il était venu dire adieu à Miette. Que cela était loin! Il lui semblait qu'il n'avait plus mis les pieds dans le chantier depuis des années» (FR, p. 270).

¹⁴ La *Curée* est un symbole de cette vision, en effet le premier mot du roman est: «Au retour» précédé nécessairement par un aller: É. Zola, *La Curée*, dans *Œuvres Complètes*, cit., p. 313.

¹⁵ A. Dezalay, *op. cit.*, p. 273.

¹⁶ *Id.*, p. 274-275.

¹⁷ «A mesure que les contingents défilèrent, les jeunes gens les virent ainsi, en face d'eux, farouches, sans cesse renaissants, surgir brusquement des ténèbres» (FR, p. 40).

Le rythme des mouvements dans le roman joue un rôle très important dans l'analyse chronotopique. Trois lieux essentiels servent de points de repère aux protagonistes: la mesure de l'impasse Saint-Mittre, le salon jaune de l'appartement de Félicité et l'Hôtel de Ville de Plassans. Pierre Rougon, Silvère, Antoine Macquart se réfugient dans la maison de tante Dide pour refaire leurs forces qui les emmèneraient vers leur destin: triomphe, exil, retrait ou mort. Leur tournoisement est mis en évidence par la fixité d'Adélaïde:

[...] chez laquelle, depuis quelques jours, ses enfants accouraient, éperdus, la mine pâle, sans qu'elle sortit de son silence, sans que sa figure perdit son immobilité morte (FR, p. 248).

Ce lieu est un endroit de repos, situé aux limites de Plassans comme aux frontières de la vie et de la mort, qui tient du cloître et de la tombe.

La mairie est, en revanche, le symbole de la "conquête": enlevée et reprise par Pierre et Antoine, dans un temps qui s'écoule très rapidement, elle «constitue à l'intérieur de la cité une position-clé analogue à celle du plateau de Sainte-Roure dans l'espace extérieur»¹⁸.

Le salon jaune est le centre des intrigues et les nombreuses évocations de ce lieu fréquenté par les conspirateurs de Plassans suffiraient à en indiquer la fonction privilégiée par rapport aux autres milieux fictifs¹⁹.

Un motif recourant dans le roman est celui de la fenêtre d'où Félicité contemple l'agitation de la ville et d'où elle peut saisir les espaces convoités par la vue²⁰. La spatialité du roman, toujours soumise au contrôle de l'élément temporel, est perçue même grâce aux sensations visives et auditives - comme le souligne Robert Ricatte «Zola joue de l'espace comme des couleurs, avec un parti pris aussi net»²¹. La présence constante de la couleur jaune est clairement exprimée par le salon jaune voulant ressembler aux maisons «enduites d'un badigeon jaune» (FR, p. 49) de la ville neuve²². Il prête son nom au groupe de réactionnaire de Plassans, et cette couleur caractérise les personnages

¹⁸ A. Dezalay, *op. cit.*, p. 310.

¹⁹ Constatons toutes les fois que Zola nomme cet endroit dans le roman: p. 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 120, 121, 130, 140, 141.

²⁰ «Toujours à sa fenêtre comme au bord de l'action et des gestes qu'elle peut accomplir elle-même, la femme de Pierre Rougon ne cesse de prendre possession, par ses regards, de l'espace qu'elle ne peut occuper réellement». Il faut rappeler que Félicité cause la mort du receveur particulier pour pouvoir s'emparer de sa belle maison. A. Dezalay, *op. cit.*, p. 310.

²¹ R. Ricatte, *A propos de la "Fortune des Rougon"*, «Les Cahiers Naturalistes», n° 19, 1961, p. 103.

²² L. Szakács, *Le Sens de l'espace dans La Fortune des Rougon*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1990, p. 27. «[...] le meuble, le papier, les rideaux des fenêtres étaient jaunes; le tapis et jusqu'aux marbres du guéridon et des consoles tiraient eux-mêmes sur le jaune» (FR, p. 76).

jusque dans leur physique: sous la peau d'Eugène, par exemple, «[...] on devinait la graisse qui amollissait les rondeurs et donnait à la face une blancheur jaunâtre de cire» (FR, p. 70). Ses parents sont pareils, après avoir fait tuer quatre hommes dans l'attaque de la mairie: «La lampe donnait à leur pâleur un teint de cire jaune» (FR, p. 252). Macquart, le futur traître, porte à son retour à Plassans «une vieille veste de velours jaunâtre» (FR, p. 112-113).

L'autre couleur du roman est le rouge. Les révolutionnaires ont la taille serrée d'une ceinture rouge; leurs chefs portent des brassards rouges; Miette, vêtue d'une pelisse rouge, tient un drapeau rouge. Parmi les réactionnaires, Rougon est rouge jusque dans son nom, Roudier de même. Granoux devient souvent «[...] rouge à faire craindre une apoplexie» (FR, p. 82-83); Sicardot aussi a «[...] le visage rouge brique» (FR, p. 83). Cette couleur est aussi associée au sang tout au long du roman, ce qui exprime fortement toute la valeur symbolique et chronotopique, car le sang représente la mort (des hommes et de la République) liée à des instances temporelles et spatiales (le non-lieu); on lit à la fin du roman:

Mais le chiffon de satin rose, passé à la boutonnière de Pierre, n'était pas la seule tache rouge dans le triomphe des Rougon. Oublié sous le lit de la pièce voisine, se trouvait encore un soulier au talon sanglant. Le cierge qui brûlait auprès de M. Peirotte, de l'autre côté de la rue, saignait dans l'ombre comme une blessure ouverte. Et, au loin, au fond de l'aire Saint-Mittre sur la pierre tombale une mare de sang se caillait (FR, p. 274).

En ce qui concerne les sons il faut signaler que le roman entier est marqué par le bruit des cloches, à partir de la première rencontre de Miette et de Silvère: «Au loin, les cloches continuaient à se plaindre sans relâche, d'une voix plus haletante» (FR, p. 156). Le sens chronotopique du son fait percevoir le temps comme un danger qui approche. En effet les bourgeois passent une nuit pleine d'angoisse dans le jardin de l'hôtel Valqueyras et ils sont sur le point d'admirer «la belle nuit» quand le marquis de Carnavant déclare: «j'entends le tocsin» (FR, p. 222). Dès ce moment ils vivent leur temps en panique. Et encore, au fil des heures, et dans l'attente angoissée du retour des troupes chargées de réprimer la révolte du peuple, la solitude se refait autour de Félicité et de Pierre. Il faudra qu'ils relancent l'action des conservateurs, par la réussite du guet-apens tendu aux républicains, pour retrouver leur audience et leur crédit. Alors, à l'arrivée des soldats, à l'annonce de leur succès sur les révolutionnaires, le salon jaune va se remplir à nouveau: «Autour des Rougon s'est dessiné ainsi un ballet burlesque et tragique, qui, dans le retour des mêmes figures, scandait efficacement le *parcours* du récit»²³.

La temporalité de *La Fortune des Rougon* est représentée par un

²³ A. Dezalay, *op. cit.*, p. 311. C'est moi qui souligne.

temps qui régresse, un temps de vieux gens. Zola, en effet, a éliminé les jeunes générations; la parole est aux parents, à Pierre qui a soixante-quatre ans, à Félicité qui en a soixante, à Antoine qui en a soixante-deux. Cependant il y a un moment où le temps du passé, de tante Dide, et le temps du présent, de Miette et Silvère, se croisent, se fondent. Lorsque tante Dide voit rouverte la porte qui sépare son impasse du Jas-Meiffren et qu'elle surprend son petit fils et Miette dans les bras l'un de l'autre — «hier c'est comme aujourd'hui» — elle se retrouve dans les bras de Macquart pour qui elle avait fait percer cette porte. Ensuite dans l'ancien cimetière devenu l'aire Saint-Mittre, l'appel incessant des vieux corps pousse les deux adolescents à renouveler de plus anciens amours, de sorte que le temps de leur idylle, c'est aussi le temps des morts²⁴:

Assis sur la pierre tombale [...]. Ils lurent l'inscription tronquée: *Cy gist... Marie... morte...* Et Miette, en retrouvant son nom sur cette pierre, était restée toute saisie. [...] Elle dit qu'elle mourrait bientôt, que cette pierre était pour elle (FR, p. 188).

Dans les romans de Zola, l'espace, ainsi que le temps, ne sont jamais un simple décor de l'action. Le romancier souligne la relation étroite de ses personnages avec le milieu fictif:

Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style; nous sommes dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages²⁵.

L'espace, comme le temps, permettent de caractériser et de rendre présents les personnages et l'aventure racontée. Peu importe que les informations visuelles, auditives et tactiles soient données par un narrateur ou par un «fonctionnaire délégué» de l'énonciation réaliste, l'essentiel étant que le personnage zolien soit installé dans un espace rendu visible, audible, tangible²⁶ et, l'on peut ajouter, temporalisé: un espace perçu d'après ses coordonnées temporelles. Ainsi, peut-on relever des étroites correspondances entre les protagonistes, leurs états d'âmes, et cet espace rendu temporel. Voyons, par exemple, la réaction de Silvère quand il retrouve Miette au fond de l'impasse: il assume un

air de défiance [...] il jeta à cet espace vide un rapide coup d'œil [...]; les taches sombres du fond l'inquiétaient davantage [...]; un sentiment de bien-être parut s'emparer de lui [...]. Le jeune homme regardait de ce côté avec inquiétude, lorsqu'une horloge de la ville se mit à sonner sept heures [...]. Il compta les coups, puis il descendit de la pierre, comme surpris et soulagé [...]. Lorsque la demie sonna à

²⁴ Cf. P. Ricatte, *op. cit.*, p. 104-105.

²⁵ E. Zola, *Le Roman Expérimental*, Paris, GF, 1971, p. 232.

²⁶ Cf. L. Szakács, *op. cit.*, p. 35.

l'horloge voisine, il fut tiré en sursaut de sa rêverie. En se voyant blanc de lumière, il regarda devant lui avec son inquiétude (FR, p. 25-26).

Cependant l'élément temporel peut agir sur l'espace en le transformant. Dans le chapitre I, Miette et Silvère font une longue promenade dans la vallée de la Viorne, qui est ici source de bien-être:

Par cette nuit de décembre, sous la lune claire et froide, les champs fraîchement labourés s'étendaient aux deux abords du chemin, pareils à de vastes couches d'ouate grisâtre, qui auraient amorti tous les bruits de l'aire. Au loin, la voix sourde de la Viorne mettait seule un frisson dans l'immense paix de la campagne (FR, p. 32).

La même vallée subit une profonde métamorphose dans le chapitre V à la suite de nouveaux événements et de l'obscurité du soir, les amoureux la traversent de nouveau, mais en compagnie des insurgés²⁷:

La nuit surtout, ces lieux ont une horreur sacrée. Sous la lumière pâle, les insurgés s'avançaient comme dans une avenue de la ville détruite, ayant aux deux bords des débris de temples (FR, p. 152).

Cette nuit-là, la Viorne, au bas des roches de la route, grondait d'une voix rauque (*Ibid.*).

Le changement des lieux est étonnant si l'on considère les indications des heures. La première promenade se passe, approximativement, entre 9 et 10 heures du soir²⁸; dans le chapitre V, les insurgés quittent la ville au petit matin²⁹. La métamorphose de la campagne se réalise donc en quatre heures. Aussi le salon jaune, lieu emblématique de l'action, semble-t-il subir une transformation symbolique vers la fin du roman, et c'est pourquoi Félicité, après la victoire, ne regardera plus par la fenêtre:

Elle quitta la fenêtre, elle fit *lentement*³⁰ le tour du salon. C'était là que, tout à l'heure, les mains se tendaient vers eux. Ils avaient vaincu, la bourgeoisie était à leurs pieds. Le salon jaune lui parut sanctifié (FR, p. 215).

Le mouvement lent accompli par Félicité, marqué par l'adverbe, met en évidence le subtil plaisir de la possession d'un espace si longtemps convoité et finalement obtenu.

²⁷ Cf. *Id.*, p. 36.

²⁸ «Veux-tu que nous marchions? lui demanda le jeune homme. Il n'est pas neuf heures, nous pouvons faire un bout de promenade de la route. (FR, p. 30); Voici le moulin. Il doit être près de neuf heures et demie» (FR, p. 34).

²⁹ «Il était alors près de deux heures du matin [...]. Les chefs donnèrent enfin l'ordre du départ» (FR, p. 150).

³⁰ C'est moi qui souligne.

Mais, encore une fois, par sa technique Zola piège le lecteur. Le dernier chapitre du roman est construit, en effet, comme le finale d'une œuvre musicale qui «rassemble les phrases mélodiques dans la dissonance harmonique des diverses parties du drame»³¹. Tout se compose alors: Macquart et Rougon terminent leur marchandage dans la mesure de l'impasse Saint-Mittre au moment où tante Dide intervient avec le docteur Pascal, ainsi «le thème politique se mêle au thème tragique»³². Cet épisode est suivi d'une évocation satirique du banquet offert par les Rougon à leurs amis pour célébrer la Légion d'honneur attribuée à Pierre, ainsi que sa nomination de receveur particulier à Plassans. Mais le compte-rendu de la fête (évocation d'un espace) s'interrompt pour laisser la place au récit dramatique des derniers instants (évocation temporelle) de Silvère tué par Rengade. Et brusquement il revient chez les Rougon «le soir, au dessert» (FR, p. 273), pour montrer «la férocité de leurs appétits et signifier l'apparition du sang de ses victimes sur Pierre Rougon décoré d'un ruban rouge»³³.

Ce montage des épisodes, ces rapides passages d'un lieu à un autre, dans un même temps, ne font qu'accentuer et annoncer l'importance que le rythme — exprimé par des instances spatio-temporelles — a dans le premier roman de la série des *Rougon-Macquart* ainsi que dans tous les autres.

* * *

La Curée

Formellement analogue au livre des Origines est le début chronotopique du deuxième roman des *Rougon-Macquart*, cependant l'écrivain passe de la description d'un lieu imaginaire, Plassans³⁴, à une ville réelle: Paris. *La Curée* s'ouvre, en effet, sur un retour d'une promenade au Bois de Boulogne dans la lumière d'un soir d'automne³⁵.

³¹ A. Dezalay, *op. cit.*, p. 313.

³² *Ibid.*

³³ *Id.*, p. 314.

³⁴ Le nom est tiré, sans doute, de Flassans, localité située à environ soixante-dix kilomètres d'Aix-en-Provence, sur la route de Fréjus, entre Brignoles et Le Luc. Zola a donné approximativement à Plassans «la situation géographique qui est celle de Lorgues dans la réalité, tandis qu'il imaginait sa disposition topographique sur le modèle de celle d'Aix» (É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, 1960, p. 1544, Bibliothèque de la Pléiade).

³⁵ «Au retour, dans l'encombrement des voitures qui rentraient par le bord du lac, la calèche dut marcher au pas. Un moment l'embarras devint tel, qu'il lui fallut même s'arrêter. Le soleil se couchait dans un ciel d'octobre, d'un gris clair, strié à l'horizon de minces nuages [...]. Malgré la saison avancée, tout Paris était là [...]. Le tiède après-midi d'octobre qui, en donnant au Bois un regain de printemps, avait fait sortir les grandes mondaines en voiture découverte, menaçait de se terminer par une soirée d'une fraîcheur aiguë [...]. La nuit était presque venue; un lent crépuscule tombait comme une cendre fine. Le lac, vu de face, dans le jour pâle qui traînait encore sur l'eau, s'arrondissait, pareil à une immense plaque d'étain [...]. Il y avait là derrière ces taches, une lueur de braise,

Dans l'incipit du deuxième roman, tel que le premier, l'espace est clairement rendu présent, tandis que le temps est loin de s'y imposer par des dates et des heures précises. Cependant la relation temps-espace est tout de suite annoncée³⁶. Zola, dans *La Curée* en particulier, n'aime pas traduire son temps fictif en des heures et des minutes, il préfère l'exprimer par des périphrases qui marquent la durée et le rythme dans (et du) roman³⁷.

Comme pour *La Fortune des Rougon*, l'écrivain utilise des retours en arrière; en effet au deuxième chapitre le lecteur est transféré au lendemain du 2 décembre 1852, moment où Aristide Rougon arrive à Paris. Ce long retour en arrière sur l'histoire du personnage, occupe les chapitres II et III, et contient lui-même plusieurs flash-backs. Le premier insère dans l'histoire d'Aristide — pendant les deux ou trois premières années du Second Empire, c'est-à-dire près de dix ans avant l'époque évoquée dans le premier chapitre — l'histoire de sa sœur Sidonie. Le second renvoie au passé de la famille Beraud. Le troisième emmène le lecteur à deux mois avant la mort d'Angèle aux buttes Montmartre, véritable prophétie d'Aristide où se dessinent avec l'avenir de Paris, son propre avenir et toute l'histoire future de *La Curée*. Dernier retour en arrière: l'enfance de Renée et de sa sœur dans l'hôtel de l'île Saint-Louis.

Il faut attendre le chapitre IV pour revenir, comme l'écrit H. Mitterand, «au point de départ de la diégèse et remettre en mouvement son horlogerie interne»³⁸. A partir de ce moment les durées se resserrent, mais la succession des séquences n'est pas proportionnée au déroulement du temps diégétique. Ce chapitre va occuper une seule soirée dont les trois moments essentiels sont contés sur des temps différents: deux pages pour le bal chez Blanche Muller et le début du retour en fiacre, puis la longue séquence, douze pages, pour la soirée au café Riche, où s'accomplira l'inceste (interrompue par des courts retours en arrière sur les opérations du spéculateur et sur l'évolution de ses affaires). Mais quelle est la valeur symbolique de cette technique temporelle? A travers ces retours en arrière Zola vise à rythmer le roman

un coucher de soleil à demi éteint» (É. Zola, *La Curée*, dans *Œuvres Complètes*, cit. p. 313-319, dorénavant C. dans le texte). Après diverses hésitations Zola, qui avait prévu la chronologie du roman se déroulant d'octobre 1861 à octobre 1862, puis de l'automne '62 à l'automne '63, fait avancer le récit du mois d'octobre 1862 à l'été 1864. Cf H. Mitterand, C. Becker, J.P. Leduc-Adine, *Genèse, Structure et Style de La Curée*, Paris, Sedes, 1987, p. 45.

³⁶ «Alors que le paysage défile, la séquence avance: la temporalité de l'histoire vient prendre appui sur cette ligne continue tracée dans l'espace». F. Chalonge (de), *Espace, regard et perspectives. La promenade au Bois de Boulogne dans La Curée d'Émile Zola*, «Littérature», n° 65, février 1987, p. 66.

³⁷ «Renée, en face de ces mélancolies de l'automne, sentit toutes ses tristesses lui remonter au cœur (C, p. 326); elle n'avait pas senti l'air vif qui glaçait ses épaules (*Ibid.*), dans le coucher du soleil (C, p. 345); vers le soir (C, p. 437; vers octobre. C, p. 460».

³⁸ H. Mitterand, C. Becker, J.P. Leduc-Adine, *op. cit.*, p. 132.

par des accélérations et des ralentissements en plongeant le lecteur dans un univers fictif constitué de plusieurs couches temporelles et spatiales.

La Curée est d'abord le roman de l'espace ouvert, Saccard surtout en éprouve un désir tout physique, un besoin de courir et de posséder Paris, et c'est justement dans cette ville « nivelée, balayée par la violence de la spéculation moderne, que l'appétit d'espace de l'homme de proie trouve naturellement à se satisfaire »³⁹. La longue description initiale du retour du Bois de Boulogne fait écho, à la fin du roman, à une séquence chronotopique où Renée, seule cette fois, part pour une courte promenade au même endroit:

Elle ordonna au cocher d'aller au Bois. Il était quatre heures. Le Bois s'éveillait des lourdeurs du chaud après-midi [...]. Alors, en face de ce grand jour, de ces nappes de soleil, elle songea à la cendre fine du crépuscule qu'elle avait vue tomber un soir sur les feuillages jaunés. Maxime l'accompagnait. C'était à l'époque où le désir s'éveillait en elle [...]. Et elle, au fond de son cœur vide, ne trouvait plus qu'une lassitude, qu'une envie sourde (C, p. 536, 537 et 539).

De cette perspective chronotopique, explicitée dans la correspondance biunivoque d'un lieu à un temps, l'espace se métamorphose, ainsi que le personnage. Voilà, donc, l'influence du milieu sur l'individu du *Roman Expérimental* (Renée est mal à l'aise dès qu'elle voit au Bois Maxime et Saccard) car un lieu fictif est « avant tout un schéma "abstrait" qui permet de définir le personnage à toutes les échelles, à tous les niveaux (du plus matériel au plus symbolique, du plus local au plus global) de sa signification, il est "l'informant" le plus général du système, car il peut être "reproduit" à tous les niveaux du texte »⁴⁰.

Le monde extérieur se fait sentir aussi dans un espace clos qui normalement devrait être un abri, un refuge. Dans la maison de Saccard — toujours opposée dans le roman à l'hôtel Beraud: froid, replié sur lui-même et fermé comme un cloître⁴¹ — la rue y pénètre librement⁴².

³⁹ J. Noiray, *La Symbolique de l'espace dans La Curée*, «L'Information Littéraire», n° 1, janvier-février 1987, p. 16.

⁴⁰ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 210.

⁴¹ Dans la description de l'hôtel Beraud, l'écrivain a voulu insister sur les différences entre le monde de Saccard et celui de la famille de Renée: «Là au fond de cette cour fraîche et muette comme un puits, éclairée d'un jour blanc d'hiver, on se serait cru à mille lieues de ce nouveau Paris où flambaient toutes les chaudes jouissances, dans le vacarme des millions» (C, p. 378). Cf. C. Alcorn, *La Curée: les deux Renée Saccard*, «Les Cahiers Naturalistes», n° 51, 1977, p. 57.

⁴² «La rue montait dans l'appartement, avec son roulement de voitures, son couloir d'inconnus, sa licence de paroles (C, p. 400-401); appartement de tapage, d'affaires et de plaisirs, où la vie moderne, avec son bruit d'or sonnante, de toilettes froissées, s'engouffrait comme un coup de vent (C, p. 391); au milieu de ces appartements princiers [...] toute l'époque passait avec son rire fou et bête (C, p. 405)».

La fenêtre aussi, point de contact entre l'intérieur et l'extérieur, dans le scène au café Riche, fait disparaître cette séparation dedans/dehors⁴³.

Cependant il y a un épisode où la fenêtre garde sa fonction originale; la calèche qui conduit Maxime et Renée crée une opposition entre intérieur et extérieur, sans autre intersection que le regard. Les images du Bois défilent sous les yeux de Renée, penchée à la fenêtre⁴⁴, au rythme de l'avancée de la calèche. Cela cache, évidemment, un narrateur extradiégétique et non omniscient, qui dévoile les lieux à travers la vision et le regard du personnage⁴⁵.

Mais si la fenêtre représente une sorte de seuil atemporel dedans/dehors, la calèche, ainsi que la serre, l'hôtel Saccard et l'hôtel Beraud, marquent la valeur symbolique de l'espace clos par rapport à l'espace ouvert. Les deux personnages sont plongés dans le coupé d'où leur regard met en mouvement un espace qui semble atemporel, étant donné que d'un lieu clos la perception du temps est absente, même si l'on sait que l'action se déroule dans une soirée d'octobre. Le lieu clos est une protection, un refuge, où cependant, l'importance de la temporalité est affirmée par son absence. A la fin du roman, Renée, déçue par la vue de Saccard et de Maxime, rentre au château de son père où elle éprouve la même sensation. En effet elle contemple non pas «le spectacle d'une victoire sur le temps, mais les résultats de son usure»⁴⁶. Elle se réfugie, alors, dans sa chambre qu'elle retrouve «si vide, si grise, si muette» (C, p. 541); et soudain «elle referma la porte de la volière laissée ouverte, avec la vague idée que ce devait être par cette porte que s'étaient envolées les joies de son enfance» (*Ibid.*). Renée, même dans la clôture d'un lieu semble chercher un repère temporel de sa vie: son enfance, qui est désormais lointaine et en effet: «L'hiver suivant [...] Renée mourut» (C, p. 543).

Nombreux sont les passages où l'on retrouve la relation spatio-temporelle définie par Bakhtine⁴⁷. La lecture globale du roman sem-

⁴³ «Un roulement continu entrant par la fenêtre grande ouverte, et sur le plafond, dans les reflets du café d'un bas, passaient les ombres rapides des promeneurs» (C, p. 419).

⁴⁴ Le regard à la fenêtre est l'un des topoï favoris du roman naturaliste, ce thème «associe un lieu clos à un lieu ouvert avec pour espace intermédiaire un milieu transparent qui permet à un personnage de voyeur de servir de médiateur entre les deux univers». F. Chalonge (de), *op. cit.*, p. 69.

⁴⁵ *Id.*, p. 59-60.

⁴⁶ D. Bagulay, *Zola et les genres*, Glasgow, University Publications French & German, 1993, p. 40.

⁴⁷ La mort entrant lentement dans cette chambre chaude et moite, où la respiration irrégulière de la moribonde mettait le tic-tac cassé d'une pendule qui se détraque (C, p. 358); Saccard se remit en course jusqu'au soir. Il alla rue de la Pépinière, il courut Paris de l'air songeur d'un général à la veille d'une bataille décisive (C, p. 366); La scène se passa le soir, à la tombée de la nuit, dans une salle basse de l'hôtel Beraud (C, p. 367); Ils restèrent encore quelques instants à la fenêtre ravis de ce ruissellement de "pièces de vingt francs" qui finit par embraser Paris entier (C, p. 371); Il était à peine onze heures et demie, le boulevard avait encore une grande animation (C, p. 417)».

ble diriger l'attention du lecteur vers une chronotopie spatiale plutôt que temporelle⁴⁸; c'est l'espace qui marque le temps, car c'est à partir de la spatialité qu'on aperçoit l'élément temporel, de même les sensations thermiques dévoilent la perception d'un espace par le personnage: «si les notions de chaud et de froid sont essentielles pour rendre compte des personnages, elle jouent aussi un rôle déterminant pour les lieux où se déroule l'action et où vivent les héros du roman»⁴⁹. Chaud/froid et «corps sensible et espace romanesque»⁵⁰: ce thème court tout au long du roman, depuis les frissons du Bois, au premier chapitre jusqu'à la «froideur du cloître» de l'hôtel Beraud, vers la fin. Renée oscille régulièrement entre deux pôles thermiques: le chaud réconfortant de son cabinet de toilette et oppressant de la serre, à l'hôtel Saccard, et le froid des murs de l'hôtel Beraud. Il est possible, d'ailleurs, de parler de chronotope à propos de ces sensations thermiques; la chaleur, par exemple, est associée à la mort dans la chambre «chaude» et «moite» où mourra Angèle; si l'on relit les pages de la scène au café Riche (C, p. 419 et passim) on s'aperçoit que complices ont été les sensations thermiques, l'étouffement qui pousse Renée à ouvrir la fenêtre, le frisson associé au désir et à la sensualité frémissante de l'héroïne. Et d'après B. Joly le frisson «joue dans *La Curée* un rôle de transition entre le chaud et le froid, l'intérieur et l'extérieur»⁵¹.

La serre accentue d'une part l'importance de cette sensation et de l'autre la structuration de l'espace qui est clairement dénotée par l'usage des prépositions⁵²:

[...] une des portes-fenêtres s'ouvrait sur la magnifique serre chaude scellée au flanc de l'hôtel [...]. Autour d'elle, la serre chaude, pareille à une nef d'église, et dont de minces colonnettes de fer montaient d'un jet soutenir le vitrail cintré [...]. Au milieu d'elle ... (C, p. 339 et p. 341).

Dans cet espace, symbole de refuge érotique où à plusieurs reprises se consomme la faute, la couche temporelle semble suspendue et cet espace est défendu contre «le coup de vent» par «l'épaisseur des

⁴⁸ Dans sa définition de chronotope, Bakhtine avait entendu accorder une priorité plus qu'à l'espace.

⁴⁹ B. Joly, *Le chaud et le froid dans La Curée*, «Les Cahiers Naturalistes», n° 53, 1979, p. 70.

⁵⁰ On se réfère ici à un article de J.-L. Cabanès, *Le corps sensible et l'espace romanesque dans La Curée*, «Littératures», n° 15, automne 1986, p. 143-154.

⁵¹ *Id.*, p. 57.

⁵² Comme l'affirme J.-P. Saint-Gerand dans une étude sur la serre dans *La Curée*: «la dénomination de l'objet est, en soi, intéressante puisque l'adjectif *chaude* assume une lexicalisation de la collocation, qui, en lexique technique, s'inscrit dans un rapport d'opposition à *serre tempérée*; et que, d'autre part, une relation de synonymie, exposée dans le texte, permet de lui substituer le désignant "jardin d'hiver"». J.-P. Saint-Gerand, *La serre dans La Curée*, «L'Information grammaticale», n° 31, 20 octobre 1986, p. 28-29.

draperies et des rideaux de verdure»⁵³. La serre se configure alors comme un lieu d'attente ponctuelle:

Maxime revint chaque nuit. Il arrivait par le jardin, vers une heure. Le plus souvent, Renée l'attendait dans la serre, qu'il devait traverser pour gagner le petit salon (C, p. 447).

Si Aristide est le sujet logique et dynamique de *La Curée*, Renée en est le sujet chronotopique. La temporalité du roman, dans son rapport avec l'action et les descriptions, est soumise à ses caprices, à ses expériences, à ses épreuves, à ses déceptions et à son châtement⁵⁴. La description détaillée de son appartement dénote l'étroit lien du corps et de l'espace fictif dans une temporalité spécifique qui semble sortir du temps diégétique du roman⁵⁵:

L'appartement particulier de Renée était un nid de soie et de dentelle, une merveille de luxe coquet. Un boudoir très petit précédait la chambre à coucher [...]; et ce large rideau qui se gonflait, pareil à une jupe, faisait rêver à quelque grande amoureuse penchée, se pâmant, près de choir sur les oreillers (C, p. 441).

Zola définit la chambre de Renée «une grande alcôve» (*Ibid.*) et sa représentation narrative est, d'après Cabanès, «toujours préorientée de manière à faire apparaître, aux creux des enveloppes diverses, la présence fantasmagorique du corps»⁵⁶.

À côté des sensations thermiques il faut relever les couleurs qui permettent de «voir» l'espace — dans un jeu d'oppositions chromatiques — et qui suggèrent «une harmonie d'origine picturale (jaune-bleu, gris-rose etc.)»⁵⁷. Si dans *La Fortune des Rougon* il n'y a avait que deux tonalités prédominantes, dans ce roman il y en a une gamme très vaste où la couleur la plus fréquente est le blanc suivi du noir, rouge, bleu, jaune, rose, or, vert et violet. D'après l'analyse de Matoré Zola emploie 75 termes pour le blanc et 65 pour le noir. On peut alors hypothétiser une vision zolienne du monde en noir et blanc⁵⁸, insérée cependant dans une temporalité romanesque circulaire par des continuel retours en arrière, et analepses qui vont briser la continuité chronotopique.

* * *

⁵³ Cf. J. Noiray, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁴ Cf. H. Mitterand, C. Becker, J.P. Leduc-Adine, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁵ Cf. J.-L. Cabanès, *op. cit.*, p. 145.

⁵⁶ *Id.*, p. 146.

⁵⁷ G. Matoré, *Le vocabulaire des sensations dans La Curée*, «L'Information grammaticale», n° 31, 20 octobre 1986, p. 25.

⁵⁸ D'autre part les Goncourt remarquaient que le XIX^e siècle était en noir et blanc. Ces couleurs renvoient à des raisons idéologiques: le rouge est la couleur du parti communiste tandis que le blanc est celui du parti catholique. Le noir représente le clergé.

La Conquête de Plassans

La valeur chronotopique du quatrième roman des *Rougon-Macquart* est exprimée déjà à partir de son titre. Zola revient au lieu du livre des Origines, Plassans, où se croisent plusieurs volontés de possessions d'un même espace (la maison des Mouret par les Faujas et par les Trouche) et de la même ville (par l'abbé Faujas qui veut la soustraire à Félicité Rougon).

Le temps de l'aventure, résumant une durée de cinq années, ne s'interrompt qu'une seule fois pour raconter l'histoire de François Mouret par Rose; celui de l'histoire, par contre, on peut le retrouver dans les deux premiers romans. Par rapport à la temporalité circulaire de *La Fortune des Rougon* et de *La Curée*, *La Conquête de Plassans* marque une évolution de la technique temporelle de l'écrivain. En effet, une récente analyse de la méthode descriptive et de la présentation dramatique chez Zola révèle une conception linéaire du temps fictif. Cette linéarité se manifeste dans un fort intérêt du continué devenir de l'humanité. Tout cela permet à l'écrivain de représenter dans la séquence temporelle du passé, du présent et du futur une sensation optimiste de continuité⁵⁹. Dans ce roman le temps de l'aventure, lié à son espace, indique toujours le présent de l'histoire attiré par un futur incessant; le passé n'existe pas. Ce début⁶⁰ chronotopique anticipe, cependant, l'aventure zolienne, étant donné tous les éléments narratifs: le temps (cinq ans) où va évoluer l'histoire, l'espace ouvert (le jardin), l'espace clos (le dehors renvoie au dedans), la ville. En effet ce roman résume les intentions de Zola: l'histoire sociale est représentée dans la conquête d'une ville légitimiste par un prêtre bonapartiste; l'histoire naturelle est celle de Marthe Mouret — "drame physiologique de la femme dévote". Un thème supplémentaire, peut-être le plus significatif, est celui de l'usurpation, et, comme le constate Baguley, «la plupart des épisodes du roman, [...], apparaissent comme autant de luttes de territoire, car tous les personnages semblent être impliqués dans un même conflit qui consiste à défendre un territoire que d'autres convoitent ou à usurper un espace convoité»⁶¹.

L'écrivain inaugure un nouveau type d'espace textuel et un nouveau type de découpage: des chapitres plus courts et plus nombreux; les portraits sont absents, il n'y a que des faits et du dialogue, ou

⁵⁹ Cf. L. Kamm, *Time and Zola's characters in the Rougon-Macquart*, «Romance Notes-Chapel», Hill, vol. XVI, n° 1, autumn 1974, p. 1 et p. 4.

⁶⁰ «Le soleil couchant, un soleil de septembre, chaud encore, les baignait d'une lumière tranquille, tandis que, devant elles, le jardin, déjà dans un ombre grise, s'endormait. Pas un bruit, au-dehors, ne montait de ce coin désert de la ville». É. Zola, *La Conquête de Plassans*, dans *Œuvres Complètes*, cit., p. 831 (dorénavant CP dans le texte).

⁶¹ D. Baguley, *Les Paradis Perdus: espaces et regards dans La Conquête de Plassans de Zola*, «Nineteenth-Century French Studies», Fredonia, n° 1 & 2, 1980/81, p. 81.

d'après Genette, des scènes où le temps de l'aventure coïncide avec celui de l'histoire.

Un premier chronotope, qu'on pourrait définir humain, est représenté par un lien parental entre Marthe et François: ils sont cousins. D'autres chronotopes sont perçus à partir de l'espace⁶². Dès l'installation des Faujas au deuxième étage, François Mouret confond son temps avec celui du locataire, il vit sa temporalité en épiait tous ses mouvements⁶³.

Il s'agit pourtant d'un temps de l'attente; Mouret attend que quelque chose se vérifie au deuxième. Pas un bruit! Il décide apparemment d'abandonner («Huit jours se passèrent. Mouret avait repris ses occupations habituelles» CP, p. 847), mais au bout d'une semaine n'ayant pas vu l'abbé Faujas «il commença une enquête» (*Ibid.*) qui se termine lorsque le prêtre — à la suite d'une infiltration dans le plafond de sa chambre — permet à François de pénétrer dans son espace (physique autant qu'humain).

La chambre de Faujas est décrite par les yeux de Mouret et elle résulte en harmonie avec son occupant — «La pièce était comme ce diable d'homme, muette, froide, polie, impénétrable» (CP, p. 852).

A partir de ce moment et après une conversation avec son locataire, Mouret «n'épiait plus l'abbé, disant que maintenant il le connaissait bien, qu'il le tenait pour brave homme» (CP, p. 889).

Un autre aspect de la relation spatio-temporelle est retenu dans une sorte de chronotope "connotatif" des personnages. Félicité Rougon est rappelée par ses jeudis dans son salon neutre et Faujas est désigné par son habitude de confesser «tous les mardis et les vendredis» (CP, p. 906).

Si dans les romans précédents Zola utilisait des périphrases temporelles pour exprimer un moment précis, dans *La Conquête de Plassans* le temps est traduit en heures et minutes. Chaque chapitre contient, en effet, des indications temporelles minutieuses⁶⁴, et d'autre part on peut remarquer l'importance de la pendule, de cette «machine

⁶² En renversant ainsi l'ordre que Bakhtine avait établi dans sa notion de chronotope.

⁶³ «Le lendemain, Mouret passa la matinée à épier son nouveau locataire. Cet espionnage allait emplir les heures vides qu'il passait au logis à tatillonner, à ranger les objets qui traînaient, à chercher des querelles à sa femme et à ses enfants [...]. Pas un bruit ne venait du second étage [...]. Lui, cependant, ne se décidait pas à sortir, comme il en avait l'habitude. Il allait et venait, de la salle à manger au jardin» (CP, p. 844-845).

⁶⁴ Cela est explicitée surtout dans la partie finale du roman: «Il va être quatre heures [...]. Au bout d'une demi-heure [...]. Il était environ dix heures [...]. Il était alors près de minuit. Mouret passa une heure, les oreilles aux aguets [...]. Mouret attendit encore une demi-heure [...]. Une heure lui avait suffi pour cette rude besogne [...]. Vers minuit et demi [...]. Une heure moins quelques minutes...» (CP, p. 1066 et passim). Il faut rappeler qu'on est au dénouement de l'histoire. Zola vise à fixer et à représenter l'inexorabilité du temps dans la destruction d'un espace transformé par la convoitise de sa possession.

à mesurer le temps»⁶⁵. Vers la fin du roman, lorsque l'incendie menace la maison des Rastoil, la préoccupation principale est de la sauver⁶⁶.

Des raisons fortement idéologiques marquent ce souci apparemment bizarre à un point si délicat de l'aventure, on ne pense pas aux dangers provoqués par l'incendie, on ne se préoccupe que de la montre et des pendules. Bien que les deux objets aient la même fonction de mesurer, dominer et posséder le temps, aussi renvoient-ils à deux problèmes complémentaires: connaître le rôle du temps, de sa mesure dans la société industrielle et le modèle d'une machine qui peut être considérée comme techniquement parfaite⁶⁷.

Et la dimension spatiale comment s'insère-t-elle dans la durée romanesque? Certes, il n'est pas possible d'envisager l'espace tout court; dans *La Conquête de Plassans*, perçu le plus souvent par des regards, il est étroitement lié au temps — qui est aussi cause de ses métamorphoses.

Toute action du roman est plongée dans des lieux significatifs: le salon vert et l'archevêché (lieux du pouvoir); la maison des Mouret et les maisons voisines (lieux du conflit); les Tulettes et l'église (lieux de l'impuissance)⁶⁸. Le jardin, le petit paradis, comme l'appelle l'abbé Faujas, a une fonction symbolique très importante. Espace ouvert, il est le signe de l'ordre qui règne chez les Mouret et de la maîtrise de l'espace qui accompagne la vie bourgeoise. A cet ordre initial correspond un désordre final explicité dans son changement:

Mais il ne reconnaissait plus le jardin. Il lui semblait plus grand, et vide, et gris, et pareil à un cimetière. Les buis avaient disparu, les laitues n'étaient plus là, les arbres fruitiers semblaient avoir marché. Il revint sur ses pas, se mit à genoux pour voir si ce n'était pas les limaces qui avaient tout mangé. Les buis surtout, la mort de cette haute verdure lui serrait le coeur, comme la mort d'un coin vivant de la maison (CP, p. 1067).

Désordre spatial qui est désordre humain, l'effet de la conquête

⁶⁵ «[...] l'horloge est remarquable par le fait qu'elle soit une machine qui entretient des liens explicites avec le destin par le biais du temps, le temps qui s'écoule inexorablement [...]» P. Morel, *La Machine à mesurer le temps dans l'œuvre romanesque de Zola*, «Revue d'histoire littéraire», n° 4, 1988, p. 701 et p. 708.

⁶⁶ «Le Président [...] se chargeait particulièrement des pendules (CP, p. 1078); As-tu pris ma montre, mon ami? demanda Mme Rastoil; elle était sur la cheminée, avec la chaîne. Oui, Oui, je l'ai dans ma poche, répondit le président. (CP, p. 1079); Donne-moi ma montre, murmura-t-elle. Je ne suis pas tranquille. Tu te remues. Tu vas t'asseoir dessus» (CP, p. 1080).

⁶⁷ Cependant, d'après P. Morel, si la montre «est un élément du costume, destiné à l'exhibition, et tient du domaine du paraître social, [...] la pendule, l'horloge, même si sa fonction représentative (qui existe à des degrés très divers suivant la volonté d'ostentation de son propriétaire) n'est pas négligeable, est avant tout un élément constitutif de l'être domestique, qu'elle contribue à créer et à faire exister par sa simple présence», *Id.*, p. 702.

⁶⁸ Cf. D. Baguley, *op. cit.*, p. 83.

d'un espace cause deux folies à Plassans: celle de Marthe et celle de François qui «seront les victimes des modifications existentielles à mesure que leur espace psychologique et social évoluera»⁶⁹.

L'incipit déjà est le signe de cette métamorphose générale de l'espace physique et humain (temporel) qui va s'imposer dans la vie de cette famille si équilibrée. Le roman s'ouvre, en effet, sur un changement. Les Mouret louent le deuxième étage de leur maison; ce partage de l'espace familial va se poursuivre lorsque François introduit les Faujas, tous les soirs, dans son appartement⁷⁰. Jusqu'à quand cette maison va appartenir à l'abbé par le jardin disposé selon un système de terrasses étagées entre les deux espaces mitoyens: la sous-préfecture gouvernementale et la propriété de M. Rastoil, légitimiste, seront le lieu de rencontre et d'échanges où Faujas exercera ses pouvoirs avec discrétion.

Si les Faujas maîtrisent le dehors, le dedans est contrôlé par les Trouche dans une lutte atroce avec la mère de l'abbé:

Les Trouche alors régnerent en maîtres. Ils achevèrent la conquête de la maison, ils pénétrèrent dans les coins les plus étroits. L'appartement de l'abbé fut seul respecté. Ils ne tremblaient que devant lui (CP, p. 1045).

Mais la conquête spatiale est obtenue d'abord par le regard lequel a «un certain "pouvoir projectif" qui dépasse la simple vue et ouvre des espaces: espace du désir, de la volonté, de l'harmonie, de l'antagonisme»⁷¹. Le regard de Marthe engendre une certaine harmonie de son espace⁷², tandis que l'intrusion des Faujas et des Trouche («les yeux d'Olympe luisaient toujours, entre les deux rideaux rouges» CP, p. 949) ne peut qu'apporter la rupture de cette harmonie, car il s'agit d'un regard étranger, hostile, spoliateur qui s'y introduit et qui retient, dans le roman, une valeur négative. Il exprime, en effet, le désir de possession de l'espace d'autrui: pensons à Mouret qui au début épie les nouveaux locataires et à Mme Faujas qui inspectionne tous les coins de la maison pour s'emparer du jardin (voir CP, p. 838). Mais ensuite les regards de Mouret seront remplacés par les Trouche qui

⁶⁹ A. Fernandez-Zoila, *Effets de pouvoir et espaces de deux folies à Plassans*, «Les Cahiers Naturalistes», n° 58, 1984, p. 49.

⁷⁰ «Deux mois se passèrent ainsi [...]. Le soir chacun avait sa place marquée autour de la table; la lampe était à la même place, les mêmes mots des joueurs tombaient dans les mêmes silences, dans les mêmes paroles adoucies du prêtre et de Marthe» (CP, p. 889).

⁷¹ D. Baguley, *op. cit.*, p. 84.

⁷² «Marthe levait la tête, regardait l'enfant avec une tendresse un peu triste [...] [et] couvant du regard ses trois enfants, au milieu de cette paix du soir, tirait des grandes aiguillées régulières, (CP, p. 831 et p. 833); Elle regardait, autour d'elle, la maison heureuse, baignant dans l'adieu du soleil le jardin, où l'ombre devenait plus grise; elle regardait ses enfants, son bonheur endormi qui tenait là, dans ce coin étroit» (CP, p. 834). Exemples d'une sorte de "chronotopie du regard".

de la fenêtre du deuxième étage peuvent exercer le pouvoir dominant de leur regard. Voilà un élément qui joue un rôle essentiel. C'est par la fenêtre que Mouret, dans la chambre de l'abbé, lui montre le jardin et son voisinage (M. Rastoil, M. Maffre, M. Péqueur des Saulaies) provocant autant d'intérêt que «l'abbé Faujas ne semblait toujours pas disposé à quitter la fenêtre» (CP, p. 854). Elle justifie, alors, le "pouvoir-voir" du personnage en tant que lieu privilégié permettant l'introduction d'une description⁷³.

Enfin y a-t-il des vainqueurs et des vaincus dans ces subtils jeux de possessions chronotopiques? Peut-être... Le dernier acte du roman décrit la "dissolution" de l'espace convoité. Lorsque l'équilibre humain est désormais brisé par les deux folies à Plassans, il ne reste qu'une solution: la destruction de la maison par le feu. Et comme le constate Baguley, «Rien de plus efficace que le feu! Pas de possession plus absolue que par le feu!»⁷⁴. Il s'agit du changement définitif d'un lieu qui représente «un changement global et total du statut du personnage, et pas simplement une variation du décor»⁷⁵.

Personne, autour de la maison qui brûle, ne semble s'apercevoir de ce qui se passe réellement parce que «chacun est soi-même et les autres en interaction, dans un entretien mobile, historique qui se déploie dans sa temporalisation»⁷⁶. L'incendie ne détruit pas simplement un espace, mais, il représente la destruction totale. La mort de la maison et de l'idée de sa possession correspondent à la fin de ses habitants et de son propriétaire; elle devient, peut-être, la clause des diverses chronotopies.

⁷³ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁴ D. Baguley, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁵ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 234.

⁷⁶ A. Fernandez-Zoila, *op. cit.*, p. 61.

LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO

SOBRE O CONCEITO DE *USUS SCRIBENDI* EM CAMOËS

Numa importante comunicação apresentada à VI Reunião Internacional de Camonistas, realizada em Coimbra (1996), o professor Evânildo Bechara, que é o seu autor, logo no início escreve: «À medida que se vão dando passos decisivos no apuro da fixação textual da obra épica e lírica de Luís de Camões, mais e mais se vão juntando os tênues e fragmentários elementos para o levantamento ainda e sempre provisório do *usus scribendi* do grande vate lusitano», etc. Comunicação importante, acima foi escrito, exatamente porque, desde o seu parágrafo inicial, instiga-nos a algumas reflexões críticas, trazendo a debate várias questões de extremo interesse para o estabelecimento dos textos líricos de Camões ou ao Poeta atribuídos.

Preliminarmente, não cremos se possa colocar no mesmo plano de complexidade metodológica a épica e a lírica de Camões, para em seguida falar-se em «tênues e fragmentários elementos para o levantamento ainda e sempre provisório do *usus scribendi* do grande vate lusitano». E isso porque, do ponto de vista ecdótico, os textos camonianos tiveram fortuna polar de transmissão, como já acentuou Antônio Houaiss, acrescentando: «A épica é, efetivamente, de cristalina transmissão (ou tradição, no sentido ecdótico); por isso, os *erros* que encerra, mesmo pondo em pé de igualdade a transmissão do Pelicano para a Esquerda e a do Pelicano para a Direita (e não soa a alegoria do futuro essa antinomia?), mesmo nessas condições, os problemas textuais da épica são restritivamente textuais, pois questões autorais que possam ser suscitadas — no campo da ingenuidade, ou da involuntariedade, ou da (será?) má-fé — são tão menores, que se pode dizer da epopéia de Luís de Camões que é um dos bons textos transmitidos do terceiro quartel do século XVI ao presente¹.

Já a lírica, como exaustivamente tenho procurado demonstrar em várias publicações, apresenta uma problemática específica e de todo diferente da problemática da poesia épica camoniana. No caso, afora os três textos líricos publicados com o Poeta vivo, toda a poesia lírica de Camões ficou dispersa e fragmentada em livros de mão, que são

¹ Cfr. a "Apresentação" do primeiro volume da minha edição da *Lírica de Camões*, INCM, Lisboa 1985, p. 15.

os cancioneiros miscelânicos e apógrafos da época, todos com sérios problemas de crítica autoral, não apenas textual. Cumpre assim distinguir, antes de tudo, a épica da lírica, sobretudo quando se fala (ou se pretende fazê-lo) de *usus scribendi* do Poeta. Até porque, para a obra literária camoniana, a pauta do *usus scribendi* só pode ser fornecida pela poesia épica, com *Os Lusíadas* publicados em 1572, estando o Poeta vivo e presente no local da publicação, pois morreu em 1580, e pelos três textos líricos igualmente publicados com o Poeta vivo, a saber: em 1563, a *Ode ao Conde do Redondo*, nos *Colóquios* de Garcia da Orta; e, em 1576, o *Soneto* e os *Tercetos* a D. Leonis Pereira, na *História da Província Santa Cruz* de Pero de Magalhães de Gândavo.

Em face disso, logo salta aos olhos que a obra lírica, pela primeira vez (e precariamente) reunida em livro em 1595, com a publicação das *Rhythmas*, como obra póstuma, e com a publicação da segunda edição (*Rimas*, 1598), somente por grave equívoco teórico poderia servir de base para a pauta do *usus scribendi* do Poeta, em face das conhecidíssimas deficiências editoriais que as duas edições quinhentistas apresentam. A propósito, observa a romanista italiana Barbara Spaggiari, com base em Giorgio Pasquali, que «as edições do período humanista (e mesmo pós-humanista) são todas compilatórias ou compósitas, quer dizer, feitas utilizando mais de uma fonte manuscrita, sem indicar qual é a exata proveniência dos vários textos, que ficam portanto nivelados numa igualdade e uniformidade só aparentes»². E conclui, depois de analisar detidamente os prólogos de RH (1595) e RI (1598): «Portanto, além de qualquer consideração teórica, são as palavras reiteradas (e bem claras) do mesmo editor, que desaconselham a aceitação passiva das edições quinhentistas, RH e RI, por serem ambas compilatórias (em relação aos manuscritos) e emendadas (conforme a vontade e o gosto do editor)»³. É isso, com efeito, o que se depreende do prólogo de RH, feito «per conferência de alguns livros de mão», que eram os cancioneiros manuscritos daquela época, todos apógrafos, sendo pura ilusão ou engano pensar que a *editio princeps* (RH, 1595) se tenha baseado em qualquer autógrafo de Camões, como longamente procurei deixar claro na «Breve introdução» ao segundo tomo dos sonetos camonianos. Veja-se o que escrevi, em 1989, naquele segundo tomo, p. IV: «Nem se trata, como tantas vezes já foi observado, de uma edição definitiva da lírica de Camões, pois isso nos parece um sonho inatingível, em face do estado de absoluta dispersão em que os textos foram herdados. Trata-se apenas de investigar o assunto, penetrando-se na tradição manuscrita, pois dela é que nasceu a chamada lírica camoniana, em termos editoriais».

² B. Spaggiari, *O Renascimento italiano e a poesia lírica de Camões*, Tempo Brasileiro/UFF, Rio de Janeiro 1992; G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1934.

³ *op. cit.*, pp. 51 e 53.

Por outro lado, não se poderia seriamente relacionar o conceito de *usus scribendi* com qualquer forma de mecanicismo. Nesse sentido, novamente recorro a Barbara Spaggiari, que escreveu o seguinte sobre o método por mim adoptado: «I criteri di edizione critica esposti da Azevedo Filho (alle pp. 36-53) rispondono a un'impostazione metodologica che si approssima al neolachmannismo e prendono atto dell'esistenza di fenomeni di contaminazione (*recensio* aperta) tali da impedire l'applicazione meccanica del metodo lachmanniano classico»⁴.

Nem se pode (ou não se deve, pelo menos) confundir o mecanicismo do método lachmanniano clássico, que não é o que adoto, nem poderia ser, pois aqui a *recensio* é aberta, com o recurso legítimo ao conceito de *usus scribendi* do autor ou da época. Há aqui lamentável confusão teórica, pois *usus scribendi* é um dos quatro parâmetros que orientam a fixação de um texto por *judicium* (juízo crítico), nada tendo isso a ver com mecanicismo. Os outros parâmetros são: *lectio difficilior*, *res metrica*, e *conformatio textus*, a qualquer um deles recorrendo-se com a necessária cautela. E tais parâmetros existem, precisamente, para orientar os casos — e aqui se inclui, em cheio, a lírica de Camões — em que não é possível aplicar, com o mecanicismo que lhe é próprio, o método lachmanniano clássico.

Mas já é tempo de dizer o que se entende ou o que se deve entender por *usus scribendi*, segundo o pensamento teórico da moderna crítica textual, bem expresso em vasta bibliografia sobre o assunto, mas em particular em três pequenos livros de uso sempre recomendável aos interessados, da autoria de Gianfranco Contini, Alberto Blecua e Silvio Avalle d'Arco⁵. Deste último, por exemplo, se pode apreender que tanto um escritor, como uma época determinada apresentam características próprias do ponto de vista da língua e do estilo, sendo aqui o conceito de estilo também centrado na idéia renovadora de ruptura de normas. Assim, por *usus scribendi* se entende o complexo de características de língua e de estilo de um autor (estilo individual) ou de uma época (estilo de época). No caso de Camões, como é evidente, a pauta do *usus scribendi* só pode advir, ainda que em termos sempre relativos — pois de absoluto só Deus — de *Os Lusíadas* e de três (já citados) textos líricos publicados com o Poeta vivo. E de um *usus scribendi* que, necessariamente, tanto vai levar em conta questões de língua, como questões de estilo e de métrica.

Na comunicação do professor Evanildo Bechara alguns reparos foram dirigidos à minha edição da *Lírica de Camões*. O primeiro desses reparos se refere ao uso (mais falado que escrito, será bom assinalar

⁴ B. Spaggiari, *Il confronto letterario*, in "Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia", anno III, n. 6, nov. 1986, pp. 473-476.

⁵ G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1990; Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid 1983; Silvio Avalle d'Arco, *Principi di critica testuale*, 2ª ed. revista, Ed. Antenore, Padova 1978.

logo) da contração gramatical de *ao* em *ó*, como aliás registro na minha edição de *As Cantigas de Pero Meogo* (p. 41) da terceira edição, publicada na Galiza, citando Méndez Ferrín desde a primeira edição da obra. Portanto, conhecemos perfeitamente o fenômeno lingüístico galego-português, fenômeno ainda vivo na fala popular. Mas vamos ao reparo feito, em relação ao 73º verso da canção *Com força desusada*. No caso, efetivamente, o testemunho do cancionero de Luís Franco Correa (LF) — por mim registrado — é: «que asi como o doente», com a forma contracta *o* por *ao*, penetrando aqui um fato da língua falada na língua escrita. No Ms. Juromenha, entretanto, houve erro de revisão em meu livro, pois a lição é: «que asi como a doente», erro aliás não consignado na pequena e insatisfatória *errata* que fizeram da obra. Em RH e RI, está *ao* e não *o*. Ao fixar o texto, optei pelo testemunho do RH, como tenho feito algumas vezes, ao confrontar a tradição manuscrita com a impressa, sempre de modo crítico e nunca mecanicamente, pela simples razão de que RH é um conjunto de apógrafos impressos e com declarado propósito de fidelidade aos manuscritos (no plural) consultados, como se lê no prólogo da *editio princeps* de 1595. Assim, será justo admitir-se que, no exemplar manuscrito da cópia a que recorreu o editor de RH, estivesse mesmo *ao* e não *o*. Além disso, em LF, há várias características de língua (algumas marcadas por manifesta oralidade) que são mais do copista do que de Camões, exigindo isso muita cautela ao fixar-se um texto. Mas, em princípio, tem razão o professor Evanildo Bechara, ao indicar em *Os Lusíadas* (ele sabe, e muito bem, que a pauta do *usus scribendi* do Poeta está ali, na poesia épica) o seguinte verso: «Foi derribada os pés da Lusitana» (verso IV, 41, 8). José Maria Rodrigues, como todos sabemos, lê: *..derribadòs..*, sugerindo elisões vocálicas, assim: «Foi derribad(a) (a)os pés da Lusitana». Como se trata de verso e não de prosa, tais elisões são mais ou menos frequentes, tornando-se perigoso afirmar, de forma categórica, que se trata disso ou daquilo. No caso do verso lírico, optemos por *..[a]o doente..*, como nos pareceu e como está em RH (seguido por RI) e como está, ainda que parcialmente, no Ms. Juromenha onde só existe a preposição *..a..*, não combinada com o artigo plural *os*. Com isso, não pretendo opor-me ao direito de ler *..o doente..*, com a forma contracta *..o..* por *..[a]o..* Mas aqui convivo para uma reflexão mais penetrante em torno do problema. Se tal fato lingüístico ocorre apenas duas vezes em *Os Lusíadas* (onde se encontra a pauta do *usus scribendi* do Poeta), sendo a segunda extremamente discutível, é claro que inexiste qualquer «convivência equilibrada» entre «formas antigas e modernas», estas últimas «ao gosto renascentista». No caso, em face de apenas duas exceções, sendo uma delas problemática, quase perdidas num conjunto de 8.816 versos, pode-se falar em presença isolada da forma popular na língua escrita, mas não em «convivência equilibrada». Vejamos, com reflexão crítica, os dois casos:

- a) *A sublime bandeira castelhana*
Foi derribada os pés da Lusitana
 (IV,41,8)
- b) *Vendo rosto o férreo cano erguido*
 (IX,74,3)

No primeiro caso, não há dúvida de que se tem a forma contracta e popular *..os..* no lugar de *..aos..*. No segundo, entretanto, é outra questão, pois tanto na edição *E e*, como na edição *E*, de *Os Lusíadas*, o verso se mostra defeituoso, com apenas nove sílabas métricas. Por essa evidente razão, Augusto Epifânio da Silva Dias, recorrendo ao princípio da *emendatio ope conjecturae*, ao completar possível lacuna no texto (*supplere*), introduziu o monossílabo *..no..* entre os dois vocábulos iniciais do verso. Estaria o notável editor errado? Acreditamos que não, pois os autógrafos de *Os Lusíadas* se perderam, no caso legitimando-se o recurso teórico da emenda conjectural.

Em seguida, por simples curiosidade, vejamos como Faria e Sousa, no século XVII, emendou o verso: «vêdo *no* (grifo nosso) *rosto o férreo cano erguido*», exatamente como, bem mais tarde, o faria Epifânio Dias. Observemos agora, deixando de lado a leitura da edição de 1597, bem assim as leituras que lhe são posteriores e repetitivas, o que pensam alguns editores dos nossos dias, em face das duas soluções teóricas, historicamente encontradas.

Assim está em Júlio Nogueira: «É indiscutível que falta uma sílaba ao último verso e o sentido reclama uma preposição antes de *rosto*. A *Edição Nacional* reproduziu o verso tal como saiu imperfeitamente na *princeps*. Epifânio diz: *no* *rosto* e outros, *ao* *rosto*. Parece-nos melhor a lição de Epifânio, além do mais porque completa o número de sílabas»⁶. Em 1921, a rigor, José Maria Rodrigues deixou tudo como encontrou nas edições de 1572, sem resolver o problema: a) «Foi derribada os pés da Lusitana» e b) «Vendo *rosto o férreo cano erguido*». Como citamos um editor brasileiro dos nossos dias, vejamos agora um editor português, também dos nossos dias, que é António José Saraiva e que transcreve o verso como está em Hernâni Cidade: «Vendo *no* (grifo nosso) *rosto o férreo cano erguido*». Comentário do editor português: «Corrigimos o texto da 1a. edição, onde se lê *vendo rosto*. A correção é pedida não só pelo sentido, mas também pela métrica»⁷. Diante disso, não valeria a pena prosseguir, fazendo-se um levantamento exaustivo da ocorrência do fato lingüístico em todas as edições de *Os Lusíadas*, pois nelas vamos encontrar sempre uma das duas soluções conjecturais aqui apontadas. E só nos resta concluir que, de

⁶ Cfr. Júlio Nogueira, *edição de Os Lusíadas* de Luís de Camões, Livraria Freitas Bastos, Rio de Janeiro 1960, p. 309.

⁷ Cfr. António José Saraiva, *edição de Os Lusíadas* de Luís de Camões. Filgueirinhas, Porto e Livraria Editora Padrão, Rio de Janeiro 1979, p. 389.

forma indiscutível, só há um único exemplo em *Os Lusíadas*, em lição singularíssima, da forma contracta *..o..* por *..ao..*, em IV,41,8.

Em conclusão, e como uma andorinha só não faz verão (ou seja: *testis unus, testis nullus*), não há e está muito longe de haver qualquer «convivência equilibrada» da forma popular com a forma culta. Nem se poderia atribuir ao *usus scribendi* do Poeta uma lição apenas singular, impondo-se aqui o princípio de *eliminatio lectionum singularium*, embora seja ela registrada, como o fizemos. Assim, peço licença para deixar, no meu texto crítico, o verso tal qual foi estabelecido em meu livro: «que, assi como [a]o doente», de acordo com o testemunho parcial do Ms. Juromenha e total de RH, seguido por RI e por todo o primeiro ramo (e também o segundo) da tradição impressa.

E assim chegamos ao terceiro verso do soneto *Alegres campos, verdes arvoredos*, por nós estabelecido assim: «que em vós as debuxais ao natural». No caso, o professor Evanildo Bechara anota que, no Ms. 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, por nós citado e transcrito, está *...ô natural..* no lugar de *..ao natural..*

Mas o verso, no citado Ms. 2209, está defeituoso, com nove sílabas apenas: «que en vós debuxais ô natural». Esqueceu-se ainda de observar que o citado manuscrito apresenta características arcaizantes e de oralidade pura, ou seja, informais, muitas vezes aproximando-se excessivamente da língua falada. Por fim, esqueceu-se de dizer que, além das lições muito mais qualificadas de CrB e LF, onde está *..ao..* e não *..o..*, em RH também está *..ao..*, no que foi seguido por RI e por toda a tradição impressa daí decorrente. Portanto, tenho o direito de colocar e de manter, no meu texto crítico, a forma literária *...ao natural* (respaldadíssima nas fontes colacionadas) e não a forma popular e informal *..ô natural*, já que o *usus scribendi* do Poeta, a rigor, não me autoriza isso. Por fim, eu não atribuí o uso de *..ô..* a qualquer influência galega, pois o que escrevi foi o seguinte: «Ainda em TT, a forma contracta *..ô..* por *..ao..*, talvez (agora grifo) por influência galega e privativa dele, deve ser afastada, por *eliminatio lectionum singularium*». Veja-se bem, no meu texto está escrito *..talvez..* (pois bem sabemos que o copista é de possível origem galega). Já em 1974, quando saiu a primeira edição do meu livro sobre as cantigas de Pero Meogo, já aqui referido, registro tal fenômeno lingüístico para o galego-português, em pleno século XIII, após citar Méndez Ferrín. Não pus, assim, «de lado a possibilidade de ser este um fato também do português», como escreve o professor Evanildo Bechara.

Outro reparo vai recair sobre o uso de *-bil*, «como em *afábil*, *impossibil*, etc.». O professor Evanildo Bechara bem conhece e até cita a observação de Epifânio Dias de que os adjetivos derivados terminados em *-vel* têm, em *Os Lusíadas*, a forma latina *-bil*, de *-bilis*. No excelente instrumento de trabalho, que é o *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas*, do lexicógrafo brasileiro A.G. da Cunha, isso aliás se comprova e sem qualquer exceção. Veja-se: abominábil, afábil, imóbil,

implacábil, impossível, incansábil, inexpugnábil, insensíbil, insofríbil, instábil, invencíbil, invisíbil, possíbil, terríbil, vendíbil, visíbil e volúbil. Tem-se aqui, portanto, a inequívoca pauta do *usus scribendi* do Poeta em *Os Lusíadas* para tais adjetivos, sem exceção alguma. Por isso mesmo, no verso 11 e 14 do soneto *Apolo e as nove Musas d[e]scantando*, em rigoroso respeito ao *usus scribendi* do Poeta em *Os Lusíadas*, deixei *..invisíbil* (e não *..invisível*) e *..possíbil* (e não *..possível*), esclarecendo a minha decisão crítica (e não mecânica) nos comentários. Para o professor Evanildo Bechara, entretanto, «se o poeta preferiu, na épica, as formas alatinadas em *-bil*, isso não significa que, noutro gênero, não pudesse optar pelas formas com feição vernácula; é até possível que, aqui e ali, assim procedesse para marcar diafasicamente a natureza ou a feição formal de cada gênero, como aliás, procedeu enquanto autor de peças teatrais e de cartas».

Não concordo. Para afirmar semelhante coisa, seria preciso *provar* que, noutros gêneros, o Poeta tivesse optado por outras formas de feição vernácula; para o *usus scribendi* de Camões, de nada vale mencionar peças teatrais e cartas, pois tais textos apresentam a mesma problemática textológica da lírica, não sendo possível extrair deles qualquer pauta para o *usus scribendi* de Camões. Além disso (e até mais importante do que tudo isso), em face do *usus scribendi* da época, verificável nas obras do lexicógrafo Jerônimo Cardoso, já existiam as formas vernáculas em *-vel*, tornando-se assim um traço estilístico (estilema lexical) próprio de Camões o uso das formas com *-bil*, sempre à luz de *Os Lusíadas*, sem qualquer espanto, pois a época era de relativização da língua. E o processo de criação literária do Poeta estava centrado em dois momentos: no primeiro, descodificava-se um texto latino, para, num segundo momento, recodificá-lo em português. Daí a penetração, na língua literária da época humanística, de numerosos latinismos.

Prosseguindo na seqüência de reparos feitos, o professor Evanildo Bechara nos fala em campos escorregadios, referindo-se a opções ortográficas que ligam a pronúncia à «instável e débil norma ortográfica vigente». No caso, pelo menos nos cancioneiros manuscritos de que disponho, em microfilmes ou nítidas cópias fotostáticas, cremos que não se pode falar, pelo menos com tanta segurança afirmativa, em «norma ortográfica vigente», porque tal norma vigente era, apenas, inexistente nos manuscritos da época, cada um deles tendo as suas características gráficas (nunca ortográficas) e, às vezes, com variações dentro de um só códice, redigido por um só copista. Com efeito, as grafias são diversificadas, não havendo nenhuma «norma ortográfica vigente» nos apógrafos da época, sem qualquer sistematização nesse sentido, pois dominava ainda uma espécie de período tardiamente fonético ou assistemático. A propósito, continuaremos a transcrever *..em fim..*, com duas palavras, pois, à época, estou convencido disso, ainda não estava inteiramente consolidada a justaposição dos termos

num só vocábulo, como a grafia sugere a todo instante. Tais migalhas da investigação científica, que não afetam a significação do texto e que nada têm a ver com a valorização conseqüente da minúcia, são de todo irrelevantes, cabendo pleno direito de grafar *..enfim..*, embora contrariando o uso lingüístico da época. Quem quiser, mas isso agora seria realmente grave, poderá usar o verbo *derrubar* no lugar do verbo *derribar*, mesmo sabendo que no *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas*, de A.G. Cunha, por 15 vezes, Camões só empregou *derribar*, com etimologia própria e diferente da de *derrubar*. Talvez me digam que, no *Índice Analítico do Vocabulário dos Sonetos da 1a. Edição (1595) das Rhythmas de Camões*, do mesmo lexicógrafo A.G. Cunha, só aparece *derrubar* e nunca *derribar*. Aliás, tal minúcia é importante e não irrelevante, pois bem sabemos que RH resulta de um conjunto de apógrafos impressos e com propósitos de fidelidade expressos em seu prólogo, embora isso nem sempre ocorra no que se refere ao uso de formas lingüísticas, como o exemplo em questão claramente o demonstra. Por certo, tal dualidade de emprego não vai encontrar guarida na acadiana explicação de que épica e lírica são gêneros diferentes. Até porque, em RH, os adjetivos em *-bil*, já aqui considerados, e que nos permitem falar de um estilema latinizado em Camões passam — ao contrário do que se vê em *Os Lusíadas* — para *-vel*, como em 41,11 ou 46,11. Como é evidente, isso nada tem a ver com diferença de gêneros literários (épica, lírica, teatro ou cartas), mas com usos diversificados de formas lingüísticas da época, em função dos diferentes editores dos textos de publicação póstuma. Daí a minha insistência em que, em terreno tão delicado, apenas os textos publicados com o Poeta vivo podem servir de base para a pauta do seu *usus scribendi*, pois se isso se verifica em RH, imagine-se o que se vai encontrar em outras edições da lírica. Evitamos falar, aqui, em peças teatrais e cartas, para não chegarmos ao caos absoluto e total... Nesse sentido, antes que as confusões se avolumem, estou preparando minucioso estudo sobre o uso de formas lingüísticas nos textos publicados com o Poeta vivo e nos textos de publicação póstuma, com resultados verdadeiramente impressionantes e surpreendentes... O certo é que, no século XVI, a poesia lírica era transmitida por três vias: a manuscrita, a impressa e a oral. Em relação à primeira, é um erro pensar-se que a invenção da imprensa, nos meados do século XV, iria pôr em segundo plano a via manuscrita, pois ela persistiu. No que se refere especificamente à poesia lírica, podemos até dizer que a sua principal via de transmissão, no século de Quinhentos, continuou sendo o livro de mão ou cancionero manuscrito. Na verdade, só nos fins do século XVI é que foram surgindo, em volumes impressos, as poesias reunidas dos grandes poetas da época, a exemplo de Sá de Miranda, Antônio Ferreira ou Camões.

Quanto à via impressa, o texto literário se transmitiu não apenas por meio de folhas volantes, disso tratando muito bem Rodríguez-

Moñino, mas também por meio do livro tipográfico. Isso, é claro, barateava o custo da obra literária, ampliando a sua difusão, ao contrário do que ocorria com o livro manuscrito. Algumas vezes, durante o processo de impressão, eram descobertos pequenos erros, logo corrigidos, sem que as folhas já impressas fossem inutilizadas, pois o papel era caro. Sirva de exemplo disso, além de *Os Lusíadas*, a *editio princeps* das *Rhythmas* (1595), apresentando alguns exemplares com erratas e outros não, além dos exemplares com erros corrigidos ao longo da própria impressão da obra, como bem demonstrou a professora Marina Machado Rodrigues, em artigo publicado na miscelânea de estudos em honra do professor A.J. da Costa Pimpão⁸.

Consta até que um bibliófilo do século XVI se havia recusado a ter em sua biblioteca qualquer livro impresso, nela abrigando apenas os livros de mão, autógrafos ou apógrafos. Mas a transmissão manuscrita de textos líricos, nos cartapácios da época, gerou problemas textuais bem mais graves do que os relacionados com a transmissão impressa, pois há copistas apenas amadores, ao lado de copistas profissionais. Entre tais problemas, citam-se não apenas os de autoria divergente para os mesmos textos, mas também os de crítica textual propriamente dita, com muitas variantes, além daqueles que se relacionam com a diversidade no uso de formas lingüísticas e com a penetração de fatos da língua falada na língua escrita, como no caso específico da lírica de Camões. Muitos cancioneros apógrafos, embora preciosos, logo se caracterizam pela ausência de atribuições autorais ou pela divergência entre elas. Por vezes, punha-se o nome do autor apenas no poema inicial de uma série, indicando-se com as expressões "outro" ou "outro do mesmo" os demais textos. Quando se perdia o fólio que trazia o primeiro poema, lembra Alberto Blecuca, em livro já aqui citado, ou quando o copista, por descuido, saltava o primeiro poema, automaticamente os textos seguintes passam a engrossar o *corpus* do poeta imediatamente anterior. E há, do ponto de vista estrito da crítica textual, o já citado problema das variantes, capaz de enloquecer o mais equilibrado dos mortais...

Outra questão de extrema complexidade diz respeito à cópia ou às cópias manuscritas, que passavam a circular livremente e com novas reproduções. Eram cópias em geral feitas por amadores, que nem sempre prestavam rigorosa atenção ao texto, e não por profissionais, nelas acumulando-se, por isso mesmo, erros de toda espécie. Daí a queixa de vários poetas que viram os seus poemas deformados, com ampla penetração de fatos de língua popular na língua literária ou transmitidos com outra indicação de autoria.

Por fim, não se pode excluir a hipótese de uma transmissão oral ou pela memória de um texto literário, explicando-se assim a mobilidade ou variação textual (*mouvance*, na nomenclatura de Paul

⁸ Cfr. a revista "Biblos" LXIV, 1988-1990, pp. 31-52.

Zumthor) ou por diferentes *performances* assumidas por um texto poético. A propósito, Rodríguez-Moñino lembra, no livro *Poesía y Cancioneros*, que um copista anônimo, depois de transcrever os dois quartetos de um soneto de Gôngora, em pleno século XVII, anotou: «los tercetos no me recuerdo». E Alberto del Monte, no livro *Elementi di ecdotica*, assinala ainda outros exemplos curiosos que bem se relacionam com a transmissão manuscrita, impressa e oral de textos líricos, dramáticos e até épicos.

No caso de Camões, com a quase totalidade de sua obra lírica dispersa em cancionários apógrafos ou livros de mão, em geral miscelânicos, o problema se avolumou de tal forma, que bem cedo se transformaria na maior questão textológica da literatura portuguesa de todos os tempos, a tal problema comparando-se apenas a questão de Gregório de Matos no Brasil. Em ambos os casos, como sempre lembra Antônio Houaiss, não há nenhum autógrafo dos poetas; de Camões, além de *Os Lusíadas*, só há três textos líricos impressos e publicados em vida do Poeta; e de Gregório de Matos, nenhum; os códices que alegam preservar textos de um ou de outro, são todos apógrafos; tais apógrafos foram, em geral, feitos por diversas mãos, sem nenhum critério normativo, acolhendo-se tudo o que se dizia ser da autoria de um ou de outro; os textos impressos se baseiam em vários apógrafos, ou apenas em um; a alegada primeira edição foi feita, em ambos os casos, sem nenhum critério aceitável de autoria e impressionante arbitrariedade, quanto a cronologia lingüística e a critério de crítica textual.

Durante muito tempo, todos sabemos que os estudiosos procuraram resolver tão complexo problema, no caso específico de Luís de Camões, com apoio quase que exclusivo na tradição impressa dos textos, chegando-se a resultados sempre insatisfatórios. Só nos meados do nosso século é que se procurou reinaugurar a metodologia da lírica de Camões, retornando-se programaticamente à tradição manuscrita, onde se encontram as raízes profundas da obra lírica do Poeta. Não é certo que a tradição impressa, ainda que de forma bastante precária, nasceu da manuscrita? Não é RH um conjunto de apógrafos impressos? E RI, por seu turno, com seu discutível propósito corretivo, apenas retomou os textos de RH para acrescentar os textos de MA, manuscrito especificamente camoniano e que foi elaborado entre 1595 e 1598. Emendar os textos abusivamente era prática a que todos recorreram na época, intensificando-se isso no século XVII, sobretudo com a famosa edição de Faria e Sousa, — e antes dele as de Domingos Fernandes e Álvares da Cunha —, que é o ponto de partida do segundo ramo da tradição impressa, muito mais corrompido que o primeiro. E assim, tendo-se de um lado RH-RI, como ponto de partida do primeiro ramo da tradição impressa, e FS como o do segundo, este último caracterizando-se por incríveis emendas conjecturais aos textos e assustador movimento de diástole, responsável pela ampliação tumultuada do universo lírico do Poeta, chega a lírica camoniana ao século XVIII,

quando o padre Tomás de Aquino apenas repetiu FS, e penetra no século XIX, com novos acréscimos de textos apócrifos nas famosas edições do Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga. Afinal, em nossos dias ou em nosso século, sem contar com a *Antologia* de A. Campos, a edição coimbrã de 1932, preparada por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, já elimina 243 textos do fantástico universo lírico atribuído ao Poeta, levando em conta estudos anteriores de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de Wilhelm Storck. Mas, desastrosamente, e de forma inacreditável, os textos que os dois editores imprimiram são os textos de Faria e Sousa, sem qualquer apuro conseqüente de crítica textual. Em seguida, aos professores A.J. da Costa Pimpão e Hernâni Cidade, muito deve a camonologia tradicional, no que se refere ao apuro dos textos pela via da tradição impressa, a tal método filiando-se ainda, de uma forma ou de outra, a edição de A. Salgado Júnior, além da recente edição de Maria de Lourdes Saraiva, entre vários outros editores da chamada obra completa E o retorno aos manuscritos, que chegou a preocupar Jorge de Sena, afinal foi metodicamente proposto pelo filólogo brasileiro Emmanuel Pereira Filho, reinaugurando a lírica de Camões e saindo do marca-passo em que se encontravam os estudos de crítica textual camoniana.

Abrem-se, então, imensas perspectivas de investigação científica, como assinala Barbara Spaggiari em livrinho aqui citado, sobretudo no capítulo "A obra lírica de Camões e seus problemas". Ai se lê, na p. 28: «Neste sentido, a edição crítica da lírica de Camões iniciada por Leodegário A. de Azevedo Filho (saíram até agora três dos sete volumes do plano) é a única iniciativa cientificamente rigorosa que vai enfrentar a questão da autoria, depois dos estudos pioneiros de Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, seguidos em épocas mais recentes pelas intervenções parciais de Costa Pimpão e Jorge de Sena». E acrescenta, na p. 51: «O editor, qualquer editor, tem não o 'direito', mas o 'dever' de utilizar a tradição manuscrita como fundamento da sua edição».

Como se pode verificar ao longo do livrinho, a romanista italiana percebeu que, em nossos dias, há duas tendências bem caracterizadas: a primeira, sem qualquer renovação metodológica, insiste em repisar os caminhos batidos da tradição impressa, em sua dupla ramificação; e a segunda se volta para a tradição manuscrita dos textos, que é anterior à tradição impressa, já que a tradição impressa é simples e precária decorrência dela, para investigar as raízes do problema em suas fontes. Nesta última tendência, já se incluem pesquisadores nacionais e estrangeiros da mais alta qualificação científica, evitando-se aqui a citação de nomes, para que se não incorra em omissões inintencionais. E todos, com proveito para a ciência filológica, já ultrapassaram a fase historicamente arquivada daqueles que só discutiam a lírica de Camões com fundamento num dos dois ramos da tradição impressa precariamente constituída e deformada pelos séculos.

Em conclusão, a tarefa é ingente e complexa, pois quase tudo está ainda por fazer, sempre com o necessário espírito de humildade e programando o erro, como acentuou Emmanuel Pereira Filho: «Para isso, só há um caminho possível. É, metodicamente, programar o erro. Eis porque falamos de humildade. É preciso ter a resignação beneditina de enfrentar o problema, com plena consciência de que 90% dos esforços será em vão. Os 10% que restarem, ainda assim só constatáveis *a posteriori*, será a grande meta e a contribuição que ficará».

CHARLINE BRUN-MOSCHETTI

MARIO DEI GASLINI OU LE PARADIGME
DU SOLDAT ROMANCIER

La littérature coloniale naît, en Italie, à la fin du siècle dernier, sous l'influence d'écrivains nationalistes dont les plus connus sont sans doute ceux d'Alfredo Oriani et notamment *Fino a Dogali*¹. Il faut pourtant attendre 1926, pour que le gouvernement couronne officiellement, par un prix de littérature coloniale doté de 10000 livres (200 000 francs d'aujourd'hui?), le roman de Mario Dei Gaslini: *Piccolo amore beduino*². Longuement attendue et désirée par les intellectuels proches du gouvernement, cette oeuvre doit combler un manque au sein d'une littérature qui puise par ailleurs à de nombreuses sources.

Lorsque paraît le livre de Dei Gaslini, la définition même de littérature coloniale est sujette à des interprétations divergentes. La conception d'un Zuccoli, censée agréer au Ministre des Colonies Luigi Federzoni, son ami personnel, et celle de Dei Gaslini, diffèrent sensiblement. Pour le premier, qui a produit un roman colonial dès 1923³, la littérature coloniale doit être une approche directe et précise des Indigènes, de leurs coutumes et de leurs passions ainsi que des drames qu'ils vivent⁴. Elle doit, partant, s'écarter des récits de voyage à la Loti qui privilégient les mentalités européennes et mettent en scène des narrateurs dont les textes sont nourris de contrastes entre cultures différentes.

Le roman de Dei Gaslini, en partie autobiographique, comme nous le verrons, ne répond pas à une telle définition. Le narrateur est un jeune soldat engagé dans la guerre de Libye. Mais il corrige l'aspect trop subjectif du texte par l'emploi relativement fréquent d'un lexique arabo-berbère en général traduit, que nous reportons en annexe. Témoignage d'un effort louable de compréhension et d'apprentissage de la langue de l'Autre, ce vocabulaire d'emprunt n'en donne pas moins l'illusion d'un "parler vrai". Il a dû favoriser le choix de Dei

¹ Alfredo Oriani, *Fino a Dogali*, Galli, Bologna, 1889.

² Mario Dei Gaslini, *Piccolo amore beduino*, L'Eroica, Milano, 1926.

³ Luciano Zuccoli, *Kif Tebbi*, Milano, Treves, 1923. (Le titre signifie littéralement "comme tu veux" par allusion au fatalisme musulman).

⁴ id., Préface, pp. VI-VII.

Gaslini comme premier romancier colonial. Mais ce n'est sans doute pas la seule raison de ce choix.

La date de publication de *Piccolo amore* coïncide avec une période de regain d'intérêt pour les colonies. L'âge et les responsabilités militaires du lauréat jouent également en sa faveur. Il est plus jeune que Zuccoli, Martini ou Milanese⁵, concurrents sérieux sur le plan littéraire, mais trop âgés pour représenter le héros fasciste à peine sorti de l'enfance. D'autre part, ces écrivains, déjà connus en 1926, n'ont pas la virginité littéraire suffisante pour se défaire d'images traditionnelles que la littérature dite classique est censée véhiculer sur l'Afrique. Un homme de terrain comme Dei Gaslini passe, à tort ou à raison, pour avoir de l'Afrique une approche de "première main". Aussi, bien qu'au centre de son récit, est-il plus crédible qu'un Zuccoli qui, malgré sa pétition de principe et un respect scrupuleux de l'objectivité (les principaux acteurs de *Kif Tebbi* sont indigènes), n'est au fond qu'un touriste. "Le livre" écrit-il en effet, "est né d'une excursion que je fis en Tripolitaine et se veut un roman colonial (4)".

Le choix de 1926, marque, nous l'avons dit, un tournant dans la politique coloniale italienne. Le gouvernement organise des journées coloniales comme celle qui a lieu le 21 avril 1926 à Rome. Il subventionne des voyages en Afrique, crée des chaires universitaires réservées à des spécialistes de problèmes coloniaux. Son objectif est "d'accélérer la formation d'une conscience coloniale dans la masse de la nation, de donner une démonstration concrète de la maturité atteinte par le pays dans le champ de la domination directe et de la colonisation, de construire un acte de foi dans l'avenir de l'Italie d'outremer, d'honorer tous ceux qui sont tombés dans l'exploration, la conquête et la colonisation, de donner aux masses une conception de la fonction économique et politique des colonies et de faire connaître les résultats tangibles obtenus par l'esprit et l'action du fascisme dans le cadre des intérêts africains"⁶.

Dans ce contexte activiste, la littérature coloniale joue un rôle d'éducation sociale, se veut "moyen efficace de pénétration, arme qui trouve son emploi au contact des masses internationales", comme le résume un article des années 30. En voici la mission: "Nous ne saurons jamais trop évaluer l'importance de la littérature dans la formation de la conscience coloniale. Elle doit diriger le goût et l'esprit du public italien vers les terres d'Afrique où combattent et oeuvrent les Italiens, porter à la connaissance de tous, sous la forme la plus attrayante et la plus agréable, les résultats des efforts accomplis pendant les cin-

⁵ Luciano Zuccoli, né en 1868, Ferdinando Martini, né en 1841, gouverneur d'Erythrée de 1897 à 1900, puis Ministre des Colonies, ou Guido Milanese, né en 1875, auraient pu enlever la palme.

⁶ Jean-Louis Miegue, *L'impérialisme italien de 1870 à nos jours*, SEDES, Paris, 1968, p. 139.

quante ans de notre vie coloniale, faire participer chacun, au moins spirituellement, à la vie de notre patrie aujourd'hui plus grande, tel est le but que nous reconnaissons et confions à la littérature coloniale italienne"⁷.

La définition même de littérature coloniale est encore difficile à cerner aujourd'hui. On a tendance à y englober tous les ouvrages qui traitent de la colonie, depuis les récits des missionnaires jusqu'à ceux des voyageurs à pied, en passant par les romans de fiction et les autobiographies. Dès les années 20, mais surtout dans les années 30, elle s'insère dans un processus de propagande. Faire connaître la terre colonisée, la présenter sous un jour favorable et montrer le colonisateur sous son aspect le plus flatteur, tels sont ses objectifs essentiels.

Le roman de Dei Gaslini est accueilli avec les pompes et les honneurs dignes d'une Antiquité qu'on admire, mais se pose aujourd'hui le problème de la deshérence quasi totale dans laquelle il est tombé depuis. Nous avons examiné les circonstances favorisant son succès. Pour ce qui concerne son oubli, nous écarterons d'emblée l'aspect esthétique (il suffirait sans doute à en expliquer la vraie raison!), pour nous attacher à évaluer plus à fond les exigences historiques et sociologiques rendant compte de sa réussite.

La littérature coloniale, (aux divers sens que nous avons relevé plus haut), quel que soit son pays d'origine, n'aurait guère laissé de traces si on n'avait retenu, pour l'apprécier, que le seul critère esthétique. Interrogeons-nous plutôt sur cette manière de miroir d'une époque qu'est peut-être *Piccolo amore beduino* et sur les topoï propres à la deuxième moitié des années 20 qu'il semble véhiculer.

I - MARIO DEI GASLINI, "chi era costui"?

Dei Gaslini est plus connu pour son combat militaire et politique que pour ses oeuvres littéraires. Il a eu, en effet, son heure de gloire, tant pour ses exploits guerriers que pour son activité de journaliste et de fasciste de la première heure. Nous avons donc réuni ces informations biographiques à partir d'éléments puisés dans les préfaces de ses romans et de ses récits, ainsi que dans des articles de revues ponctuant la parution de ses ouvrages, en tenant compte du relatif manque d'objectivité des préfaciers et journalistes.

Mario Dei Gaslini naît à Paderno Dugnano, en Lombardie, le 31 octobre 1893. Son père, employé de l'administration provinciale de Milan, veut faire de lui ce qu'on appellerait aujourd'hui, un "scientifique". Il lui fait étudier les sciences et la mathématique, matières pour lesquelles l'enfant a manifestement peu d'attraction. Il en a davantage pour la littérature et déçoit les ambitions paternelles en échouant à

⁷ in *Azione coloniale*, 15 marzo 1931, p. 3.

ses examens. La sanction tombe, sévère. Notre poète en herbe qui écrit des vers depuis l'âge de onze ans, quitte l'école et fait connaissance avec le monde du travail, sans pour autant délaissier ses études: il suit régulièrement les cours du soir. Il obtient alors la "licenza tecnica" et un diplôme de "perfezionamento commerciale". Mais, nous l'avons dit, le virus de la poésie l'habite et "Marinetti entraîne un jour le prosélyte dans l'orbite de sa passion; les Parnassiens français remplissent d'échos et de séductions son âme encore naïve"⁸ (notons au passage que Ettore Cozzani a créé puis dirigé la revue nationaliste *L'Eroica* publiée d'abord à La Spezia, de 1911 à 1916, puis à Milan entre 1917 et 1944. Parmi ses collaborateurs, on peut citer, outre Dei Gaslini, des écrivains comme Grazia Deledda ou Elsa Morante).

Heureusement, le sport est l'antidote à une hypertrophie de la sensibilité qui, toujours selon son préfacier, pourrait, dans le cas contraire, être fort dangereuse! "Mais heureusement, tandis que sa sensibilité se faisait plus aiguë, (...) il entraînait et fortifiait son corps par la gymnastique qui était traditionnellement pratiquée dans la famille Dei Gaslini"⁸. Le cyclisme et l'amour de la vitesse séduisent cet admirateur de Marinetti sensible également au charme des vastes horizons. Pourtant les horizons de sa natale Lombardie ne lui suffisent pas. Il lui faut aussi une école plus rude que celle du sport. Aussi s'engage-t-il dans l'armée à 17 ans et, après une année d'entraînement et de préparation, part-il pour la Libye. Y a-t-il eu dans cette décision un réel désir d'aventure, une attirance particulière pour l'Afrique, le rêve d'une carrière rapidement faite outre-mer c'est difficile à démêler, tant les causes d'une décision peuvent être multiples. Il est sûr en tout cas que cette décision est interprétée dans le sens qui sert le mieux l'idéologie fasciste: l'être fort aime davantage la discipline des audacieux que l'errance des rêveurs"⁹.

En 1911 Dei Gaslini pose pour la première fois le pied sur la "quarta sponda". Or, après une guerre coloniale qui les a enlevées à la Turquie, la Tripolitaine et la Cyrénaïque sont placées sous la souveraineté italienne le 5 novembre 1911, mais la guérilla continue de sévir sur les territoires récemment occupés. Sabotages, attentats, répression ponctuent l'installation des Italiens et nécessitent la présence de forces armées. Dei Gaslini est envoyé dans la région de Benghazi, participe aux raids contre les Sénoussis, est plusieurs fois blessé. Il obtient, dès sa guérison, le commandement d'une compagnie d'Ascaris erythréens, les mène au combat à Derna, puis participe avec les troupes anglaises à l'occupation du golfe de Sollum. De là il part pour l'Erythrée, travaille à la reconnaissance des frontières, à la construction de deux camps militaires et d'une route.

⁸ Mario Dei Gaslini, *Bivacchi sulle carovaniere*, L'Eroica, Milano, 1924, préface de Ettore Cozzani, pp. 10-11.

⁹ id., p. 11.

En 1917, il rentre à sa demande en Italie pour participer au premier conflit mondial. Il se bat dans la région d'Asiago, près du Piave, est plusieurs fois blessé et décoré. Deux ans d'hôpital et une mutilation d'un bras sont la rançon de sa témérité. Dès 1920, il s'engage aux côtés de Mussolini. Il est même victime d'une agression des partisans du bolchevisme, le 1er mai 1920. Les années qui suivent voient se développer son activité de journaliste. Il collabore au *Popolo d'Italia*, et fonde ensuite avec Giunta *Il Popolo di Trieste*. En 1924, il est instructeur militaire auprès des officiers à Milan. C'est alors qu'il publie *Bivacchi sulle carovaniere*, après ses textes poétiques inspirés par la première guerre mondiale *Crocifissi grigi*. Cette première oeuvre autobiographique inspirée par son aventure libyenne, précède de deux ans *Piccolo amore beduino* et en constitue une espèce de répétition générale.

Toujours en 1926, Dei Gaslini publie *Mussolini in Africa*¹⁰. Après *Piccolo amore beduino*, et *Mussolini in Africa*, Dei Gaslini consacre un livre entier au général Cantore qui s'était illustré dans sa campagne contre les Sénoussis, en Libye. Mais l'ouvrage n'a guère de succès. Il est suivi d'un roman pour enfants très moralisateur qui répond fidèlement aux exigences pédagogiques du régime: *I predoni della Sirte*¹¹. Nous donnons, en annexe, la liste de ses principales oeuvres.

Devenu fonctionnaire colonial dans les années 30, Dei Gaslini cherche à approcher les populations indigènes, à en étudier passé et présent, à en relever systématiquement les us et coutumes. Il fournit, par tant, une abondante documentation photographique des lieux et des milieux et écrit beaucoup dans les revues coloniales proches du régime comme, par exemple, la *Rivista delle colonie*. C'est pour cette revue qu'il rédige en 1940 l'article suivant: "Tra Galla-Sidama e Sudan. Ritorno al paese del vento"¹², ou bien encore: "Per la carta etnografica dell'ovest etiopico"¹³. Ensuite on perd un peu sa trace. Il reste de toute façon proche du pouvoir et fait une carrière plus politique que littéraire. Il devient le paradigme du soldat romancier, sorte de D'Annunzio de l'épopée coloniale, dont se réclameront d'autres écrivains "coloniaux", comme Gino Mitrano-Sani par exemple. Mais revenons à *Piccolo amore beduino*.

¹⁰ Mario Dei Gaslini, *Mussolini in Africa*, Edizioni Paladino, Mantova, 1926.

¹¹ Mario Dei Gaslini, *I predoni della Sirte, romanzo della guerriglia libica, scritto per la gioventù*, Hoepli, Milano, 1930.

¹² in *Rivista delle colonie* n° 11, novembre 1940.

¹³ in *Rivista delle colonie*, n° 7 juillet 1941.

II - 1926: PICCOLO AMORE BEDUINO (ou le premier roman de littérature coloniale primé en Italie): Entre exotisme et patriotisme.

1 - *Le prix de littérature coloniale*: nécessité et exigences d'une reconnaissance officielle.

L'exigence d'une littérature coloniale officiellement reconnue n'est pas propre à l'Italie. Ce qui lui est spécifique en revanche, c'est que cette littérature soit l'émanation des directives d'un parti que la "chose écrite" laisse par ailleurs relativement indifférent, "car touchant essentiellement les élites intellectuelles"¹⁴. Le souci d'avoir une littérature coloniale est récurrent. Dès les années 20 et tout au long des années 30, les revues coloniales fascistes comme la *Rivista delle colonie*, l'*Azione coloniale* en témoignent. Le prix de 10000 lire offert par le gouvernement en 1926 n'est pas, loin s'en faut, le seul exemple de cette préoccupation. Les questions "l'Italie a-t-elle une littérature coloniale, quels en sont les meilleurs représentants?" reviennent de façon périodique. Nous pourrions en donner de nombreux exemples. L'exigence de détourner au profit d'une idéologie un pan entier d'une littérature où n'excellent, ni n'ont envie d'exceller aucun des grands auteurs de l'Italie fasciste — car D'Annunzio et Marinetti, pour précurseurs qu'ils soient, dans leur exaltation d'une Afrique vierge et non contaminée, n'en sont pas pour autant des auteurs "coloniaux" — répond à des préoccupations de plusieurs ordres. Il s'agit d'abord de montrer aux intellectuels d'Italie et du monde entier ce que la péninsule est capable de faire en Afrique. Verbaliser les conquêtes leur donne plus de poids. Après la bataille sur le terrain, c'est celle des esprits qui est menée. L'écriture se fait stratégie de réalisation. La prise de conscience de la réalité coloniale doit être, d'autre part, le moyen d'éveiller chez les Italiens une conscience coloniale dont l'absence préoccupe sensiblement les partisans de la conquête africaine.

La littérature coloniale, enfin, donne des héros, crée des mythes, impose une unité à une entreprise par ailleurs quelque peu informelle, lui donne un sens et même une caution. Pour toutes ces raisons il est indispensable que la littérature coloniale soit. Mais sa venue est tardive et difficile; on s'emploiera donc en haut lieu à la provoquer et à en accélérer le rythme.

2 - Le roman *Piccolo amore beduino*: entre exotisme et patriotisme

Piccolo amore beduino est écrit par un "homme nouveau", tel que le fascisme, selon la description de Charles Boulay, cherche à le promouvoir, "physiquement, psychologiquement et moralement sain"¹⁵.

¹⁴ Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, PUF, Paris, 1982, p. 366.

¹⁵ in *Précis de littérature italienne* sous la direction de Christian Bec, op. cit., p. 366.

Pour ce disciple de la philosophie de Gentile, vulgarisée dans un sens activiste, l'action précède la pensée et partant l'écriture. C'est un soldat fidèle à son roi, soumis et courageux, un fasciste tout dévoué à sa patrie. Il ne s'est compromis en aucun combat politiquement "doux". Seuls la force morale et le parti ont forgé sa volonté. Son roman n'est cependant pas un coup d'essai. D'autres oeuvres l'ont précédé; d'autres encore le suivront. Mais à l'époque où il paraît, il conjugue des éléments qui lui assurent le succès. Il parle d'événements d'actualité, y met une dose raisonnable d'exotisme et fait triompher la raison d'état. Mais voyons de plus près ce savant mélange.

Lorsque paraît *Piccolo amore beduino*, en 1926, Mussolini veut redonner lustre à l'épopée coloniale italienne. Il se rend, pour ce faire à Tripoli, à bord du cuirassé Cavour et souhaite ainsi montrer qu'il reprend possession de la Tripolitaine rendue par son régime à l'Italie, qu'il s'intéresse personnellement aux problèmes posés par la colonisation, que sa visite n'a rien d'un acte routinier, mais qu'elle se veut l'affirmation de la volonté d'un peuple tout entier et enfin qu'il est temps que la carte des colonies soit remaniée¹⁶. L'auteur de *Piccolo amore* commente largement la visite du Duce dans son livre *Mussolini in Africa*.

C'est dans le pays auquel Mussolini rend sa première visite officielle que se situe le roman de Dei Gaslini. Il s'agit des terres que le soldat-romancier a bien connues et où il a combattu: les environs de Tilimun, Gheminès, Benghasi, dans les années qui ont précédé la première guerre mondiale.

Le roman est dédié à Giuseppe Brunati, "chef de la communauté monarchique" et à tous les "frères de la collegiata", très fidèles à leur roi et à leur patrie. Il porte en exergue une phrase de l'obscur Ferdinand Duchêne, citée en français: "le présent passe à son tour et la volonté de Dieu continue"¹⁷. Ces deux indications préliminaires nous renseignent déjà sur un lectorat potentiel: les camarades de combat de l'auteur. Elles traduisent aussi une connaissance de la langue française qui prouve à l'évidence que le jeune romancier n'est point tout à fait néophyte, mais n'a pas choisi pour maître un auteur très connu! Enfin l'allusion au passage du temps semble indiquer que l'aventure africaine que nous allons suivre n'est qu'une péripétie sans lendemain.

Le titre du roman est lui-aussi riche de sens. L'adjectif "piccolo", fait allusion à la taille modeste et gracieuse de l'adolescente que le narrateur va aimer. Il renvoie également à sa fragilité physique et à la précarité supposée de sa condition de femme africaine. En même temps, il évoque le charme des femmes-enfants promises à de tragiques destinées, l'Azyiadé de Loti, tuée par l'abandon, Butterfly, la "pic-

¹⁶ cf. Angelo Del Boca, *Gli Italiani in Libia. Dal fascismo a Gheddafi*, Mondadori, Milano, 1994, pp. 83 sv.

¹⁷ Mario Dei Gaslini, *Piccolo amore beduino*, op. cit., p. 7.

cola mogliettina" épousée par jeu, et qui se suicide de désespoir. Comme les titres des autres livres de l'auteur, il évoque l'aventure, entraîne au rêve. Rappelons quelques-uns de ces titres parus entre 1924 et 1931: *Bivacchi sulle carovaniere*, *Paradisi d'Oriente*, *I predoni della Sirte*, *Profumo di terra vergine*. Un seul d'entre-eux évoque une femme-fleur, *Natisc, fiore dell'oasi*. Quant à l'ajectif "beduino", il suggère la réciprocité, le partage du sentiment amoureux.

Le récit de l'idylle, relativement linéaire, se décompose en six moments principaux, sur fond de guérilla coloniale. Nica, jeune bedouine est amoureuse du narrateur. Elle révèle son amour en même temps qu'elle dévoile son visage et sa beauté près du puits où, avec ses compagnes elle vient prendre l'eau (p. 21).

A son tour il s'éprend d'elle. Entre eux naît une passion pure et solide. Le jeune homme aime pour la première fois mais doit partir le lendemain pour Benghasi. Après une séparation qui lui semble interminable, il retrouve Nica sous la tente d'un grand chef. Elle y a fonction de danseuse et de chanteuse. Elle révèle à nouveau son amour à travers un chant (p. 107). Hélas, le lendemain, le chef décide de la prendre dans son harem (p. 112). De nouveau séparés, les deux jeunes gens se revoient dans un hôpital de fortune où est soignée Nica, blessée lors d'une attaque du campement du chef. Épuisée, malade, elle voudrait mourir mais son amoureux la soigne et elle recouvre la santé et bien vite la joie de vivre. C'est le moment le plus heureux de leurs amours, dans le secret d'une cachette que n'approuveraient guère les autorités militaires (pp. 158-159). Malheureusement, le soldat doit à nouveau quitter la région. Il abandonne alors définitivement sa maîtresse, car son devoir l'appelle, sa patrie le réclame! On suppose que, telle la jeune turque du Bosphore, la petite Nica en mourra de chagrin.

Après cette brève synthèse, voyons plus en détail les topoï que le roman nous offre et l'analyse qu'on peut en faire.

III - "PICCOLO AMORE BEDUINO" ENTRE EXOTISME ET PATRIOTISME

Si l'on entend par "exotisme" la transposition imagée du regard que porte l'occidental à tout ce qui est "autre" et qui privilégie des paysages ou des scènes pittoresques ou sensuelles, on trouve sans nul doute de nombreuses traces de cette vision univoque chez Dei Gaslini. Dans son roman *Piccolo amore beduino*, il est aisé d'opérer une classification des lieux et des gens qui traduisent cette vision à priori de l'autre, du lointain, dont le romancier occidental s'empare par son discours, et qu'il marque au fer de ses mots. Semblable aux voyageurs de ces terres lointaines qui voient et racontent sans jamais être vus, Dei Gaslini décrit, en occidental dont la parole ne peut être suspecte, même et peut-être surtout, quand il donne la parole à l'autre, l'indi-

gène, dont il se targue de connaître et d'employer la langue (voir glossaire en annexe). Il ne se doute assurément pas qu'il porte en lui, comme tous les Occidentaux depuis l'Antiquité, le rêve d'un "ailleurs lieu de fantaisie, plein de souvenirs, et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires"¹⁸. Aussi les clichés exotiques que nous avons classés dans *Piccolo amore beduino* ne sont-ils guère différents de ceux d'autres romans écrits à la même époque, dans d'autres pays d'Europe, non pas seulement parce que les lieux ou les gens se ressemblent, mais parce que le narrateur les fait se ressembler dans une description qui correspond davantage à ses rêves et à ce qu'il attend de "l'autre", qu'à une attitude objective, attentive et bienveillante portée à ce qu'il voit. En d'autres termes le cliché est déjà raciste parce qu'il place l'autre sur un plan d'infériorité, celui d'un objet décrit. Le narrateur a la caution du déjà dit avant, ailleurs, par d'autres.

Quoiqu'homme de terrain, Dei Gaslini ne peut se soustraire au poids de la tradition littéraire. Bien plus, son inexpérience dans le domaine de l'écriture, le rend moins apte à se dégager des clichés et à trouver un style original, que des écrivains chevronnés.

Parmi les clichés les plus récurrents nous pouvons citer, en premier lieu, les descriptions du désert¹⁹, des dunes²⁰, de villages avec leurs ruelles étroites et malodorantes²¹ et de campements²², de puits²³, de marchés, de souks²⁴, ou de mirages.

Il s'agit de descriptions de scènes pittoresques qui renvoient soit par la pauvreté culturelle (manque de grandes oeuvres architecturales), soit par la misère réelle ou supposée (mendiants, étalages modestes, saleté des rues, odeurs nauséabondes), à la supériorité de l'occidental qui vient d'un monde infiniment plus riche, plus cultivé. Ces images sous-tendent volontiers un discours colonialiste puisque l'indigence où vivent les "indigènes" peut être facilement palliée par l'apport d'une civilisation supérieure qui est proposée "à la place" de l'ancienne, totalement dépassée.

Ainsi, dans *Piccolo amore*, les lignes de téléphone²⁵, les routes et les voitures²⁶, les solides bâtiments militaires italiens, l'hôpital improvisé où est soignée Nica, sont-ils décrits parallèlement aux paysages locaux et représentent-ils un apport de modernisme considérable et essentiel sur une terre où, à en croire le narrateur, rien n'a été bâti depuis des siècles. Aucune allusion directe n'est faite à la domination

¹⁸ E. Said, *L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris, 1978, p. 13.

¹⁹ Mario Dei Gaslini, *Piccolo amore beduino*, op. cit., p. 69.

²⁰ id., p. 68.

²¹ id., pp. 31-32.

²² id., pp. 71-72.

²³ id., p. 12.

²⁴ id., pp. 33; 43; 70.

²⁵ id., pp. 67-68.

²⁶ id., pp. 191-192.

turque. Mais l'état de dénuement des villages montre, à l'évidence, l'incurie des anciens dominateurs. Par ailleurs, certaines descriptions évoquent un Orient de pacotille, plus proche de *l'Enlèvement au sérail* que des réalités berbères. Citons par exemple la "silhouette souffrante et blafarde" (p. 93) de l'eunuque, gardant les femmes du harem.

Quant à la pacification accomplie par les Italiens, elle fait l'objet de la reconnaissance des colonisés auxquels le narrateur fait dire toute son admiration pour "l'oeuvre qui a déjà donné la paix à tant de régions et a chassé ceux qui veulent voler et attendent dans l'ombre comme des hyènes" (p. 104).

Le dernier chapitre se clôt sur l'évocation de la force et de la technique italiennes. On y voit Nica, abandonnée par son amant, disparaître comme engloutie par les sables du désert, tandis que les voitures militaires italiennes roulent vers la victoire. "Et Nica se mettra en route et s'en ira loin, très loin, mourir toute seule dans les sables du désert". Dans le même temps (...) le narrateur se place au coeur d'une scène essentielle: "les voitures filent en vrombissant et m'emportent loin de ces ruines si angoissantes que sont les choses perdues. Loin, loin où la route brûlante s'avance sans s'arrêter jamais".

Le modernisme que représentent la voiture, la vitesse, s'opposent à l'archaïsme de la marche à pied lente et mortifère dans les sables stériles et sous le soleil ravageur du désert. Le narrateur passe par les mêmes lieux que la femme abandonnée, mais il les domine, les maîtrise par sa technique, l'autochtone, tout seul, en est incapable.

Une autre série de lieux fait partie des descriptions d'usage, les tentes de chefs remplies de tapis et de tentures chamarrés. Leur fonction est différente de celle des lieux précédemment décrits. Mais laissons d'abord parler le narrateur. "La tente dans laquelle nous nous trouvons repose sur deux colonnes qu'une large tenture colorée enveloppe et masque complètement. Elle n'a en rien la forme ni l'aspect d'une habitation construite avec des nattes, des tapis et des cordes, mais elle donne l'impression d'un véritable salon oriental ..." ²⁷. Cette deuxième série de descriptions relève du rêve oriental et se voit indissolublement liée à la sensualité des maîtres des lieux. Nous ne sommes guère surpris par la suite. Dans les intérieurs aux coussins confortables, aux tentures et aux tapis somptueux, se répandent les parfums suggestifs de l'encens et de l'eau de rose, tandis que s'avancent des créatures de rêve. "Ces petites bédouines doivent avoir quatorze ou quinze ans et elles sont extrêmement sensuelles. Il suffit de penser aux mouvements de leurs corps et à ces enivrements (...) pour en sentir le ravissement. Leur chorégraphie exprime une scène d'amour qui suppose un homme sur qui exercer tous les charmes que Dieu a donnés à la femme pour qu'elle domine l'autre" ²⁸. Enfin les corps se dénudent

²⁷ Mario Dei Gaslini, *Piccolo amore beduino*, op. cit., p. 79.

²⁸ id., p. 98.

dans une scène de harem qui rappelle Delacroix dans les débordements d'un Sardanapale ou la peinture des Femmes d'Alger dans leurs appartements. "Les danseuses sont échauffées et ivres. Elles font glisser leurs chemises et restent torse nu: leurs seins se libèrent dans l'effort et elles se montrent nues, telles qu'elles sont, superbes sculptures que les vêtements dissimulent" ²⁹.

Dans ce deuxième groupe d'images, la sensualité, la mollesse, l'oisiveté et surtout la luxure, sont mises en avant. Or l'oisiveté, on le sait, est la "mère de tous les vices". Et le glissement est facile de la mollesse à la débauche. Couleurs, parfums, ondoiements de corps dénudés correspondent au rêve érotique que l'idée d'Orient suscite chez l'occidental. C'est une vision qui fait de "l'autre" et du monde où il vit, le réceptacle de toutes les voluptés possibles. L'occidental est fasciné, mais en même temps il réproouve, au nom de sa morale, la sensualité débridée des adolescentes, au charme desquelles il ne succombera qu'en éprouvant une sensation de "péché". Mais cela n'ajoute-il pas, en fin de compte, un charme supplémentaire à son plaisir coupable?

Dans un troisième ensemble de clichés, nous avons rassemblé les personnages qui répondent le mieux à l'imaginaire orientaliste européen, à savoir le brigand, le vieux marchand riche lubrique et sournois ³⁰ et bien sûr la jeune fille amoureuse, la petite Nica, héroïne malheureuse du roman. Soumise, fragile, amoureuse, Nica est la femme-enfant ou la femme-fleur, comme l'héroïne d'un autre roman de Dei Gaslini, déjà cité, *Natisc fiore dell'oasi* ³¹. Physiquement, c'est une Vénus noire, au teint de bronze, aux attaches fines, qui renvoient volontiers au lexique de la statuaire ou du bijou finement ciselé. Mais sa psychologie reste un peu schématique. Elle s'apparente plus à une héroïne d'opéra, qu'à une fille du désert. Elle subit l'amour comme une fatalité inéluctable qui coïncide avec le fatalisme qu'on prête aux Musulmans. Mais son refrain favori: "l'amor è una gioia che dà dolore" ³⁰, nous semble être plutôt l'écho lointain du célèbre "croce e delizia" qu'une Traviata plus mondaine, mais tout aussi sincèrement éprise, pourrait chanter dans les salons. Amoureuse tragique, Nica est la seule femme du roman qui aime avec une telle passion et renie foi et loi pour un homme d'une autre culture.

Avec le brigand et le vieillard lascif, nous trouvons un autre poncif répandu. L'autre, parce qu'on croit le connaître mais qu'on le connaît mal, est souvent décrit comme fourbe, menteur, voleur. Parce qu'il se méfie du maître étranger, il apparaît indigne de confiance.

Chez Dei Gaslini, qui ne perd pas de vue les soucis politique et militaire de l'Italie colonialiste, la prudence est de mise, rappelle-t-il, envers les chefs indigènes. Il les décrit comme sournois et déférents

²⁹ id., p. 101.

³⁰ id., p. 79.

³¹ Mario Dei Gaslini, *Natisc fiore dell'oasi, romanzo coloniale*, Cappeli, Bologna, 1928.

envers le conquérant, ne laissant rien deviner de leurs pensées. Aussi use-t-on envers eux, toujours selon Dei Gaslini, d'une politesse froide. Cette attitude, qui ressemble fort à de l'hypocrisie, a pour but d'empêcher tout acte de rébellion de la part des colonisés.

Voyons maintenant de plus près l'histoire d'amour entre Nica, jeune bédouine et le militaire italien qu'est le narrateur. Nica est la fille d'une femme du sud et d'un homme de Benghasi³². Elle est, nous l'avons dit, extraordinairement, sculpturalement belle³³. Son amoureux la voit comme une "prisonnière silencieuse, surveillée, voilée"³⁴, tandis qu'elle va chercher l'eau au puits. Elle, a pour lui une inclination marquée, dont le vieux brigand Mansùr, sorte d'entremetteur (autre figure récurrente dans la société coloniale, mais plus souvent féminine), se fait volontiers l'interprète. C'est sur lui que va reposer la tâche de rapprocher et d'unir les deux jeunes gens³⁵.

Le jeune italien est encore inexpérimenté. Il n'a que dix-huit ans³⁶, beaucoup d'illusions, un tempérament romantique et des chimères plein la tête³⁷. Il est surtout profondément attaché à son roi, à l'armée, à sa Patrie³⁸. Il croit en Dieu et un sentiment d'agape l'habite intimement, qui voudrait faire de lui le frère de tous les hommes, sans distinction de races ni de couleurs. "Il n'existe", selon lui, "ni races différentes, ni classes différentes. Un homme et une femme sont égaux à tous les hommes et à toutes les femmes"³⁸. Il ajoute même: "les hommes sont frères et le mal n'existe pas quand chacun agit par amour"³⁹. Toutefois, l'Islam lui semble étranger, comme un obstacle quasi infranchissable entre deux groupes d'hommes pourtant destinés à s'aimer. La différence de religion constitue donc en soi un écueil potentiel dans son voyage amoureux. Mais il n'a pas, pour ainsi dire, le temps de s'y heurter car, bien que protégées par les soins de l'entremetteur Mansùr, ses amours sont vouées à l'échec. Comment l'expliquer? Rappelons d'abord une observation de Ségalen à propos d'amours exotiques. Selon Ségalen, ces amours sont toujours stériles, ne débouchent jamais sur rien: "ces amours d'étrangères pour le bel étranger (...) (celui de la reine Noire pour Salomon, de l'Africaine pour Vasco de Gama, de toutes les autres pour Loti), m'ont toujours laissé quelques doutes: ils ne vont jamais jusqu'au bout: ils n'obtiennent jamais d'enfants"⁴⁰. Le livre de Dei Gaslini n'échappe pas à la règle, peut-être imposée par une impuissance réelle à transgresser le tabou

³² M. Dei Gaslini, *Piccolo amore*, op. cit., p. 14.

³³ id., pp. 11-12.

³⁴ id., pp. 67-68.

³⁵ id., p. 13.

³⁶ id., p. 65.

³⁷ id., p. 34.

³⁸ id., p. 42.

³⁹ id., p. 37.

⁴⁰ Victor Segalen, *René Leys*, Gallimard, Paris, 1978, p. 82.

racial et religieux, momentanément éliminé, mais de façon superficielle.

La fin tragique de l'histoire amoureuse est prévisible, dans *Piccolo amore*, dès le chapitre **Morgana** dont le titre évoque l'envoûtement passager du héros mais aussi l'aspect chimérique de ses amours, aussi fragiles et légères que les mirages du désert. Dans ce chapitre, s'exerce une lutte entre la passion vouée à Nica, amoureuse et fragile, et l'excitation due à l'exercice du pouvoir.

Le premier sentiment apparaît comme un rêve, toujours enveloppé dans le flou du mirage amoureux, le second comme une réalité qui tire la chrysalide de son cocon fuligineux et en fait un homme. D'abord le jeune homme rêve à Nica qu'il imagine au puits ou à la meule (transposition «exotique» de la femme au foyer?). Puis il donne un ordre à ses hommes et la caravane, dont il dit avoir le commandement sans jamais décliner précisément son rang, s'ébranle, parfaitement disposée. Au moment même où il donne l'ordre, le jeune soldat est en prise directe sur la réalité. Mais dès que son pouvoir s'est exercé sur les troupes qu'il commande, il replonge dans le rêve. Il repense alors à Nica. Pourtant la dernière phrase du chapitre le ramène à l'action, c'est-à-dire aux réalités. Le reste, l'amour, se confond avec les chimères (morgane), et n'est que le passage obligé d'une maturation qui va faire du gamin romantique un soldat responsable. Alors que la caravane s'avance lentement, les Italiens ouvrent la voie. L'action l'emporte sur le rêve, sur l'amour. Aussi pouvons-nous lire: "Ainsi nous avançons, chevaliers de l'idéal, sur la terre ardente qui jadis appartient à Rome, apportant la virilité hardie de notre esprit d'aventure, serrant le poignard et agitant le fusil, tandis que les caravaniers chantent les louanges de Dieu et remplissent de sonailles et de voix l'audace martiale du matin naissant"⁴¹. L'amour de Nica ne sera qu'une initiation. L'essentiel est ailleurs. Il s'agit de reconquérir les terres confisquées à l'empire romain.

Dei Gaslini reprend une idée déjà développée par Alfredo Oriani et Gabriele D'Annunzio dès les premières années du siècle. En effet, dans la *Rivolta ideale*, écrite en 1906, et republiée en 1926 avec une préface de Mussolini, le solitaire du Cardello déclare solennellement: "Aller en Afrique signifiait y retourner parce que l'Italie y avait battu Hannibal, emprisonné Jugurtha, soumis les Ptolémées, battu les Sarrasins, dispersé les Barbaresques"⁴².

Dans *Più che l'amore*⁴³, drame représenté à Rome en 1906, D'Annunzio met en scène une espèce de surhomme nietschéen incapable de vivre dans les limites étroites d'une Italie giolittienne aux ambitions limitées. Son héros a besoin d'espace, d'Afrique, comme le célèbre et

⁴¹ Mario Dei Gaslini, *Piccolo Amore*, op. cit., p. 66.

⁴² Alfredo Oriani, *La rivolta ideale. Opera omnia*, Cappelli, Bologna, 1926, pp. 81-82.

⁴³ Gabriele D'Annunzio, *Più che l'amore*, in *Tragedie sogni e misteri*, Mondadori, Milano, 1968.

malheureux Bottego poussé vers les rivages du Continent Ténébreux et dont D'Annunzio s'est inspiré pour en faire "le symbole du plus pur héroïsme d'une Italie (...) qui est à la veille de se secouer, d'assumer tous ses rôles exaltants"⁴⁴. Comme Oriani, D'Annunzio voit en l'Afrique une terre à reconquérir. Il fait parler son héros en termes éloquents: "J'ai mon idée, ma mission, une base romaine à rendre italienne: Teneo te Africa"⁴⁵.

Dei Gaslini, dans un roman dont l'intrigue est bien différente, il est vrai, de celle de la tragédie de D'Annunzio, revient, toutefois, sur l'argument d'une Afrique d'abord colonisée par les Latins, qui doit se réveiller de la torpeur dans laquelle l'a plongée la "nuit islamique", synonyme de coutumes barbares, d'immobilisme et de manque de respect pour les femmes. Le thème de la reconquête par la Rome moderne de ses antiques territoires, aura un large écho dans toute la littérature coloniale italienne. Il va s'accompagner, dans les années '30, d'une violente revendication pour le seul pays d'Europe qui, dépourvu d'empire colonial, serait pourtant, au dire d'un Appellius⁴⁶ par exemple, le mieux placé pour en avoir. Appellius n'hésite pas à écrire, en effet: "Le colon italien mérite sa place au soleil autant que l'anglais, le belge ou le français (...) parce qu'il travaille déployant les exceptionnelles qualités qui le rendent digne de ses nobles ancêtres romains"⁴⁷.

On retrouve, dans une telle quête, l'attitude que décrit E. Saïd dans son étude sur l'Orientalisme⁴⁸. Le pays colonisateur retrouve une terre qui lui a appartenu, il la connaît: "sa grande époque appartient au passé"⁴⁸ et si elle veut le retrouver, il lui faut le maître étranger qui la connaît si bien.

Pourtant la tristesse du narrateur qui affleure en de nombreux points du roman altère quelque peu l'image du militaire sûr de lui, que ne traverse aucun doute. Et c'est là, sans doute, l'élément le plus intéressant du roman, car il montre les limites de la confiance du narrateur, dans la mission civilisatrice du blanc, et que la réédition récente des oeuvres complètes d'Oriani, à l'époque où écrit Dei Gaslini, a remise au goût du jour. Oriani proclame en effet: "que si les civilisés n'avaient pas toujours colonisé les plus barbares, la civilisation n'aurait jamais progressé"⁴⁹. Et Oriani, considéré par Mussolini comme le précurseur, le grand poète de la patrie, est au dire du Duce "l'anticipateur du fascisme", le chantre des énergies italiennes⁵⁰.

Mais les paysages, malgré leur pittoresque, font naître des senti-

⁴⁴ Angelo Del Boca, *Dall'Unità alla marcia su Roma*, Mondadori, Milano, 1992, p. 749.

⁴⁵ Gabriele D'Annunzio, *Più che l'amore*, op. cit., p. 28.

⁴⁶ Mario Appellius, *Il cimitero degli elefanti*, Alpes, Milano, 1928.

⁴⁷ id., p. 13.

⁴⁸ E. Saïd, op. cit., pp. 47-48.

⁴⁹ A. Oriani, op. cit., p. 82.

⁵⁰ id., préface, p. V.

ments de tristesse chez le narrateur quand il prend conscience qu'il est loin de sa terre natale⁵¹. Il s'abandonne à écrire: "Pour comprendre cette solitude qui nous tenaille le coeur et fait de notre pensée et de notre vie, du rêve et de l'espérance, un grand désert noir où les gens se déplacent rares et en silence comme font les fantômes et où la mer compose un madrigal de soupirs, il faut penser aux chemins de notre pays, parcourus le soir avec une jeune fille, et à certaines heures du jour qui effrayaient nos fragiles et lointaines adolescences"⁵².

La mélancolie qui s'attache aux heures du soir, ne serait-elle pas décuplée par un sentiment de culpabilité, qui fait du narrateur "uno spostato"? Il n'y a aucune raison qui justifie vraiment sa présence en Afrique et il en est conscient chaque fois qu'un paysage, une scène, un objet lui rappelle l'Europe où il pourrait se trouver et le fait s'interroger sur les raisons profondes de sa présence en Afrique. Ce n'est qu'avec les autres, en communion avec le groupe, qu'il éprouve, par intermittences, une joie totale. Il semble alors participer d'un hymne collectif à la colonisation (sous le drapeau italien, dans les camions de l'armée, avec ses camarades soldats comme lui par exemple). Quand il est seul, en revanche, il se laisse dominer par la mélancolie. Le souvenir de sa mère, de sa terre natale amènent des bouffées de "mauvaise conscience" ante-litteram. Sans le confort du groupe, sans la conviction d'agir pour sa Patrie, pour son roi, il ne supporterait pas d'être où il est. Mais c'est un homme de devoir. Il obéit aux ordres qu'on lui donne, sans les discuter, sans forcément les bien comprendre.

Dans l'obéissance du narrateur aux ordres reçus, l'amour de Nica trouve ses limites. C'est la seule chose qui lui apparaisse comme concrète, réelle. L'amour pour Nica relève du rêve. L'auteur l'a peut-être rêvé, d'où sa facilité à s'en défaire et le manque de crédibilité d'une passion d'abord dévorante, puis tôt abandonnée. Sur le plan de la langue, le champ sémantique de l'amour est celui de la chimère, le "morgane", "l'illusion"⁵³. L'action, au contraire, est proche de la vérité, de l'accomplissement viril de l'homme⁵⁴. Ainsi pouvons-nous lire: "même l'amour pour Nica, pur et simple, est si lointain qu'il semble appartenir à d'autres. Et pourtant je pense encore à elle et il me semble qu'en dehors de cette illusion de lui appartenir et de la serrer un jour dans mes bras, il n'existe plus rien de grand"⁵⁴.

Mais il ajoute: "La vraie réalité c'est cette petite chronique quotidienne, faite de choses lointaines et d'angoisses avec des rêves qui passent comme les voiles et les coups de fusil qui les détruisent pour donner à la vérité de chaque jour un sens viril des devoirs plus digne de l'homme"⁵⁵.

⁵¹ M. Dei Gaslini, *Piccolo amore*, p. 68 sv.

⁵² id., p. 69.

⁵³ id., p. 63.

⁵⁴ id., p. 64.

⁵⁵ id., p. 64.

Le mot de la fin revient donc au guerrier, non à l'amoureux. Les coups de fusil sont ceux de la guerre virile et nécessaire, pour un fasciste. Comment comprendre ou admettre qu'un vaillant soldat de la Rome impériale puisse succomber plus longtemps que pendant un moment de faiblesse, aux charmes d'une beauté bédouine? Là encore on retrouve des idées déjà chères à Oriani. "L'impérialisme n'est un rêve que chez les faibles et ne devient vice que chez ceux qui sont incapables de commander: nos voyageurs contemporains voyaient tous dans l'aventure un trait particulier à l'empire (...) Que ferait l'Italie future dans les limites étroites de ses frontières? L'avenir de l'Europe est dans les autres continents, là seulement elle éprouvera la supériorité de son âme"⁵⁶. L'homme tel que le voit Oriani dans son dessein nationaliste, et le soldat Dei Gaslini ont bien des points communs. Ils ont la même aspiration à donner un sens viril à leur vie, à honorer de leurs virils services une patrie récemment unifiée et promise à un avenir qu'elle veut digne de son passé.

A la lumière des assertions d'Orani, la mission d'un militaire italien en terre coloniale apparaît clairement: il s'agit bien de commander, non de s'amuser. "Aut imperium aut voluptas" rappelaient les vademecum rédigés pour les candidats au départ. L'insistance du narrateur sur les charmes du pouvoir, outre la dédicace du livre, déjà évoquée, nous indiquent à l'évidence qu'il écrit pour ses "frères" d'armes, c'est-à-dire pour des soldats. L'aventure amoureuse, ne leur est pas interdite, mais elle est vouée à l'échec. La morale pourtant est sauve. Peut-on ne pas excuser le péché de jeunesse d'un adolescent sincère? S'il avait trompé Nica sur ses sentiments, s'il avait abusé de sa crédulité, sans doute serait-il impardonnable, comme le sont les soldats qui laissent derrière eux des femmes indigènes abandonnées, des enfants bâtards, fils d'Infidèles et rejetés comme leurs mères. Dans ce contexte, l'amour voué par le narrateur à une "Indigène" a peut-être un sens particulier, celui de prouver la "benevolentia" du colonisateur. Aussi a-t-il des limites strictes. Ce qu'excuse le jeune âge du narrateur, son inexpérience, est impardonnable pour un homme mûr. Celui-ci doit être mû par l'amour de la terre africaine, non par la quête d'aventures amoureuses propres à discréditer le nouveau maître.

La fin du roman donne à penser qu'après la conquête, l'amant (soldat) laissera le champ libre au colon (habitant et cultivateur au sens propre du terme), dont la mission civilisatrice est de parer la terre annexée, belle et sensuelle comme les filles qui y naissent, des beautés d'une civilisation supérieure.

L'histoire d'amour peut symboliser la transposition de la domination militaire et politique d'un pays par un autre (prise de possession). Elle ne peut avoir une fin heureuse que s'il y a fusion ensuite entre les deux parties, égalité totale. Dans le cas contraire l'union est mal-

⁵⁶ Alfredo Oriani, *op. cit.*, p. 280.

heureuse et se termine par la séparation dont le motif invoqué est toujours une raison d'état: la religion qui engendre l'incompatibilité de mœurs et, sur un autre plan, la patrie. Le roman de Dei Gaslini est, à ce titre, exemplaire. Les romanciers qui écriront après lui suivront sa trace. L'amour de la patrie remplacera définitivement la passion amoureuse; les amours mixtes seront évacuées, car la femme blanche aura sa mission à accomplir aux colonies, auprès de son mari, comme infirmière, institutrice ou secrétaire⁵⁷.

CONCLUSION

Vraisemblablement écrit pour un public de militaires, le livre de Dei Gaslini se veut autobiographique et se donne à lire comme tel. Il est écrit tout entier à la première personne; le héros n'y est jamais appelé par son nom, ni par un quelconque prénom, comme si le romancier ne pouvait, ou ne voulait, prendre le recul littéraire nécessaire pour y parvenir. De plus le narrateur a l'âge qu'avait l'auteur, c'est-à-dire dix-huit ans, au moment où l'aventure a eu lieu. Lorsque le texte est rédigé, en revanche, l'auteur a trente trois ans et il se penche sur son passé avec quelque émotion, de la nostalgie, mais aussi la maturité d'un homme qui peut porter un jugement sur ses errements de jeunesse.

Le côté aventureux de son odysée africaine laisse également à penser qu'il la veut exemplaire et capable de toucher un public assez large, un public bourgeois, avide d'aventures, comme les fidèles lecteurs du populaire Salgari⁵⁸. La morale du narrateur sincèrement épris mais prêt à rentrer dans le rang dès que le devoir le réclame, apaise, par ailleurs, la soif de bons sentiments de lecteurs qu'une désertion scandaliserait.

Toujours vues du point de vue du colonisateur, la femme et l'Afrique permettent au héros de passer du stade de turbulent surhomme dannunzian à celui de jeune guerrier obéissant, dur à la discipline et dont les ébats amoureux (ne regardant que lui) se transforment en exploits glorieux (entièrement tournés vers sa patrie). Pourtant sa personnalité ne laisse pas d'étonner. Il se dit croyant⁵⁹, timide, tout

⁵⁷ Cfr. Charline Brun-Moschetti, *Réminiscences africaines et littérature coloniale en Italie au XXème siècle*, thèse de Doctorat, Paris Sorbonne-Nouvelle, 1994.

⁵⁸ Le fascisme tentera de récupérer les récits d'aventure du populaire Salgari et faire du père de Corsaro Nero le précurseur de l'épopée coloniale, cf. Charline Brun-Moschetti, *Salgari, un petit capitaine, qui n'avait jamais navigué*, Colloque APELA, Cergy-Pontoise, septembre 1996.

⁵⁹ Notre soldat romancier semble avoir une position religieuse et politique assez proche de celle de Morasso. Celui-ci, théoricien et chantre de l'impérialiste, collaborateur de la revue *il Regno*, pense "qu'une nation doit imposer son hégémonie, non par une guerre de conquête brutale et ruineuse, mais par sa supériorité intellectuelle et culturelle qui lui

dévoué à sa patrie certes, mais avant tout à son roi. Les qualités du soldat humble et courageux faisant passer sa patrie avant tout l'emportent indubitablement sur celles de l'homme fasciste qu'on imagine plus hardi, moins timide avec les femmes, moins religieux aussi.

Mais le livre, répétons-le, ne choque pas. Il présente le colonisateur sous son aspect le plus favorable (aimant, anti-raciste, séduit par la beauté des terres à conquérir). Il présente surtout la colonisation comme une entreprise possible, et même séduisante. Dans ce sens, le roman nous paraît représentatif d'une période où il ne faut décourager ni les soldats, ni les colonisés, ni les colons prêts au départ. L'intérêt du texte réside dans l'invitation à un voyage au cours duquel le guerrier reçoit sa récompense sous la forme d'une Indigène séduisante et aimante, parée des beautés des houris du Paradis d'Allah. L'heure de la force (l'agression de l'Éthiopie en 1935, dûment orchestrée) n'a pas encore sonné.

Quand elle arrivera, le ton changera et sous l'effet conjugué des lois raciales, postérieures à la guerre d'Éthiopie, et des exigences du régime totalitaire, la colonie et ses habitants seront vus autrement. Dès lors un autre type de littérature coloniale se mettra en place, qui exaltera le rôle de la femme blanche aux colonies, auxiliaire de son mari, amie de la femme indigène qu'elle peut approcher dans son intimité, là où la présence de l'homme blanc est impossible. Les nouvelles d'Augusta Perricone Viola nous en donnent des exemples. Mais n'anticipons pas.

Dans les années 20, l'histoire d'amour et de haine qui préside à toute entreprise coloniale n'en est encore, et ce livre en témoigne, qu'aux "tecniche di seduzione". Quant à l'oubli où a sombré le roman après la chute de l'Empire, on peut facilement l'attribuer au désir de couvrir d'un voile pudique ce qui rappelle le fascisme, surtout quand la valeur intrinsèque de ses qualités esthétiques ne vient pas le tirer de ses rayonnages poussiéreux. Mais c'est là un autre problème. Nous n'en parlerons pas ici.

LEXIQUE SOMMAIRE

Termes et expressions empruntés par Mario Dei Gaslini à la langue de la région de Benghazi, dans son roman *Piccolo amore beduino*, avec la traduction qu'il en propose. Les termes ou expressions laissés en italien et entre guillemets correspondent aux traductions de Dei Gaslini. Les traductions proposées en français ont été soumises à deux spécialistes:

— Madame Jeannine Drouin, Directeur de Recherches au CNRS,

permet d'assimiler les populations voisines, puis d'annexer ses régions en douceur après l'assimilation", cf. Gilbert Bosetti, *Typologie des mythes fondateurs de la nation italienne*, p. 12, à paraître en 1997.

— Monsieur Mohammed Touderti, spécialiste de Sémitique comparée et chercheur à l'EPHE, (4ème section Paris).

Nous n'avons pas proposé de traduction pour les rares mots dont le sens fait problème et que l'auteur ne traduit pas.

- Abruk belfeida** p. 106 "lunga sciarpa ad intrecci e tinte scozzezi". En arabe 'abruq bel fayda, littéralement "foulard ayant de l'utilité".
- Akuma** p. 105 "governo". De l'arabe ħokuma, "gouvernement".
- Amuas** p. 168
- Ardàa harira** p. 107 "indumento che ha funzione di cappa e di tabarro".
- Ascià** p. 56. De l'arabe 'ashiya, "4ème prière de la journée".
- Asèr** p. 56. De l'arabe 'āser, "3ème prière de la journée".
- Askari** p. 52. De l'arabe 'askri, "soldat".
- Assuàd** p. 97. De l'arabe aswed (littéralement "noir"), plante que l'on jette dans le feu et qui produit une fumée comparable à celle de l'encens.
- Azàr regiam** p. 41 "martingala dorata e fiocchettata".
- Bardal** p. 41 "arcione".
- Bendeka** p. 41 "fucile". De l'arabe bundiqiya, "fusil".
- Cadria** p. 41 "pistola".
- Chelbi** p. 86 "cane". De l'arabe kelb, "chien".
- Curbasc** p. 87. Du turc kurbash "fouet de cuir", qui donnera en français "cravache" en passant par l'allemand.
- Derbuka** p. 97 "tamburo". De derbūka, instrument à percussion fait d'une peau tendue sur une poterie.
- Duar** p. 59. Vient de l'arabe dowwaṭ, "village".
- Fghi** p. 34. Vient de l'arabe fqi(h), "maître en études coraniques".
- Gahua** p. 41. De l'arabe gahwa, "café".
- Gahuagi** p. 37. De gahwadji, "celui qui sert (ou tient) le café".
- Fonduk** p. 129. De fendeq, "caravansérail". On trouvera à Venise le mot "fondaco", de la même origine.
- Galabieh** p. 93 "camicia". De gellabiya, "grande tunique à larges manches".
- Garb** p. 154 "ovest".
- Ghemri** p. 97 "mandola tutta ornata di ciondoli e listelli di cuoio". De gembri, instrument à cordes pincées et décoré de breloques.
- Ghibli** p. 172. De gebli, "vent d'est".
- Gumàra** p. 38. Type de bois, Gumari, "bois d'encens", "bois d'oloès".
- Hmègia bara harir** p. 106 "camicia a colori, fronzoli e guarnizioni". De qamija bel ħarrir (littéralement chemise avec soies), "chemise à décoration multicolore en soie".
- Kabila** p. 50 "famille kabyle".
- Kal-Kal** p. 35. De khalkhal "anneaux de chevilles".
- Kanoon** p. 43. De kanun, "braséro".
- Kuitra** p. 97 "chitarra a tre corde". De qwitra, "instrument à trois cordes".
- Kurda** p. 112

- Magruna** p. 97 "piffero". Instrument à vent avec hanche à double tuyau prolongés par des cornes de bovins.
- Maruaha** p. 43. De **murwañ** "petit éventail à feu".
- Mehadda geld** p. 42 "guancia". De **mñadda djeld** "coussin de cuir".
- Mehalla** pp. 105; 169. De **mñalla** "armée de campagne".
- Musciarable** p. 171 "fenestrine". De **mūsharrabiya**, "moucharabiea" ou "fenêtre grillagée qui permet de voir sans être vu".
- Mogorob** p. 36. De **megreb** "coucher du soleil, prière du coucher du soleil, moment de rupture du jeûne pendant le ramadan, ouest".
- Ramadan** p. 51. De **řemdan** "ramadan", période de jeûne musulman.
- Rasgèb** p. 186. De **rajab**, septième mois de l'année lunaire.
- Regaà medes** p. 106 "stivaletti di marocchino rosso dipinto a geroglifici verdi e gialli (...) e riservati alle ragazze e alle spose di gran conto".
- Saida** p. 35. De **s'aida** "félicité", salutation de rencontre entre hommes.
- Scebregh** p. 51. (non identifié).
- Scemla** p. 41. (non identifié).
- Scensla nahàgi** p. 43 "catino di rame".
- Schek** p. 50. De **shikh**, "cheikh" (chef de tribu).
- Sciahi** p. 43. De **shāyi**, "thé".
- Sciugàl** p. 117 "ottobre". De **shewwal**, nom de mois lunaire qui devait correspondre au mois d'octobre dans le contexte du roman.
- Sebha** p. 44. De **tesbiñ**, "chapelet".
- Serual abiād** p. 41 "mutande terminanti alle caviglie" De **serwāl abyed** "culotte bouffante blanche".
- Sloughi** p. 86. De **slūgi** "lévrier".
- Suk** p. 36. De **sūq** "marché".
- Suria** p. 41 "camicia". De **suriya**, "chemise syrienne".
- Taghia** p. 41. De **tagiya**, "calotte que portent les hommes".
- Tebsi** p. 101. De **tebšil**, "plat".
- Uadi** p. 50. De **wādi**, "vallée".
- Uscieki** p. 113. Herbe à mastiquer et résine.
- Uri** p. 51. De **huriya** "hourì" ou femme promise au bon musulman quand il entre au Paradis.
- Zacharit** p. 50. De **zgharit** "cri de joie de femmes", youyou.
- Zawia** p. 36. De **zāwiya**, "lieu de prière et d'enseignement mystique".
- Zeriba** p. 50. De **zriba**, "clôture d'épineux".
- Zekra** p. 97 "piva".
- Zummara** p. 97 "zampogna". De **zemmara**, "pipeau", "fifre".

MICHELE DE CESARE

NOTAS SOBRE LA OPOSICIÓN AL RÉGIMEN FRANQUISTA
I - LA IZQUIERDA, LOS MONÁRQUICOS, LA IGLESIA,
LOS NACIONALISMOS, LOS INTELLECTUALES

1. LA IZQUIERDA

Los estudios sobre la historia del movimiento obrero español¹ y de sus organizaciones se han centrado en tres corrientes, la socialista², la anarquista³ y la comunista oficial⁴, aunque no pueden ser ignoradas otras organizaciones de izquierdas nacidas en Cataluña, Asturias y el País Vasco⁵, que no encajan dentro de estas corrientes y cuya originalidad consistía en la crítica de la consolidación estalinista en la U.R.S.S. por lo que serán acusadas de trosquismo por el P.C.E.

Durante la Guerra Civil se crearon divisiones muy fuertes en el campo republicano dentro del Frente Popular⁶ (formado por socialistas, anárquicos, republicanos, radicales, separatistas catalanes, nacionalistas bascos y comunistas). El presidente de la República, Azaña, pidió ayuda a Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, pero éstas prefirieron permanecer neutrales; se dirigió entonces a la U.R.S.S. que

¹ Entre la amplia bibliografía existente sobre este argumento, véase, entre otros, los trabajos de Sergio Vilar, *Historia del Antifranquismo 1939-1975*, Barcelona, 1984 y de D. Abad de Santillán, *Historia del movimiento obrero español*, Madrid, 1967 además del más reciente, del mismo autor, *Contribución a la historia del movimiento español*, México, 1981.

² Sobre la corriente socialista española, fundamental es la obra coordinada por Santos Juliá, que comprende ensayos de vario autores, *El socialismo en España. Desde la fundación del P.S.O.E. hasta 1975*, Madrid, 1986 y J.L. Martín Ramos, *Historia del socialismo español (1939-1977)*, Barcelona, 1989.

³ Cfr. O. Alberola y A. Gransac, *El anarquismo español y la acción revolucionaria, 1961-1974*, París, 1975.

⁴ Cfr. E. Comín Colomer, *Historia del Partido comunista de España*, Madrid, 1967; A. Ruiz Ayúcar, *El Partido Comunista. Treinta y siete años de clandestinidad*, Madrid, 1976; el más reciente G. Morán, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-85*, Barcelona, 1986.

⁵ Cfr. P. Conard Malerbe, *La oposición al franquismo*, Oviedo, 1977.

⁶ Cfr. C. Rojas, *Por qué perdimos la guerra*, Barcelona, 1970.

envió víveres, medicinas y hombres. Y, de este modo, aumentó la influencia de los comunistas dentro del gobierno⁷.

De septiembre de 1936 a julio de 1937 se formó un nuevo gobierno bajo Largo Caballero (socialista con un programa muy revolucionario que comprendía el exilio de los jesuitas, la supresión de las órdenes monásticas y tribunales del pueblo), del que también formaban parte dos comunistas.

En 1937 lo sustituyó Negrín, que formó un nuevo gobierno en Valencia con la exclusión de los anarquistas. En el verano del 1938, después de la Conferencia de Londres en la que las potencias occidentales se comprometieron a mantenerse neutrales si los voluntarios extranjeros se retiraban de España, Franco lanzó un nuevo ataque mientras en campo republicano el coronel Casado puso en marcha las negociaciones, hostigado por los comunistas que querían continuar la guerra a ultranza junto a Negrín.

El 27 de febrero de 1939, después de haber caído Madrid, Francia y Gran Bretaña reconocieron al Gobierno de Franco y el 1 de marzo Azaña dimitió del cargo de Presidente de la República; el 5 de marzo Negrín salió de España y se dirigió a Francia como si fuera el legítimo presidente de un gobierno exiliado, a pesar de los problemas suscitados por la dimisión de Azaña de la Presidencia de la República. Fracados los intentos desesperados de allegar a un acuerdo con los golpistas del coronel Casado, Negrín voló a Toulouse no sin antes haber confirmado a los representantes de las organizaciones políticas que seguiría en sus funciones como si el gobierno continuara existiendo. Pero Negrín estaba aislado, boicoteado por sectores significativos del propio P.S.O.E., que sospechaban que perseguía intereses comunistas, y por los mandos militares republicanos que querían una paz honrosa con Franco. El golpe casadista consumó la división interna entre los seguidores de Negrín, "terceristas" y "caballeristas", y los partidarios de Prieto.

La firma del acuerdo germano-soviético del 23 de agosto de 1939 determinó la ruptura entre Negrín y el P.C.E. que, siguiendo los dictados del Komintern, volvió a la crítica contra el "socialcasadismo" sin exclusión de los negrinistas. Claramente, desde su exilio o, más bien, de su aislamiento, no pudo controlar los fondos llevados a Méjico para socorrer a los refugiados porque su gran enemigo en el P.S.O.E., Indalecio Prieto, había creado la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (J.A.R.E.), habiendo persuadido a Cárdenas, Presidente de Méjico, de que la J.A.R.E. poseía un título más justo para el tesoro que el Servicio de Emigración para Republicanos Españoles, o SERE, creado por Negrín⁸.

El grupo de presión formado por Prieto dominaría no sólo el

⁷ Cfr. G. Morán, *op. cit.*

⁸ Cfr. V. Alba, *Historia de la Resistencia Antifranquista (1939-1955)*, Barcelona, 1978.

P.S.O.E. exiliado, sino también amplios círculos republicanos. La finalidad de Prieto era obtener el concurso de las fuerzas antifranquistas, centristas y derechistas, dentro de España, y con esta finalidad adoptó una posición moderada, incluso aceptando un futuro monárquico.

En abril de 1940 Negrín fue a Inglaterra⁹ y su presencia creó un conflicto dentro del Gobierno inglés; efectivamente, muchos de los conservadores habían estado a favor de la causa franquista y, aunque algunos habían temido que una victoria franquista diera una posibilidad de extensión de la influencia nazifascista, tal peligro parecía posible solamente si Inglaterra fuera una amenaza para España mientras lo más importante para el sector conservador del Gobierno de coalición era mantener una España amistosa y neutral. Sin embargo la mera presencia de Negrín en Inglaterra constituía una provocación para el gobierno español, pero el problema con el que se enfrentaba el Gobierno inglés era que sus componentes laboristas consideraban a Negrín como jefe de un gobierno legítimo, representante de una Segunda República derrotada por fuerzas ayudadas por Hitler y Mussolini, mientras que el mismo Gobierno reconocía a Franco. En todo caso no le inquietaban las reacciones de Madrid y lo que más le preocupaba era no poner a riesgo la solidez de la coalición gubernamental (laboristaconservadora) sin provocar una escisión.

Conforme la guerra iba evolucionando a favor de los aliados, los exiliados se iban fraccionando en grupos divididos según las posibilidades de atraer la simpatía de las democracias o el apoyo de grupos dentro de España o hacia Negrín y Prieto. En realidad Negrín no había participado hasta entonces en los movimientos dirigidos a presentar un frente republicano unido y en todo caso, el interés de los ingleses era no permitir concentraciones de líderes antifranquistas para evitar el recrudescimiento de la revolución en España¹⁰.

En los últimos seis meses de la segunda guerra mundial los grupos de exiliados políticos mantenían la estructura partidista de 1936; había poca unidad entre los republicanos, los cuales alentaron un movimiento en dirección de una solución monárquica. En noviembre de 1943, cuando el Gobierno mejicano disolvió la J.A.R.E., se creó la Junta Española de Liberación Nacional; este organismo reunió sectores de Izquierda Republicana, P.S.O.E., Unión Republicana, Esquerra catalana y U.G.T.. Los principios de esta Junta (la J.E.L.N.) eran los de rechazar la solución monárquica y restaurar la constitución de 1931. Mientras tanto el P.C.E., que no estaba incluido, creó la Junta Suprema de Unión Nacional, a la cual invitó a participar a los católicos, monárquicos y militares, pero fue rechazada por la J.E.L.N.; Negrín, que nunca había sido comunista a pesar de la amistad que demostraba

⁹ Cfr. M. Alpert, *Don Juan Negrín en Londres, 1940-1956*, en "Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne", núm. 8-9, 1989.

¹⁰ Cfr. P. Jaraíz Franco, *Historia de una disidencia*, Barcelona, 1981.

hacia la U.R.S.S., no participó, ya que mantenía la posición de que el Gobierno que él había encabezado era el único legítimo, visión no acorde con la opinión de Prieto y de Martínez Barrio, y declaró que la Junta Suprema era un fraude.

Al llegar 1944, con la liberación de Francia, Negrín reanudó su actividad política para vivificar los órganos constitucionales, o sea la Presidencia, las Cortes y el Ejecutivo. Insistía en la legitimidad de su propio gobierno, en la necesidad de presionar a Washington para que rompiera sus relaciones con España y opinaba que la Guerra Civil había sido la primera etapa de la Guerra Mundial, estableciendo así su derecho a ser homologado a los otros gobiernos exiliados y el derecho de la España Republicana a ser considerada como beligerante. Al final, la reunión de las Cortes republicanas tuvo lugar en Ciudad de Méjico sin la presencia de Negrín, ante 121 diputados. Pero los exiliados estaban divididos: los socialistas de Prieto no estaban a favor de restaurar las instituciones republicanas y los comunistas no tenían relaciones con Negrín, convencidos de que era más urgente persuadir a las democracias occidentales que había que derrocar a Franco.

El 25 de abril de 1945 se celebró la sesión inaugural de las Naciones Unidas en San Francisco y el 7 de mayo del mismo año Alemania se rindió; el 29 de junio la O.N.U. condenó a los regímenes que se habían impuesto con la ayuda nazifascista y, en Postdam, los Tres Grandes tomaron la decisión de mantener España aislada. En julio Negrín llegó a Méjico y no se le confirmó como Jefe de Gobierno. No gozaba de suficientes apoyos para que se le ofreciera la jefatura y, en su lugar, fue elegido José Giral, no incluyendo este Gobierno ni el P.C.E., ni "negrinistas", ni "caballeristas" para no dar motivo de oposición por parte de las potencias occidentales al nuevo gobierno que se esperaba recibiese el apoyo y el reconocimiento internacional.

A pesar de las grandes esperanzas suscitadas por la victoria aliada, la creación de la O.N.U. y la victoria laborista en Gran Bretaña, a principios de 1946 ya quedaba bien claro que no se iba a hacer nada en contra del régimen franquista. El temor del Foreign Office era que la caída de Franco produjera la guerra y el comunismo y la ruptura en fracciones de las oposiciones al franquismo en el exilio era tan grande que se prefería tratar con Franco, a menos que la coalición prietista-gilrroblista-monárquica no adquiriera formas más claras y reales. Los mismos republicanos consideraron a Negrín un traidor porque en 1948 pidió que España fuera incluida en el Plan Marshall y que el régimen caudillista fuera excluido de la Unión Europea. Negrín delimitaba con mucha precisión los terrenos de la ayuda económica y de reconocimiento político; para él, la exclusión de España representaría un doble error porque sería causa de graves sufrimientos para el pueblo español y la restauración de regímenes bajo probable control de la U.R.S.S. no era posible.

La U.G.T.¹¹, inspirada por Indalecio Prieto, se estableció en diversos países de Hispanoamérica a partir de mayo de 1940. Su división en la postguerra fue el resultado de las actuaciones del P.C.E. debidas al cambio del Komintern tras la firma del pacto germano-soviético de 1940, que rechazaba la socialdemocracia del P.S.O.E., traidor de la República y temeroso de la revolución popular.

Cuando en 1939 la U.G.T. intentó consolidar el predominio de los sectores comunistas y negrinistas a su favor, los socialistas moderados destituyeron al Gobierno Negrín y crearon la J.A.R.E. (Junta de Ayuda a los Republicanos Españoles), a fin de garantizar la financiación de la política de Prieto.

El 11 de mayo de 1940 se creó la U.G.T. (Comité Nacional), en contraposición a la U.G.T. (Comisión Ejecutiva) de Negrín.

En principio la U.G.T. no era homogénea, debido a la presencia de dirigentes caballeristas. Éstos rompieron con su propia tradición política y evolucionaron hacia posiciones claramente democráticas y moderadas. Mientras las izquierdas marxistas de la época consideraban la segunda guerra mundial como la última crisis del sistema capitalista, el capitalismo en decadencia se debatía en una guerra interimperialista cuyo objetivo era alcanzar la hegemonía a escala internacional. Por eso la U.G.T. de la C.E. no dudaba en condenar el "simplismo antifascista" de las corrientes socialdemócratas que intentaban unir España al carro de los imperialistas ingleses y franceses y, de este modo, la lucha por un sistema democrático y pluralista de partidos políticos se equiparaba a la defensa del capitalismo imperialista.

Para los prietistas, en contraste con los comunistas, era más importante el problema de la constitución de un orden democrático substancial, tras el reconocimiento de la voluntad popular, expresada en las urnas, instaurando un sistema plural de partidos políticos y de derechos y libertades públicas e individuales. Según Prieto, la transición pacífica de la dictadura franquista a un estado de derecho debía realizarse mediante un plebiscito, respetando la voluntad popular, aunque esto llevase a una restauración monárquica; fue esta actitud y, sobre todo, esta postura de Prieto que provocó el rechazo entre amplios sectores del exilio que se consideraban defensores de la legalidad republicana¹².

En agosto de 1945 quedaba constituido el Gobierno Giral. Esto contrariaba a Prieto, que prefería la J.E.L. por su flexibilidad y menores hipotecas respecto al pasado. Durante el mes de julio de 1945 fue recibida en Méjico, gracias a Francia, una dura requisitoria contra los socialistas residentes allí en la que se les conminaba la disolución de

¹¹ Cfr. A. del Rosal, *Historia de la U.G.T. en España*, Barcelona, 1977 y, del mismo autor, *Historia de la U.G.T. en la emigración*, Barcelona, 1978.

¹² Cfr. F. Giral y P. Santidrián, *La República en el exilio*, Madrid, 1977.

las diferentes comisiones ejecutivas y su integración en un solo grupo organizado: la A.S.E. (Agrupación Socialista Española).

En abril de 1946 se reunía el primer congreso del P.S.O.E. en Francia¹³ y en julio de 1947, en la Asamblea de Delegados Departamentales, que debía congrega a los delegados que representaban las distintas zonas en que se dividía el Partido, Indalecio Prieto lanzó un llamamiento al resto de las fuerzas políticas de oposición. Los contactos que inmediatamente se iniciaron fracasaron, a excepción de los establecidos con los monárquicos, agrupados en la Confederación de Fuerzas Monárquicas. Indalecio Prieto y J.M. Gil Robles se encontraron en Londres pero sin éxito.

En febrero de 1948 se celebró el III Congreso del P.S.O.E. en exilio¹⁴. Indalecio Prieto fue elegido Presidente del partido. Los contactos con los monárquicos continuaron, culminando con la firma del "Pacto de San Juan de Luz", del agosto de 1948, en el que se afirmaba que después de la devolución de las libertades, se debía consultar a la nación a fin de establecer un régimen político definitivo, bien de forma directa o a través de representantes, pero, de cualquier modo mediante voto secreto. El Pacto de San Juan de la Luz no tuvo éxito, pero Prieto, contra su voluntad, fue reelegido Presidente del Partido en el IV Congreso¹⁵, en 1950. El Partido Socialista mostraba así su falta de alternativas políticas y personales. En noviembre de 1950 Indalecio Prieto dimitió. En aquel momento comenzaba para el P.S.O.E. un largo "impasse" que sólo acabaría dos décadas más tarde.

En los años cincuenta y en la primera mitad de los años sesenta, se produjeron cambios sustanciales en la sociedad española que configuraron las bases de una oposición renovada al franquismo. Superada la división de la etapa republicana, este período se caracterizó por un nuevo tipo de conflictos internos con el nacimiento de una nueva generación socialista procedente, en su mayor parte, de sectores "ilustrados": estudiantes y profesionales de clase media con bases tradicionales de origen obrero en España y en el exilio. Esta integración permitió la independencia política del P.S.O.E. respecto a formaciones de centro y a los nuevos grupos sindicales que se autodefinían socialdemócratas.

Frente a la defensa de la legitimidad republicana, el P.S.O.E. evolucionó hacia un posibilismo democrático, reconociendo, si no hubiera otras soluciones, la monarquía constitucional como avance político frente a la dictadura. Se volvió a descubrir el valor de la democracia, base de la convivencia política, se acepta al oponente en el sistema de partidos y el reformismo democrático sustituye el antiguo movimiento político clasista.

Una vez frustrada la esperanza de una solución internacional del

¹³ Cfr. *Congresos del P.S.O.E. en el exilio, 1944-1974*, Madrid, 1981.

¹⁴ Cfr. nota 13.

¹⁵ Cfr. nota 13.

problema español, la dirección del movimiento socialista en el exilio trató de constituir plataformas políticas unitarias que reunieran grupos de inspiración democristiana y de derecha, con exclusión de los comunistas. Las principales tentativas unitarias se produjeron en torno a la crisis económica del bienio 1956/58, en el Coloquio de Munich de 1962 y en el referéndum de la Ley Orgánica del Estado y la designación del sucesor.

La debilidad y fragmentación de los aliados limitaron la efectividad de esta política. Desde 1962 se consolidaron vastos movimientos de protesta estudiantil y obrera, el régimen de Franco continuó con la represión, aunque a finales de los años cincuenta hubo una tibia "liberalización" política; el P.S.O.E. continuó con su política reformadora y moderada, considerando secundaria la movilización popular y la lucha clandestina y desarrollando tácticas como la infiltración en las instituciones del régimen¹⁶.

La historia del P.C.E.¹⁷ hasta los años sesenta se caracteriza por su aislamiento respecto a los otros grupos exiliados de oposición y a la izquierda socialista. Después de la Guerra Civil, el P.C.E. rechazó la legitimidad del resto de las fuerzas republicanas, renunciando a la búsqueda de soluciones consensuales. Como aspiraba a ser el eje fundamental de la oposición, intento echar la culpa de la pérdida de la Guerra Civil a los jefes del P.S.O.E., afirmando que pertenecían a la burguesía y que rechazaban la revolución popular. Otra razón del aislamiento del P.C.E. fue su estrecha dependencia de Rusia y del Komintern, que duró hasta los años setenta y probablemente sirvió para financiar su estructura organizativa.

Tras la firma del pacto germano-soviético de mayo de 1940 se produjo un giro en la política del Komintern con la ruptura de la política de frentes populares y la crítica a la socialdemocracia, hecho que no dejaba margen alguno para la constitución de espacios comunes de actividad política.

En 1941, con el ataque alemán a la U.R.S.S., se produjo un nuevo viraje en la política del Komintern: los antiguos "traidores" se habían convertido en "aliados", empezaba la política de unión nacional frente al nazismo y esta ruptura permitió a los comunistas reorganizarse en el exilio.

En 1944, cuando tuvo lugar el desembarco aliado en el norte de Francia, el maquis español¹⁸ que tenía bases políticas en este país inició la invasión de España a través del Valle de Arán, en los Pirineos, con la perspectiva de provocar un levantamiento nacional pero esta

¹⁶ Cfr. P. Conard Malerbe, *op. cit.*

¹⁷ Véase, sobre este argumento, la nota 4, *supra*.

¹⁸ Cfr. A.E. Fernández, *La España de los maquis*, México, 1971; F. Aguado, *El maquis en España*, Madrid, 1975; J.A. Vidal Sales, *Después del 39: la guerrilla antifranquista*, Barcelona, 1976 y D. Arasa, *Años 40: los Maquis y el P.C.E.*, Barcelona, 1984.

ambición quedó frustrada por la indiferencia y la hostilidad del pueblo español, a causa de la férrea censura de prensa que prohibía cualquier infiltración sobre el tema, así como por la dura represión franquista. La actividad guerrillera continuó desarrollándose entre 1943 y 1949. Después de esta fecha, el P.C.E., representado por Santiago Carrillo, a causa de los acontecimientos que condujeron a la guerra fría, cambió táctica y empezó a trabajar en las organizaciones de masa y en los sindicatos antifascistas para crear una base popular al partido y la primera huelga importante en Barcelona en 1951 fue el resultado de este trabajo.

En los años '60 y '70 hubo una evolución del P.C.E. hacia la democracia. Los militantes en el medio estudiantil, obrero e intelectual jugaron un papel decisivo en las acciones de la oposición hasta 1975, pero en la primera convocatoria electoral obtuvo pobres resultados debido a la existencia en la izquierda de un competidor en condiciones de recoger el voto de una porción considerable del electorado español.

2. LOS MONÁRQUICOS

La paradoja de la oposición monárquica al franquismo es que sus protagonistas comenzaron políticamente junto a la extrema derecha. Su giro hacia estas posturas no fue por oportunismo, sino por fidelidad a las instituciones monárquicas y a la persona que las encarnaba, cuyas ideas fueron adulteradas en la versión que de ellas daba el franquismo. Ninguno de los partidos de la derecha¹⁹ deseaba la totalización del poder en uno de los militares que colaboraron con ellos, y menos durante cuarenta años.

Don Juan, que en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial representó la más visible alternativa democrática al franquismo²⁰, apareció en la política en el campo de la extrema derecha, de los monárquicos ortodoxos tradicionalistas, mientras que Alfonso XIII representaba para muchos españoles la monarquía liberal y parlamentaria²¹. Se adhirió a la causa de Franco, a quien dirigió una carta, pero se le impidió que combatiera en las filas nacionalistas a las órdenes del general Mola, quien de sentimentalmente monárquico, tenía muy poco.

El final de la Guerra Civil vio el nacimiento de la oposición monárquica. Los dirigentes más significativos de los partidos de derecha que habían colaborado con Franco en la Guerra Civil se sintieron profun-

¹⁹ Cfr. J. Onrubia Revuelta, *Historia de la oposición falangista al régimen de Franco en sus documentos*, I, Madrid, 1989.

²⁰ Cfr. J.M. Toquero, *Franco y Don Juan: La oposición monárquica al franquismo*, Barcelona, 1989.

²¹ P. Nourry, *Un rey para los republicanos*, Barcelona, 1987.

damente descontentos de la concentración del poder en manos de Franco y el mismo régimen franquista utilizó figuras de segunda fila de los monárquicos, falangistas, carlistas o católicos y no a los dirigentes, que fueron alejados.

El 15 de enero de 1941 Alfonso XIII abdicó con el fin de no representar un obstáculo para la restauración de la tradición monárquica. Mientras tanto ya se había iniciado la conspiración monárquica en toda regla. Se concretaba en reuniones en las que se intentaba convencer a elementos militares de la oportunidad de una restauración monárquica frente a la totalización del poder en manos de Franco. La evolución de la Guerra Mundial a favor de los aliados hizo aumentar de manera muy considerable las posibilidades de los conspiradores monárquicos. Al mismo tiempo, en 1943, se produjo la adhesión a la causa monárquica de J.M. Gil Robles, el fundador de la C.E.D.A.. Para él, la Monarquía debía ser una solución entre el totalitarismo y el comunismo, una alternativa conservadora sin arbitrariedad, defensora de los derechos del hombre pero no impuesta de manera violenta.

Franco se daba cuenta del potencial peligro de posturas como ésta y a principios de febrero de 1943 nombró para las nuevas Cortes a significativas personalidades del campo monárquico y en su correspondencia con don Juan decía querer la restauración de la monarquía, aunque no existía un acuerdo ni en el tiempo ni en la forma.

Las maniobras de los monárquicos continuaron²². Muchos generales intentaron convencer a Franco de que dejara el poder, sin imponerle nada por miedo a otra guerra civil y manifestándole solamente la oportunidad de una restauración monárquica; el único efecto que tuvieron estos intentos fue el de dejar bien claro que la restauración monárquica no era factible sin la colaboración de Franco. En marzo de 1945 don Juan publicó el "Manifiesto de Lausanne". En éste la monarquía se presentaba como garantía del orden público; se declaraba tradicional, pero por el programa que presentaba resultaba homologable a las instituciones de los países democráticos europeos; mostraba su discrepancia con el régimen de Franco; pero al mismo tiempo renunciaba, como tal institución, a la conspiración; y, por último, partiendo de la identificación entre el franquismo y el resto de los totalitarismos, se presentaba como una solución acorde con la política internacional y la del conflicto bélico. En ningún momento Franco pensó en abandonar el poder, siguiendo su vieja tesis de un rey de creación propia y sometido a la condición previa de mantener la ficción de la Falange.

A lo largo de todo el año 1945 una serie de personas viajaron a Madrid y Lausanne con el fin de tratar de llegar a un acuerdo entre franquistas y monárquicos para la implantación de la monarquía tradicional. Había, a este respecto, dos posibilidades: o bien la monarquía

²² Cfr. J.M. Toquero, *op. cit.*

podía ser implantada por el régimen existente, implicando una continuación del mismo, posibilidad absolutamente rechazada por don Juan; o bien la monarquía, conservando la esencia que inspiró el Movimiento Nacional, debía llegar sin vínculos ni compromisos con el régimen existente y con el asenso nacional indispensable.

En el campo monárquico hubo una división en dos grupos. El sector que propugnaba una política de contactos del Rey con el Dictador, estaba formado por elementos católicos, como Herrera y Artajo, por los militares, por casi todos los financieros y por una gran masa de opinión neutra que temía que un cambio condujera a otra guerra civil. Otro sector, formado por un gran número de católicos, algunos militares y elementos intelectuales y de izquierda moderada, simplemente no quería en modo alguno que el Rey tuviera contactos comprometedores con Franco.

En enero de 1946, don Juan se trasladó a Estoril (Portugal), más cerca de España. El 15 de febrero se anunció que las relaciones quedaban rotas, dada la diferencia de posturas. Visto que todos creían que existía un acuerdo entre don Juan y Franco, disminuyó el apoyo que don Juan había recibido hasta aquellos momentos. De todas formas, hubo una reorganización de las actividades de los grupos monárquicos, como la antigua C.E.D.A., bajo el nombre de Acción Popular, Acción Española, Lliga y Renovación Española.

En este ambiente de creciente actividad monárquica se elaboró el documento conocido como "Bases de Estoril", en febrero de 1946, en el que se pretendía sintetizar los principios de la monarquía restaurada: la religión católica, la unidad sagrada de la Patria y la monarquía representativa; el Estado tenía que ser confesional, con tolerancia en materia religiosa; se reconocían los derechos humanos y sus garantías; la función legislativa le correspondería al rey con la colaboración de las Cortes.

En el último párrafo se afirmaba que las Bases de Estoril habrían sido sometidas a la libre voluntad de expresión del voto de la Nación, sin perjudicar la entrada en vigor desde el primer momento de los privilegios que son peculiares al principio de legitimidad representado por la personalidad y la figura del Rey, para dar una respuesta a la oposición republicana, que quería un plebiscito como condición previa para la restauración de la democracia. Los republicanos protestaron, ya que el contenido de estas Bases, contradictorio respecto al Manifiesto de 1945, era excesivamente derechista y sustraía a los resultados del voto popular la legitimidad monárquica. El problema principal de esta operación radicaba en el "plebiscito previo" en el que insistían las izquierdas y que los monárquicos no estaban dispuestos a aceptar, porque ello afectaba a la esencia misma de la institución monárquica.

A pesar de estas discrepancias los contactos se mantuvieron y las negociaciones entre ambos sectores no se rompieron hasta marzo de 1946, cuando los republicanos de A.N.F.D. admitieron en su seno al

Partido Comunista. En ese mismo mes se publicó una nota firmada por Francia, Inglaterra y Estados Unidos en la que estas naciones deseaban que los patriotas españoles lograran la salida pacífica de Franco del poder y el establecimiento de un gobierno provisional. Como se puede comprobar con su lectura, las potencias occidentales no aceptaban la legalidad republicana restaurada: de hecho, hacían referencia a un gobierno provisional de carácter monárquico y democrático. Sin embargo, se condenaba a la guerrilla, no sólo porque sus procedimientos fueran violentos, sino también por otra razón que no se mencionaba explícitamente, pero que no por ello resultaba menos cierta: el dominio que sobre ella ejercían los comunistas. Los monárquicos reasumieron los contactos con A.N.F.D. cuando el P.C.E. le dejó para entrar en el gobierno republicano exiliado de Giral. Fruto de todas estas conversaciones fue un documento que demostraba de manera clara una victoria de la postura de los monárquicos, porque se admitía la posibilidad del establecimiento de instituciones monárquicas, aunque no necesariamente sometidas luego a una ratificación plebiscitaria. La Alianza contestó el documento dado que en su seno no había unanimidad absoluta respecto al tema del plebiscito previo.

Mientras todo esto sucedía, Franco recomendaba al Conde de Barcelona "identificación, confianza y paciencia". Él quería que don Juan fuera un "príncipe heredero de Franco" y no tuviera contactos con la izquierda. El 30 de marzo de 1947 Carrero Blanco fue a Estoril para presentar a don Juan el proyecto de la Ley de Sucesión que sería inmediatamente presentada a las Cortes. La entrevista se desarrolló de tal manera que don Juan tuvo la impresión de que se le consultaba sobre la misma. La verdad es que estaba siendo informado, y no consultado, acerca del contenido de la ley que Franco había decidido sólo. Don Juan afirmó que esta Ley de Sucesión le parecía inaceptable. Publicó así mismo un manifiesto, el 2 de abril de 1947 dirigido a los españoles, en el que declaraba no poder aceptar una monarquía electiva.

Además, Franco intervino en otro acontecimiento que preocupó mucho a don Juan. Su hermano don Jaime había renunciado a sus derechos al trono y ratificado la renuncia en 1945, pero ya desde este momento entre los monárquicos se propagó el temor a que Franco, utilizando las prerrogativas que le concedía la Ley de Sucesión, adjudicara el trono a don Alfonso de Borbón Dampierre, hijo mayor de don Jaime, aprovechando la incapacidad de éste último y sus constantes apuros económicos para controlarle.

Esta actitud del franquismo iba a facilitar la aproximación a la izquierda en el campo monárquico. En septiembre de 1947, Indalecio Prieto, vencedor en el seno del P.S.O.E., inició las gestiones para un pacto con los monárquicos. El gobierno inglés, que era laborista, había mantenido desde hacía tiempo conversaciones con los representantes de la causa monárquica y deseaba una solución para el problema creado por la permanencia de Franco en el poder en España a través

del establecimiento de una cordial relación entre los núcleos más significativos de la oposición democrática y presionaba para que se realizara una entrevista entre Prieto y Gil Robles. Ésta tuvo lugar el 15 de octubre de 1947. El resultado no se concretó en ningún pacto, pero el hecho significaba una verdadera reconciliación entre las dos Españas que habían protagonizado la guerra civil. A principios de agosto de 1948 las impresiones acerca de la posibilidad de un texto coincidente entre monárquicos y socialistas eran ya muy grandes.

Cuando el documento estaba a punto de ser firmado, un acontecimiento absolutamente inesperado se interpuso; el 25 de agosto en alta mar, frente a San Sebastián, se produjo una entrevista entre don Juan y el general Franco que se recuerda como las "conversaciones del Azor" porque se celebraron en la embarcación de Franco. En estas conversaciones se habló de la educación del hijo y heredero, don Juan Carlos, y del cese por parte de la prensa española de la campaña en contra de las instituciones monárquicas. En medios monárquicos no faltaban quienes propugnaban una relación estrecha y directa entre don Juan y Franco. Gil Robles se sintió alejado y amargado por las conversaciones que mantenía con el P.S.O.E. hasta el punto de pensar en retirarse de la política. En el momento en que don Juan y Franco se estaban entrevistando se llegó a la conclusión de las negociaciones con el P.S.O.E. Puede extrañar que Prieto aceptara el que más tarde se llamó "Pacto de San Juan de Luz", teniendo en cuenta el contacto cordial de don Juan con Franco. Prieto establecía una distinción entre los monárquicos y la figura de don Juan procurando que, gracias a sus actitudes, se malograsen los resultados que Franco esperaba sacar de las consultas con don Juan. El 6 de octubre de 1948 se firmó el "Pacto de San Juan de la Luz". Este pacto puede ser visto como otra victoria de los monárquicos: no hay ninguna alusión explícita al tema del signo institucional que había de tener el gobierno provisional y se evitaba decidir si habían de ser unas elecciones o un referéndum los que determinaran el futuro constitucional.

Don Juan ratificó que su política no había cambiado y que la entrevista no era nada más que un cambio de tácticas. La situación de los monárquicos era confusa; cuando a primeros de noviembre Juan Carlos llegó a Madrid, las posibilidades de contacto entre los monárquicos y la izquierda eran prácticamente imposibles: estaba claro que se trataba de una victoria de Franco.

1949 fue un año de transición: los monárquicos y los socialistas empezaron a mostrar divergencias en la actuación del pacto. Don Juan empezó, tíbicamente, a alejarse de la colaboración con el franquismo. La evolución de la política internacional y española hacían que a don Juan no le quedara ya otra solución que la aceptación de la política colaboracionista con Franco, reduciéndose a pedirle la restauración de las instituciones monárquicas, consciente de que era muy improbable, por no decir imposible, que el jefe de Estado aceptase.

3. LA IGLESIA

Hasta 1965, es decir, hasta el final del Concilio Vaticano II, la Iglesia de España había actuado como apoyo institucional y legitimador del régimen de Franco²³, junto con las Fuerzas Armadas. El Concilio Vaticano II fue una convulsión para la Iglesia universal, que marcó una relación nueva entre la misma y el mundo que incluía los aspectos políticos: sólo los regímenes democráticos podían garantizar la libertad de confesión religiosa y la autonomía de la Iglesia.

Durante este período la inmensa mayoría de las jerarquías de la Iglesia española seguía siendo franquista, mientras una corriente creciente de jóvenes sacerdotes iba haciendo suyas actitudes democráticas ya a principios de los años '60. Estos sacerdotes, en su mayoría demócratas, debían su conducta no sólo a los nuevos aires eclesiales que venían de Roma con el Papa Juan XXIII, sino al inevitable contacto con la realidad española y a la observación directa de las injusticias que sufría el pueblo español²⁴.

Entre 1965 y 1969 desaparece la Acción Católica, movimiento gobernado por los obispos. La Compañía de Jesús sufre una gran crisis con el padre Pedro Arrupe que, con su equipo de colaboradores, impulsa un movimiento progresista casi de rebeldía como el llamado liberacionismo.

En este mismo período se produjeron diversas manifestaciones: la de los 399 sacerdotes vascos que en 1960 firmaron una carta colectiva protestando contra el régimen dictatorial; las declaraciones del abad Escarré, que dijo que el sistema político de Franco no cumplía con los principios básicos del cristianismo; las marchas de 1966 y de los años siguientes de clérigos en Barcelona, apaleados por los policías. Estos clérigos se reunieron en 1972 en el Escorial para lanzar la "Teología de la Liberación" y en 1973, en Cataluña y dieron origen al movimiento llamado "Cristianos por el Socialismo", de inspiración comunista. En 1971 se celebró en Madrid la famosa asamblea conjunta de obispos y sacerdotes en la que se dijo que la Iglesia de 1936 no supo ser ministro de reconciliación, por no haber impedido y no haberse opuesto a la Guerra Civil.

Ya en 1962 algunas jerarquías de la Iglesia italiana, como el Cardenal Montini, más tarde Pablo VI, habían adoptado posiciones contra la dictadura franquista, cuando tendía a excederse en la represión. Mientras tanto, la inmensa mayoría de los obispos españoles eran reticentes a oponerse a Franco, ya que se limitaban, simplemente, a consi-

²³ Cfr. J.L. Simón Tobalina y J.L. Rivera Blanc, *Asociación Católica Nacional de Propagandistas*, Madrid, 1973 y M. Montero, *Historia de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas: la construcción del Estado confesional (1936-1945)*, Pamplona, 1993.

²⁴ Cfr. S.C. Payne, *El catolicismo español*, Barcelona, 1984 y A. Hernández, *El quinto poder. La Iglesia, de Franco a Felipe*, Madrid, 1995.

derar legítimas las reivindicaciones salariales de los trabajadores y facilitar la organización de movimientos cristianos sindicales dedicados a este fin, como la H.O.A.C. y la J.O.C. para no perder la influencia de la Iglesia en el pueblo español.

Entre la Iglesia y el Estado existían algunas tensiones debidas principalmente a las acciones de los sacerdotes jóvenes, que desbordaban a los obispos. La Iglesia española como institución no hizo su crítica de la dictadura franquista hasta casi el último momento, al final de una conferencia episcopal que tuvo lugar en diciembre de 1972 y en la cual se concordó un documento titulado "La Iglesia y la Comunidad Política".

4. LOS NACIONALISMOS

En Cataluña, la oposición tuvo que luchar no sólo por unas libertades democráticas, sino también por el derecho a desarrollar un autogobierno lo más próximo posible al conseguido con el Estatuto de 1932. El franquismo tuvo como uno de sus objetivos básicos la aniquilación de los signos de identidad nacional de Cataluña y la sometió a un proceso de alienación nacional. Todo ello constituyó un poderoso estímulo suplementario para la oposición no violenta que a partir de los años '50 desarrolló un tejido asociativo cívico-cultural y educativo formalmente apolítico²⁵.

La relativa amplitud de las clases medias urbanas instruidas ofreció un fértil terreno social primero a la resistencia cultural y luego a la reconstrucción. Durante los años '50 y '60 las actividades de la oposición no clandestina se refugiaron en el catolicismo. No se trataba de buscar protección en la Iglesia, sino que la omnipresencia de la Iglesia era tal que sólo desde el catolicismo era posible ir más allá de los reducidos núcleos clandestinos para salvar los restos de la identidad destruida por la represión franquista y defender los derechos humanos. La renovación y actualización católica promovida por el Concilio Vaticano II representó un fuerte estímulo para la laicización de la sociedad y para un nuevo catolicismo progresista y social. De cualquier modo, la Iglesia católica se encontró en una situación contradictoria. Por un lado, la jerarquía eclesiástica creía que el franquismo era el salvador de la religión. Por otro lado, en 1947 las fiestas de la Virgen de Montserrat constituyeron la primera movilización de masas circunscrita en ámbito religioso en la que, entre las más de setenta mil personas que participaron, había condenados a muerte de los dos bandos de la Guerra civil.

²⁵ Entre la amplísima bibliografía sobre el argumento, véase J.M. Colomer, *Cataluña como cuestión de estado. La idea de nación en el pensamiento político catalán (1939-1979)*, Madrid, 1986 y la más específica obra de J. Ainaud y J.M. Asarte, *Catalunya sota el franquisme*, Barcelona, 1978.

El franquismo empezó a diluirse en la Cataluña de los años '60. Al franquismo no le faltaron nunca alcaldes, ministros y diputados provinciales y la gran mayoría de la burguesía empresarial catalana, parcialmente castellanizada, adoptó una posición conformista respecto al franquismo. Ello explica que pudiese resultar plausible en los años '60 el papel de representar el único catalanismo popular, reivindicado por comunistas y socialistas catalanes. Publicar y leer libros en catalán, aprender a escribir la lengua proscrita en la escuela, apoyar la canción catalana, considerar Montserrat algo más que un santuario mariano, fueron señales de identidad que el franquismo hubo de ir tolerando, aunque intentó diluir su valor político. El franquismo confiaba en que, manteniendo la lengua catalana fuera de la radio, la prensa diaria, el cine, la televisión y la enseñanza pública, lograría evitar el resurgimiento de la conciencia nacional catalana. El franquismo veía Cataluña como un problema permanente sin resolver. Sólo era posible mantener a catalanes y vascos bajo el centralismo con la dictadura, dado que la marcha hacia el autogobierno de ambos pueblos comportaba la democratización del Estado Español.

La inmigración jugó un papel de involuntario instrumento del franquismo, dado que este grupo no estaba ligado a ninguna tradición.

En 1951 tuvo lugar la huelga de Barcelona, un movimiento espontáneo que comenzó con un boicot a los tranvías por la diferencia de precio del transporte urbano respecto a Madrid. Esta huelga creó a ilusión de que se podría organizar una huelga general pacífica bajo las órdenes de un partido. En realidad en la huelga de Barcelona se puso de manifiesto la poca articulación de la oposición, con los estudiantes y los obreros divididos entre comunistas, socialistas y católicos.

Durante los años '60 y '70 hay una recuperación cultural catalana gracias a la autorización de editar en lengua catalana un número, si bien muy moderado, de títulos, a la creación de la primera cátedra de Lengua y Literatura Catalana en la Universidad y al nacimiento de revistas intelectuales y de la "Nova Cançió".

Este dinamismo fue frenado entre 1969 y 1972. Esta crisis editorial fue política porque no se podía mantener la expansión de este sector, si al mismo tiempo se prohibía en la enseñanza, en los medios de comunicación y en la vida pública y oficial. Sólo con el relanzamiento del movimiento democrático y autonomista se inició la recuperación de la crisis.

El escultismo fue un movimiento educativo juvenil de gran importancia y unido al sentimiento catalanista y católico. Hubo representantes del escultismo en la constitución del primer núcleo del CC (Católicos Catalanes) y en el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona. Los escultistas fundaron colegios privados muy importantes para la renovación educativa en Cataluña.

En el terreno de la difusión cultural, la entidad con mayor relieve

público fue Omnium Cultural de 1961, fundada por un grupo muy minoritario dentro de la burguesía industrial y un círculo amplio de intelectuales influidos por el marxismo para fomentar los premios literarios y subvencionar la enseñanza de la lengua catalana.

Complementaria y paralela fue la acción del "Centre d'Informació, Recerca i Promoció", dirigido por Jordi Pujol entre 1965 y 1971, y la del Círculo de Economía, con la voluntad de influir en la administración económica franquista.

La tendencia a una política unitaria en Cataluña comenzó en plena dispersión y fragmentación. La Asamblea de Cataluña, constituida en Barcelona en 1971, posibilitó la incorporación a la movilización política de un número de personas sin precedente (PSUC, MSC, UDC, ERC, Grup Cristià de Defensa dels Drets Humans, Comunitats Cristianes, etc.), logrando saltar de la clandestinidad a la ilegalidad desafiante.

Con la masificación de la universidad se organizó un verdadero movimiento estudiantil capaz de dotarse de una organización independiente, el Sindicato Democrático de estudiantes de la Universidad de Barcelona, constituido en el convento de capuchinos en 1966. La penetración de la policía en el convento, la llamada "caputxinada", la represión de la manifestación ante la Jefatura de Policía de Barcelona de 130 sacerdotes y religiosos, dispersados a golpes de porra, fueron claras expresiones de apoyo de los movimientos de apostolado a la lucha democrática.

El movimiento obrero en Cataluña tuvo características peculiares. En 1964 se creó la Comisión Obrera Central de Barcelona, bajo la acción conjunta de dirigentes obreros comunistas, cristianos y socialistas hasta 1965 aunque no se logró crear un sindicalismo nacionalista como en el caso vasco.

El origen del nacionalismo vasco se halla en una doble frustración sufrida a partir de 1876 por los grupos dominantes de la sociedad pre-capitalista vasca: el desarrollo de la revolución industrial supondrá para ellos la pérdida de su hegemonía social, económica y política; asimismo, la derogación de los Fueros implicará la desaparición del instrumento jurídico y político necesario para mantener la hegemonía.

Sabino Arana²⁶ configura un movimiento nacionalista cuyo eje

²⁶ Escritor, político y filólogo, fue el gran teórico y difusor del nacionalismo vasco. Nació en 1865 en Abando (Bilbao) y falleció en 1903 en Pedernales (Vizcaya). Se educó en el ambiente carlista de su casa, pues su padre, Santiago Arana, lo era con fervor; en 1883 se trasladó a Barcelona, donde se quedó hasta 1888, para estudiar Medicina y allí, por influencia de su hermano (parece que, en menor medida, por el pujante regionalismo catalán) nació su conciencia nacionalista. Aprendió la lengua vasca, que desconocía por completo, a través del estudio e incluso llegó a opositar a una cátedra que la Diputación de Vizcaya tenía en el Instituto de Bilbao (la plaza fue para Resurrección María de Azcúe, que derrotó nada menos que a Unamuno y a Arana); sin embargo, casi toda su obra se escribió en la única lengua que dominaba: el castellano. El 24 de mayo de 1894 se creó la sociedad recreativa *Euzkaldun Batzokiya*, primera organización de signo nacionalista vascongada, promovida por Sabino Arana Goiri; éste dotó a la nueva sociedad con un regla-

fundamental se basará en la contraposición radical entre lo español y lo vasco. Bajo esta adversión hacia España y lo español está latente el rechazo a la nueva sociedad industrial y a sus estructuras jurídicas y políticas, en cuanto destructoras de las "esencias" vascas.

En los años de la postguerra, la lengua y la cultura vascas van a conocer el período más crítico de toda su historia. El grupo que las sostenía, el P.N.V., de extracción republicana nacionalista, perdió la guerra: se llevó a cabo una política de persecución sistemática de todo lo euskaldun, tanto en el ámbito público como privado y familiar; se prohibieron las manifestaciones culturales como danza, música y literatura, así como la utilización de la lengua en los oficios religiosos, en las lápidas de los cementerios o en el registro civil. Sólo a partir de 1960 empezó a manifestarse una relativa distensión.

Por otra parte, a partir de la década de los cincuenta, comienzan a operarse profundas transformaciones en el campo social y económico, con el desarrollo industrial y el crecimiento de la población en torno a los centros industriales.

Después de finalizar la Guerra Civil, el nacionalismo vasco²⁷ basa toda su actividad política en el hecho de que la derrota del eje supondrá automáticamente la caída del régimen franquista y la restauración de la legalidad republicana y, en consecuencia, del Estatuto de Autonomía de 1932.

mento de 110 artículos bajo el lema de *Jaun-Goikua eta Lege Zarrak* ("Dios y ley vieja o fueros") y buscó bandera, himno e incluso nuevo nombre para su patria: *Euzkadi*. Es desde sus orígenes, por tanto, una organización de tipo confesional cuyo objetivo era la restauración del orden jurídico tradicional de Vizcaya. De estos años datan sus primeros escritos *Etimologías Eusquéricas*, *Pliegos euskerófilos* o la Gramática elemental del Euskera bizkaíno. En 1892, publicó *Bizkaia por su independencia*, relato que dedicó a su hermano Luis sobre cuatro batallas sostenidas por los vizcaínos contra los reyes de Castilla y León, que sientan las bases de la independencia vizcaína en época medieval. En los dos años siguientes comenzó una labor de organización y propaganda. En junio de 1893 apareció el primer número de *Bizkaitarra*, boletín informativo de publicación mensual a partir de enero de 1894. El 31 de julio de 1895 se constituyó en Bilbao el *Bizkai-Buru-Batzar*, un Consejo Superior para tratar los asuntos del nacionalismo vizcaíno, con el que Sabino Arana pretendió iniciar la organización política del nacionalismo vasco. El 4 de septiembre de 1901 el Gobierno Civil de Pamplona hacía pública una circular en la que se recordaba a los maestros que la enseñanza debía impartirse en castellano en todo en territorio nacional. En numerosos lugares de Navarra y de las provincias vascongadas, comenzó a utilizarse la lengua vasca en las escuelas, especialmente desde que se inició el debate sobre el nacionalismo vasco, cuyo más destacado teórico era Sabino Arana. Éste fijó la posición de su partido, el que se denominaba ya Partido Nacionalista Vasco (P.N.V.), en unas declaraciones que hizo en *La Gaceta del Norte* (1902). Su objetivo era lograr una autonomía, lo más radical posible, dentro de la unidad del estado español, y a la vez más adaptada al carácter vasco y a las necesidades modernas. Fue encarcelado por felicitar con un telegrama a Roosevelt, presidente de Estados Unidos, por el desastre de España en Cuba; por esa razón, nuevamente fue a parar a la cárcel de Larrínaga. Entre sus obras destacan las *Lecciones de ortografía del Euskera Bizkaíno* y los *Orígenes de la raza vasca*, incluidas en sus *Obras completas* (editadas en Buenos Aires, 1965).

²⁷ Cfr. F. Letamendía, *Historia de Euskadi: el nacionalismo vasco y ETA*, París, 1975.

El fracaso de esta política del P.N.V., posibilista y contemporizadora, reforzará las tesis radicales e intransigentes del nacionalismo: en 1952 nace Ekin (Hacer), grupo de jóvenes universitarios nacionalistas, así como EGI (Eusko Gaztedi), formación juvenil del P.N.V. que se unificó en 1959 en la organización Euskadi Ta Askatasuna (ETA). La ruptura con el P.N.V. no fue sólo ideológica, sino también generacional; el fantasma de la Guerra Civil fue olvidado por las nuevas generaciones y la nueva realidad sociológica, política y económica de la sociedad vasca de los sesenta comportó un nuevo nacionalismo urbano, dinámico y progresista, como contraposición al ruralismo arraigado en el nacionalismo tradicional: así se llegó a la sustitución de la raza, elemento biológico y genético, con la etnia, elemento lingüístico y cultural, y, frente a la pasividad y esterilidad política del P.N.V., se propuso un estricto activismo que desembocó pronto en violencia armada justificada mediante la identificación de la lucha del pueblo vasco con la de los países colonizados²⁸.

5. LOS INTELLECTUALES

Los años de la guerra y la consiguiente afirmación del franquismo significaron para la intelectualidad española, oprimida por la afirmación no sólo de un submodelo autoritario "político" y "económico" sino también por un submodelo "cultural", el momento de máxima depresión; los años que siguieron la guerra civil fueron los mismos del conflicto mundial y, en efectos, sólo después de 1945 se iniciará una evolución recuperadora por la intelectualidad española, acentuada hacia el año 1953. Sin pretensión alguna de exhaustividad, cabe señalar aquí algunos de los nombres más representativos de la cultura española que, en mayor o menor medida y por un u otro bando, se vieron afectados por el "fenómeno" del franquismo.

Unamuno, García Lorca y Maetzu murieron durante la guerra; Machado durante la emigración; Rafael Alberti, Casona, Aub, Sender, Barea y Cernuda emigraron a conclusión de la misma o se afirmaron al exterior, como Juan Ramón Jiménez, sin regresar del exilio. La investigación científica siguió la misma suerte; Ortega, aunque había regresado en 1947, ya no se incorporó a su cátedra; Américo Castro, Sánchez Albornoz, Bosch Gimpera y otros prefirieron permanecer en el extranjero.

Ortega dejó una fuerte herencia en el pensamiento de quienes vivieron la diáspora cultural española de los años de la guerra y, en este sentido, ocupan un lugar simbólicamente especial²⁹, en lo que se

²⁸ Cfr. A. Elorza, *Ideologías de nacionalismo vasco*, San Sebastián, 1978.

²⁹ Cfr. J.L. Abellán, *El pensamiento español en el siglo XX*, en *Historia de la literatura española*, IV, obra planeada y coordinada por J.M. Diez Borque y editada en Madrid.

refiere al pensamiento filosófico, Manuel Granell, María Zambrano, Francisco Ayala y Luis Recaséns Siches, sin olvidar a José Gaos; a la filosofía social cabe mencionar a J. Medina Echevarría, L. Rodríguez-Arias y M. García Pelayo; los filósofos socialistas más representativos son Fernando de los Ríos, Luis Araquistain, Adolfo Sánchez Vázquez y J. D. García Bacca; es obligado mencionar, en estas líneas, también a Eugenio Imaz, Luis Farré y Augusto Pescador, además de los catalanes Jaime Serra Hunter, Joaquín Xirau, Eduardo Nicol, José Ferrater Mora y Juan Roura-Parella. Todos los nombrados hasta ahora tienen como característica peculiar el hecho de haberse trasladado y haber producido prevalentemente en la América Hispana, lo que ha causado un nuevo, singular e importante acercamiento entre las culturas americanas y la española con la peculiaridad, respecto a la época del colonialismo, de haber procurado, más que un simple trasvase de España a América, un intercambio y un enriquecimiento mutuo entre los dos ámbitos culturales³⁰.

El conflicto internacional, al intensificar las circunstancias de excepción y de aislamiento provocadas por la guerra, explica la situación de inmovilismo intelectual, de la cual se intentó salir con la creación en 1940 del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; a otro lado se sitúan los que optaron por la integración en el nuevo Estado, que prosiguieron o reanudaron la ingente investigación desde la península, como Menéndez Pidal, Marañón, Ballesteros, García Gómez, Millás Vallicrosa, el matemático Rey Pastor y el físico Palacios; claramente, son las grandes figuras de la preguerra las que continúan predominando en el escenario intelectual español de mediados de este siglo.

Sólo la poesía es comparable a la producción prebélica como calidad de producción; pese a la ausencia de Alberti y Juan Ramón Jiménez, seguidos más tarde por Guillén, y a la muerte de Lorca y Machado, algunos nombres mantienen la tradición poética española. Miguel Hernández escribió hasta 1940, no obstante la enfermedad y la prisión; sus composiciones poéticas pueden ser paragonadas, en el campo de la poesía, a lo que significó en 1937 en la pintura el prodigioso "Guernica" de Picasso³¹.

El gran puente entre la creación poética de antes y después de la guerra es Vicente Aleixandre, siempre fiel a su inicial surrealismo aunque éste haya evolucionado mucho desde las primeras obras y sus libros posteriores a la guerra; la concesión del Nobel de la Literatura, en 1977, concretó en la figura de Aleixandre los méritos de esta genera-

³⁰ J.L. Abellán, *El tema de España en el pensamiento del exilio*, en *Historia y crítica de la literatura española*, VIII, obra cuidada por F. Rico con la colaboración de F. Valls y editada en Barcelona.

³¹ Ubieto Atonio, Reglá Juan, Jover José María, Seco Carlos, *Introducción a la Historia de España*, Barcelona, 1991.

ción lírica, junto a otras dos grandes figuras de la que podemos llamar "generación de la dictadura", Gerardo Diego y Dámaso Alonso; dentro de este grupo generacional, la poesía catalana presenta una figura de extraordinario relieve, Carles Riba, que reúne en su rica personalidad la cultura filológica de un gran humanista y la refinada sensibilidad de un artista para selectas minorías. Además, parecen enlazados con el momento literario de la preguerra un grupo de poetas, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo, cuya obra, estrenada al iniciarse la crisis, alcanza una clara proyección en los años siguientes al conflicto.

Hasta 1948 pesa decisivamente la tradición anterior en los distintos géneros literarios; en el teatro lo más notable lo da Jardiel Poncela, adelantado para su tiempo, que anuncia la revolución escénica de Ionesco o Adamov pero sin lograr la conquista del público, y Miguel Mihura, del cual una de sus primeras obras tuvo que aguardar, desde que se escribió en 1936, quince años para su estreno.

El renacimiento de la novela inicia, hacia 1942, con el descubrimiento de Camilo José Cela, significativo por su vocación a representar la más cruda realidad como un aguafuerte despiadado que dará lugar a una auténtica "escuela tremendista". En 1945 el Premio Nadal se le concede a Carmen Laforet por su obra "Nada"; a estas dos figuras renovadoras hay que añadir a J. A. Zuzunegui por su tradición barojiana y la evocación de la alta burguesía catalana en la obra de Ignacio Agustí.

Desde 1948 la evolución del panorama literario adquiere un robusto dinamismo; en su empeño europeizador y en su intento de crear corrientes de contacto y de continuidad entre los planos intelectuales separados por la crisis española, cabe destacar la labor de un brillante grupo de ensayistas, seguidores de un género iniciado en la preguerra por José Ortega y Gasset y Eugenio D'Ors: Pedro Laín Entralgo, Julián Marías, Aranguren, Maravall, Tovar, Díez del Corral, etcétera.

La apertura integradora de este grupo de intelectuales modificó el estancamiento y la depresión cultural propia de los años de la postguerra; hacia 1950 se inició una polémica entre Laín y Rafael Calvo Serer, representante éste último de una posición tradicionalista estrictamente enlazada con la ideología de Menéndez Pelayo. Este nuevo clima orientado por los partidarios de la "mano tendida", el final del conflicto mundial, las nuevas circunstancias exteriores que afectaron la política española y el advenimiento al primer plano de una generación de escritores que no vivió directamente la crisis de 1936, facilitan a mediados de siglo una evolución que tuvo, como características, la preocupación social, la crítica no comprometida y la adaptación de las nuevas técnicas o tendencias en la poesía, el teatro, la novela. En la poesía, los mayores representantes son Victoriano Crémer, Blas de Otero, Gabriel Celaya y el catalán Salvador Espriu y el gallego Celso Emilio Ferreiro. El teatro vivió, gracias a Antonio Buero

Vallejo, el nacimiento de una nueva época a la que pertenecen el más joven Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Lauro Olmo, Alfonso Gala, Francisco Nieva, José Martín Recuerda y el catalán Jaime Salom. Por lo que se refiere a la novela, a parte las primeras obras de Cela y Laforet, cabe mencionar a Delibes, Elena Quiroga, Gironella, Pedro de Lorenzo, Ana María Matute, Mercedes Salisachs, Luis Romero, Angel Maria de Lera, Castillo Puche y otros más; a finales de la década de los cincuenta, Rafael Sánchez Ferlosio representa un punto de referencia en la renovación del género y en la misma brecha se sitúan los dos hermanos catalanes Juan Goytisolo y Luis Goytisolo-Gay, Ramón J. Sender, Arturo Barea y el irónico simbolista Torrente Ballester.

GIUSEPPE GRILLI

ORESTE MACRÌ ISPANISTA E COMPARATISTA

Vorrei cominciare con una citazione tratta da un saggio di critica comparatistica di Oreste Macrì perché credo che essa conferisca l'ambito fondamentale di riferimento: infatti discutere dell'attualità o della validità di una sezione così rilevante dell'ispanismo italiano, o almeno di certe sue correnti attuali, quale è quella impersonata da Macrì, non può prescindere da una considerazione globale sul genere in cui di fatto si iscrive l'esercizio critico¹. Scrive in proposito Macrì:

«La critica letteraria è pur'essa un genere letterario e il più giovane con caratteri di autonomia e organicità»².

La mia dedizione ed ammirazione verso il maestro è fuori discussione, e, come peraltro ho affermato nel breve intervento al convegno machadiano di Torino³, essa ha origine nelle lezioni universitarie di Mario Di Pinto alle quali assistevo nella seconda metà degli anni sessanta. Ma non posso perciò non confessare l'imbarazzo a trattare, mentre incombe la spada di Damocle del coinvolgimento personale, di scritti di Oreste Macrì. Ciò che dirò in realtà attiene ad una peculiarità dello stile, e non alla sostanza, eppure come non dubitare ed interrogarsi quando si pretenderebbe di costruire una grammatica dei contenuti, prescindendo dall'involucro che, nella comunicazione, è esso stesso sostanza? Mi tocca infatti confessare un persistente sentimento di rigetto (o forse un pregiudizio non superato) nei confronti della modalità di scrittura di Macrì. Questa procede a sbalzi, sovente con asperità, poco concede al lettore abituato ai cliché e ai luoghi comuni

¹ Un bilancio critico, purtroppo rimasto carente a causa di vuoti notevoli, fu tentato con il Convegno dell'Aispi su *L'apporto italiano alla formazione di una tradizione di studi ispanici*, (Napoli 1992) dedicato alla memoria di Carmelo Samonà le cui relazioni sono state in massima parte pubblicate in un volume con il medesimo titolo (Napoli 1994).

² O. Macrì, «Maggiori» e «Minori» o di una teoria dei valori letterari come saggio d'apertura in *Il «Minore» nella storiografia letteraria. Atti del Convegno internazionale*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna 1984, pp. 13-53; la cit. a p. 42.

³ G. Grilli «Entre andaluz y manchego», in P.L. Avila (ed.), *Per Antonio Machado: Tarde tranquila, casi*. Omaggio alla poesia, Roma, «Bulzoni», 1994, pp. 566-568.

del linguaggio più diffuso e banale. E tutto ciò è un gran bene, eppure talora si fa involuta, immaginifica, difficile; pur di aderire al testo, di non semplificarlo e rispecchiarlo in modo riduttivo, perde comunicabilità, insomma pecca di contenutismo. C'è infatti in Macrì, al di là dello sbandierato formalismo di matrice ermetico-novecentesco, una forte, talvolta prevaricante, propensione contenutistica. Bada il maestro a ciò che si dice in un testo, a ciò che dice la letteratura; è peraltro probabile che proprio a questo suo contenutismo critico dobbiamo la costantemente reiterata professione di fede comparatistica.

Filologo per identificazione con il maestro Casella e per i lavori di ecdotica, Macrì è anche stato travolto dall'insuccesso del maestro presso le generazioni posteriori, quelle stesse generazioni che, a causa del tardivo affermarsi dell'ispanismo nelle università italiane, hanno poi finito per coincidere con la vita storica del magistero macriniano che si è esercitato a pieno solo a partire dagli anni sessanta⁴. Sicché il suo filologismo è apparso in Italia un tratto quasi secondario della personalità, maggiormente orientata (e interpretata) come espressione della critica militante. Una militanza post-crociana che ha offuscato gli approcci di avvicinamento e di simbiosi con la stilistica o lo strutturalismo. Curiosa condizione questa che si è invece ribaltata in Spagna, dove lettori e corrispondenti di Macrì, ignari per ovvie ragioni di militanza liberale e di post-crocianesimo, hanno adottato invece il filologo, dimenticando il critico. E in proposito basti pensare all'ammirazione di Blecua padre per l'editore di Fray Luis e di Herrera, o al rispetto di Alberto per l'*Ensayo de métrica sintagmática*⁵. Individuato come duplice il destino dello studioso tra Italia e Spagna, potremmo dire che la scelta realistica per contenuti, e il conseguente impegno tematico e comparatistico, abbiamo rappresentato l'asse prevalente e unificante per una ricostruzione integrale della personalità del Macrì critico letterario. Macrì ci appare perciò oggi, anche grazie alla selezione e al taglio che Laura Dolfi ha dato alla magnifica antologia di studi ispanistici del maestro da lei curata, innanzi tutto comparatista. Ma se è in questa chiave che dobbiamo orientare (o ri-orientare la nostra lettura degli scritti di ispanistica), allora non potremo sfuggire al confronto anche con il Macrì teorico della critica e in quanto critico militante, teorico innanzi tutto della propria critica letteraria.

In proposito vorrei riproporre una frase da uno dei suoi saggi più originali (ed anche auto-elogiato e auto-citato): quello su *Maggiori e minori o di una teoria dei valori letterari* a cui mi sono già richiamato in apertura⁶:

⁴ Come ricostruisce Laura Dolfi nella presentazione agli *Studi Ispanici*, Napoli 1996, 2 vv. (v. I, pp. 8-9).

⁵ Ricordo le indicazioni bibliografiche: *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena*, Madrid 1969; *Fernando de Herrera*, Madrid 1972 (1^a 1959); *Luis de León, Poesie*, a cura di O.M., Napoli 1989 (1^a Firenze 1950). Cit. nella nota 2.

«dal connubio euro-indio-ispano-americano nacquero e si educarono artisticamente altri «maggiori» sin dall'epoca coloniale, imperando l'epica tassesca in lotta impari con l'Ariosto, più fortunato nella penisola col suo discepolo il Cervantes, che lo rimise al Manzoni».

Questo Macrì impossibile è stato a lungo un forte ostacolo generazionale per me, e forse non solo per me, ed ha probabilmente originato la stessa scissione nella ricezione della sua opera tra Italia e Spagna (e poi tra italianisti e ispanisti), finendo per marginalizzare, paradossalmente, proprio la personale sintesi comparatistica di cui dicevo prima. Ma la sorpresa di una scrittura critica che si fa volutamente sconcerto e irritazione nell'escludere ogni scolasticismo ed ogni progressismo banalmente storicistico⁷, è destinata infatti a sorprendere ancora. Sicché, dopo averci deluso ed irritato con il troppo facile nazionalismo del triangolo Ariosto-Cervantes-Manzoni, ci manda in brodo di giuggiole con una frase, che segue a breve distanza quella appena citata prima, che potremmo sottoscrivere in ogni suo tic:

«La nostra triade trecentesca si diffuse in Spagna nel Medioevo e nel protorinascimento...Questo di passaggio, per dire, che l'Italia fu esportatrice, non solo di «forme», ma anche di «contenuti», contro l'ultima storiografia marxista, che da crociana-desanctisiana nel primo dopoguerra si è fatta strutturalista e formalista, stroncando vergognosamente la tradizione desanctisiana».

È forse proprio il Macrì degli studi sul tardo medioevo, sul rinascimento, il manierismo e il barocco il viatico infatti per intendere il Macrì maggiore, lo studioso di poesia moderna, il comparatista.

Vorrei qui soffermarmi proprio su questa sezione di studi, che pure, da un punto di vista esclusivamente quantitativo, appare meno ampia di altre. Innanzi tutto devo chiarire che qui maggiore e minore operano in senso assolutamente macriniano. I tre grandi libri su Mena e Joan Ruiz, Luis de León e Herrera sono infatti fuori della portata degli studi inseriti nell'antologia. Di essi c'è ovviamente più di un eco in parecchie pagine, ma essi costituiscono un discorso autonomo e compatto su cui non è questo il luogo né adeguato né sufficiente per addentrarsi. Espunti dalla bibliografia in esame i tre libri, apparentemente resterebbero come indicatori dell'*otium* applicato al *siglo de oro* il

⁷ Eppure come non condividere la presa di posizione nei confronti dello storicismo un po' troppo a la page della celebre Antologia di Castellet [verso la quale l'ostilità è però forse filtrata anche dall'opposizione verso il manovratore Barral di una azione editoriale di cui Carlos Rodríguez ha in più occasioni ricordato gli eccessi aneddotici legati all'*oro catalán* con cui avanzava la trasformazione alcolica della letteratura degli anni sessanta in Spagna] soprattutto per la sua incongrua adesione alla contrapposizione tra 98 e modernismo, la cui «tanto faticosamente conquistata unità storiografica» (v. II, p. 341) messa in crisi ha comportato un nuovo isolazionismo della modernità iberica rispetto alla generale cultura poetica occidentale. Anche se (a p. 424 Macrì attenua il giudizio negativo su Castellet in presenza dell'antologia sulla poesia catalana del s. XX — in collaborazione con J. Molas —) forse proprio in virtù dell'antiisolazionismo (ed europeismo) di quest'ultima.

lungo saggio su *l'Ariosto e la letteratura spagnola*, uno scritto breve su Lope de Vega autore di teatro e tre interventi diversi su Luís de León, tutti inseriti nel primo dei due volumi della raccolta. Nell'insieme si tratta di poco più di sessanta pagine su oltre mille. Sarebbe dunque una sezione di scarso peso e poco rappresentativa del lavoro del maestro. Malgrado l'interesse intrinseco che esse suscitano, sarebbe infatti del tutto incongruo ritenerle indicative di ciò che Macri ha scritto e persino di quanto egli — con il tramite di Laura Dolfi — consegna nei due volumi relativamente al nostro tema. Al *siglo de oro* infatti devono rapportarsi in massima parte le biografie critiche di Casella e di Bodini, nonché lo scritto organico su *La storiografia sul barocco letterario spagnolo*, mentre in un certo senso, almeno in parte, rientra in questo ambito lo studio dedicato a Eugenio d'Ors. Mentre accenni diversi, e di rilievo, appaiono sparsi nei capitoli dedicati alla poesia moderna e, in particolare, a quel genere o sottogenere coltivato, e criticato, da Macri che sono le antologie di poeti e alle sillogi di poetiche e di poesia.

Concentrerò, comunque, il mio commento ai due saggi panoramici, in cui credo si rispecchino anche caratteristiche del discorso critico con cui sono allestiti i ritratti del maestro e dell'amico: Casella e Bodini. Proprio la presenza in filigrana di una riflessione metaletteraria è infatti alla base del metodo con cui Macri si avvicina ai temi generali o storici, di periodizzazione o di categoria. In essi inoltre è possibile riscontrare una sorta di ambivalenza, di doppio (o triplo) piano dell'indagine. Prendiamo il saggio sull'Ariosto nelle letterature iberiche. Esso si muove almeno su tre direttrici non solo distinte, ma profondamente diverse e persino contrastanti. C'è la sezione più positivisticamente orientata a percorrere il capitolo delle influenze e delle interferenze e quindi propensa a cogliere nel disegno storico dell'epica rinascimentale ispanica affinità e differenze rispetto al modello del *Furioso*. Se è da ammirare lo stile con cui Macri attraversa velocemente, ma con sicurezza di erudizione, una tematica per tanti versi poco congeniale alla sua idea di poesia, non è neppure difficile vedere il modello che soggiace alla sua descrizione. Si tratta, come è quasi ovvio, di Menéndez Pelayo. Se dalla sua cultura letteraria Macri beve a piene mani, non per questo manca di prendere le distanze nel metodo e nelle valutazioni di merito, che invece riporta a sé e alla propria sintesi critica, accogliendo il supporto dell'erudizione nell'ambito delle istanze primigenie del proprio discorso critico. Non diversamente accade con un'altra sezione, forse la più brillante e bella nella scrittura, quella dedicata a Lope, di cui si coglie nell'eredità ariostesca l'impulso per l'edonismo, il plurilinguismo e la giocosità tipica del tardo rinascimento, regionale e regionalistico, italiano. Anche qui non è difficile scorgere il modello. È quello del De Sanctis, ammiratissimo ovunque e sempre, e che qui ritorna, implicitamente, con una delle sue grandi conquiste: la riscoperta dell'Aretino e di una dimensione pecu-

liare, manieristica e marginale, del letterario. Anzi forse proprio in codesta posizione desantistica va ricercata la fonte più profonda e lontana della rivalutazione del barocco condivisa da Macri. Curiosamente alla citazione esplicita del De Sanctis Macri ricorre non per riferirsi a Lope, ma a Cervantes. Eppure essa è così emblematica da risultare una sorta di premessa e di sintesi di tutto il metodo (e persino del tema) che il saggio propone. Queste le parole riprese:

Orlando diviene Don Chisciotte e, quando Don Chisciotte entra in scena, tutto un mondo se ne va in frantumi.

Macri definisce questo procedere sintetico una «frase un po' spiccata ma efficace» per cogliere ciò che più gli sta a cuore: «l'esito europeo». E di lì muove, poi, coerentemente, il saggio sul barocco che segue la traccia desantistica anche nel procedere per via spiccata ed efficace.

Ma probabilmente, sul piano critico, il contributo più originale è là dove si insegue la linea maggiore di continuità della poesia rinascimentale che da Ariosto giunge a Garcilaso e Góngora. Vi ritroviamo il giustamente celebrato metodo macriniano di lettura dei poeti. È il Macri di sempre, quello che legge Luís de León o Lorca, Bécquer o Herrera. Forse proprio per questo ora la filigrana del dialogo con il critico di riferimento ci rivela l'ammirato ed amato filologo e poeta Dámaso Alonso.

La stessa struttura riscontriamo nel panorama su *La storiografia sul barocco letterario spagnolo*. Il saggio si sviluppa tra due polarità. Nella zona iniziale il centro del discorso, condotto avendo come epicentro Hatzefeld e Vossler, assume il principio della dominanza spagnola nell'affermarsi del barocco nella cultura europea. Ed a partire da questa centralità di contenuti, intesi come tematiche e formalizzazioni, Macri fa emergere l'ambivalenza della posizione crociana, apprezzata ma moderata con il duplice strumento di Curtius e del maestro Casella. Sull'altro versante, e seguendo le tracce di Américo Castro e della critica anglosassone, attorno al libro di Gilman su Avellaneda, si dipana una diversa trama. L'attenzione è rivolta allo stile come chiave del barocco (e di lì si procede verso Gracián), con l'opportuno ritorno ai valori del manierismo. L'originalità della posizione di Macri emerge dunque per contrasto e di sbieco rispetto alle ideologizzazioni antologizzate o alle scelte critiche con il cui confronto è più serrato e privilegiato, e che sono in numero assai più limitato rispetto di quelle. Questa originalità mi pare che si possa individuare in una sorta di dialettica tra classicismo e barocco per cui si classicizza nella letteratura spagnola il barocco e si barocchizza il modello classico.

È questa la considerazione che vorrei segnare come conclusiva, magari aggiungendo un suggerimento, affinché chi ne avesse voglia possa tentare una sorta di prova del nove: percorrere in tutti gli scritti dei due volumi di *Studi ispanici* due ricorrenze che in modo empirico

mi sembrano costanti, Cervantes e Garcilaso. Due autori di cui Macri non si è mai occupato con specificità monografica, ma che credo siano alla base di quella sua propensione critica che ho indicato nella doppia articolazione di classico e barocco (o moderno). Sono i due maggiori scrittori della Spagna moderna e non si intendono prescindendo dalla fortuna letteraria che il grande barocco iberico tributò loro, ma la loro opera verrebbe travisata del tutto se se ne recidesse l'impegno e la volontà classicistica. Non si tratta certo di plaudire ad una nuova *reductio ad unum* che, per quanto smaliziata sul piano critico e filologicamente adeguata, presta il fianco ai rischi propri di ogni categorizzazione; non si tratta cioè di sostituire, auspice il retaggio culturale italiano, con una nuova formula la troppo logora *hispanidad*. Il pericolo non è del tutto debellato nell'esercizio macriniano della critica, tuttavia sarebbe inegeroso non riconoscergli il contributo dato ad un approccio meno gravato da pregiudizi per la cultura ispanica.

MARIA PAGLIUCA

"JE" ET "NOUS". LA MÉTAMORPHOSE DU SUJET
DANS *TERRE DES HOMMES*
D'ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

1. Aborder le thème "La métamorphose du sujet" dans *Terre des Hommes* (1939) de Saint-Exupéry c'est une tâche séduisante et difficile à la fois et cela pour le caractère complexe de l'ouvrage, un ouvrage riche soit au niveau du contenu, soit au niveau de la forme. La lecture de *Terre des Hommes* provoque sur le moment un sentiment de fatigue, une sorte de "mal de lire". En effet, lire cet ouvrage au titre explicatif, clair et simple, ce n'est pas du tout "recevoir et voir": métamorphoser les mots en images; il s'agit surtout de "recevoir et déchiffrer", "recevoir et re-composer" l'ouvrage dont la structure est singulière.

Terre des Hommes est un texte d'un genre incertain: à la fois récit de vie, autobiographie, essai, méditation philosophique. Il se compose de huit sections: "La ligne"; "Les camarades"; "L'avion"; "L'avion et la planète"; "Oasis"; "Dans le désert"; "Au centre du désert"; "Les hommes". Dans ce texte, Saint-Exupéry nous décrit ses camarades de ligne, il nous les raconte et il se raconte. Il nous parle de ses souvenirs, des aventures de voyage, Saint-Exupéry est le pilote de ligne mais il est également l'écrivain qui observe, qui médite et *Terre des Hommes* est parsemé de réflexions profondes.

Étudié surtout du point de vue thématique, l'aspect stylistique de ce texte a été plutôt négligé. Cependant, il ne faudrait pas oublier que la forme employée dans un texte est aussi importante que son contenu: le style nous parle de celui qui l'emploie. Dans son *Discours sur le style*, Buffon¹ dit que le style est l'homme même et, en ce qui concerne *Terre des Hommes*, l'on peut affirmer que son style reflète complètement l'homme d'action et l'écrivain. En effet, Saint-Exupéry lui-même accordait une très grande importance au style; Paul Webster dans une récente biographie consacrée à notre auteur affirme:

La préparation de Terre des Hommes fut la période la plus délicate de toute la carrière littéraire de Saint-Exupéry [...]. De longs débats avec Werth sur le style

¹ Buffon (Georges Louis Leclerc de), *Discours sur le style*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1926.

alors qu'ils partageaient une admiration sans borne de la précision de la prose "goutte de sang" de Pascal, contribuaient à une recherche d'excellence quasi paralysante. Saint-Exupéry hésitait à remettre le manuscrit définitif de son nouveau livre, sachant que ses premiers critiques seraient des parents et des amis qu'il cherchait depuis des années, à convaincre des qualités spirituelles de son écriture².

En effet, cette angoisse de la forme chez Saint-Exupéry n'obéit pas seulement à des raisons d'ordre esthétique mais aussi à un profond besoin de communiquer, besoin qui remonte à l'enfance de l'écrivain. Dans *Le Petit Prince*, Saint-Exupéry affirme que, à l'âge de six ans, il avait été déçu par les grandes personnes qui n'avaient pas su comprendre son dessin, un serpent boa qui avait avalé un éléphant. Découragé, il avait renoncé à sa carrière de peintre:

J'ai donc dû choisir un autre métier et j'ai appris à piloter des avions. J'ai volé un peu partout dans le monde [P.P., pp. 412-413]³.

Cependant, grande personne à son tour, il ne renonce pas à son véritable dessein: communiquer par le moyen de son ouvrage à lui:

J'ai ainsi eu, au cours de ma vie, des tas de contacts avec des tas de gens sérieux. J'ai beaucoup vécu chez les grandes personnes. Je les ai vues de très près. Ça n'a pas trop amélioré mon opinion [Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigant, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications].

Quand j'en rencontrais une qui me paraissait un peu lucide, je faisais l'expérience sur elle de mon dessin numéro 1 que j'ai toujours conservé. Je voulais savoir si elle était vraiment compréhensive. Mais toujours elle me répondait: "c'est un chapeau". Alors je ne lui parlais ni de serpents boas, ni de forêts vierges, ni d'étoiles. Je me mettais à sa portée. Je lui parlais de bridge, de golf, de politique et de cravates. Et la grande personne était bien contente de connaître un homme aussi raisonnable [P.P., pp. 412-413].

Ce désir de communiquer réellement sur la *Terre des Hommes*, pousse Saint-Exupéry à la recherche d'une forme qui comprenne et éclaire son être. Et comme le dessin du boa contenant l'éléphant, le style original de *Terre des Hommes* enferme une matière importante, puissante qui lui confère, à son tour, sa forme. Il s'agit donc d'une forme qui devient contenu et d'un contenu qui devient forme. Or, en vertu de cette correspondance entre le style et la matière traitée, à travers l'étude stylistique de *Terre des Hommes*, on peut analyser son contenu pour comprendre, dans les profondeurs de son être, Saint-Exupéry.

On peut bien remarquer, d'un premier abord que, dans *Terre des*

² Webster (Paul), *Saint-Exupéry, Vie et mort du Petit Prince*, Paris, Ed. Du Félin, 1993, p. 212.

³ Pour les oeuvres de Saint-Exupéry, nous nous référerons à l'Édition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990. (Toutes les citations se reporteront à cette édition, avec les abréviations suivantes: P.P.: *Le Petit Prince*, T.H.: *Terre des Hommes*).

Hommes, le "je" de l'écrivain-aviateur devient aussitôt "nous"; ce changement de perspective est dû au fait que Saint-Exupéry s'identifie avec ses camarades de ligne. En effet, c'est comme eux qu'il fera son premier voyage, c'est comme eux qu'il affrontera les montagnes et les mers de nuages, c'est comme eux et avec eux qu'il affrontera le danger. C'est précisément le jour de son premier vol que nous assistons à ce processus d'identification avec ses camarades et de distinction par rapport aux autres hommes: ceux qui mènent une vie de routine; ceux qui sont enfermés dans leurs bureaux et dans leurs fausses certitudes; ceux qui n'ont pas choisi la vie dangereuse de pilote de ligne.

Ce "nous" est déterminant parce que de ce sentiment d'appartenance à la grande famille des pilotes jaillit la poésie épique qui touche à l'affrontement du monde et de la nature.

Ce "nous" est également important parce qu'il marque une évolution du narrateur par rapport aux autres ouvrages. En effet, si dans *Courrier Sud* et dans *Vol de Nuit*, il se dédoublait en deux personnages, — on a parlé à ce propos de dédoublement psychologique — avec *Terre des Hommes* il se retrouve parce qu'il trouve ses liens, si importants pour lui. Avec ses camarades, il retrouve sa vraie dimension d'homme d'action et d'écrivain. C'est ainsi qu'à partir d'une simple description, jaillissent des passages d'une grande beauté stylistique. Il s'agit de passages le concernant lui-même, ses camarades, les autres hommes. Ces derniers sont ou bien des figures anonymes, ou bien des personnes qui, comme les aviateurs, vivent isolées du reste du monde. Grâce à ses liens, il retrouve également sa place parmi les hommes. C'est ainsi qu'il nous livre sa méditation concernant la Terre, les hommes et leurs valeurs.

2. Le sujet "je" ou "nous"

Dans le premier chapitre de *Terre des Hommes*, lorsque le narrateur parle de son apprentissage chez Latécoère, déjà l'on peut remarquer dans le même passage la présence simultanée des sujets "je" et "nous". Ce "nous" assume un caractère de complicité latente, complicité favorisée par des sentiments inavoués: la crainte d'affronter les montagnes et le respect envers les anciens pilotes, riches en expérience:

C'était en 1926. Je venais d'entrer comme jeune pilote de ligne à la Société Latécoère qui assura, avant l'Aéropostale, puis Air France, la liaison Toulouse-Dakar. Là, j'apprenais le métier. A mon tour, comme les camarades, je subissais le noviciat que les jeunes y subissaient avant d'avoir l'honneur de piloter la poste. Essais d'avions, déplacements entre Toulouse et Perpignan, tristes leçons de météo dans le fond d'un hangar glacial. Nous vivions dans la crainte des montagnes, que nous ne connaissions pas encore, et dans le respect des anciens [T.H., p. 141].

Appelé à son tour pour son premier voyage, le "je" du narrateur-

pilote plonge dans un univers fait de mots essentiels et de silences. Dans cet univers où la tragédie n'est qu'un bruit insignifiant du quotidien, la perspective de la mort se présente à l'esprit du sujet: trahis par les moteurs, les pilotes sont souvent livrés aux rocs inhospitaliers:

Vint enfin le soir où je fus appelé à mon tour dans le bureau du directeur. Il me dit simplement:

— Vous partirez demain.

Je restais là, debout, attendant qu'il me congédiât. Mais, après un silence, il ajouta:

— Vous connaissez bien les consignes?

Les moteurs, à cette époque-là, n'offraient point la sécurité qu'offrent les moteurs d'aujourd'hui. Souvent, ils nous lâchaient d'un seul coup, sans prévenir, dans un grand tintamarre de vaisselle brisée. Et l'on rendait la main vers la croûte rocheuse de l'Espagne qui n'offrait guère de refuges [T.H., p. 142].

Les lourdes responsabilités du métier font jaillir dans le "je" du narrateur-pilote un kaléidoscope d'états d'âme et le besoin des conseils de son camarade, Guillaumet:

Quand je sortis de ce bureau, j'éprouvais un orgueil puéril. J'allais être à mon tour, dès l'aube, responsable d'une charge de passagers, responsable du courrier d'Afrique. Mais j'éprouvais aussi une grande humilité. Je me sentais mal préparé. L'Espagne était pauvre en refuges; je craignais, en face de la panne menaçante, de ne pas savoir où chercher l'accueil d'un champ de secours. Je m'étais penché, sans y découvrir les enseignements dont j'avais besoin, sur l'aridité des cartes; aussi, le cœur plein de ce mélange de timidité et d'orgueil, je m'en fus passer cette veillée d'armes chez mon camarade Guillaumet. Guillaumet m'avait précédé sur ces routes [T.H., p. 143].

Seul parmi la foule, le narrateur-pilote se promène avec une ferveur qui vient de naître. Le "je" du narrateur-pilote est protecteur et en même temps étranger par rapport aux passants qui l'ignorent et qui ne font pas partie de son monde, les barbares:

Je relevai le col de mon manteau et, parmi les passants ignorants, je promenai une jeune ferveur. J'étais fier de couvoyer ces inconnus avec mon secret au cœur. Ils m'ignoraient, ces barbares, mais leurs soucis, mais leurs élans, c'est à moi qu'ils les confiaient au lever du jour avec la charge des sacs postaux. C'est entre mes mains qu'ils se délivreraient de leurs espérances. Ainsi, emmitoufflé dans mon manteau, je faisais parmi eux des pas protecteurs, mais ils ne savaient rien de ma sollicitude [T.H., p. 145].

Le "je" du narrateur-pilote est un "je" qui, contrairement aux passants cloîtrés dans leur indifférence, communique avec la nuit, et les étoiles. Le pilote doit combattre avec les tempêtes de neige, puissances naturelles; toutefois, il renonce avec plaisir, ivresse et orgueil, à la Terre avec tous ses liens pour se nourrir de ciel, fruit amer:

Ils ne recevaient point, non plus, les messages que je recevais de la nuit. Car elle intéressait ma chair même, cette tempête de neige que peut-être se préparait, et compliquerait mon premier voyage. Des étoiles s'éteignaient une à une, comment l'eussent-ils appris, ces promeneurs? J'étais seul dans la confiance. On me communiquait les positions de l'ennemi avant la bataille...

Cependant, ces mots d'ordre qui m'engageaient si gravement, je les recevais près des vitrines éclairées, où luisaient les cadeaux de Noël. Là semblaient exposés, dans la nuit, tous les biens de la terre, et je goûtais l'ivresse orgueilleuse du renoncement. J'étais un guerrier menacé: que m'importaient ces cristaux miroitants destinés aux fêtes du soir, ces abat-jour de lampes, ces livres. Déjà, je baignais dans l'embrun, je mordais déjà, pilote de ligne, à la pulpe amère des nuits de vol [T.H., p. 145].

A l'aube de son premier courrier, le pilote-narrateur s'identifie sans cesse avec ses camarades jusqu'à s'annuler en eux: le pilote de ligne devrait se distinguer parmi la masse amorphe des fonctionnaires qui occupent l'omnibus:

Il était trois heures du matin quand on me réveilla. Je poussai d'un coup sec les persiennes, observai qu'il pleuvait sur la ville et m'habillai gravement.

Une demi-heure plus tard, assis sur ma petite valise, j'attendais à mon tour sur le trottoir luisant de pluie que l'omnibus passât me prendre. Tant de camarades avant moi⁴, le jour de la consécration, avaient subi cette même attente, le cœur un peu serré. Il surgit enfin au coin de la rue, ce véhicule d'autrefois, qui répandait un bruit de ferraille, et j'eus droit, comme les camarades à mon tour, à me serrer sur la banquette, entre le douanier mal réveillé, et quelques bureaucrates. Cet omnibus sentait le renfermé, l'administration poussiéreuse, le vieux bureau où la vie d'un homme s'enlise. Il stoppait tous les cinq cents mètres, pour charger un secrétaire de plus, un douanier de plus, un inspecteur. Ceux qui, déjà, s'y étaient endormis répondaient par un grognement vague au salut du nouvel arrivant qui s'y tassait comme il pouvait, et aussitôt s'endormait à son tour. C'était, sur les pavés inégaux de Toulouse, une sorte de charroi triste, et le pilote de ligne, mêlé aux fonctionnaires, ne se distinguait d'abord guère d'eux... [T.H., pp. 145-146].

Lié à ses camarades par un métier dangereux, le "je" du narrateur-pilote s'oppose aux employés vieillissants, prisonniers d'une vie de routine et de leur destinée. Au-dessus de la termitière humaine, le pilote se pose de façon problématique par rapport à l'existence: il réveille ainsi l'être doué de grande sensibilité qui l'habite:

Et, en effet, pour combien d'entre nous, déjà, cet omnibus avait-il servi de dernier refuge? Soixante, quatre-vingts? Conduits par le même chauffeur taciturne, un matin de pluie. Je regardais autour de moi: des points lumineux luisaient dans l'ombre, des cigarettes ponctuaient des méditations. Humbles méditations d'employés vieillissants. A combien d'entre nous ces compagnons avaient-ils servi de dernier cortège?

Je surprénais aussi les confidences que l'on échangeait à voix basse. Elles portaient sur les maladies, l'argent, les tristes soucis domestiques. Elles montraient les murs de la prison terne dans laquelle ces hommes s'étaient enfermés. Et, brusquement m'apparut le visage de la destinée.

Vieux bureaucrate, mon camarade ici présent, nul jamais ne t'a fait évader et tu n'en es point responsable. Tu as construit ta paix à force d'aveugler de ciment, comme le font les termites, toutes les échappées vers la lumière. Tu t'es roulé en boule dans ta sécurité bourgeoise, tes routines, les rites étouffants de ta vie provinciale, tu as élevé cet humble rempart contre les vents et les marées et les étoiles. Tu ne veux point t'inquiéter des grands problèmes, tu as eu bien assez de mal à oublier ta condition d'homme. Tu n'es point l'habitant d'une planète errante, tu ne te poses point de questions sans réponse: tu es un petit bourgeois de Toulouse. Nul

⁴ C'est nous qui soulignons.

ne t'a saisi par les épaules quand il était encore temps. Maintenant, la glaise dont tu es formé a séché, et s'est durcie, et nul en toi ne saurait désormais réveiller le musicien endormi, ou le poète, ou l'astronome qui peut-être t'habitaient d'abord [T.H., pp. 147-148].

C'est à l'occasion des voyages que le "je" du narrateur-pilote se lie réellement de complicité avec ses camarades "nous". Ce "nous" veut dire entraide entre équipages:

Nous étions trois équipages de l'Aéropostale échoués à la tombée du jour sur la côte de Rio de Oro. Mon camarade Riguelle s'était posé d'abord, à la suite d'une rupture de bielle; un autre camarade, Bourgat, avait atterri à son tour pour recueillir son équipage mais une avarie sans gravité l'avait cloué au sol. Enfin, j'atterris, mais quand je survins la nuit tombait. Nous décidâmes de sauver l'avion de Bourgat, et, afin de mener à bien la préparation, d'attendre le jour [T.H., pp. 158-159].

Ou bien entraide pour la quête du camarade disparu, Guillaumet: "tu":

Tu avais disparu depuis cinquante heures, en hiver, au cours d'une traversée des Andes. Rentrant du fond de la Patagonie, je rejoignis le pilote Deley à Mendoza. L'un et l'autre, cinq jours durant, nous fouillâmes, en avion, cet amoncellement de montagnes, mais sans rien découvrir. Nos deux appareils ne suffisaient guère [T.H., p. 160].

Ce "nous" veut dire également expérience de vie commune dans le désert pour la défense des territoires:

Située à la lisière des territoires insoumis, Port-Etienne n'est pas une ville. On y trouve un fortin, un hangar et une baraque de bois pour les équipages de chez nous. Le désert, autour, est si absolu que, malgré ses faibles ressources militaires, Port-Etienne est presque invincible. Il faut franchir, pour l'attaquer, une telle ceinture de sable et de feu que les rezzous ne peuvent l'atteindre qu'à bout de forces, après épuisement des provisions d'eau. Pourtant, de mémoire d'homme, il y a toujours eu, quelque part dans le Nord, un rezzou en marche sur Port-Etienne [T.H., p. 190].

Ainsi qu'entraide pour la soumission des Maures. Le narrateur-pilote observe ces hommes qui lui apparaissent voilés de mystère; il les étudie. Il s'agit d'un "Je"-témoin:

Nous étions là-bas en contact avec les Maures insoumis. Ils émergeaient du fond des territoires interdits, ces territoires que nous franchissions dans nos vols; ils se hasardaient aux fortins de Juby ou de Cisneros pour y faire l'achat de pains de sucre ou de thé, puis ils se renfonçaient dans leur mystère. Et nous tentions, à leur passage, d'appriivoiser quelques-uns d'entre eux.

Quand il s'agissait de chefs influents, nous les chargions parfois à bord, d'accord avec la direction des lignes, afin de leur montrer le monde. Il s'agissait d'éteindre leur orgueil, car c'était par mépris, plus encore que par haine, qu'ils assassinaient les prisonniers. S'ils nous croisaient aux abords des fortins, ils ne nous injuriaient même pas. Ils se détournaient de nous et crachaient. Et cet orgueil, ils le traient de l'illusion de leur puissance. Combien d'entre eux m'ont répété, ayant dressé sur pied de guerre une armée de trois cents fusils: "Vous avez de la chance, en France, d'être à plus de cent jours de marche..." [T.H., p. 193].

Il comprend ces personnes qui à cause de leur condition de vie croient en un Dieu à eux différent de celui des autres peuples:

Nous les promenions donc, et il se fit que trois d'entre eux visitèrent ainsi cette France inconnue. Ils étaient de la race de ceux qui, m'ayant une fois accompagné au Sénégal, pleurèrent de découvrir des arbres.

Quand je les retrouvai sous leurs tentes, ils célébraient les music-halls où des femmes nues dansent parmi les fleurs. Voici des hommes qui n'avaient jamais vu un arbre, ni une fontaine, ni une rose, qui connaissent, par le Coran seul, l'existence de jardins où coulent des ruisseaux puisqu'il nomme ainsi le paradis. Ce paradis et ses belles captives, on le gagne par la mort amère sur le sable, d'un coup de fusil d'infidèle, après trente années de misère. Mais Dieu les trompe, puisqu'il n'exige des Français, auxquels sont accordés tous ces trésors, ni la rançon de la soif, ni celle de la mort. Et c'est pourquoi ils rêvent maintenant, les vieux chefs. Et c'est pourquoi considérant le Sahara qui s'étend, désert, autour de leur tente, et jusqu'à la mort leur proposera de si maigres plaisirs, ils se laissent aller aux confidences.

— Tu sais... le Dieu des Français... Il est plus généreux pour les Français que le Dieu des Maures pour les Maures! [T.H., p. 193].

Le narrateur-pilote n'est pas seulement celui qui observe de l'extérieur mais aussi celui qui, invité par deux frères maures, observe et est à son tour observé; il cherche à savoir les problèmes de ces tribus, constate, déduit, cherche à comprendre les motivations profondes de leur comportement. Comme l'amour, la haine envers l'ennemi, Bonnafous, donne un sens à l'existence de ces hommes:

A Juby, aujourd'hui, Kemal et son frère Mouyane m'ont invité, et je bois le thé sous leur tente. Mouyane me regarde en silence, et conserve, le voile bleu tiré sur les lèvres, une réserve sauvage. Kemal seul me parle et fait les honneurs:

— Ma tente, mes chameaux, mes femmes, mes esclaves sont à toi.

Mouyane, toujours sans me quitter des yeux, se penche vers son frère, prononce quelques mots, puis il rentre dans son silence. (...)

Mouyane me regarde plus durement et parle encore.

— Que dit-il?

— Il dit: "Nous partirons demain en rezzou contre Bonnafous. Trois cents fusils".

J'avais bien deviné quelque chose. Ces chameaux que l'on mène au puits depuis trois jours, ces palabres, cette ferveur. (...)

— Bonnafous est fort, m'avoue Kemal.

Je sais maintenant leur secret. Comme ces hommes qui désirent une femme, rêvent à son pas indifférent de promenade, et se tournent et se retournent toute la nuit, blessés, brûlés par la promenade indifférente qu'elle poursuit dans leur songe, le pas lointain de Bonnafous les tourmente. Tournant les rezzous lancés contre lui, ce chrétien habillé en Maure, à la tête de ses deux cents pirates maures, a pénétré en dissidence, là où le dernier de ses propres hommes, affranchi des contraintes françaises pourrait se réveiller de son servage, impunément, et le sacrifier à son Dieu sur les tables de pierre, là où son seul prestige les retient, où sa faiblesse même les effraie. Et cette nuit, au milieu de leurs sommels rauques, il passe et passe indifférent, et son pas sonne jusque dans le cœur du désert [T.H., p. 196-198].

Il n'est plus celui qui juge mais celui qui est jugé et qui contemple son bourreau. Ce "je" de témoin devient "je"-complice:

Mouyane médite, toujours immobile dans le fond de la tente, comme un bas-relief

de granit bleu. Ses yeux seuls brillent, et son poignard d'argent qui n'est plus un jouet (...). Il sent, comme jamais, sa propre noblesse, et m'écrase de son mépris; car il va monter vers Bonnafous, car il se mettra en marche, à l'aube poussé par une haine qui a tous les signes de l'amour.

Une fois encore il se penche vers son frère, parle tout bas, et me regarde.

— Que dit-il?

— Il dit qu'il tirera sur toi s'il te rencontre loin du front.

— Pourquoi?

— Il dit: "Tu as des avions et la T.S.F., tu as Bonnafous, mais tu n'as pas la vérité".

Mouyane immobile dans ses voiles bleus, aux plis de statue, me juge:

— Il dit: "Tu manges de la salade comme les chèvres, et du porc comme les porcs. Tes femmes sans pudeur montrent leur visage: il en a vu". Il dit: "Tu ne pries jamais". Il dit: "A quoi te servent tes avions, ta T.S.F., ton Bonnafous, si tu n'as pas la vérité?"

Et j'admire ce Maure qui ne défend pas sa liberté, car dans le désert on est toujours libre, qui ne défend pas de trésors visibles, car le désert est nu, mais qui défend un royaume secret [T.H., p. 198].

Hôte des hommes libres, le narrateur-pilote est aussi l'hôte des esclaves dont il connaît les us et les coutumes:

J'allais chaque jour, sous les tentes, prendre le thé. Allongé là, pieds nus, sur le tapis de haute laine qui est le luxe du nomade, et sur lequel il fonde pour quelques heures sa demeure, je goûtais le voyage du jour [T.H., pp. 200-201].

Ainsi que les gestes rituels. Pour l'esclave la caisse est une caisse aux trésors:

Ils [les esclaves] entrent sous la tente quand le chef a tiré de la caisse aux trésors la bouilloire et les verres, de cette caisse lourde d'objets absurdes, de cadenas sans clefs, de vases de fleurs sans fleurs, de glaces à trois sous, de vieilles armes, et qui, échoués ainsi en plein sable, font songer à l'écume d'un naufrage.

Alors l'esclave, muet, charge le réchaud de brindilles sèches, souffle sur la braise, remplit la bouilloire, fait jouer, pour des efforts de petite fille, des muscles qui déracineraient un cèdre. Il est paisible. Il est pris par le jeu: faire le thé, soigner les méhara, manger [T.H., p. 201].

Et l'âme. Le narrateur épouse la souffrance de l'esclave, l'infirme:

Parfois l'esclave noir, s'accroupissant devant la porte, goûte le vent du soir. Dans ce corps pesant de captif, le souvenir ne remonte plus. A peine se souvient-il de l'heure du rapt, de ces coups, de ces cris, de ces bras d'homme qui l'ont renversé dans la nuit présente. Il s'enfonce, depuis cette heure-là, dans un étrange sommeil, privé comme un aveugle de ses fleuves lents du Sénégal ou de ses villes blanches du Sud-Marocain, privé comme un sourd des voix familières. Il n'est pas malheureux, ce noir, il est infirme [T.H., p. 201].

Il connaît des esclaves assoupis dans la servitude et même un esclave qui veut être libéré. Pour l'esclave, le narrateur-pilote et le "je"-puissant, le "je"-créateur:

— Cache-moi dans un avion pour Marrakech...
Chaque soir, à Juby, cet esclave des Maures m'adressait sa courte prière. Après quoi,

ayant fait son possible pour vivre, il s'asseyait les jambes en croix et préparait mon thé. Désormais paisible pour un jour, s'étant confié, croyait-il, au seul médecin qui pût le guérir, ayant sollicité le seul Dieu qui pût le sauver. Ruminant désormais, penché sur la bouilloire, les images simples de sa vie, les terres noires de Marrakech, ses maisons roses, les biens élémentaires dont il était dépossédé. Il ne m'en voulait pas de mon silence, ni de mon retard à donner la vie: je n'étais pas un homme semblable à lui, mais une force à mettre en marche, mais quelque chose comme un vent favorable, et qui se lèverait un jour sur sa destinée.

Pourtant, simple pilote, chef d'aéroport pour quelques mois à Cap Juby, disposant pour toute fortune d'une baraque adossée au fort espagnol, et, dans cette baraque, d'une cuvette, d'un broc d'eau salée, d'un lit trop court, je me faisais moins d'illusions sur ma puissance:

— Vieux Bark, on verra ça... [T.H., pp. 199-200]

Avec ses camarades, il peut aider l'esclave. L'expérience professionnelle est devenue humaine: observation, connaissance et compréhension de l'homme. De surhomme, ce "je" devient homme parmi les hommes et père de l'homme:

Car nous vivions en dissidence, comment l'eussions-nous aidé à fuir? Les Maures, le lendemain, auraient vengé par Dieu sait quel massacre le vol et l'injure. J'avais bien tenté de l'acheter, aidé par les mécaniciens de l'escala, Lauberguè, Marchal, Abgrall, mais les Maures ne rencontrent pas tous les jours des Européens en quête d'un esclave. Ils en abusent.

— C'est vingt mille francs.

— Tu te fous de nous?

— Regarde-moi ces bras forts qu'il a...

Et des mois passèrent ainsi.

Enfin les prétentions des Maures baissèrent, et, aidé par des amis de France auxquels j'avais écrit, je me vis en mesure d'acheter le vieux Bark.

Ce furent de beaux pourparlers. Ils durèrent huit jours. Nous les passions, assis en rond, sur le sable, quinze Maures et moi. Un ami du propriétaire et qui était aussi le mien, Zin Ould Rhattari, un brigand, m'aidait en secret:

— Vends-le, tu le perdras quand même, lui disait-il sur mes conseils. Il est malade. Le mal ne se voit pas d'abord, mais il est dedans. Un jour vient, tout à coup, où l'on gonfle. Vends-le vite au Français.

J'avais promis une commission à un autre bandit, Raggi, s'il m'aidait à conclure l'achat, et Raggi tentait le propriétaire:

— Avec l'argent tu achèteras des chameaux, des fusils et des balles. Tu pourras ainsi partir en rezzou et faire la guerre aux Français. Ainsi tu ramèneras d'Atar trois ou quatre esclaves tout neufs. Liquide ce vieux-là.

Et l'on me vendit Bark. Je l'enfermais à clef pour six jours dans notre baraque, car s'il avait erré au dehors avant le passage de l'avion, les Maures l'eussent repris et revendu plus loin.

Mais je le libérai de son état d'esclave. Ce fut encore une belle cérémonie. Le marabout vint, l'ancien propriétaire et Ibrahim, le caïd de Juby. Ces trois pirates, qui lui eussent volontiers coupé la tête, à vingt mètres du mur du fort, pour le seul plaisir de me jouer un tour, l'embrassèrent chaudement, et signèrent un acte officiel.

— Maintenant tu es notre fils.

C'était aussi le mien, selon la loi.

Et Bark embrassa tous ses pères [T.H., pp. 204-205].

Grâce à ses camarades, il peut penser à l'homme retrouvé:

Il vécut dans notre baraque une douce captivité jusqu'à l'heure du départ. Il se

faisait décrire vingt fois par jour le facile voyage: il descendrait d'avion à Agadir, et on lui remettrait, dans cette escale, un billet d'autocar pour Marrakech. Bark jouait à l'homme libre, comme un enfant joue à l'explorateur: cette démarche vers la vie, cet autocar, ces foules, ces villes qu'il allait revoir...

Laubergue vint me trouver au nom de Marchal et d'Abgrall. Il ne fallait pas que Bark crevât de faim en débarquant. Ils me donnaient mille francs pour lui; Bark pourrait ainsi chercher du travail.

Et je pensais à ces vieilles dames des bonnes œuvres qui "font la charité", donnent vingt francs et exigent la reconnaissance. Laubergue, Marchal, Abgrall, mécaniciens d'avions, en donnaient mille, ne faisaient pas la charité, exigeaient encore moins de reconnaissance. Ils n'agissaient pas non plus par pitié, comme ces mêmes vieilles dames qui rêvent au bonheur. Ils contribuaient simplement à rendre à un homme sa dignité d'homme. Ils savaient trop bien, comme moi-même, qu'une fois passée l'ivresse du retour, la première amie fidèle qui viendrait au devant de Bark serait la misère, et qu'il peinerait avant trois mois quelque part sur les voies de chemin de fer, à déraciner des traverses. Il serait moins heureux qu'au désert chez nous. Mais il avait le droit d'être lui-même parmi les siens.

— Allons, vieux Bark, va et sois un homme [T.H., pp. 205-206].

C'est ainsi que ce "je", père de l'homme s'identifie avec tous les hommes. Lié à tous les camarades de la Terre, il prêche l'amour et la paix. Il devient le porte-parole de la "Religion de l'humanité":

Pourquoi nous haïr? Nous sommes solidaires, emportés par la même planète, équipage d'un même navire. Et s'il est bon que des civilisations s'opposent pour favoriser des synthèses nouvelles, il est monstrueux qu'elles s'entre-dévorent.

Puisqu'il suffit, pour nous délivrer, de nous aider à prendre conscience d'un but qui nous relie les uns aux autres, autant le chercher là où il nous unit tous. [T.H., p. 256].

Et s'intéresse au libre épanouissement de l'homme:

A quoi bon discuter les idéologies? Si toutes se démontrent, toutes aussi s'opposent, et de telles discussions font désespérer du salut de l'homme. Alors que l'homme, partout, autour de nous, expose les mêmes besoins.

Nous voulons être délivrés. Celui qui donne un coup de pioche veut connaître un sens à son coup de pioche. Et le coup de pioche du bagnard, qui humilie le bagnard, n'est pas le même que le coup de pioche du prospecteur, qui grandit le prospecteur. Le bagnard ne réside point là où des coups de pioche sont donnés. Il n'est pas d'horreur matérielle. Le bagnard réside où les coups de pioche sont donnés qui n'ont point de sens, qui ne relient pas celui qui les donne à la communauté des hommes.

Et nous voulons nous évader du bagnard [T.H., p. 254].

3. Du passé au présent atemporel

Ce besoin d'une humanité libre de tout esclavage idéologique, Saint-Exupéry l'affirme et le réaffirme tout au long de son récit par le moyen d'une écriture qui est, en effet, déjà libre de l'esclavage des conventions. Dans *Saint-Exupéry, Le sens d'une vie*, Michel Autrand à propos de la structure de *Terre des Hommes* dit:

Et pour que le roman soit plus pur encore, il restait à l'auteur de refuser l'intrigue, de refuser d'en créer une artificiellement. Sans cadre, sans femme et sans

psychologie, il était de toute manière bien mal parti pour raconter une histoire avec des personnages. Il écrira donc un roman à la limite du roman, un roman vivant de ses manques, une espèce de "nouveau roman" à sa façon, dont la principale originalité sera le caractère non-conventionnel de sa structure⁵.

En effet, ce "roman à la limite du roman" est plutôt une "pensée errante", une pensée qui erre dans l'espace et dans le temps et qui a besoin de tous les temps: du passé au présent "atemporel".

Souvent du passé, du récit de vie le concernant lui-même ou ses camarades et de son expérience, de sa connaissance de pilote jaillissent des descriptions physiques de la nature, exprimées par le présent atemporel. C'est le cas du passage suivant qui concerne Mermoz:

Lorsque s'ouvrit la ligne d'Amérique, Mermoz, toujours à l'avant-garde, fut chargé d'étudier le tronçon de Buenos-Aires à Santiago, et, après un pont sur le Sahara, de bâtir un pont au-dessus des Andes. On lui confia un avion qui plafonnait à cinq mille deux cents mètres. Les crêtes de la Cordillère s'élevaient à sept mille mètres. Et Mermoz décolla pour chercher des trouées. Après le sable, Mermoz affronta la montagne, ces pics qui, dans le vent, lâchent leur écharpe de neige, ce palissement des choses avant l'orage, ces remous si durs qui, subis entre deux murailles de rocs, obligent le pilote à une sorte de lutte au couteau [T.H., p. 155].

Mais plus intéressant et en même temps plus important c'est le cas des énonciations sentencieuses au présent de vérité générale. Ces énoncés sentencieux, nombreux dans le texte liminaire et parsemés tout au long du récit, pullulent dans le dernier chapitre; et c'est encore une énonciation sentencieuse qui achève le récit.

En effet, dans le texte liminaire, le présent de vérité générale, lié au présent de l'écriture, prolifère. Ce texte bref est riche en phrases lapidaires qui portent sur la valeur de l'expérience et sur la nécessité de communiquer:

La terre nous en apprend plus long sur nous que tous les livres. Parce qu'elle nous résiste. L'homme se découvre quand il se mesure avec l'obstacle. Mais, pour l'atteindre, il lui faut un outil. Il lui faut un rabot, ou une charrue. Le paysan, dans son labour, arrache peu à peu quelques secrets à la nature, et la vérité qu'il dégage est universelle. De même l'avion, l'outil des lignes aériennes, mêle l'homme à tous les vieux problèmes.

J'ai toujours, devant les yeux, l'image de ma première nuit de vol en Argentine, une nuit sombre où scintillaient seules, comme des étoiles, les rares lumières éparses dans la plaine.

Chacune signalait, dans cet océan de ténèbres, le miracle d'une conscience. Dans ce foyer, on lisait, on réfléchissait, on poursuivait des confidences. Dans cet autre, peut-être, on cherchait à sonder l'espace, on s'usait en calculs sur la nébuleuse d'Andromède. Là, on aimait. De loin en loin luisaient ces feux dans la campagne qui réclamaient leur nourriture. Jusqu'aux plus discrets, celui du poète, de l'instituteur, du charpentier. Mais, parmi ces étoiles vivantes, combien de fenêtres fermées, combien d'étoiles éteintes, combien d'hommes endormis...

⁵ *Saint-Exupéry, le sens d'une vie*, sous la direction d'Alain Cadix avec le concours de l'Association des amis d'Antoine de Saint-Exupéry, Paris, le Cherche Midi, 1994, p. 131.

Il faut bien tenter de se rejoindre. Il faut bien essayer de communiquer avec quelques-uns de ces feux qui brûlent de loin en loin dans la campagne [T.H., p. 139].

Et l'écrivain lui-même, plongé dans son passé, tire de sa propre expérience des vérités universelles. Ainsi, à propos de la leçon de géographie que lui donne son camarade, Guillaume, un énoncé sentencieux au présent de vérité générale met en relief l'importance de la poésie des petites choses, ignorée par les géographes:

Guillaume ne m'enseignait pas l'Espagne; il me faisait de l'Espagne une amie. Il ne me parlait ni d'hydrographie ni de populations, ni de cheptel. Il ne me parlait pas de Guadix, mais des trois orangers qui, près de Guadix, bordent un champ: "Méfie-toi d'eux, marque-les sur ta carte..." Et les trois orangers y tenaient désormais plus de place que la Sierra Nevada. Il ne me parlait pas de Lorca, mais d'une simple ferme près de Lorca. D'une ferme vivante. Et de son fermier. Et de sa fermière [...].

Nous tirions ainsi de leur oubli, de leur inconcevable éloignement, des détails ignorés de tous les géographes du monde. Car l'Èbre seul, qui abreuve de grandes villes, intéresse les géographes. Mais non ce ruisseau caché sous les herbes à l'ouest de Motril, ce père nourricier d'une trentaine de fleurs [T.H., p. 144].

De son aventure de voyage, le narrateur-pilote dégage cette morale, au présent de vérité générale, qui porte sur la métamorphose et l'enrichissement du monde à cause d'un métier:

Et brusquement Toulouse surgit, Toulouse, tête de ligne, perdue là-bas à quatre mille kilomètres. Toulouse s'installe d'emblée parmi nous et, sans préambule: "Appareil que pilotez n'est-il pas le F... (J'ai oublié l'immatriculation.)" - "Oui". - Alors disposez encore de deux heures essence. Réservoir de cet appareil n'est pas un réservoir standard. Cap sur Cisneros".

Ainsi, les nécessités qu'impose un métier transforment et enrichissent le monde. Il n'est même point besoin de nuit semblable pour faire découvrir par le pilote de ligne un sens nouveau aux vieux spectacles. Le paysage monotone, qui fatigue le passager, est déjà autre pour l'équipage. Cette masse nuageuse, qui barre l'horizon, cesse pour lui d'être un décor: elle intéressera ses muscles et lui posera des problèmes. Déjà, il en tient compte, il la mesure, un langage véritable la lie à lui. Voici un pic, lointain encore: quel visage montrera-t-il? Au clair de lune, il sera le repère commode. Mais si le pilote vole en aveugle, corrige difficilement sa dérive, et doute de sa position, le pic se changera en explosif, il remplira de sa menace la nuit entière, de même qu'une seule mine immergée, promenade au gré des courants, gâte toute la mer.

Ainsi varient aussi les océans. Aux simples voyageurs, la tempête demeure invisible: observées de si haut, les vagues n'offrent point de relief, et les paquets d'embrun paraissent immobiles. Seules de grandes palmes blanches s'étalent, marquées de nervures et de bavures, prises dans une sorte de gel. Mais l'équipage juge qu'ici tout amerrissage est interdit. Ces palmes sont, pour lui, semblables à de grandes fleurs vénéneuses.

Et si même le voyage est un voyage heureux, le pilote qui navigue quelque part, sur un tronçon de ligne, n'assiste pas à un simple spectacle. Ces couleurs de la terre et du ciel, ces traces de vent sur la mer, ces nuages dorés du crépuscule; il ne les admire point, mais les médite. [T.H., pp. 153-154].

De la mort de Mermoz, l'écrivain tire ces réflexions au présent de vérité générale sur la valeur de l'amitié et la grandeur d'un métier:

Rien, jamais, en effet, ne remplacera le compagnon perdu. On ne se crée point de vieux camarades. Rien ne vaut le trésor de tant de souvenirs communs, de tant de mauvaises heures vécues ensemble, de tant de brouilles, de réconciliations, de mouvements de cœur. On ne reconstruit pas ces amitiés-là. Il est vain, si l'on plante un chêne, d'espérer s'abriter bientôt sous son feuillage.

Ainsi va la vie. Nous nous sommes enrichis d'abord, nous avons planté pendant des années, mais viennent les années où le temps défait ce travail et déboise. Les camarades, un à un, nous retirent leur ombre. Et à nos deuils se mêle désormais le regret secret de vieillir.

Telle est la morale que Mermoz et d'autres nous ont enseignée. La grandeur d'un métier est, peut-être, avant tout, d'unir des hommes: il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines.

En travaillant pour les seuls biens matériels, nous bâtissons nous-mêmes notre prison. Nous nous enfermons solitaires, avec notre monnaie de cendre qui ne procure rien qui vaille de vivre.

Si je cherche dans mes souvenirs ceux qui m'ont laissé un goût durable, si je fais le bilan des heures qui ont compté, à coup sûr je retrouve celles que nulle fortune ne m'eut procurées. On n'achète pas l'amitié d'un Mermoz, d'un compagnon que les épreuves vécues ensemble ont lié à nous pour toujours.

Cette nuit de vol et ses cent mille étoiles, cette sérénité, cette souveraineté de quelques heures, l'argent ne les achète pas.

Cet aspect neuf du monde après l'étape difficile, ces arbres, ces fleurs, ces femmes, ces sourires fraîchement colorés par la vie qui vient de nous être rendue à l'aube, ce concert des petites choses qui nous récompensent, l'argent ne les achète pas [T.H., pp. 157-158].

De la rencontre des trois équipages dans le désert, des présents de vérité générale soulignent la poésie de ces rencontres:

Nous nous étions enfin rencontrés. On chemine longtemps côte à côte, enfermé dans son propre silence, ou bien l'on échange des mots qui ne transportent rien. Mais voici l'heure du danger. Alors on s'épaule l'un à l'autre. On découvre que l'on appartient à la même communauté. On s'élargit par la découverte d'autres consciences. On se regarde avec un grand sourire. On est semblable à ce prisonnier délivré qui s'émerveille de l'immensité de la mer [T.H., p. 159].

Parfois des présents de vérité générale introduisent le thème que l'auteur traitera par la suite. C'est le cas de ces présents qui portent sur la quête d'une qualité qui désigne la façon avec laquelle Guillaume a affronté le danger. C'est la qualité du charpentier qui se mesure avec sa pièce de bois. En racontant l'aventure de Guillaume, l'écrivain définira cette qualité:

Guillaume, je dirai quelques mots sur toi, mais je ne te gênerai point en insistant avec lourdeur sur ton courage ou sur ta valeur professionnelle. C'est autre chose que je voudrais décrire en racontant la plus belle de tes aventures.

Il est une qualité qui n'a point de nom. Peut-être est-ce la "gravité" mais le mot ne satisfait pas. Car cette qualité peut s'accompagner de la gaieté la plus souriante. C'est la qualité même du charpentier qui s'installe d'égal à égal en face de sa pièce de bois, la palpe, la mesure et, loin de la traiter à la légère, rassemble à son propos toutes ses vertus [T.H., p. 160].

Et l'aventure de Guillaume se clôt par des énonciations senten-

cieuses: observé avec gravité lucide, la gravité lucide de Guillaumet, l'inconnu n'est plus l'inconnu. Car seul l'inconnu épouvante les hommes. Du sens de responsabilité de Guillaumet, le narrateur-pilote dégage une autre sentence: être homme c'est être responsable:

Dans la chambre de Mendoza où je te veillais, tu t'endormais enfin d'un sommeil essoufflé. Et je pensais: si on lui parlait de son courage, Guillaumet hausserait les épaules. Mais on le trahirait aussi en célébrant sa modestie. Il se situe bien au-delà de cette qualité médiocre. S'il hausse les épaules, c'est par sagesse. Il sait qu'une fois pris dans l'événement, les hommes ne s'en effraient plus. Seul l'inconnu épouvante les hommes. Mais, pour quiconque l'affronte, il n'est déjà plus l'inconnu. Sur-tout si l'on observe avec cette gravité lucide. Le courage de Guillaumet, avant tout, est un effet de sa droiture.

Sa véritable qualité n'est point là. Sa grandeur, c'est de se sentir responsable. Responsable de lui, du courrier et des camarades qui espèrent. Il tient dans ses mains leur peine ou leur joie. Responsable de ce qui se bâtit de neuf, là-bas, chez les vivants, à quoi il doit participer. Responsable un peu du destin des hommes, dans la mesure de son travail.

Il fait partie des êtres larges qui acceptent de couvrir de larges horizons de leur feuillage. Etre homme, c'est précisément être responsable. C'est connaître la honte en face d'une misère qui ne semblait pas dépendre de soi. C'est être fier d'une victoire que les camarades ont remportée. C'est sentir, en posant sa pierre, que l'on contribue à bâtir le monde [T.H., p. 166].

Dans cet autre cas, les énoncés sentencieux sur le silence qui protège et crée la distance, sont le résultat d'une réflexion tirée de l'expérience merveilleuse racontée par la suite; le narrateur va vivre un conte de fées:

Ce n'est pas la distance qui mesure l'éloignement. Le mur d'un jardin de chez nous peut enfermer plus de secrets que le mur de Chine, et l'âme d'une petite fille est mieux protégée par le silence que ne le sont, par l'épaisseur des sables, les oasis sahariennes.

Je raconterai une courte escale quelque part dans le monde. C'était près de Concordia, en Argentine, mais c'eût pu être partout ailleurs: le mystère est ainsi répandu. J'avais atterri dans un champ, et je ne savais point que j'allais vivre un conte de fées [T.H., p. 180].

Et à propos des deux filles rencontrées, "les fées silencieuses" [T.H., p. 183], par un présent de vérité générale sur le risque, l'écrivain explique sa situation:

La flatterie même eût été vaine: elles ignoraient la vanité. La vanité, mais non le bel orgueil, et pensaient d'elles, sans mon aide, plus de bien que je n'aurais osé dire. Je ne songeais même pas à tirer prestige de mon métier, car il est autrement audacieux de se hisser jusqu'aux dernières branches d'un platane, et cela, simplement, pour contrôler si la nichée d'oiseaux prend bien ses plumes, pour dire bonjour aux amis [T.H., p. 183].

A la fin du conte merveilleux, le présent de vérité générale met en relief les métamorphoses de la jeune fille: la femme s'éveille en elle et tombe amoureuse d'un homme qu'elle croit son prince:

Aujourd'hui je rêve. Tout cela est bien lointain. Que sont devenues ces deux fées? Sans doute se sont-elles mariées. Mais alors ont-elles changé? Il est si grave de passer de l'état de jeune fille à l'état de femme. Que font-elles dans leur maison neuve? Que sont devenues leurs relations avec les herbes folles et les serpents? Elles étaient mêlées à quelque chose d'universel. Mais un jour vient où la femme s'éveille dans la jeune fille. On rêve de décerner enfin un dix-neuf. Un dix-neuf pèse au fond du cœur. Alors un imbécile se présente. Pour la première fois des yeux si aiguisés se trompent et l'éclairent de belles couleurs. L'imbécile, s'il dit des vers, on le croit poète. On croit qu'il comprend les parquets troués, on croit qu'il aime les mangoustes. On croit que cette confiance le flatte, d'une vipère qui se dandine, sous la table, entre ses jambes. On lui donne son cœur qui est un jardin sauvage, à lui qui n'aime que les parcs soignés. Et l'imbécile emmène la princesse en esclavage [T.H., pp. 184-185].

Des années passées dans le désert, le narrateur tire des vérités universelles qui portent sur l'écoulement du temps:

Mais je connais la solitude. Trois années de désert m'en ont bien enseigné le goût. On ne s'y effraie point d'une jeunesse qui s'use dans un pays minéral, mais il y apparaît que, loin de soi, c'est le monde entier qui vieillit. Les arbres ont formé leurs fruits, les terres ont sorti leur blé, les femmes déjà sont belles. Mais la saison avance, il faudrait se hâter de rentrer... Mais la saison avance et l'on est retenu au loin... et les biens de la terre glissent entre les doigts comme le sable fin des dunes.

L'écoulement du temps, d'ordinaire, n'est pas ressenti par les hommes. Ils vivent dans une paix provisoire. Mais voici que nous l'éprouvons, une fois l'escale gagnée, quand pesaient sur nous ces vents alizés, toujours en marche [T.H., p. 186].

Et à propos du désert, les énonciations sentencieuses nous apprennent à voir au-delà des apparences:

Et cependant, nous avons aimé le désert.

S'il n'est d'abord que vide et que silence, c'est qu'il ne s'offre point aux amants d'un jour. Un simple village de chez nous déjà se dérobe. Si nous ne renonçons pas, pour lui, au reste du monde, si nous ne rentrons pas dans ses traditions, dans ses coutumes, dans ses rivalités, nous ignorons tout le reste de la patrie qu'il compose pour quelques-uns. Mieux encore, à deux pas de nous, l'homme qui s'est muré dans son cloître, et vit selon des règles qui nous sont inconnues, celui-là émerge véritablement dans des solitudes tibétaines, dans un éloignement où nul avion ne nous déposera jamais. Qu'allons-nous visiter sa cellule! Elle est vide. L'empire de l'homme est intérieur. Ainsi le désert n'est point fait de sable, ni de Touareg, ni de Maures même armés d'un fusil...

Mais voici qu'aujourd'hui nous avons éprouvé la soif. Et ce puits que nous connaissions, nous découvrons, aujourd'hui seulement, qu'il rayonne sur l'étendue. Une femme invisible peut enchanter ainsi toute une maison. Un puits porte loin, comme l'amour... [T.H., p. 187].

C'est encore d'une expérience faite dans le désert: la sentinelle qui les appelle, que l'écrivain dégage une vérité universelle sur l'homme, cible de l'homme et des malheurs:

Nous pourrions nous croire en sécurité. Et cependant! Maladie, accident, rezzou, combien de menaces cheminent! L'homme est cible sur terre pour des tireurs secrets. Mais la sentinelle sénégalaise, comme un prophète, nous le rappelle [T.H., p. 191].

Toujours pour ce qui concerne l'expérience du désert: des esclaves âgés abandonnés sur le sable, il tire ces méditations au présent de vérité générale qui portent sur l'injustice et la mort:

Lui, toujours allongé, éprouvait la faim qui n'est qu'un vertige, mais non l'injustice qui seule tourmente. Il se mêlait peu à peu à la terre. Séché par le soleil et reçu par la terre. Trente années de travail, puis ce droit au sommeil et à la terre.

Le premier que je rencontrai, je ne l'entendis pas gémir: mais il n'avait pas contre qui gémir. Je devinais en lui une sorte d'obscur consentement, celui du montagnard perdu, à bout de forces, et qui se couche dans la neige, s'enveloppe dans ses rêves et dans la neige. Ce ne fut pas sa souffrance qui me tourmenta. Je n'y croyais guère. Mais, dans la mort d'un homme, un monde inconnu meurt, et je me demandais quelles étaient les images qui s'obscurcissaient en lui [T.H., p. 202].

A propos de Bark, l'esclave, l'homme privé de ses biens, un énoncé sentencieux au présent de vérité générale souligne la "tempête existentielle" dans la vie d'un homme:

Bark, captif noir, était le premier que je connus qui ait résisté. Ce n'était rien que les Maures eussent violé sa liberté, l'eussent fait, en un jour, plus nu sur la terre qu'un nouveau-né. Il est des tempêtes de Dieu qui ravagent, ainsi, en une heure, les moissons d'un homme [T.H., p. 203].

Et de la souffrance de Bark on passe à la souffrance de l'homme par un présent de vérité générale:

Parfois, dans le silence de la nuit, tous ses souvenirs lui étaient rendus, avec la plénitude d'un chant d'enfance. "Au milieu de la nuit, nous racontait notre interprète maure, au milieu de la nuit, il a parlé de Marrakech, et il a pleuré". Nul n'échappe dans la solitude à ces retours [T.H., pp. 203-204].

De sa propre souffrance, causée par l'accident au cours du raid vers l'Indochine, le narrateur dégage une vérité générale:

Eh! bien sûr, j'ai découvert cette évidence. Rien n'est intolérable. J'apprendrai demain, et après-demain, que rien décidément n'est intolérable [T.H., p. 223].

Dans son délire, encore une autre énonciation sentencieuse souligne sa déception devant le monde:

Je me parle ainsi à moi-même, car j'ai besoin de faire appel à ma raison. Il m'est si difficile de refuser ce que je vois. Il m'est si difficile de ne pas courir vers cette caravane en marche... là... tu vois!...

- Imbécile, tu sais bien que c'est toi qui l'inventes...
- Alors, rien au monde n'est véritable... [T.H., p. 228].

Cette soif de vérité de la part du narrateur-pilote anime tout le dernier chapitre de *Terre des Hommes*. Dans ce chapitre fait de reprises et répétitions, le narrateur-pilote affirme de quêter la vérité. Voici que le contenu devient forme, et la forme contenu. Et de la réflexion

sur les aventures des hommes connus ainsi que de sa propre aventure naissent ces énoncés sentencieux au présent de vérité générale, énoncés qui reportent sur l'homme: il ne doit pas vivre pour devenir prospère mais pour penser:

Une fois de plus, j'ai côtoyé une vérité que je n'ai pas comprise. Je me suis cru perdu, j'ai cru toucher le fond du désespoir et, une fois le renoncement accepté, j'ai connu la paix. Il me semble à ces heures-là que l'on se découvre soi-même et que l'on devienne son propre ami. Plus rien ne saurait prévaloir contre un sentiment de plénitude qui satisfait en nous je ne sais quel besoin essentiel que nous ne connaissons pas. Bonnafous, j'imagine, qui s'usait à courir le vent, a connu cette sérénité. Guillaumet aussi dans sa neige. Comment oublierais-je moi-même que, enfoui dans le sable jusqu'à la nuque, et lentement égorgé par la soif, j'ai eu si chaud au cœur sous ma pèlerine d'étoiles?

Comment favoriser en nous cette sorte de délivrance? Tout est paradoxal chez l'homme, on le sait bien. On assure le pain de celui-là pour lui permettre de créer et il s'endort, le conquérant victorieux s'amollit, le généreux, si on l'enrichit, devient ladre. Que nous importent les doctrines politiques qui prétendent épanouir les hommes, si nous ne connaissons d'abord quel type d'homme elles épanouiront. Qui va naître? Nous ne sommes pas un cheptel à l'engrais, et l'apparition d'un Pascal pauvre pèse plus lourd que la naissance de quelques anonymes prospères [T.H., p. 244].

Ainsi que sur la vérité de l'homme: tout ce qui favorise sa plénitude:

L'essentiel, nous ne savons pas le prévoir. Chacun de nous a connu les joies les plus chaudes là où rien ne les promettait. Elles nous ont laissé une telle nostalgie que nous regrettons jusqu'à nos misères, si nos misères les ont permises. Nous avons tous goûté, en retrouvant des camarades, l'enchantement des mauvais souvenirs.

Que savons-nous, sinon qu'il est des conditions inconnues qui nous fertilisent? Où loge la vérité de l'homme?

La vérité, ce n'est point ce qui se démontre. Si dans ce terrain, et non dans un autre, les orangers développent de solides racines et se chargent de fruits, ce terrain-là c'est la vérité des orangers. Si cette religion, si cette culture, si cette échelle des valeurs, si cette forme d'activité et non telle autre favorisent dans l'homme cette plénitude, délivrent en lui un grand seigneur qui s'ignorait, c'est que cette échelle des valeurs, cette culture, cette forme d'activité, sont la vérité de l'homme. La logique? Qu'elle se débrouille pour rendre compte de la vie [T.H., p. 244-245].

Sur les vocations de l'homme: il faut délivrer les vocations pour que l'homme soit délivré:

Les vocations sans doute jouent un rôle. Les uns s'enferment dans leurs boutiques. D'autres font leur chemin, impérieusement, dans une direction nécessaire: nous retrouvons en germe dans l'histoire de leur enfance les élans qui expliqueront leur destinée. Mais l'Histoire, lue après coup, fait illusion. Ces élans-là, nous les retrouverions chez presque tous. Nous avons tous connu des boutiquiers qui, au cours de quelque nuit de naufrage ou d'incendie, se sont révélés plus grands qu'eux-mêmes. Ils ne se méprennent point sur la qualité de leur plénitude: cet incendie restera la nuit de leur vie. Mais, faute d'occasions nouvelles, faute de terrain favorable, faute de religion exigeante, ils se sont endormis sans avoir cru en leur propre grandeur. Certes les vocations aident l'homme à se délivrer: mais il est également nécessaire de délivrer les vocations [T.H., p. 245].

Sur la nécessité de comprendre l'homme: il faut oublier les distinctions politiques:

Pour comprendre l'homme et ses besoins, pour le connaître dans ce qu'il a d'essentiel, il ne faut pas opposer l'une à l'autre l'évidence de vos vérités. Oui, vous avez raison. Vous avez tous raison. La logique démontre tout. Il a raison celui-là même qui rejette les malheurs du monde sur les bossus. Si nous déclarons la guerre aux bossus, nous apprendrons vite à nous exalter. Nous vengerons les crimes des bossus. Et certes les bossus aussi commettent des crimes.

Il faut, pour essayer de dégager cet essentiel, oublier un instant les divisions, qui, une fois admises, entraînent tout un Coran de vérités inébranlables et le fanatisme qui en découle. On peut ranger les hommes en hommes de droite et en hommes de gauche, en bossus et en non-bossus, en fascistes et en démocrates, et ces distinctions sont inattaquables. Mais la vérité, vous le savez, c'est ce qui simplifie le monde et non ce qui crée le chaos. La vérité, c'est le langage qui dégage l'universel. Newton n'a point "découvert" une loi longtemps dissimulée à la façon d'une solution de rébus, Newton a effectué une opération créatrice. Il a fondé un langage d'homme qui pût exprimer à la fois la chute de la pomme dans un pré ou l'ascension du soleil. La vérité, ce n'est point ce qui se démontre, c'est ce qui se simplifie [T.H., pp. 253-254].

Et d'une dernière expérience du narrateur: il rencontre dans un train, un couple et leur enfant, naît une méditation qui porte sur la nécessité et l'impossibilité de favoriser le libre épanouissement de l'homme:

*Je m'assis en face d'un couple. Entre l'homme et la femme, l'enfant, tant bien que mal, avait fait son creux, et il dormait. Mais il se retourna dans le sommeil, et son visage m'apparut sous la veilleuse. Ah! quel adorable visage! Il était né de ce couple-là une sorte de fruit doré. Il était né de ces lourdes hardes cette réussite de charme et de grâce. Je me penchai sur ce front lisse, sur cette douce moue des lèvres, et je me dis: voici un visage de musicien, voici Mozart enfant, voici une belle promesse de la vie. Les petits princes des légendes n'étaient point différents de lui: protégé, entouré, cultivé, que ne saurait-il devenir! **Quand il naît par mutation dans les jardins une rose nouvelle, voilà tous les jardiniers qui s'émeuvent. On isole la rose, on cultive la rose, on la favorise. Mais il n'est point de jardinier pour les hommes. Mozart enfant sera marqué comme les autres par la machine à emboutir. Mozart fera ses plus hautes joies de musique pourrie, dans la puanteur des cafés-concerts. Mozart est condamné [T.H., p. 260].***

C'est par une énonciation sentencieuse que le récit termine, une énonciation qui se colore d'espérance:

Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme [T.H., p. 261].

4. De l'analyse de ces deux composantes majeures du récit traité, on peut bien remarquer des éléments très importants soit pour la recherche stylistique, soit pour une étude thématique de *Terre des Hommes*. On a parlé de la grande importance qu'assume pour le sujet l'expérience de la camaraderie c'est à dire l'expérience professionnelle du narrateur-pilote, expérience que le lie d'abord à ses camarades et

ensuite à tous les hommes. A ce propos, on a souligné que le "je" du narrateur-pilote, de "je"-étranger par rapport aux autres hommes [T.H., p. 145], devient un "je"-témoin [T.H., p. 193], puis un "je"-complice [T.H., p. 198], complice dans le sens d'ami, ensuite ce "je" devient le "je"-père de l'homme [T.H., p. 205]. Cependant il faut préciser que ce "je" actant de l'aventure qui passe, se confond avec le "je" instance d'énonciation. En outre, ce "je" qui avec ses camarades se distingue des autres hommes, au fur et à mesure que l'expérience professionnelle devient humaine, s'abolit dans la conscience de tout homme. Ce sujet, instance d'énonciation est également celui que revit et revoit ses actions pour dégager de ses expériences des vérités universelles. En effet, dans le texte liminaire, le narrateur-pilote affirme que la Terre est le livre par excellence et que de l'expérience il faut dégager, en réfléchissant, des vérités générales [T.H., p. 139]. Or la méditation présuppose un temps de réflexion c'est-à-dire une certaine distance par rapport au vécu. C'est pour cela que dans le récit traité, entre le passé et le présent de vérité générale, il y a très souvent la médiation du présent de l'écriture. Par le présent de l'écriture, le narrateur-pilote revit ses expériences en se posant de façon critique par rapport à elles, il en dégage ainsi des vérités universelles pour en faire cadeau aux lecteurs de *Terre des Hommes*. Il s'agit donc du "je" instance de l'écriture qui extrait de son passé de "je" actant de l'aventure, des vérités générales et qui devient ainsi le "je"-penseur. Grâce à cette métamorphose du "je" instance d'énonciation qui se confond avec le "je"-penseur, le récit devient méditation philosophique. Mais si le "je" instance d'énonciation s'abolit dans la conscience de tout homme, voici que ce récit fortement marqué de subjectivité se transforme en récit "objectif". C'est le récit "objectif" qui concerne la Terre et les Hommes de tous les temps.

NICOLA PALLADINO

PLASTICA AFRODISIACA E POETICA DEI DISEGNI DI LORCA *

I disegni di Lorca, così come la sua poesia, la sua prosa, nascono dagli occhi o sono suoni, rumori, profumi, olezzi, carezze, urla raccolte con le mani "[...] con la pazienza singolare di un orologiaio"¹.

Federico nel 1927 scrive a Sebastià Gasch:

Usted ya sabe el extraordinario regocijo que me causa el verme tratado como pintor. Ahora empiezo a escribir y a dibujar poesías como ésta que le envío dedicada. Cuando un sunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices. Esto me alegra y divierte de manera extraordinaria².

Poesia e pittura si fondono in quello che lo stesso Lorca definirà "un criterio poético-plástico o plástico-poético en justa unión"³.

Le forme disegnate sono fragili, trasparenti, e così come la parola in poesia è capace di evoluzioni, metamorfosi, così il filo, la linea che costruisce il "dibujo", trasparente e delicata, è, a mio parere, vicinissima alle immagini "emulsionadas" di Dalí, è capace di fissare l'attimo di una delle tante trasformazioni che la forma poetica può sostenere. Così, ad esempio, per le figure di *Suicidio en Alejandria* e *Nadadora Submergida*⁴.

Nella scena disegnata in *Suicidio*, una "emocionante escena de amor que arrancó lágrimas de todos los ojos"⁵, le linee si intrecciano in un abbraccio mortale "sobre las olas"⁶ e diventano il mare, "trazo

* Riprendo per questa nostra nota il titolo dell'articolo con cui Dalí recensisce sulla "Nova Revista" la prima mostra di disegni di Federico a Barcellona nel 1927. Si veda S. Dalí, "Federico García Lorca (esposizione di disegni colorati)", in S. Dalí St. *La rivoluzione paranoica critica*, Rizzoli, Milano 1980, p. 54.

¹ Ibidem.

² F. García Lorca, *Cartas a sus amigos*, Ediciones Cobalto, Barcelona 1950, carta número 5, p. 25.

³ F. García Lorca, Carta a Sebastià Gasch. ¿Setiembre 1927?, in Hernández, M. (Proyecto y catalogación de) *F. García Lorca Dibujos*, Exposición Catálogo, Madrid 1986, p. 157.

⁴ Mi riferisco al disegno che accompagnava le liriche. Sia *Nadadora submergida*, che *Suicidio en Alejandria* furono pubblicate su "L'amic de les Arts" (Sitges, 31 sept. 1928, núm 28), p. 218. Vedi tavola n. 1.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

tembloroso" metamorfosato dal desiderio. Il suicidio-assassinio della "nadadora" è invece da imputare, al contrario, ad una mancata metamorfosi⁷ tutta rappresentata invece nel disegno che accompagna la prosa.

In sintesi, i disegni di Lorca possono essere raggruppati, in linea generale, così come fa Lucia De Carpi⁸, in due grandi blocchi. Uno, anteriore al 1927, con tendenze "más infantiles, toscos y de temática popular"⁹; in un secondo blocco possiamo inserire tutti i disegni realizzati dal 1929 al 1936 ed è in questo gruppo che trovano posto i ritratti "neoyorquini" con i loro animali "fabulosos". Fa da spartiacque tra i due periodi la tappa che si definisce "catalana", il periodo che comprende l'esposizione di Lorca alla Galleria Dalmau¹⁰, e a cui appartengono i disegni realizzati tra il 1927 ed il 1928. Ma una catalogazione più idonea potrebbe essere fatta partendo dai temi, dagli eventi che, a mio parere, potrebbero rappresentare lo spartiacque nella plastica lorchiana.

Nel 1927 Lorca e Dalí sono insieme a Cadaqués; Dalí lavora ad una tela che i due, concordemente, titolano, dandone notizia a Sebastià Gasch, "Bosc de aparatus"¹¹. Successivamente il quadro, "alegre" e complessa rappresentazione dello scivolare verso il delirio creativo, cambierà il titolo in: "La miel es más dulce que la sangre"¹². Ciò che è interessante è che Lorca, conoscendo il tema ritratto, il significato dell'opera, vede nella tela un "bosque", un intricato, pericoloso complesso di creazioni, "aparatus", dove è facile per lo spettatore entrare, ma in cui è difficile orientarsi per l'"uscita".

In effetti risalgono al 1924-25 due rappresentazioni lorchiane del bosco, riprodotte nel catalogo *Dibujos*, rispettivamente col titolo: "Camino y bosque" e "Bosque"¹³. Nel primo dei due disegni, il n. 82, le linee del sentiero, dalla destra del disegno, arrivano alla sinistra, congiungendosi. I fusti degli alberi, di varie tonalità di verde, chiudono lo spazio. Il bosco è un fitto insieme di tronchi e chiome d'alberi che nascondono qualcosa agli occhi dello spettatore. L'enigma del bosco è ancora più manifesto nel disegno n. 83. Gli alberi chiudono qualsiasi sentiero d'accesso al bosco; c'è idiosincrasia tra le tonalità cromatiche degli alberi. Lo spazio del quadro è completamente chiuso, anche se un delicato sentiero fiorito sembra segnalare un accesso, un varco col-

⁷ *en la arena se encontró un papelito manchado de sangre que decía así: 'Puesto que no te puedes convertir en paloma, bien muerta estás'*. Ibidem.

⁸ Cfr. L. de Carpi: "Bajo el astro de la noche", in *Dibujos*, cit. p. 34.

⁹ Cfr. ibidem.

¹⁰ Il 1927 è la data dell'esposizione. Frutto del periodo catalano sono alcuni disegni "de filiación cubista", le delicate "nature morte" e gli ordinati e vividi "teoremi".

¹¹ Cfr. R. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, Seix Barral, Barcelona 1984, p. 77.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 72-78.

¹³ Questi disegni, qui riprodotti in bianco e nero, sono i numeri 82 e 83 del catalogo curato da M. Hernández, op. cit., p. 138. Vedi tavola n. 2.

locato ancora una volta alla sinistra del disegno. Ma l'interno, o se si vuole l'esterno del bosco, è celato, completamente occultato.

Ritroviamo il tema del bosco in disegni eseguiti tra il 1933 ed il 1935. I disegni in questione sono i numeri 184, 206 e 207¹⁴. Solo il numero 206 viene intitolato da Lorca "Parque", gli altri due invece sono stati stampati, rispettivamente con i titoli: "Bosque sensual" e "Parque con linea evolvente".

Il bosco rappresentato nel periodo creativo novaiorchese, o post-novaiorchese, è un luogo più oscuro, per certi versi più spettrale, del bosco raffigurato nel periodo precedente a quello della permanenza di Lorca a New York, un bosco sì inaccessibile, ma dove, appena abbozzato, c'era un sentiero che sembrava condurvi; mentre tutta la superficie del disegno era fatta da colori luminosi. Nelle opere successive sullo stesso tema, il colore lascia il posto al bianco e nero, lo spazio sembra aprirsi alla curiosità dello sguardo alieno. È un universo sinuoso, questo bosco "neoyorquino", dove piccole bocche giocano a nascondersi, a mimetizzarsi tra le forme delle piante che sembrano galleggiare, ondeggiare. Il bosco non occupa tutto lo spazio, come nei disegni precedenti, ora è centrale, stilizzato, diviene giardino e *Parque*, ma il segreto del pittore è comunque al sicuro al centro dell'opera.

In "Ecce homo"¹⁵, il dramma della ricerca del mistero, della comprensione del dolore e dell'estasi mistica sono resi dalla differenza tra linea e "mancha". La scala graduata presente nel disegno si arresta al numero 6, mentre la linea sembra proseguire, dimostrando l'inefficacia della misurazione umana del dolore. La geometria delle relazioni e del dolore nel disegno viene conseguita unendo tra loro le ferite. Al centro del disegno è presente l'indicatore dell'agonia per eccellenza: l'occhio, la lagrima. Non vi è traccia del corpo, solo uno squarcio aperto da una freccia basta a rappresentarlo, a rappresentare la sua agonia. Così accade in "San Sebastián"¹⁶, ove i dardi e gli squarci divengono geometria della sofferenza, il santo lorchiano è sorpreso dall'inattesa esecuzione e ancora vigile sembra attendere con "(...) paciència en l'exquisit agonitzar (...)"¹⁷. È il tratto del disegno, l'atteggiamento "heimlich" del santo a renderlo perturbante. Perturbante

¹⁴ M. Hernández, *Dibujos*, cit., pp. 183, 190.

¹⁵ *Ivi*, p. 164, núm. 149. Vedi tavola n. 3.

¹⁶ M. Hernández, cit., p. 157, núm. 127.

¹⁷ S. Dalí, *San Sebastián*, in "L'Amic de les Arts", n. 16, Sitges 31 de juliol de 1927, pp. 52-54, riprodotto in J. Molas, *La Literatura Catalana d'avantguarda 1918-1938*, Antoni Bosch Ed., Barcelona 1983, p. 369. Il testo, dedicato a Federico, oltre ad essere uno dei primi componimenti daliniani e a segnare la cosiddetta epoca lorquiana di Dalí (Cfr. al riguardo per un'interpretazione e una contestualizzazione R. Santos Torroella op. cit.) è un pregevole saggio dell'ingegno e della disinvoltura grafica daliniana. Il pittore-poeta ampurdanese organizza intorno al tema di S. Sebastiano, tema caro ad entrambi gli artisti, un percorso plastico-poetico ricco di oggetti surreal-metafisici, dove la prosa evocativa pur potendo sembrare legata ad automatismi in voga conserva invece intatti stile e metodo propri dell'investigazione "paranoico critica".

potrebbe essere anche l'identificazione di questo santo con lo stesso Federico, visto che in seguito Lorca disegnerà se stesso con pochi, ma distintivi tratti, tra i quali i nei raffigurati come "manchas", grossi punti. I dardi potrebbero aver colpito il poeta sui nei, simbolo dei difetti. Il santo ed il poeta sono tutt'uno.

La perizia e l'ingegnosità del tratto lorquiano sono tutte affidate a poche linee, a pochi punti, come nel gioco del volto nell' "Arlequín ahogado"¹⁸ che si perde tra le acque. L'arlecchino lorchiano viene sacrificato, viene precipitato in uno stagno opaco, viene immolato mentre guarda, o si guarda in uno specchio "oscuro". Il suo viso si perde in piccoli, ordinati frammenti, la sua maschera cambia espressione, per l'ultima volta. Arlecchino passerà dalla sorpresa alla morte, la morte dagli occhi *vacios*, senza pupille, mentre tutt'intorno lo specchio d'acqua continua ad incresparsi. Ritroviamo, successivamente, gli elementi del *dibujo* fatti poesia:

Todo está roto por los tibios caños
de una terrible fuente silenciosa¹⁹.

Nel periodo nuovaiorchese il disegno si fonde con il cinema, la fotografia. New York è la città surreale, nuova e palpitante.

Nei disegni, in poesia, la "babelica" città subisce un processo di "desrealización"²⁰. New York è il simbolo della sofferenza, della solitudine, de "El sufrimiento de los seres que pueblan esta ciudad mundo"²¹; non a caso la prima sezione di *Poeta en Nueva York* si intitola *Poemas de la soledad en Columbia University*. Un titolo doppio, quello del libro e della sezione, iterazione del motivo, del pretesto poetico. Poeta è Lorca, il suo viso in "gros plan", come nei suoi disegni "en Nueva York" le piccole mani proteggono il volto dagli "animales" ma non difendono gli occhi senza pupilla. Tutt'intorno troviamo New York, la "Grande Mela", edifici con numeri e lettere²², di lontano un essere, una donna il cui corpo è stilizzazione di un sistema nervoso. A sinistra, come chiuso nel "rascacielos", il delicato fiore di cristallo: il poeta, che chiuso in solitudine, compone in un edificio i suoi: "Poemas de la soledad". La luminosità è assente, la rappresentazione è un "Panorama ciego de Nueva York"²³. La figura femminile che scende

¹⁸ F. García Lorca, *Dibujos*, cit., p. 164, núm. 148. Vedi tavola n. 4.

¹⁹ M.C. Millán, (ed. de) F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Cátedra, Madrid 1988, p. 146.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 75.

²¹ *Ivi*, p. 76.

²² "(...); porque las calles tienen su número y toda la ciudad es matemática y cuadrículada". Cfr. C. Maurer, *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana*, in "Poesía", num. 23-24, 1985, carta núm. 1, p. 37.

²³ Concordo con la Prof. María Clementa Millán, la quale sostiene che dopo il '36 Federico ordina i titoli delle sezioni in modo cinematografico. Vedi tavola n. 5.

dai grattacieli potrebbe essere simile a:

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustias dibujada²⁴

Tratto caratteristico della produzione lorchiana, tanto grafica quanto letteraria, del periodo "neoyorquino" è l'assenza di luminosità. Inoltre il poeta raffigura sé stesso con tratti distintivi quali grandi *lunares*, *ojos vacíos* e spesse *cejas*.

Per quel che riguarda l'"animal fabuloso" lorchiano voglio far notare quanto questa perturbante forma somigli agli animali di Rosseau il Doganiere, pittore che tanto affascinava Lorca, o avere un precedente negli animali di Miró, anch'egli amatissimo dall'artista²⁵. In particolare, in un dipinto di Rosseau del 1894, "La guerra", la morte, armata di spada e torcia, corre insieme ad uno strano e spettrale cavallo per un campo di battaglia mentre numerosi corvi si nutrono delle carni dei caduti. Questo cavallo è, per colore e forma, molto simile alla strana figura che scende dai grattacieli nel disegno "Autorretrato en Nueva York". Inoltre, molti "animales" ritratti da Federico²⁶ hanno alcune caratteristiche dei leoni roussoniani²⁷.

Anche la produzione di Miró offre un vasto repertorio di animali fantastici, così come di raffigurazioni filiformi²⁸.

Unico modo, forse, per riconoscere le qualità di questi animali sta nel colore, nella loro trasparenza o, viceversa, nella loro inquietante opacità. Così possono essere cullati se bianchi, cristallini; ma si deve temere della loro presenza quando di colore nero visitano il poeta in

²⁴ "La aurora", in F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, cit., p. 161. La sottolineatura è mia. La figura del disegno (tav. 5) come l'aurora della lirica scende dai grattacieli, grattacieli che si trasformano per l'appunto in *inmensas escaleras*, con i colori che la connotano e che sono rispettivamente nel disegno il bianco e nero delle linee dei *capelli*, nella lirica il bianco e nero di *un huracán de negras palomas*. L'aurora scende piano ad illuminare chi, in basso, nella strada, vive l'assedio giornaliero e continuo del dolore, assedio nel disegno rappresentato dal volto del poeta che si protegge da strani e minacciosi animali.

²⁵ Cfr. F. García Lorca, *Dibujos*, cit., pp. 85-115. "Cuando yo proyecté y elogé los cuadros de Miró, se armó una cosa gorda, pero yo dominé el público y hasta lo hize aplaudir". Federico García Lorca, *Cartas a sus amigos*, cit., p. 25, carta núm. 7.

²⁶ Cfr. i numeri 159, 162 e 164 che sono rispettivamente: "Muerte de Santa Rodegunda", "Escena de domador y animal fabuloso" e "Animal fabuloso dirigiéndose a su casa". Si veda *Dibujos*, cit.

²⁷ È molto strano che si debba aspettare il 1929 per la creazione delle bestie fantastiche lorquiane. Nessun precedente, fatta eccezione per "San Jorje y el dracón" (1927) e "Motivos circenses", anticipa la creazione del perturbante bestiario lorchiano.

²⁸ Ad esempio, in "Tierra labrada" (1923-24) il centro del dipinto è occupato da uno di questi animali, a metà tra cavallo e drago che allatta il suo piccolo. Ma anche nelle tele "Il carnevale di Arlecchino" (1923-25) e "Interno olandese" (1928) compaiono questi armonici, colorati ed interessanti animali.

un'ora "unheimlich" della sera. Scopriamo così in Lorca la "intempesta hora", l'ora in cui hanno origine o fine tutti gli incubi, i deliri; l'ora in cui l'artista viene visitato dalle ombre: le sei. Il riferimento alle sei come ora perturbante è preciso e, in alcuni casi, viene sottolineato da puntuali annotazioni didascaliche.

"[Un reloj da las seis. La Mecnógrafa cruza la escena, llorando en silencio]"²⁹. Allo scoccare delle sei insieme alla *mecnógrafa* entra in scena anche il dolore.

Anche nella *Degollación de los inocentes*³⁰ e ne *El público* l'ora perturbante scocca ancora una volta su un crudele avvenimento³¹.

La stessa ora perturbante la rintracciamo in Dalí. Le sei scoccano su tutti gli orologi molli della "Persistencia de la memoria" (1931). Il numero sei diviene in questo modo un numero importantissimo nella cabala lorchiiana: il sei è il numero dei distretti di New York³², mentre i tre sei sono il numero notissimo della bestia nelle *Apocalissi* di Giovanni, testo che Federico conosceva molto bene. In "Paso de la virgen de los dolores"³³ (1925) le candele offerte alla vergine sono sei, così come sono sei i pesci del "Retrato a Salvador Dalí"³⁴. Sei le frecce che feriscono mortalmente "San Sebastián"³⁵ e nello stesso "dibujo" sono sei i segmenti che rappresentano la fuga dello spirito del santo, il suo espandersi nello spazio.

In "Ecce homo"³⁶ la scala graduata della misurazione della sofferenza scende fino al numero sei, in "Autorretrato con bandera y animal fabuloso"³⁷ sono sei i nei nella figura disegnata³⁸.

Concludo soffermando la mia attenzione su due disegni in particolare che mi hanno colpito per genialità, ineffabilità tematica, e per la notevole capacità tecnica.

Il primo è "Joven y pirámides"³⁹, un'opera del 1930.

²⁹ E.F. Granell, (ed. de) *Así que pasen cinco años*, Taurus, Madrid 1988, p. 37.

³⁰ "La Gaceta Literaria", año III, Madrid 15 de enero de 1929, núm. 50, p. 321.

³¹ Cfr. ibidem. *A las seis de la tarde ya no quedaban más que seis niños por degollar. Los relojes de la arena segúan sangrando pero ya estaban secas todas las heridas*, F.G. Lorca "La Gaceta Literaria", año III, Madrid 15 de enero de 1929, núm. 50, p. 321.

³² *Ya manejo la ciudad con sus seis partes inmensas y puedo darme el gusto de descubrir las cosas por mi mismo, sin necesidad de nadie*. Cit. in C. Maurer, op. cit., p. 81, carta núm. 12.

³³ Federico García Lorca, *Dibujos*, cit., p. 129, núm. 63.

³⁴ Ivi, p. 153, núm. 114.

³⁵ Ivi, p. 157, núm. 127.

³⁶ Ivi, p. 164, núm. 149.

³⁷ Ivi, p. 177, núm. 171.

³⁸ Bisogna dire che il numero dei nei varia in tutti gli autoritratti del periodo, solo in due disegni: "Autorretrato con animal fabuloso en negro" e "autorretrato con animal fabuloso abrazado" sono sette. È anche importante far notare le sei voci degli altrettanti bambini di *Quimera* e l'ora in cui, nella stessa, il protagonista: "Enrique (...) A las seis he de tomar el tren". Si veda F. García Lorca, *Obras completas*, Ed. Aguilar, Madrid 1954, p. 813.

³⁹ *Dibujos*, cit., p. 174, núm. 166. Vedi tavola n. 6. (Qui riprodotta in bianco e nero).

In araldica la piramide è simbolo della costanza, in *Poeta en Nueva York* è il simbolo dell'impeto primitivo, la potenza dell'immaginazione che attraversa i millenni e che grazie alla magia delle forme riesce a fondersi con la modernità:

De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que traviesa el corazón de todos los niños pobres.
El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
ignorantes en su frenesí de luz original⁴⁰

La piramide vincerà la sua lotta contro la corruzione della modernità. Sarà la vittoria del "fabuloso" sulla prammaticità asettica dei banchieri⁴¹. Nel *dibujo* Lorca disegna la danza dell'energia misteriosa e primitiva, forse quella dell'amore, incarnata dalle rosse figure, che colpisce il giovane "endormie" al cuore, il centro dei sentimenti. Tutta la violenza, la forza del colpo, viene raccolta dallo strumento, dall'oggetto surreale che, come nel *San Sebastián* daliniano, potrebbe servire a misurare l'agonia del "joven". Supervisiona la scena l'occhio della piramide, simbolo dell'onnipotenza, dell'eternità, che si contrappone alla morte, rappresentata dal sangue del giovane e dalla tomba, misera sepoltura se paragonata alla piramide.

Anche in "Terraza con columna"⁴², disegnata tra il 1934 ed il 1936, si assiste al percorso di una forza misteriosa generata da una "negra y ominosa borla"⁴³. Il filo entra in casa, esce dalla finestra, passa, accarezzando forme scultoree di matrice daliniana, attraverso i due vuoti delle sculture per poi arrivare ad un omino, anche questo come il "joven" del disegno precedente, su di una pedana. Come si può vedere il segno daliniano è costantemente presente in Lorca. Forse egli realmente "juega con el motivo o invención dalinianos"⁴⁴, o forse, più verosimilmente, i motivi plastici ed architettonici daliniani appartengono anche a Federico e qui rappresentano il percorso, la sfida tra lui ed il pittore ampurdanese per arrivare a conoscere e a smascherare il *duende*⁴⁵.

Tutto questo sono i disegni di Federico García Lorca *alegría e silencio*, *juego e sfida*, ma soprattutto *teoría* dell'incanto misterioso, surrealismo al *borde*, ad *orilla*, programmaticamente situato in uno spazio nuovo, in bilico rispetto alla centralità parigina.

⁴⁰ Federico García Lorca: "Danza de la muerte", in *Poeta en Nueva York*, cit. p. 138.

⁴¹ (...) *Que ya la bolsa será una pirámide de musgo*. Ivi, p. 141.

⁴² F. García Lorca, *Dibujos*, cit., p. 188, núm. 201. Vedi tavola n.7.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ivi p. 188.

⁴⁵ A questo demonietto, che s'impadronisce dell'artista e che da questi viene trasferito nell'opera d'arte connotandone la forza espressiva, Lorca dedica una delle sue conferenze: "Teoría y juego del duende". Si veda F. García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., pp. 36-50.



[Suicidio en Alenjandría, 1928]

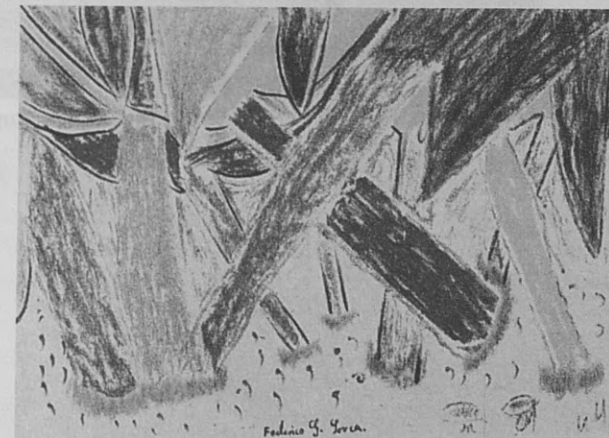


[Nadadora Sumergida, 1928]

Tav. 1

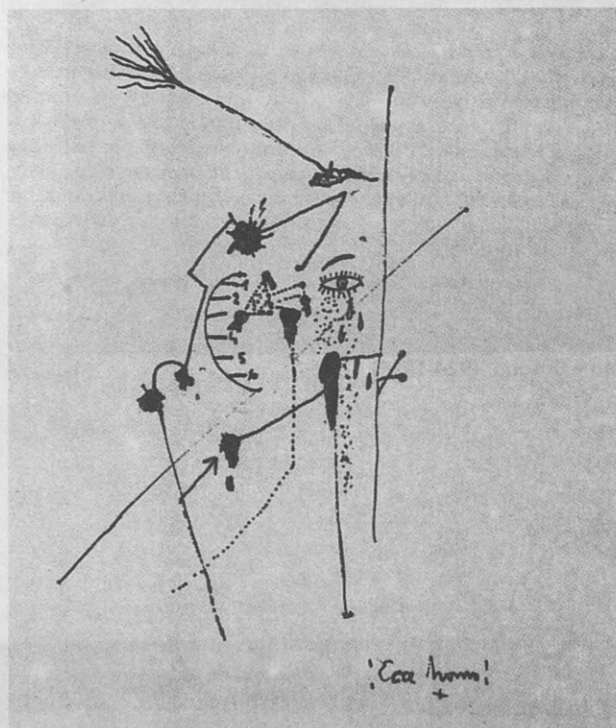


[Camino y Bosque, 1924-1925]



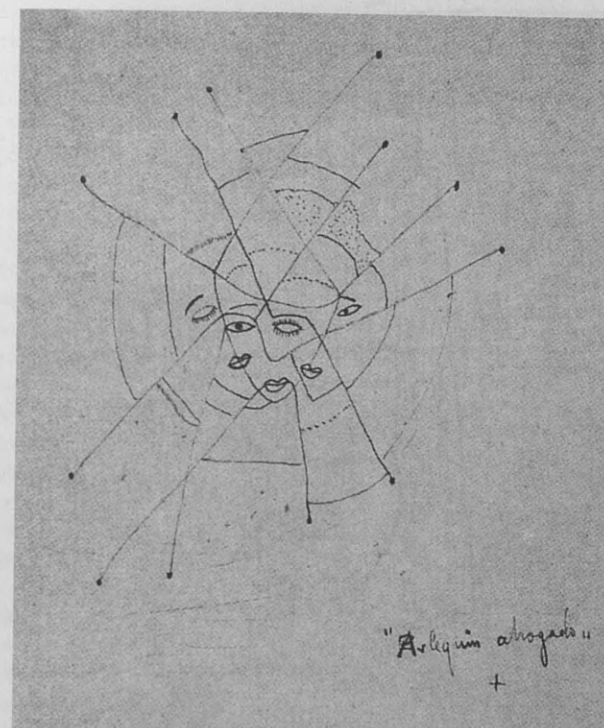
[Bosque, 1924-1925]

Tav. 2



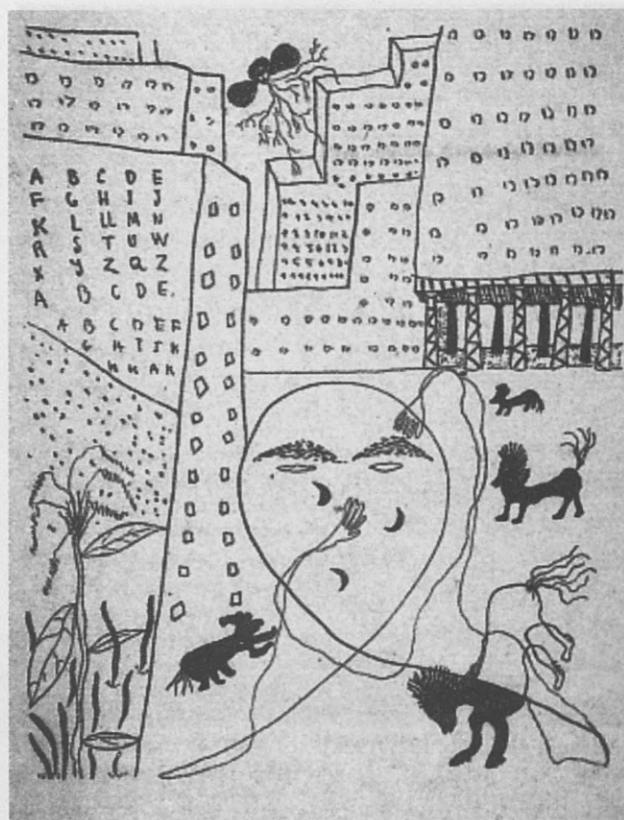
[Ecce Homo, 1927-1928]

Tav. 3



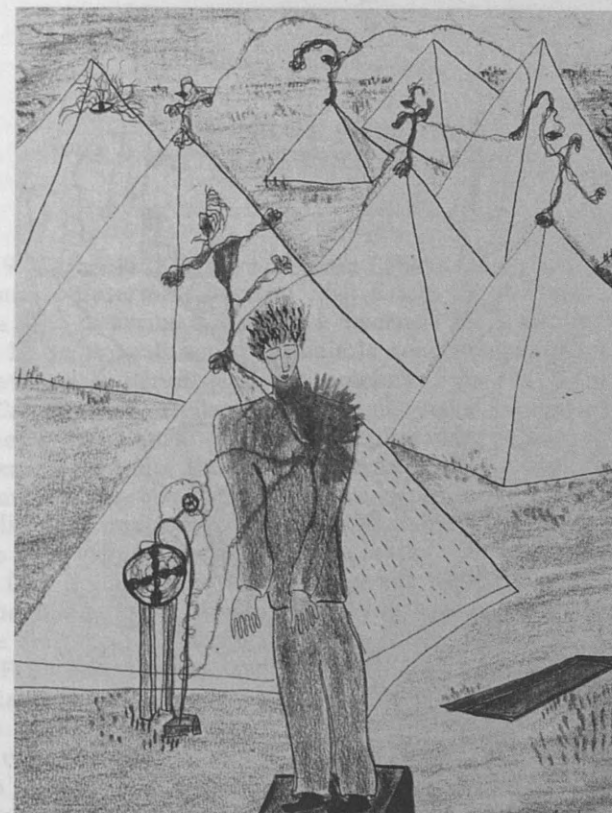
[Arlequín Ahogado, 1927-1928]

Tav. 4



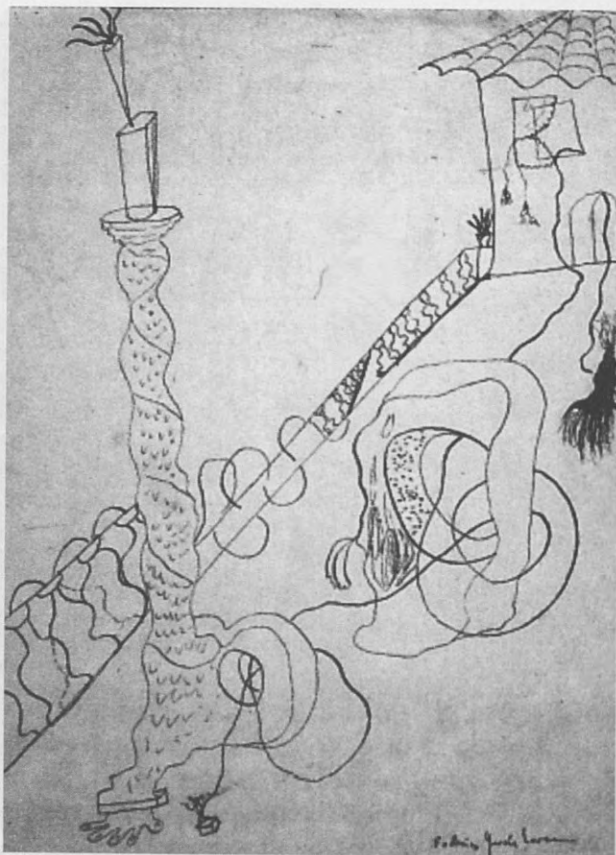
[Autorretrato en Nueva York, 1929-1931]

Tav. 5



[Joven y Pirámides, 1930]

Tav. 6



[Terraza con columna, 1934-1936]

Tav. 7

SILVIA ZOPPI GARAMPI

SOFONISBA E SEBASTIANO,
PITTURA E RIME D'AMORE

Il 19 giugno 1525 nasce a Venezia Sebastiano Erizzo, primogenito di Antonio e Caterina Contarini¹. Gli Erizzo provenivano da Capodistria; la data di arrivo a Venezia è incerta, l'805 o addirittura il 966: in quel lungo arco di anni nel quale la concorrenza commerciale tra Capodistria e la Serenissima era spietata. Solo nel 977, firmato un patto, Capodistria, privilegiata per la sua posizione marittima, accettava di entrare nell'orbita di Venezia e di godere della sua protezione. Gli Erizzo, come tante altre famiglie, erano dediti al commercio, anche se tale attività sarebbe cessata con l'avvio alle carriere pubbliche e alla via degli onori; una strada frequentemente percorsa in una città come Venezia dove «il partito della vecchia aristocrazia mercantile, ... aveva saputo fare della sua ragione di classe la ragion di stato»².

Sebastiano, fin dall'adolescenza, è iniziato dal padre allo studio del latino e del greco, studi ulteriormente coltivati sotto la guida di Bernardo Feliciano, il noto traduttore di Galeno. Dal 42, e negli anni immediatamente successivi, segue le lezioni patavine di filosofia e scienza aprendo un proficuo confronto con l'aristotelico Bassiano Landi, maestro di anatomia.

Già in questo periodo lo troviamo in contatto e in amicizia con letterati ed eruditi che avrebbero contribuito a caratterizzare la scena culturale della Serenissima, dominata dalla pullulante attività dei tipografi, da Francesco Sansovino a Lodovico Domenichi.

Anche se a soli 26 anni comincia il suo impegno civile al servizio della Repubblica come Savio degli Ordini e poi come Censore, Erizzo rimane legato alla scuola di Padova. Nel 1554 pubblica il *Trattato dell'istrumento e via inventrice degli antichi*³, un'operetta scritta sulla

¹ Per la vita e le opere a stampa di Erizzo, nonché per la bibliografia critica si veda la voce S.E., a cura di G. Benzoni, nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1993, pp. 198-204.

² G. Maranini, *La costituzione di Venezia dopo la serrata del Maggior Consiglio*, Firenze, La Nuova Italia, 1931, p. 19.

³ Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554.

scorta del dibattito aperto dal *Panepistemon* del Poliziano, nella quale si descrive la tecnica platonica della divisione per distinguere e definire il vasto mondo delle conoscenze e per chiarire i compiti, gli scopi e gli strumenti specifici di ogni disciplina⁴.

Due anni dopo è il poliedrico letterato Girolamo Ruscelli a sceglierlo tra i setti dotti che devono volgarizzare l'intera opera di Platone. Erizzo, nel giro di pochi mesi, traduce tutto il *Timeo* corredandolo di annotazioni e commenti, così come ce lo presenta l'edizione del 1558⁵. L'impegno filologico della traduzione, che lo vede confrontarsi non solo con le versioni platoniche ficiniane ma anzi a correggerle con l'aiuto di edizioni in lingua originale, verrà perseguito fino alla maturità con esiti significativi⁶. Così come la frequentazione con promotori culturali dell'epoca, da Ludovico Dolce allo stesso Ruscelli, lo spronerà ad affrontare temi squisitamente letterari per i quali Erizzo è stato letto nell'Ottocento e nel Novecento.

Il suo profilo appare eclettico: filologo e traduttore, interprete e commentatore, novelliere e poeta. Ma questa versatilità non è altro che la caratteristica di un mondo aristocratico e intellettuale cinquecentesco che Erizzo interpreta ai livelli più alti. Perciò si può ben sostenere che in Erizzo esiste un afflato sincero e genuino capace di connotare le sue opere. È l'amore per la storia passata, quella dei greci e dei romani, l'ammirazione per la lezione stessa che lo studio della storia può impartire, la passione viscerale per l'oggetto antico come memoria di un mondo.

Anche la fama acquistata come numismatico diventa motivo di corteggiamento da parte di eruditi e amatori. Si crea una rete di nuovi rapporti dalla quale emerge il legame intrecciato nel 1562 con gli intellettuali di Cremona, e destinato a durare quasi per dieci anni, come ci testimonia il ricco libro di lettere manoscritte, per larga parte tutt'ora inedito⁷.

⁴ L'uso del termine "methodus", oppure "via" o "ordine" come procedimento per una chiara esposizione divenne molto diffuso dal secondo decennio del Cinquecento. Si cfr. C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 297 e W.J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, Cambridge (Mass.), 1958, pp. 230-231.

⁵ Venezia, Comin da Trino, 1558.

⁶ Come è noto, nel 1574 Erizzo pubblica a Venezia, presso G. Varisco e compagni altri *Dialoghi* di Platone (*Eutifrone*, *Apologia di Socrate*, *Critone*, *Fedone* e di nuovo il *Timeo*), "tradotti di lingua greca in italiana", e lo stesso Erizzo dichiarerà, nella lettera introduttiva ai lettori, "col riscontro di molti esemplari antichi" Il Kristeller (*Marsilio Ficino and his work after five hundred years*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 154-155) sostiene invece che i volgarizzamenti di Erizzo si basano sulle traduzioni latine di Ficino piuttosto che sul testo greco. Il risultato di un nostro confronto tra i testi in questione sembra dare ragione alla dichiarazione proemiale di Erizzo. Infatti se i volgarizzamenti sono piuttosto fedeli alle traduzioni di Ficino, tuttavia Erizzo corregge spesso quelle traduzioni, oppure offre, sottolineando la differenza, un'interpretazione diversa, così come, altre volte, dichiara di colmare delle lacune del testo latino. Ci pare inoltre che molte delle confutazioni delle versioni ficiniane siano condotte con l'ausilio dell'edizione aldina delle *Opere* di Platone, stampata a Venezia nel 1508.

⁷ Sia il primo che il secondo libro delle lettere familiari di Erizzo, insieme al terzo libro di lettere giovanili sono raccolti, unitamente ad altri scritti dell'Autore, nel Codice

È ancora il Ruscelli, ormai sofferente per malattia, a mettere in contatto Erizzo con l'ambiente cremonese, come ci è documentato dalla prima delle sedici lettere che Sebastiano indirizza al dotto collezionista Pietro Antonio Tollentini⁸; un'amicizia imbastita su un comune amore per le rarità antiche che, tenuta viva da colloqui rigorosamente epistolari, viene interrotta bruscamente e inspiegabilmente da Erizzo nel 1570, anno a cui risale la sua ultima lettera al cremonese.

Erizzo, con le sue missive, sollecitato dal Tollentini, impartisce insegnamenti e fornisce informazioni per riconoscere le medaglie rare e per poterle stimare. Consiglia il nuovo amico sulle fasi del mercato e lo aggiorna sui propri acquisti. Introduce nel suo ambito studio di San Moisè un pupillo del Tollentini, quel Gianmaria dipintore che potrebbe forse riconoscersi con Gianmaria Parolo, futuro erede del cremonese⁹. Il Tollentini, sodale generoso e devoto, da parte sua lo introduce nell'operoso microcosmo cremonese e lusinga il corrispondente più famoso con frequenti doni senza disdegnare i peccati di gola: le scatoline piene di medaglie di rame, i disegni e i calchi in zolfo di monete giungono a Venezia insieme agli alberelli di mostarda.

Nascono, grazie al Tollentini, nuovi legami, si trovano nuovi corrispondenti, si delineano progetti. Assume importanza il rapporto di Erizzo con Vincenzo Conti, dal 1555 stampatore privilegiato della città di Cremona, interessato a pubblicare l'epistolario di Sebastiano; un rapporto che scandito da diversi incontri a Venezia, dove lo stesso editore recapita le lettere per Erizzo da Cremona, avrà termine nel '70 con la morte del Conti: la quale dissolve il già definito accordo di dare in luce i tre libri di lettere di Erizzo e coincide, non si può dire quanto casualmente, con l'affievolirsi dell'amicizia tra Erizzo e il Tollentini¹⁰. E poi iniziano due nuove corrispondenze: quella, più lunga nel tempo, con l'erudito Francesco Zava che dal 1569 continua almeno fino al '73¹¹ e l'altra con Amilcare Anguissola padre di Sofoni-

G 387 (277) della Biblioteca Bertoliana di Vicenza. Per la descrizione del Codice manoscritto, e l'elenco dei destinatari delle lettere si veda S. Erizzo, *Lettera sulla poesia*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 8-11 e 71-74.

⁸ La lettera è del 20 aprile 1562 (n. 18 del II libro di lettere, cit., cc. 93r-95v). Pietro Antonio Lanzoni, detto il Tolentino o il Tollentini discendeva da una nota famiglia cremonese di origine torentina.

⁹ Cfr. la lettera di Erizzo al Tollentini del 6 dicembre 1563 (n. 22 del II libro di lettere, cit., cc. 107v-108v).

¹⁰ Sull'attività editoriale del Conti si veda Rita Barbisotti, *Ipotesi su Vincenzo Conti, stampatore cremonese del '500*, in «Strenna dell'A.D.A.F.A.», 1994, pp. 90-116.

¹¹ Cfr. le due lettere dello Zava a Erizzo in Francisci Zavae cremonen. *Epistolarum libri*, t. II (per il primo tomo di epistole si veda sotto la n. 13), Cremonae, apud C. Dracnem, 1575, cc. 79v-80r e c. 86v. La seconda lettera, senza data ma probabilmente della metà del '73, è un accorato invito all'Erizzo a riprendere i rapporti epistolari col sempre più sofferente Tollentini.

sba, pittrice di già affermata notorietà¹². Un microcosmo, dicevamo, che il Tollentini era riuscito, con immagini e ritratti, a riprodurre nella propria camera, dove la malattia lo costringeva a dimorare per interi giorni, e che ora egli aveva amorevolmente partecipato a Erizzo che improvvisamente vive inaspettate esperienze.

Lo Zava dedica a Erizzo un lungo encomio nella sua quarta orazione, in cui celebra la liberalità cremonese, poco dopo gli elogi delle virtuose sorelle e artiste Anguissola, orazione pubblicata per i tipi del già ricordato Vincenzo Conti¹³. Da parte sua invece Amilcare Anguissola, ligio al ruolo di rappresentante in Italia delle volontà di Sofonisba, per conto della stessa, ringrazia Erizzo che le aveva inviato in Spagna la seconda edizione del suo libro di numismatica tramite il Tollentini.

Proprio due lettere, presenti nell'epistolario di Erizzo, trattengono con garbo lirico l'episodio che lo vede in corrispondenza con Sofonisba: l'una è di risposta al padre di lei Amilcare e risale al 1569, l'altra è l'ultima scritta al Tollentini il quale, ignaro della prossima e misteriosa rottura dell'amicizia con il veneziano, gli aveva donato due piccoli ritratti delle sorelle Anguissola di cui uno raffigurava Sofonisba. Promettendo poi, con la consueta generosità, di inviargli anche il ritratto della Signora Europa. Un dipinto che le mutate circostanze lasceranno nelle mani del Tollentini¹⁴.

Poche le parole che Erizzo riserva a Sofonisba, ma intense: tutta una tradizione poetica petrarchesca e neoplatonica, esercitata con perizia da Sebastiano nelle sue rime d'amore e dunque teorizzata¹⁵, ritrova, grazie alla vivacità dei tratti della virtuosa pittrice, immediata e inaspettata freschezza¹⁶. Espressioni e modi che ben risaltano negli

¹² Per la ricostruzione della biografia e dell'itinerario artistico di Sofonisba Anguissola si veda ora AA.VV., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, Leonardo Arte, 1994.

¹³ Cfr. F. Zavae cremonen. *Orationes IV. Epistolarum lib. VIII. Carminum lib. III*, Cremonae, apud V. Comitum, 1569, cc. 87r-88r.

¹⁴ Potrebbe trattarsi dell'autoritratto di Europa Anguissola, sorella di Sofonisba, che figurava nel lascito del Tollentini a Gianmaria Parolo e in seguito ereditato da Angelerio Barbò. Cfr. S. Anguissola..., cit., "Regesto" a c. di R. Sacchi, p. 400.

¹⁵ Cfr. le *Rime*, raccolte esclusivamente in opere miscellanee: *I fiori delle rime de' poeti illustri*, nuovamente raccolti e ordinati da G. Ruscelli, Venezia, Giovanbattista e Melchior Sessa, 1558; *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, raccolte da m. Dionigi Atanagi, 2 voll., Venezia, Lodovico Avanzo, 1565; *La scelta nuova di rime, de' più illustri, ed eccellenti poeti dell'età nostra*, raccolta da G. Ruscelli, Venezia, Giacomo Simbeni, 1573. Parecchie rime di Erizzo, presenti nel terzo libro di lettere, sono ancora inedite. Il testo erizziano di critica letteraria, a cui facciamo riferimento, è la *Esposizione nelle tre canzoni di messer F. Petrarca, chiamate le Tre Sorelle*, Venezia, Andrea Arrivabene, ma infine per Bernardino Fasani, 1561.

¹⁶ Sulla moda cinquecentesca, che discendeva da fonti classiche, di celebrare in versi il ritratto mondano si cfr. G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, a c. di R. Pallucchini, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-107, ora in G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-171.

autoritratti dell'Anguissola esposti in questi ultimi anni prima a Cremona poi ospitati al Kunsthistorisches Museum di Vienna: lo stesso museo che da duecento anni custodisce il tesoro numismatico raccolto dal suo antico estimatore Sebastiano, e infine al National Museum of Women in the Arts di Washington. Esposizioni che hanno avuto il merito di far conoscere l'opera di una pittrice cremonese ma insieme europea, abile ambasciatrice di una città che, pur vivendo nell'orbita di Venezia, godeva di una propria vita culturale che certamente meglio emergerebbe dalla consapevolezza degli stretti legami tra uomini di lettere, artisti e tipografi.

Dal codice G 387 (277) della Biblioteca Bertoliana di Vicenza¹⁷:

cc. 178r-178v, n. 77 e già n. 72 ma cassata.

Al S.re Amilcare Angusciola

Io mandai questi giorni passati al S.re Pier' Antonio Tollentini, parente suo, a Cremona una opera mia, sopra le dichiarazioni delle medaglie¹⁸, per appresentarla in Ispagna ad una S.ra virtuosa, nominata S.ra Sofonisba; la quale intendo essere figliuola di V.S. così essendo io stato richiesto dal sudetto S.re Tollentini.

Onde ritrovandomi in questo di una sua scritta alli 2 febraro, per la quale la S.V. mi ringratia del dono, mi è paruto esser mio debito darle risposta, con dirle ch'io le rendo gratie di così amorevole lettera; riputando io stesso di havermi assai honorato, col far capitare il detto mio libro in mano di così virtuosa e famosa Signora, quale è tenuta, et è in universale la S.ra Sofonisba sua figliuola. Le cui laudi sono tante, et di cui il glorioso nome suona così chiaro nelle bocche de gli huomini, che non hanno bisogno delle mie parole altrimenti.

Questa adunque sarà per risalutare V.S. in risposta della sua amorevole; pregandola che, se ella mi trova di qua atto a farle servizio, mi voglia adoperare liberamente, alla quale bascio le mani, et le mie offero per sempre. Di Vinegia li VII di Marzo 1569.

¹⁷ Nella riproduzione delle due lettere adottiamo un criterio conservativo della grafia cinquecentesca. Si distingue solamente secondo l'uso moderno v da u, e si pone l'accento sulle parole che ne sono sprovviste. Pur tenendo conto del testo originale abbiamo reso l'interpunzione più conforme al nostro uso, così come è nostra l'introduzione dei capoversi.

¹⁸ Si tratta del *Discorso sopra le medaglie de gli antichi. Con la dichiarazione delle monete consolari, et delle medaglie de gli imperadori romani. Nella quale si contiene una piena et varia cognitione dell'istoria di quei tempi*, in Vinegia, appresso Giovanni Varisco et comp., 1568.

cc. 174v-175r, n. 71.

Al S.re Pier'Antonio Tollentini

Molto honorando S.re mio, questi giorni passati io ricevei due lettere di V.S. a me al solito carissime, l'una fu di 23 del mese passato, l'altra di 26. Et questa fu l'ultima da me havuta, insieme con li due disciati quadretti de i ritratti di quelle Signore Angusciole; dalla cui bellezza corporale, sì bene in queste pitture espressa, traluce, come per uno specchio la chiarezza del suo bell'animo; li quali ritratti mi sono stati gratissimi, al paro di ogni altra cosa, che mi si potesse mandare; stando io con speranza, secondo la sua cortese promessa, d'havere un giorno da lei ancor quello della S.ra Europa.

Ma il ritratto della S.ra Sofonisba ci mostra una gran contesa che in questa Signora fanno le bellezze dell'animo, con quelle del corpo. Però che la scintillante stella di Venere in cielo sì chiara e bella, come questa in terra, non splende; tale vivacità vi si scorge da i rai de' suoi begli occhi, per gli quali, come per vivi cristalli, l'anima umana risplende.

Io prometto a V.S. che non mi posso satiare di mirarla, empienti ogni hor più di meraviglia, e di stupore.

La lista delle medaglie acquistate da quel Bolognese la manderò per prime mie; ma le medaglie sono in suprema bellezza, e rarità. Il mio libro delle lettere non si stampa ancora, quando sarà a termine delle stampe, io ne darò a lei avviso.

Né essendo questa per altro, che per salutarla, a V.S. mi profero, e raccomandando. Son sano. Di Vinegia il 2 di Ottobre 1570.

Aldo Albónico, *El Inca Garcilaso revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los «Comentarios Reales»*. Prólogo de Giuseppe Bellini, Bulzoni, Roma 1996, pp. 524.

Las aportaciones de los mestizos e indígenas al desarrollo de las Crónicas de Indias resultan singularmente atractivas y reveladoras. En lengua amerindia o en castellano describen la «visión de los vencidos» y se proponen recuperar en tonos míticos y gloriosos el pasado prehispánico, aunque esa misma visión, como nos confirma la obra del Inca Garcilaso de la Vega, se encuentra con frecuencia determinada por los valores de la cultura europea.

En los 262 capítulos que componen la primera parte de los *Comentarios Reales*, obra publicada en 1609, el mismo año que Lope sacaba a la luz su *Arte Nuevo de hacer comedias*, Garcilaso incursiona sobre los más variados aspectos — religión, educación, economía, política, organización social, arte y lengua — que atañen a la civilización incaica, exaltando las virtudes morales de sus antiguos soberanos y articulando a través de un elegante estilo narrativo una visión idealizadora de la sociedad y del pasado andino. El valor histórico de la obra garcilasiana ha generado no pocas discusiones y polémicas, centradas principalmente en el problema de la veracidad histórica. A esta cuestión capital se proponen dar una respuesta rigurosa y exhaustiva los dos valiosos ensayos de Aldo Albónico que acompañan su reciente Selección antológica de los *Comentarios Reales*, precedidos por un esclarecedor prólogo del notable hispanoamericanista Giuseppe Bellini.

Garcilaso de la Vega ha logrado representar como ningún otro autor las tensiones y las contradicciones subyacentes entre el mundo indígena y el hispánico en los tiempos de la conquista. Si por un lado los *Comentarios* trasuntan la congoja ante el clima de frustración y de abandono en la que se encuentra la civilización incaica, por otro manifiesta la búsqueda constante y consciente de un equilibrio y de una síntesis entre estos dos mundos tan radicalmente disímiles entre sí. Este dolorido y sincero esfuerzo por abarcar e integrar dicha diversidad en una nueva realidad que comienza a bosquejarse, sumado a un notable esmero narrativo, confieren sin duda originalidad y validez a la obra del escritor mestizo.

Hijo del capitán don Garcilaso de la Vega, conquistador extremeño emparentado con dos grandes escritores españoles: el Marqués de Santillana y su homónimo, el gran poeta toledano, y de la princesa inca Chimpu Oclo, nieta del gran Emperador Túpac Inca Yupanqui y prima de Atahualpa y Huáscar, Garcilaso sufrió en modo directo y personal la escisión de estos dos mundos. Si en su infancia predomina la vinculación emotiva con su madre y el mundo indígena, en sus años de adolescencia y de juventud se hace sentir con mayor

fuerza la huella hispánica paterna. Como observa Bellini en su prólogo: «Esta doble serie de contactos fue decisiva para la formación del joven. Desde su posición en vilo entre dos mundos, el hispano y el indígena, pudo llegar a ser un válido intérprete de la sociedad que se iba formando» (p. 10).

La crítica ha subrayado los aciertos de la obra garcilasiana en lo que respecta al proceso de ficcionalización y al poder imaginativo en ella presente y que le otorgan calidad artística y prestigio narrativo. Los *Comentarios*, en efecto, constituyen un valioso intento de recreación literaria del pasado y de la gloria de la civilización andina. Este gusto por animar el relato con expresivos adornos novelescos, ya presente en su precedente obra, *La Florida del Ynca* (Lisboa, 1605), junto a un sincero y sentido dolor personal confirman al escritor mestizo como «uno de los autores más notables de las letras hispanoamericanas» (p. 80).

El texto refleja la visión nostálgica sobre una civilización vencida que, además de apoyarse en las fuentes escritas contemporáneas, descansa sobre todo en sus recuerdos de infancia y juventud. No obstante, los *Comentarios* garcilasianos presentan no pocas imprecisiones, habiéndoseles reprochado en reiteradas ocasiones la violación del principio de verosimilitud en relación a algunos acontecimientos históricos, como asimismo una excesiva propensión a la idealización y al embellecimiento de los componentes socio-económicos y culturales de la civilización indígena.

Sin poner en discusión el indudable valor artístico y literario de la obra, los dos ensayos de Aldo Albónico, dedicados a ambas partes de los *Comentarios*, encierran una original revisitación del texto garcilasiano que apoya en un riguroso y sólido trabajo de cotejo de fuentes escritas — crónicas y relaciones españolas e indígenas — sin dejar de valorizar los recientes aportes de corte etno-histórico. A través de ambos estudios el autor recorre una infinidad de cuestiones que articulan el conjunto de la obra, muchas de ellas aún hoy objeto de polémica y debate: el origen y el problema de la antigüedad del Tahuantinsuyu, las descripciones dedicadas a aspectos de la vida material, social, económica y religiosa del imperio incaico, las diversas etapas y caracteres de la expansión del Incario, los aspectos personales del relato, los contenidos anti-lascasianos del escritor mestizo — éstos últimos hasta ahora no debidamente subrayados por la crítica —, la exaltación mítica de la sociedad andina, las complejas relaciones entre españoles e indígenas, las guerras civiles que ensangrentaron el Perú y de las que el joven Garcilaso fue testigo directo y privilegiado.

El primer ensayo, *Un auxilio para la evaluación histórica de la primera parte de los «Comentarios Reales»*, como anuncia su título, se refiere a la primera parte de la obra del Inca. En este primer estudio el autor se aboca a disipar el complejo problema de la credibilidad histórica del texto garcilasiano. La veracidad histórica de la obra ha sido puesta en varias ocasiones en tela de juicio: «Ni la cronología, ni la sucesión de reyes, ni la organización religiosa o civil del Imperio están tratados en esta historia en forma fidedigna», observaba en el lejano 1960 Saénz de Santa María en su trabajo preliminar que acompañaba la edición de los *Comentarios Reales* de la B.A.E. Una de las primeras imprecisiones que subraya el autor del ensayo atañen al origen y a la antigüe-

dad del Tahuantinsuyu. En este sentido Albónico recuerda algunos recientes estudios, entre los que destaca el de John Rowe, que han desmentido la antigüedad del Incario como imperio pluriétnico, confirmando — como había señalado Pedro Cieza de León en su obra — una dominación más reciente que habría tenido lugar hacia 1438 bajo el reinado de Pachacuti. Es evidente que en éstas, como en otras consideraciones del escritor peruano, han pesado las fabulosas historias que rozaban con lo mitológico y que Garcilaso «en su niñez había escuchado de sus parientes maternos» (p. 36).

Albónico, examinando el valor histórico de la obra, realiza un acertado análisis de las diversas violaciones del criterio de verosimilitud ejercitadas por el escritor mestizo. Entre ellas destacan la tesis garcilasiana de la superioridad incaica respecto a las demás etnias y pueblos del Perú, el carácter pacífico de las conquistas del Incario y el tópico de la perfección del sistema comunitario incaico; aspectos recurrentes en el proceso de idealización que subyace en la visión del escritor peruano. Respecto a este último punto, el autor del ensayo destaca como las dos categorías base del modelo andino, el de la *reciprocidad* y el que se refiere al *proceso redistributivo*, sean presentadas por Garcilaso como conservando la ficción de la reciprocidad comunitaria, cuando en verdad ambas se encontraban hegemonizadas por las élites cuzqueñas, quienes se habían adueñado de la distribución de bienes y del control de la producción durante la última fase expansiva del imperio.

Además de la propia experiencia directa y personal, basada en los recuerdos de su vida transcurrida en el Cuzco antes de trasladarse definitivamente a España en 1559, Garcilaso recurre a diversas fuentes escritas, crónicas y manuscritos de relaciones, para apoyar su narración. Si desde el punto de vista estético, gracias al poder imaginativo del autor mestizo y a su prosa ágil, los *Comentarios* garcilasianos superan el conjunto de las crónicas de su tiempo, en el ámbito de la precisión histórica la cuestión resulta más compleja. En esta primera parte de los *Comentarios Reales*, sobresalen los pasajes del manuscrito en latín del jesuita mestizo Blas Valera, *Historia Occidentalis*, parcialmente perdido en un incendio durante el saqueo inglés a la ciudad de Cádiz en 1596, y la *Crónica del Perú* de Cieza de León, «el cronista preferido por el autor mestizo» (p. 83). Contemporáneamente asoman referencias o citas de los textos de Fernández de Oviedo, López de Gómara, José de Acosta y Polo de Ondegardo, entre otros. En la segunda parte, publicada póstumamente en 1617 bajo el título de *Historia General del Perú*, adquieren en cambio mayor relevancia los escritos de Francisco López de Gómara, Agustín de Zárate y Diego Fernández, el Palentino, este último sobre todo incluido con evidentes propósitos de polémica y de crítica.

En el manejo de las fuentes Garcilaso confirma un uso selectivo de las mismas, en particular en lo que respecta a los episodios considerados históricos. Albónico subraya en reiteradas oportunidades este aspecto crucial con el propósito de trazar una precisa valoración histórica de la obra, señalando como no son pocas las discrepancias que ésta ofrece en relación al resto de las Crónicas de Indias. No escasean asimismo los pasajes contradictorios en el texto de Garcilaso, los cuales no logran esconder las dificultades del Inca en conciliar

posturas y visiones a veces radicalmente antagónicas. En esta perspectiva el ensayo introductorio recuerda que «cualquiera se da cuenta de la existencia de cierta inestabilidad en el autor mestizo no pudiéndose conciliar las frecuentísimas revueltas de las etnias recién conquistadas con el constante empeño en presentar al Tahuantinsuyu como un mundo compacto y pacífico» (p. 56). A estas imprecisiones históricas garcilasianas debemos añadir las frecuentes omisiones intencionadas, de la que las *panacas*, nombradas tan sólo una vez en la obra (Libro IX, cap. 40), ofrecen un claro ejemplo. Albónico observa, en efecto, que las *panacas*, el linaje matrilineal y exógamo, han generado nuevos problemas económicos empujando a la nobleza incaica a buscar otras tierras y, por tanto, promoviendo nuevas conquistas en la fase final del Incario. El hispanista italiano anota asimismo que las *panacas*, en cierto sentido, explican la "manipulación" que se ha hecho de la misma historia incaica, luego trasladada a las Crónicas de la conquista. El autor del estudio recuerda que «debieron existir tantas historias del imperio cuantas eran las *panacas* y que de éstas "la oficial" era la del Inca al momento reinante» (p. 46). Esta situación aclara en parte las desemejanzas en la interpretación histórica que los informantes indígenas ofrecían a los cronistas y escritores hispánicos: bajo estos lentes, como se observa en el ensayo, resulta emblemática la «omisión reveladora» del escritor mestizo, quien jamás menciona en su obra a cuál de las diversas *panacas* pertenecía su madre y, por consiguiente, él mismo.

Aunque Garcilaso no ahondó en los problemas de orden teológico asignó a los incas el rol de pueblo elegido por el Dios cristiano en el marco del plan providencial por él trazado: civilizar a las etnias bárbaras para luego acercarlas al culto monoteísta. En esta perspectiva debe ser interpretado el engañoso carácter casi monoteísta que el autor mestizo asigna a los peruanos, conciliando — a través de una evidente manipulación de las tradiciones — algunos componentes de la religión y de la cultura prehispánicas con la cristiana.

En la primera parte de los *Comentarios* Garcilaso insiste en más de una oportunidad sobre el carácter único y original del Incario. Esta exaltación mítica de un mundo comunitario, nos dice Albónico, actúa fuertemente sobre el escritor peruano y descansa en el peso de la tradición cuzqueña, fruto de una manipulación de la tradición oral controlada por los diversos soberanos incaicos. En este camino hacia la recreación mítica y paradisiaca del mundo andino, los *Comentarios* guardan una cierta afinidad tanto con la obra del indígena Huamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno*, escrita en 1615 aunque publicada por primera vez en 1936, como, en modo más evidente, con la *Historia general del Perú* (1613) de fray Martín de Murúa. Como advierte empero el autor del estudio, tal exaltación mítica en verdad apuntaba a una glorificación, no del indio común, sino de los antiguos soberanos del horizonte incaico y de su ilustre pasado; veneración que, sumada a la simpleza con que son descritos los habitantes que poblaban el Incario, sanciona el verdadero *leitmotiv* de la primera parte de los *Comentarios*.

En la segunda parte de la obra, *Historia general del Perú*, el escritor mestizo se centra en el proceso de conquista del mundo andino y en las guerras civiles que sucesivamente agitaron la vida en el territorio. En ella, anota Giuseppe Bel-

lini en el prólogo, Garcilaso «ilustra la tragedia de una raza, la indígena, en su acto final, mientras comienza pronto la de los conquistadores» (p. 23). El escritor mestizo había anticipado el plan de esta segunda parte en la redacción final de su citada obra *La Florida*: «diré del descubrimiento y conquista del Perú lo que a mi padre y a sus contemporáneos que ganaron les oí (...) y las guerras civiles (...) Y de las rebeliones que después en el Perú pasaron diré brevemente lo que oí a lo que en ellas de la una parte y de la otra se hallaron». Este propósito explica el dolorido carácter y tono personal que distinguen el texto, pues aquí, a diferencia de la Primera parte, los temas tratados por el Inca lo afectan más directamente, sobre todo en relación a la participación del padre en las contiendas militares que ensangrentaron el Perú, limitando la responsabilidad de éste último en favor del bando rebelde liderado por Gonzalo Pizarro.

En su segundo estudio, *Un enfoque punzante de la «Historia general del Perú»*, Albónico vuelve a apoyarse en un riguroso cotejo de fuentes. Si la primera parte de la obra garcilasiana, junto al indudable valor artístico que la caracteriza, nos revela las limitaciones del escritor mestizo como historiador, la *Historia del Perú* confirma esta misma impresión. Nuevamente se perciben descuidos y silencios sospechosos como resultado de un uso selectivo de las fuentes de las que dispone Garcilaso. A éstas se entremezclan los recuerdos y las emociones del propio autor en un itinerario en el que, en el marco del deseo de rectificación y de polémica que animan al escritor peruano, se acentúan los tonos personales. Sobresale el deseo constante por alcanzar un deliberado equilibrio en la presentación del contraste entre los dos mundos antagónicos, el indígena y el hispánico. Albónico subraya esta consciente operación que lleva a Garcilaso en varias ocasiones a no tomar partido frente a algunas situaciones conflictivas, de las que los enfrentamientos Atahualpa-Pizarro y Pizarro-Almagro constituyen dos ejemplos evidentes. Se delinea así un sospechoso equilibrio que para el hispanista italiano sanciona la base de la estrategia ético-político e ideológica sobre la que apoya la obra. Tan sólo los retratos encomiásticos de Gonzalo Pizarro, en quien el Inca logra percibir trazos de humanidad y de heroísmo, y de su ayudante de campo, Francisco de Carvajal, parecen escapar a dicha estrategia compensatoria, otorgándole al autor mestizo cierta independencia de juicio.

Por cuestiones de espacio nos resulta imposible detenernos sobre los múltiples aspectos que afrontan estos dos estudios críticos y sobre las precisas y valiosas apreciaciones que de ellos derivan. Tan sólo debemos precisar, a modo de conclusión, que la escasa atención al indígena común y a los trabajos forzados por él realizados y la defensa y valorización del sistema de la encomienda, en la cual el Inca divisaba la posibilidad de que los españoles se afianzaran mayormente a la tierra, vinculándose a los indígenas y mestizos en busca de una mayor integración étnico-social, permiten incluir a Garcilaso en el bando de los defensores de la conquista. En esta perspectiva resulta significativa su decidida oposición a las *Leyes Nuevas* implementadas por la Corona, confirmando de este modo la existencia de la vertiente antilascasiana en el autor mestizo. Garcilaso no cuestiona la base evangelizadora sobre la que apoya la conquista: acepta la llegada de los españoles porque, en el cuadro de la concepción providencialista de la historia,

éstos acercaron la religión cristiana a los indígenas promoviendo con ello su salvación espiritual.

El Inca Garcilaso, como se trasluce de esta valiosa revisitación, se identifica con el sistema de valores peninsulares. Pero no por ello deja de aflorar en su obra la conciencia y el orgullo de su condición de indio y mestizo. El escritor hispanoamericano es consciente del proceso de integración racial y cultural que se ha puesto en marcha y que comienza a manifestarse a través de una nueva expresión: *El Perú*. Garcilaso en sus *Comentarios* planta la primera semilla del mestizaje étnico-cultural en donde lo indígena y lo hispánico se funden con pleno sentido integrador. Las «omisiones interesadas» y «los silencios sospechosos», que a veces rozan la autocensura, sumados a determinadas manipulaciones de los fuentes, puestas de relieve por el autor de ambos ensayos, al tiempo que revelan la estrategia ético-política de la obra, delatan algunas de sus limitaciones y defectos. Más allá de este discutido interés histórico, el esmero narrativo que caracteriza la prosa garcilasiana define un modelo de elegancia expresiva y de belleza que se confirma como ejemplo literario tardo-renacentista plenamente logrado.

Los dos estudios críticos de Aldo Albónico nos devuelven una imagen más integra y más acabada del complejo mundo del escritor mestizo y de su obra. A través de ellos el autor prosigue su recorrido hacia una más precisa y equilibrada valoración de los textos de las *Crónicas de Indias*, iniciada en su obra *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perú* (Milano, 1984) y continuada en *Nuovo Mondo. Gli spagnoli (1493-1609)* (Torino, 1992), ésta última en colaboración con Giuseppe Bellini. El texto se acompaña de un exhaustivo aparato crítico-bibliográfico y de un valioso y atinente repertorio de notas. Un pormenorizado sumario de los libros y capítulos que componen ambas partes de los *Comentarios Reales* y que anteceden los textos antológicos seleccionados completan el plan de la obra, introducida por el citado prólogo en el que Bellini precisa la ubicación estética del autor mestizo y redefine acertadamente el marco de la valoración literaria de la obra.

Franco Quinziano

Nicola Bottiglieri - Gianna Carla Marras - Alfredo Renzetti, curr., *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, Vanni Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1994.

Un elegante volume dal titolo *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, riporta l'attenzione sui molteplici interessi scientifici di Dario Puccini e costituisce, ora, un affettuoso ricordo del profilo umano e culturale dell'illustre studioso delle letterature di lingua spagnola morto pochi mesi fa a Roma.

Ad apertura di libro, spicca l'arguta e affettuosa testimonianza autografa di Jorge Guillén indirizzata a Puccini e a sua moglie, «Dario y Stefania se casan

/ Y aprenden bien el español. / Así Darío-Stefanía / Lucen con sus íes al sol». Segue un brano di Carlos Barral che rievoca «un largo agosto con la balsámica presencia del hispanista Dario Puccini, una persona eternamente bañada en ironía». La testimonianza di Jorge Amado che conosce Puccini a Roma, nel 1948, subito dopo le elezioni («Os comunistas perderam as eleições [...] Abatidos fomos jantar pizza com Dário Puccini numa cantina barata») colloca l'ispanista in un mondo oggi già mitico, frequentato da artisti, politici, letterati come Guttuso, Moravia, Zavattini, Levi, De Santis, Sereni, Pajetta, Pratolini e Vittorini.

Le testimonianze di amici, colleghi, estimatori, riunite nel volume-omaggio, contribuiscono a delineare il ritratto di un Dario Puccini raffinato intellettuale progressista, attento studioso della letteratura spagnola e ispanoamericana, precursore della diffusione in Italia delle opere di autori americani di lingua spagnola e portoghese. Scrive Amado in un elogio tra l'affettuoso e il malizioso: «Puccini já havia traduzido *Capitães da Areia*, traduziu depois outros livros meus, bate-se até hoje pela literatura brasileira, como se fosse escritor nascido no Rio de Janeiro. Fala o português na perfeição, pronuncia carioca, foi-lhe ensinado por moça brasileira com quem teve amores...».

La bibliografia di Puccini, raccolta e ordinata da Alfredo Renzetti, che completa il volume, conferma l'armonico amalgama di erudizione e di sensibilità poetica dello studioso al quale gli amici italiani e stranieri hanno indirizzato non solo saggi ma anche disegni, ricordi, racconti, poesie. Segni di affetto e di stima da leggere e da vedere di cui elenco i titoli:

Presentazione; Testimonianze di Jorge Guillén, Carlos Barral e Jorge Amado; *Disegni* di Rafael Alberti, Bruno Caruso, Pietro Fortuna, Giacomo Porzano, Nino Tricarico, Renzo Vespignani. Bruno Anatra, *Una o più frontiere: Magreb e Mediterraneo nel transito tra XVI e XVII secolo alla luce delle relazioni degli ambasciatori veneti*. Giulio Angioni, *Don Chisciotte di Trexenta*. Barbara Arnett Melchiori, *La distruzione della città*. Vanni Blengino, *Viaggiare fra mucche e cammelli*. Nino Borsellino, *Dante e Forese. Autobiografia di un'amici-zia*. Biancamaria Bosco Tedeschini Lalli, *Elzeverino accademico: Il Dipartimento di Studi Americani*. Nicola Bottiglieri, *Un amico*. Giovanna Calabrò, *Impressioni di lettura*. Rosalba Campra, *La tormenta*. Enrica Cancelliere, *Strategie simboliche e iconiche del «Thanatos» in «El Príncipe constante» di Calderón*. Martha L. Canfield, *Poetica - Caccia con arco e falco*. Jordi Carbonell, *La crida en català del virrei de Càller del 1337 i la seva significació*. Gaetano Chiappini, *Alcune note su «Retornos de lo vivo lejano» di Rafael Alberti: la memoria come continuità e identità del soggetto poetico oltre il tempo e lo spazio*. Dante Della Terza, *Ricordo di Steve Gilman*. Giuliana Di Febo, *Il tempo delle donne nella Spagna franchista. Per una ricerca sulla manualistica e sulla narrativa*. Mario Di Pinto, *Itinerario spagnolo*. Anna Dolfi, *Poesia, diari: il «differire» autobiografico di Landolfi*. Laura Dolfi, *Una lettera inedita di Larrea a Bodini*. Emilio Garroni, *L'anonimo e i più*. Silvia Giletti Benso, *Annotazione sulla coscienza linguistica dell'Inca*. José Luis Gotor, «Pastorella bellissima» (*Lección de retórica con 5 Escolios*). José Agustín Goytisolo, *La niña que jugaba a la rayuela*. Giuseppe Grilli, *La Regenta: 1,9*. Maria Rosa Grillo, *Mario Puccini: Taccuino di viaggio tra figure delle letterature italiana e spagnola*. Francesco Guazzelli, *Miraggi colti*

in uno specchio. Jacques Joset, *El manuscrito BGULg MOD. 7691 - ¿Texto inédito o apócrifo de Gabriel García Márquez?*. Giuseppina Ledda, *Tradizione esoterica ed intenzionalità didascalica nei geroglifici della festa barocca*. Paola Ledda, *Ricordi di provincia*. Francisco Lobera Serrano, *Pablo Neruda y Jaime Gil de Biedma: Dos Poéticas «poéticas»*. Agostino Lombardo, *Faulkner e la tradizione americana*. Hernán Loyola, *Neruda 1923: El año de la Encrucijada*. Oreste Macri, *Ungaretti sul futurismo (Macchina e verso poetico)*. Gianna Carla Marras, *Relazione di una festa non avvenuta*. Alessandro Martinengo, *La spina dell'amore e del sospetto (Rosalia de Castro, Pérez Galdós, Antonio Machado)*. Sandro Maxia, «Tendono alla chiarezza le cose oscure...» - Breve commento al «Girasole» di Montale. Antonio Melis, *Scrittura antropologica e scrittura narrativa in Arguedas*. Giorgio Melchiori, *Joyce e Formiggini*. Gabriele Morelli, *Una lettera inedita di Dámaso Alonso a Gerardo Diego*. Roberto Paoli, *Borges e Papini*. Inoria Pepe Sarno, *Sei sonetti per Dario*. Donatella Pini Moro, *Rafael Alberti: «Con le scarpe ai piedi devo morire» (Elegia civile) 1° gennaio 1930*. Manuel Plana, *Gli intellettuali spagnoli dell'esilio repubblicano del 1939*. Giulia Poggi, *L'imitazione e la differenza: appunti sul femminismo di Suor Juana*. Luisa Pranzetti, *Una lettera*. Norbert von Prellwitz, *Segni del presente*. Maria Grazia Profeti, *Dal «Trattato sul sesso degli angeli» della Beata Maria da Montalbano - Edizione a cura di M.G. Profeti. Traduzione di Ana Rossetti*. Fabio Rodríguez Amaya, *Una riflessione sul V Centenario*. Luigi Rosiello, *La teoria dell'ellissi di Sánchez de las Brozas e la linguistica moderna*. Rosa Rossi, *In margine al Quinto Centenario: non «Opera d'amore» ma bordello (Rafael Sánchez Ferlosio contro Carlos Robles Piquer)*. Aldo Ruffinatto, *Fragmentos de «Tapicería del revés» (Las primeras traducciones italianas de las «Novelas ejemplares» cervantinas)*. Vittorio Russo, *Epistula ad sodalem*. Maria Caterina Ruta, *Dario Puccini e Palermo*. Mario Socrate, *Esergo*. Gianni Spallone, *Otra carta (1992)*. Luciana Stegagno Picchio, *Lettera a un viaggiatore parallelo*. Lore Terracini, *Ispanismi attuali in italiano*. Marcello Venturoli, *Un giovane di settant'anni*. Nicola Bottiglieri, *Conclusione: La festa delle parole. Bibliografia degli scritti di Dario Puccini a cura di Alfredo Renzetti*.

Teresa Cirillo Sirri

Miguel de Cervantes, *La gitanilla / La zingarella*, a cura di Pier Luigi Crovetto, edizione bilingue, traduzione di Renata Nordio, Einaudi, Torino 1996.

La riproposizione della prima delle *Novelas Ejemplares* in una collezione di larga diffusione e in edizione bilingue pone il problema della leggibilità di questo testo cervantino presso un ampio pubblico, della sua "attualità", anche al di là della necessaria prospettiva interpretativa storico-critica. *La Gitanilla* ha anzitutto l'indubbio merito di mettere per la prima volta al centro di un testo letterario della tradizione ispanica il mondo degli zingari, che fino a quel

momento vi era comparso solo per tenui accenni, come ad esempio nella *Celestina*¹, nonostante i documenti storici attestino che la presenza di questo popolo nella penisola iberica precede di almeno un secolo e mezzo la novella cervantina. Anche se l'agnizione finale la restituirà al suo destino di nobile fanciulla, Preciosa per tutta la novella è e resta una zingara, certamente atipica per le sue straordinarie doti esteriori ed interiori ma non aliena agli usi e ai modi dei suoi compagni di strada e di *aduar*. Le sue sono anche doti da gitana. Ne è testimonianza, tra l'altro, il fatto che Cervantes nel titolo della novella non accenni neanche in maniera allusiva alla doppia natura della protagonista, come ad esempio nel caso per tanti aspetti simile della *Ilustre fregona*. E d'altronde di modi gitani, teoricamente estranei al codice nobiliare, s'impregna presto, negli appena due mesi e mezzo di permanenza con la carovana, lo stesso co-protagonista Juan/Andrés; si veda ad esempio il suo colloquio con il paggio-poeta Sancho, in cui lo persuade a rivelargli la sua identità attraverso un'abile strategia di astuzie e menzogne che il lettore non poteva che identificare come "gitanesche".

È altrettanto certo, come è stato più volte rilevato dalla critica, che Cervantes fornisce del mondo gitano un'immagine sbiadita e stereotipata, più vicina a una manierata Età dell'Oro che alla realtà contemporanea dei nomadi. E tuttavia Cervantes, dal quale non ci si poteva attendere una visione *interna* della realtà rappresentata, pone lucidamente i due termini opposti di un atteggiamento della cultura europea nei confronti degli zingari che è rimasto inalterato fino ai nostri giorni: da una parte l'immagine idealizzata, "poetica" del mondo gitano (la felice anarchia tracciata nella *Gitanilla*) e dall'altra il paradigma di pregiudizi negativi (la visione "dal basso" presentata nel *Coloquio de los perros*, anche in esplicito riferimento alla prima novella). E ancor di più, Cervantes individua correttamente e in maniera quasi profetica quello che in Spagna (ma ad esempio anche nell'Europa centro-orientale) sarà forse l'unico canale di comunicazione tra il popolo gitano e quello dei *payos*; non un idealizzato rapporto amoroso tra individui, né l'approccio assimilazionista o la comune fede cristiana, ma piuttosto il libero terreno d'incontro costituito dalla musica, dal ballo e dalla poesia, un processo che Cervantes coglie agli albori e che nel corso dei secoli riuscirà non solo a caratterizzare in modo decisivo la cultura della Spagna centro-meridionale ma anche a sfociare in altissime realizzazioni artistiche.

È necessario tuttavia, anche e soprattutto per delineare questa dimensione "prospettica" della *Gitanilla*, restituire il testo cervantino al clima creativo del primo Seicento spagnolo e all'orizzonte interpretativo dei suoi originali destinatari. Nella nota introduttiva, «*La Gitanilla*» e *gli enigmi di Cervantes*, Pier Luigi

¹ È Parmeno a paragonare il comportamento di Celestina a quello dei gitani: «[...] engañando nuestra voluntad, por hurtar en otra parte, como hazen los de Egipto quando el signo nos catan en la mano»; Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy Severin, notas de M^a Teresa Cabello Casado, Cátedra, Madrid 1992, p. 252. In nota viene riportato anche un analogo riferimento a «los de Egipto» compreso nell'anonimo *El Viejo y el Amor y la Hermosa*.

Crovetto ripropone e arricchisce con puntuali osservazioni la geniale lettura della novella formulata da George Güntert poco più di venticinque anni fa². Il punto di partenza, oltre che un certo squilibrio nella storia, una sorta di suo difetto di centro (p. VI), è dato dall'evidente indeterminazione del *genere* della novella: "La Gitanilla" — scrive Crovetto — "lambisce tutti i generi senza identificarsi in nessuno, fino alla estrema deriva in direzione del «romanzo d'avventure» o «bizantino», con il suo gusto per l'esotico, le peripezie in serie, i rovesci di fortuna, che per certi versi ne fanno un inopinato annuncio del postumo *Persiles y Segismunda*" (p. VII). L'interpretazione di Güntert intende appunto spiegare le apparenti incongruenze della struttura narrativa e della definizione di genere riconducendole a un livello di significazione più profondo, di carattere allegorico. *La Gitanilla*, in questa prospettiva, appare una grande "allegoria barocca", un discorso sulla Poesia, di cui Preciosa/Costanza sarebbe l'emblema, sul potere della *creazione* nel suo rapporto con il mondo.

L'allegorismo della vicenda, in assenza di specifici indici discorsivi, quali ad esempio quelli abbondanti quanto contraddittori del *Coloquio de los perros*, scaturirebbe in questo caso (oltre che da riscontri intertestuali e extratestuali, come il confronto con brani del *Quijote* e l'analogia nella storia del Paggio-poeta con eventi forse vissuti dallo stesso Cervantes) proprio dall'apparente incongruità presente nella storia, secondo una linea — aggiungeremmo — che da S. Tommaso in poi è entrata nella pratica esegetica del Testo Sacro, finendo poi per impregnare anche la produzione e la ricezione delle opere "profane". Per Güntert la Gitanilla è la Poesia che, lungi dal farsi contaminare, trasforma la realtà sottraendola alla deperibilità del tempo, rendendola *preciosa e costante*, come l'ostrica fa con la perla, e soprattutto come il Cristo, che si è incarnato nell'uomo per concedergli la vita eterna (immagini entrambe presenti nei primi due componimenti che Preciosa canta all'esordio della novella). Preciosa è dunque anche il simbolo dell'*indeperibilità* dell'anima, che tuttavia ha bisogno di materializzarsi in un mondo soggetto al potere corruttore del Tempo, agitato dal desiderio e abitato dalla bruttezza, ma mosso nel profondo, secondo la lettura data da Güntert, da una logica provvidenziale.

Se, tuttavia, non si può che restare ammirati di fronte alla proposta interpretativa di Güntert, dotata tra l'altro di abbondanti riscontri nel testo della novella, nel macrotesto cervantino (soprattutto in rapporto al *Quijote* e al *Persiles*) e nel mondo extratestuale, c'è forse da rammaricarsi che né lui né i critici mossi in seguito in questa linea³ abbiano sviluppato fino in fondo il secondo degli elementi della felice denominazione di "allegoria barocca" attribuita alla novella cervantina. Tutta l'arte barocca adotta un allegorismo in cui i vari livelli di significazione non sono simmetricamente disposti, distinti e gerarchiz-

² Georges Güntert, «La Gitanilla» y la poética de Cervantes, in "Boletín de la Real Academia Española", LII, 1972, pp. 107-134.

³ Si veda ad esempio il recente intervento di Christine A. Pabón, *La búsqueda de la «bella, casta doncella» y el proceso creativo cervantino en "La Gitanilla"*, in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1995, pp. 567-575.

zati, come ad esempio nelle allegorie medievali, ma piuttosto interagiscono e si confondono fra loro, senza che vi sia un senso *ultimo* che releghi quello *letterale* a una funzione puramente strumentale. In altri termini Preciosa può senz'altro essere un emblema della poesia, e l'intera *Gitanilla* un discorso sulla "poiesis", ma nella novella è altresì presente un surplus di senso, una serie di elementi non compatibili con una dimensione puramente allegorica, che la fanno essere *anche* — e simultaneamente — altro. Preciosa è per Cervantes *veicolo* di concetti, ma è anzitutto un personaggio dotato di complessità e spessore psicologico, del tutto inscrivibile, anche a dispetto delle dichiarazioni metadiegetiche del narratore, in una coerente poetica del verosimile. Il personaggio di Preciosa non risulta poi tanto *incontaminato* dall'ambiente in cui vive, cosa che non può non avere ripercussioni sul livello simbolico a cui la sua figura rimanda. Ad esempio, non è sempre vero, come sostiene il narratore, che i componimenti che Preciosa canta o recita siano sempre innocenti, come è evidente nel *romance* non privo di doppi sensi che improvvisa (probabilmente avvalendosi di formule tipiche del mondo gitano) leggendo la mano alla moglie del Teniente; anche in seguito, al momento dell'agnizione e della successiva reintegrazione al rango nobiliare, ella manifesta un atteggiamento di sottomissione ai voleri familiari che appare tutt'altro che "ideale" o "poetico".

In senso più generale, è accettabile l'idea che la novella implichi un discorso allegorico sulla poesia, ma a patto di considerarlo un orizzonte letteralmente *utopico*, il rimando a un *non luogo* che viene rafforzato da un discorso — non parallelo o addirittura liminare, ma piuttosto simultaneo e complementare — sul *qui ed ora* di un tempo che solo in parte è mosso da una logica provvidenziale. Non è certo privo di significato che la novella (già a partire dalla prima apparizione del Paje-poeta) identifichi l'unico *luogo* della poesia ormai possibile nel mondo dei gitani. Cervantes tocca certo una corda sensibile nell'intimo del suo pubblico, facendo vibrare tutte le possibili risonanze dell'immagine della *joya* che non si compra e si vende (la capacità di riscatto offerta dall'arte, l'invulnerabilità della persona, l'immortalità dell'anima, ecc.), ma lo fa proprio mettendo in rilievo un mondo in cui tutti i valori appaiono contaminati e ogni cosa ha un prezzo, in cui i religiosi non solo danno asilo agli assassini ma li aiutano a sfuggire alla giustizia, in cui è lecito per un nobile (sia pure sotto le spoglie di un gitano colto in apparente flagranza di furto) uccidere un uomo per uno schiaffo ricevuto e cavarsela, senza un minimo di rimorso "cristiano", con un modesto indennizzo ai parenti. Accettare un percorso puramente allegorico della novella significa, tra l'altro, prendere per buono il lieto fine che coagula frettolosamente intorno al perno dell'agnizione, fatto di irrisorie compensazioni (per l'omicidio), di improbabili perdoni (la gitana, per il rapimento, la *mesonera* per la falsa accusa), di coincidenze al limite del ridicolo (il padre di Juan nominato contemporaneamente allo scioglimento Corregidor proprio di Murcia). Si tratta, evidentemente, di elementi che spingono il lettore verso un'interpretazione *non ingenua* del testo. Tutto ciò non nega la dimensione allegorica della novella, che anzi viene rafforzata dal conflitto (che è poi ricorrente nel macrotesto cervantino) tra l'immagine di una realtà "aristotelicamente" verosimile nella sua precarietà e degradazione, che si contrappone all'i-

neludibile orizzonte utopico di una realtà trascendente, fatta "platonicamente" di valori assoluti e costanti.

Nella traduzione, complessivamente puntuale e scorrevole, vanno tuttavia notate delle episodiche imprecisioni. Un "escudero de mano" (p. 28), ad esempio, non è un "cavaliere" (p. 29) ma piuttosto un servitore; "recién enamorados" (p. 42) non significa "giovani amanti" (p. 43) ma piuttosto coloro che si sono da poco innamorati. In almeno un caso si tratta di un curioso doppio refuso: "si la virginidad se ha de inclinar, ha de ser a este santo yugo; que entonces no sería perderla, sino emplearla en ferias que felices ganancias prometen" (p. 44) viene incomprensibilmente resa come "se la verginità ha da piegarsi, dev'essere a questo santo *gioco*, perché allora non si tratta di perderla ma di usarla in *gioie* che promettono ricchi premi" (p. 45; ho evidenziato in corsivo i due termini che hanno subito qualche traversia editoriale). Si tratta, nondimeno, di una traduzione agile e spigliata, che ha il non trascurabile merito di rendere in italiano i componimenti poetici nelle forme metriche e perfino con la struttura delle rime dell'originale, e soprattutto di permettere al lettore di abbandonarsi agevolmente all'abile tessitura narrativa di Cervantes, al fascino indimenticabile dei personaggi, degli ambienti e dell'avventura.

Augusto Guarino

Alfonso D'Agostino, cur., *L'Abencerraje e la bella Sharifa*, con testo a fronte, Marsilio, Venezia 1997.

Probabilmente la genesi della novella cinquecentesca dell'*Abencerraje* è destinata a restare avvolta nel mistero. Apparsa quasi contemporaneamente in tre versioni a stampa, una anonima denominata *Crónica* (Toledo, 1561), l'altra inserita — ma solo a partire dalla seconda edizione — alla fine del quarto libro della *Diana* di Jorge de Montemayor (Valladolid, 1561-62), e infine quella contenuta nell'opera miscelanea *Inventario* di Antonio de Villegas (Medina del Campo, 1565), l'opera era destinata a lasciare una traccia profonda nella letteratura spagnola del *Siglo de Oro* (in Cervantes, Lope e Calderón, tra i tanti). E tuttavia, come sottolinea Alfonso D'Agostino, nell'introduzione alla sua preziosa edizione bilingue dell'opera, che segue il testo dell'*Inventario* riportando in nota le variazioni significative delle altre due versioni, nonostante l'utilizzo di criteri filologici "risulta impossibile stabilire con certezza la paternità, l'ordine cronologico e i rapporti testuali fra le redazioni" (p. 14). Anche in rapporto alla ricerca delle eventuali fonti della storia del moro Abindarráez e del governatore di Antequera e Alora, Rodrigo de Narváez, non si può andare oltre la constatazione di contraddittori referenti storici (l'incarico di governatore di Antequera ricoperto da Narváez nel periodo 1410-1424, la persecuzione degli Abencerrajes posteriore al 1462, la presa di Alora nel 1484) e l'interpretazione

dei numerosi quanto evanescenti riferimenti intertestuali individuabili nell'opera. Non vi sono riscontri anteriori ai tre testi, ad esempio, nel *romancero viejo*, come farebbe sperare l'ambientazione "fronteriza" della vicenda, mentre sono significative ma sbiadite le analogie con alcune novelle italiane in cui si narrano casi di reciproca generosità e cavalleria avvenuti tra cristiani e mussulmani (la novella XLIX del *Novellino* di Masuccio Salernitano, uno dei racconti della *Libreria* di Anton Francesco Doni) o analoghi aneddoti derivanti dalle battaglie tra mori e castigliani in Andalusia.

In merito all'ambientazione storica, in tutte e tre le redazioni, nonostante le numerose varianti, è evidente la volontà di dar vita a un *verosimile* risolto in termini decisamente letterari, che nella *Crónica* appare più dipendente dagli artifici della storiografia tardo-medievale, nell'*Inventario* maggiormente legato al modello novellistico italiano, mentre nella versione della *Diana* (forse ad opera dello stesso Montemayor) viene rafforzato da interventi di adeguamento al canone pastorale. Nonostante i vari tentativi di una parte della critica di individuare nella vicenda allusioni a eventi e fenomeni contemporanei alla stesura dell'*Abencerraje* (un'appello alla tolleranza contro il rigore inquisitoriale verso *moriscos* e *conversos*), appare abbastanza chiaro che il dispiegamento di virtù cavalleresche esercitate *quasi* allo stesso livello dai cavalieri cristiani e da quelli musulmani è reso possibile nella novella proprio dall'inaturalità dello scontro in terra spagnola tra i cristiani e l'Islam. *Quasi* allo stesso livello, appunto, poiché dal racconto Rodrigo de Narváez emerge come il *monumento* vivente del perfetto cavaliere, non solo vittorioso nello scontro fisico e nella lotta contro i propri stessi istinti (preferendo, nell'analessi "esemplare" inserita poco prima dello scioglimento, l'amore lecito riservatogli dai guerrieri a quello illecito prospettato dalla dama disposta all'adulterio), ma anche capace con la sua *virtù* di riportare l'ordine nel dominio caotico dei personaggi mussulmani, propiziando sia il rientro nella normalità familiare dell'iniziale percorso di *amor loco* intrapreso da Abindarráez e Jarifa che la neutralizzazione dell'ostilità del re di Granada verso gli Abencerrajes. Se dunque il lettore contemporaneo avesse proprio voluto ricavare dalla vicenda un'immagine della civiltà islamica essa non avrebbe potuto che essere quella di una realtà "imperfetta" (e su quest'aspetto ritornerò successivamente), nel suo vitalismo conflittuale e *immaturo*.

L'*Abencerraje*, soprattutto, si presenta come una sorta di romanzo storico *avant la lettre* — come scrive D'Agostino — nella sua illusionistica ricreazione di un mondo circondato da un alone leggendario. L'abilità della scansione narrativa (con sequenze organizzate talvolta come in un nervoso montaggio cinematografico) e il nitore straordinario della sua prosa fanno passare inosservate anche al lettore più smaliziato alcune lievi incongruenze del narrato. Ad esempio, se l'allontanamento dei due giovani innamorati è dovuto a un espresso ordine del re di Granada ("el rey de Granada, por mejorar en cargo al alcaide de Cartama, envióle a mandar que luego dejase aquella fuerza y se fuese a Coín [...] y que me dejase a mí en Cartama" pp. 90 e 92) e se in questa decisione va individuato un residuo dell'ostilità del re verso gli Abencerrajes, appare un po' improbabile che sia poi lo stesso monarca, sia pure dietro intercessione di

Narváez, a richiedere al padre di Jarifa il perdono degli amanti (a meno di non scorgere anche in questo il potere pacificatore della Fama del cavaliere spagnolo). Più *naturale* all'interno dei canoni della letteratura cinquecentesca, ma non per questo irrilevante, è la sostanziale "ispanizzazione" dei personaggi e della vicenda, per cui appare ad esempio normale che un giovane mussulmano come Abindarráez non solo rievochi il proprio innamoramento in termini cortesi-neoplatonici ma inanelli uno dopo l'altro tre riferimenti alla mitologia classica (Salmace ed Ermafrodito, Narciso, il giudizio di Paride). Anche il motivo del "matrimonio segreto", inoltre, più che alle consuetudini del mondo arabo rimanda alla dimensione tutta spagnola del suo utilizzo nei *libros de caballería*, così come alla successiva elaborazione letteraria post-tridentina incentrata sulla sua liceità.

"In realtà" — annota opportunamente D'Agostino (*Introduzione*, pp. 19-20) — "l'*Abencerraje* partecipa della corrente idealista della narrativa cinquecentesca, insieme coi romanzi pastorali e bizantini, condividendo alcuni tratti che derivano dalla narrativa sentimentale e cavalleresca: il tema dell'amore (cortese e neoplatonico) in relazione alle avventure eroiche, le nobili qualità dei protagonisti, per il solito di schiatta aristocratica e dotati di bellezza fisica e morale, il lieto fine delle peripezie, in relazione a una cosmovisione armonica e serena". L'armonia e la *felicità* del dettato espressivo e della costruzione del racconto fanno tra l'altro facilmente dimenticare che in buona misura la tensione narrativa è costituita dalla *suspence* indotta nel lettore da tutta una serie di elementi che — a vari livelli — prefigurano insistentemente per la vicenda un finale tragico: la strage degli Abencerrajes, la fine ingloriosa del Regno di Granada (assente dal racconto ma non dalla memoria del lettore), la sconfitta e la prigionia di Abindarráez, l'evocazione di miti in cui l'irruzione dell'*eros* arreca morte e distruzione. La manifestazione di un "amore illecito", soprattutto, alla luce della tradizione castigliana recente non può che far presagire sciagure, come accade non solo nella *Celestina* (con il protagonista della quale, curiosamente, Abindarráez condivide, oltre che una certa irruenza giovanile, anche la scarsa vocazione poetico-musicale), ma ad esempio anche nell'*Amadís* e nella serie cavalleresca. È solo la *virtù* dei protagonisti a cambiare il corso della storia, che sarebbe altrimenti tragicamente prefigurato, a far compiere al racconto quello che D'Agostino definisce opportunamente un duplice *deragliamento* narrativo: "in relazione ad Abindarráez l'episodio apparentemente infausto dell'*escaramuza* produce, alla lunga, il compimento dei suoi desideri (matrimonio e rinnovata concordia con la sua gente); in relazione a don Rodrigo, da una semplice scorreria nasce un monumento *aere perennius*" (*Introduzione*, p. 25). Nel caos di una vicenda retta fino a quel momento dalla mutevole Fortuna il perfetto cavaliere castigliano introduce una *misura* che è il segno della sua *Virtù*, quella stessa *misura* che si rispecchia nella costruzione armonica della novella e che, sul piano estetico, risolve in senso "plastico", già pienamente rinascimentale, un conflitto dato in partenza in termini ancora fatalisticamente medievali (Fortuna *versus* *Virtù*, appunto).

La storia rappresenta dunque la manifestazione della *virtù* in un soggetto *integro* (Narváez) messo a confronto di una personalità nobile ma *incompleta*

— per la giovane età e l'appartenenza a un credo "inferiore" — come quella di Abindarráez. Ed è in questo senso, a mio avviso, che va inteso il riferimento presente nel breve prologo alla novella al "dañado subjecto" in cui comunque la *virtù* risplende e mostra i suoi effetti; *dañado* dunque non nel senso di "dannato", se attribuito ad Abindarráez, perché privo della grazia del battesimo (come ipotizzava López Estrada), né tantomeno "vile" o "incapace", se riferito al virtuale destinatario dell'opera (come ha sostenuto Gimeno Casaldueiro), ma semplicemente, "non integro", "non sano", perché tale è il pur virtuoso giovane moro. Tra l'altro questa interpretazione mi sembra confermata dall'altra occasione in cui il testo impiega lo stesso termine, con un significato materiale piuttosto che morale: "tengo esperanza [è Abindarráez che si rivolge a Narváez] que este negocio, que está tan danado, se ha de remediar por tus manos" (p. 110).

Quest'ultimo esempio ci porta tra l'altro nel cuore del problema della traducibilità di un'opera caratterizzata letterariamente da una sorta di "doppia prospettiva", nel proporsi come uno degli esempi più tersi e felici di prosa rinascimentale, ricreando al tempo stesso un mondo ormai svanito da un secolo attraverso l'evocazione di oggetti e di gesti ormai desueti, talvolta mediante il ricorso a un lessico lievemente arcaizzante. Ne consegue la difficoltà di una traduzione obbligata — se non vuole tradire il testo originale — a cogliere il senso minuto e le infinite risonanze della prosa elegante dell'*Abencerraje*, un lavoro che D'Agostino realizza non solo con impressionante minuzia e documentazione, ma soprattutto con una sensibilità e una passione che lasciano frequenti tracce anche nelle numerosissime note al testo, in cui il lettore attento può ricavare una miriade di suggestioni tese ad espandere la lettura in ogni direzione possibile, con spunti che vanno dalla mitologia classica alla cinematografia hollywoodiana. È chiaro che quella di D'Agostino non è una scelta di riproposizione "neutra" del testo, ma piuttosto uno sforzo di ricostruzione dello spessore linguistico e culturale dell'opera, che si avvale di un linguaggio letterario fruibile dal destinatario virtuale della traduzione: "a proposito delle citazioni di Garcilaso, Juan de la Cruz e altri autori presenti nell'officina letteraria dell'autore" — scrive significativamente nella nota introduttiva (*Il testo e la traduzione*, p. 66-67) — "s'è cercato di creare anche qui un effetto di equivalenza, introducendo, ovviamente non negli stessi luoghi, lievi richiami a versi o espressioni di autori italiani che potessero solleticare la memoria poetica del curioso lettore (il quale troverà almeno una parola dantesca e un riferimento a Montale)".

Augusto Guarino

Marcos Giralt Torrente, *Entiéndame*, Anagrama, Barcelona 1995, pp. 128.

È solo di qualche anno fa un documentato articolo di Antonio Rioja Murga ("Cuadernos de Filología Hispánica" del 1993) sulla scarsa fortuna del genere 'racconto' in Spagna — e non sarebbe difficile citarne altri riguardanti tutte le letterature europee —: in esso sono raccolte bibliografie e citazioni di critici e autori di manuali che rifiutano al racconto statuto di autonomia. È facile ricordare allora nostalgicamente, con Rioja Murga, "aquellos semanarios decimonónicos en los que el cuento tenía no sólo un espacio propio, sino también un público fiel y una relativamente extensa difusión".

Ma qualcosa è cambiato, e la ultimissima produzione narrativa nei nostri paesi sembra negare definitivamente quella tesi. I motivi si possono rintracciare nella crisi editoriale che sconsiglia i voluminosi romanzi, nella tante volte proclamata morte del romanzo, nella urgenza di svecchiare e sperimentare — ed è più facile farlo in "scala minore" (in senso quantitativo, non qualitativo) —, nella 'fretta' che attanaglia il lettore abituato sempre più all'usa e getta, alla rapida fruizione durante un break, una corsa in metropolitana o in autobus. E senza scomodare Lukacs, che vedeva nel racconto la forma narrativa più adeguata ai periodi di crisi e di mutamenti rapidi della società, come sicuramente è quello attuale. Mario Benedetti, scrittore uruguayano di grande successo in Spagna, adduce anche un altro motivo: il boom del romanzo latinoamericano in Europa avrebbe trascinato anche il racconto, giacché i grandi autori, García Márquez, Borges, Cortázar ecc., sono stati soprattutto *cuentistas*. Non a caso, da qualche anno Alfaguara pubblica la lodevole e ponderosa collana dei *Cuentos completos* che accomuna autori ispanoamericani (Onetti, Cortázar, Benedetti, Ribeiro) e spagnoli (Aldecoa).

In questa 'rinascita' si inserisce il nostro autore con la sua opera prima, *Entiéndame*, che comprende sette racconti, ascrivibili senza incertezze alla corrente del fantastico. Una caratteristica subito attrae la nostra attenzione: la loro lunghezza — dalle 10 pagine di *Cinco rutas* alle quasi 30 di *Lo que dicen los libros* — che li avvicina al romanzo breve, genere ambiguo e difficile quant'altri mai. Non che queste etichette o la lunghezza in se stesse siano significative, però sicuramente in una narrazione lunga è più difficile mantenere la tensione e l'intensità, da sempre considerate caratteristiche del racconto a partire da Poe e poi Quiroga, Cortázar ecc. Tensione e intensità che sembrano ancor più importanti nel racconto fantastico, in cui la *suspense*, il ricorso a strutture ed elementi narrativi tesi alla sospensione momentanea del narrare in attesa di uno scioglimento o un chiarimento, sono tasselli fondamentali. Il fantastico infatti si definisce proprio in quanto la narrazione provoca nel lettore la sospensione di giudizio su quanto sta accadendo: fatto reale, effetto di una mente malata, caso raro ma non impossibile o francamente surreale.

In questo senso i racconti di Marcos Giralt sono decisamente fantasfici, e dimostrano una grande perizia nell'individuare, all'interno di una narrazione fortemente realistica, i percorsi e le crepe in cui insinuare il dubbio e portare il lettore nella sfera del fantastico, o nel proporre un finale che sovverte totalmente la lettura iniziale, sconvolgendo il lettore e imponendogli un diverso livello di interpretazione.

Cos'è che ha modificato profondamente il carattere e il comportamento di Paula (in *Ese inaudito invisible*) da quando lei e il marito villeggiano in una casa apparentemente 'normale' e invece, forse, stregata? Gli unici indizi degni di nota, disseminati nelle prime pagine, ci dicono che il proprietario precedente era un tedesco, forse un nazista, e che sua moglie, rimasta vedova, si è trasferita in città e ha venduto la casa riservandosi il diritto di passarvi un mese l'anno. Il cambiamento di Paula è così evidente che il marito — narratore intradiegetico — preoccupato e incuriosito ne segue i passi minuto per minuto. Due risposte le avanza lo stesso narratore: una razionale (la gravidanza), un'altra legata alla sfera del paranormale (l'influsso nefasto della precedente proprietaria della casa). Ma altre due inquietanti possibilità si insinuano tra le righe: che sia il narratore, e non sua moglie, a subire l'influsso del tedesco (soffriva di frequenti e improvvise sonnolenze) e persino che entrambi siano stati contagiati dalla strana atmosfera della casa, ma ognuno si accorge solo degli effetti sull'altro; il clima si fa allucinante, di sospetto e di *suspense* paragonabile a quello di *Casa tomada* di Cortázar; "En la tarde del tercer [día] de pronto descubrí que el esfuerzo desplegado era inútil, que no hacía falta que permaneciera a su lado ni que la siguiera por la casa, porque ella ya permanecía a mi lado y me seguía, con mirada hostil, siempre que notaba o veía que me movía. Descubrí, en suma, que Paula también me vigilaba [...] Pasábamos el día perfectamente sincronizados [...] sin decirnos una palabra, sin mirarnos, nos levantábamos de la cama o del sofá al mismo tiempo, apagábamos las luces de nuestras mesillas al mismo tiempo, sentíamos hambre al mismo tiempo" (pp. 35-36). Come se ciò non fosse ancora sufficiente, il protagonista comincia a pensare che Paula lo stia avvelenando, così come forse aveva fatto precedentemente la tedesca con il marito; il racconto si chiude con l'incredulità di fronte alla nascita del figlio, che sembra confermare influssi e rapporti non del tutto 'normali': "Es el niño que tuvimos (que tuvo Paula) lo que de verdad me preocupa. Es su pelo. Cuando lo tengo delante (y procuro que no suceda), miro el negro intenso del pelo de Paula, pienso en el mío menos negro pero negro también, y me pregunto con angustia por qué ese niño que tuvimos (que tuvo Paula) ha salido rubio, casi albino" (p. 39). Come in tutti gli altri racconti di Giralt Torrente, non vi è la spiegazione e lo scioglimento del dubbio: coerentemente con l'interpretazione soggettiva e individuale data allo strano caso, il lettore costruirà anche il proprio finale.

Il racconto più convincente — e non a caso il più conciso, il più serrato e privo di scorie — è senz'altro *Cinco rutas* in cui un *single* di 37 anni analizza la sua vita e la sua condizione, con una lucidità e coerenza senza incrinature. Il racconto si svolge come un teorema, teso a dimostrare l'assoluta identità tra il vivere e il non vivere, tra il fare e il non fare, tra il ricordare e l'immaginare: esprime cioè l'assoluta rinuncia alla vita vissuta a favore dell'attività puramente mentale e, forse, della scrittura. Ma di questa tesi il lettore sarà cosciente solo a lettura ultimata, giacché il racconto delle relazioni del protagonista con Claudia, Teresa, Laura, Miriam etc. appartiene indiscutibilmente alla sfera del reale: frasi come "Conozco el amor. Si no fuera por eso, no me permitiría decir lo que digo" (p. 85) o "Miriam me desbordó. La conocí por casuali-

dad, un domingo de mayo que dediqué a pasear y no tardé ni un segundo en caer subyugado por la rotundidad de sus largas piernas de cigüeña y la belleza agresiva de su rostro" (p. 89) non lasciano spazio al dubbio, fino alla inattesa confessione finale: "Tengo treinta y siete años y no he tenido aún a una mujer entre mis brazos" (p. 92). Non ha mai vissuto concretamente storie d'amore, ma ciò non costituisce un problema perché le può narrare e rivivere esattamente come se le avesse vissute: "Sólo en el presente puro el hacer es distinto del no hacer, sólo entonces lo que se dice y se escucha y se hace existe tal y como es. Acabada la acción, lo que fue es otra vez como lo que no ha sido, el viaje recién terminado como el que planeamos y los votos de amor hace poco susurrados como los matices que preferimos callar" (p. 93). Si tratta, pertanto, di un racconto tutto giocato sull'ambiguità del narrare sorretta però da una architettura perfettamente coerente: sia come resoconto di storie reali, sia come pura avventura della mente, convince il lettore, senza mai ingannarlo o defraudarlo, fino al classico 'finale a sorpresa' che lo obbliga a una rilettura sintonizzata, questa volta, sul registro del fantastico.

Anche nei racconti non strettamente fantastici, come *Entiéndame o En apariencia un encuentro*, non varia il clima di attesa, di sospetto, né il finale-non finale, sospeso, aperto... Tutti i racconti sono in prima persona, perché nessuno meglio del soggetto — sano, malato o più spesso border-line, sulla soglia indistinta tra il normale e il paranormale, dove più frequentemente si annida il fantastico — può narrare di sé, della propria normalità o della propria patologia, dei propri sogni e dei propri incubi, da sveglio e da dormiente. E ancora: non manca nemmeno il tema del doppio (*Una inquietud muy razonable*) ma anch'esso dato come possibile, problematico, forse patologico - schizofrenia. Nessuna certezza, solo quella della complementarietà dei due caratteri, ancora una volta Dr. Jekyll e Mr. Hyde.

Una strada difficile quella scelta da Marcos Giral, anche perché la tentazione del confronto con il fantastico rioplatense è allettante. Già ho citato Cortázar, e in quel caso il nostro autore ne esce a testa alta, con un piccolo capolavoro al suo attivo (*Ese inaudito invisible*). In altri casi i riferimenti intertestuali possono imbrigliare e appesantire la narrazione — essere cioè più pericolosi perché più espliciti e meno interiorizzati — come il Borges di *Menard, autor del Quijote* e de *La Biblioteca de Babel* per quel che riguarda *Lo que dicen los libros*, che comunque contiene uno spunto totalmente personale, quello del *transfert* che rende accattivante e convincente il complesso ragionamento di Bustos che, se ammalia e contagia il suo interlocutore, ben può farlo anche con il lettore. Sempre che si tratti di un lettore "modello", nello specifico, quindi, un lettore fantastico.

Rosa Maria Grillo

Filomena Liberatori, *Aproximación a España*, EUROMA-La Goliardica, Roma 1996, pp. 511.

«La década de los Ochenta se abrió con la crisis de la UCD y la dimisión de Suárez; mientras las Cortes votaban al nuevo presidente Leopoldo Calvo Sotelo, se produjo la *intentona* de Tejero Molina (23 de febrero de 1981) con el consiguiente secuestro del Congreso y del Gobierno: gracias al Rey y la intercepción del Presidente del Congreso, todo se resolvió con una noche de miedo. El mismo año se aprobó la LOAPA (Ley Orgánica de Armonización del Proceso Autonómico), la reforma del Código Civil, el divorcio y se pidió la adhesión a la OTAN (se realizaría en 1982)»¹. Non è difficile supporre che molti studenti universitari ignorino sia la figura di Tejero Molina sia il significato di alcune sigle come, per esempio, quella della OTAN, anche se di uso corrente ma con l'ordine delle lettere invertito rispetto alla corrispondente sigla italiana NATO. In altre parole, i giovani non hanno le idee molto chiare sul Novecento spagnolo, che diventa immagine nebulosa quando si parla di guerra civile e di dopoguerra. Inoltre, come viene anche affermato nell'introduzione del libro, gli studenti «se acercan a la lengua española sin conocer nada (o casi) de lo que significa su extraordinario pasado...» (p. 9). In effetti, c'è un vuoto quasi assoluto quando si cercano tracce di avvenimenti lontani nel tempo, avvenimenti che invece sarebbe utile conoscere, anche se in modo sommario, per capire la peculiarità dell'evoluzione storico-politico economica, ma anche letteraria, della penisola iberica. Otto secoli di dominazione araba (dal 711 al 1492); la convivenza di tre culture, cristiana, araba ed ebraica; l'enorme importanza, a vari livelli, del 1492, anno in cui si concentrano alcuni eventi fondamentali nella storia della Spagna quali la «crociata» dei Re Cattolici Fernando e Isabella per la riconquista di Granada, ultima città rimasta in mano agli arabi, la scoperta e la conquista dell'America, l'espulsione degli ebrei, la pubblicazione della prima grammatica della lingua spagnola, che diventa così lingua dell'impero, da parte dell'umanista Antonio de Nebrija; l'inquisizione; la configurazione geografica; l'annoso problema della questione agraria; la poca affezione al lavoro della nobiltà; le ripetute bancarotte avvenute durante il regno di Filippo II; il passaggio dal ruolo di potenza egemone nella politica mondiale ad uno di secondo piano; la mancanza di una classe borghese analoga a quella che si era formata nel resto d'Europa; la perdita delle ultime colonie, Cuba e le Filippine, nel 1898, sono avvenimenti che chi si accosta alla cultura spagnola non può e non deve ignorare sia perché fanno parte della memoria storica di tutto un popolo, sia perché hanno contribuito a formare la Spagna di oggi.

Ora, proporre un testo che offra un panorama culturale adeguato alle esigenze dei vari docenti non è facile, vuoi perché le Facoltà di Scienze Politiche o di Economia hanno specificità diverse da quelle umanistiche, vuoi perché approfondire un aspetto piuttosto che un altro lascerebbe comunque dei vuoti che lo studente difficilmente, se non per necessità mirate, colmerà. In una situa-

¹ Liberatori F., *Aproximación a España*, EUROMA-La Goliardica, Roma 1996, p. 376.

zione piuttosto variegata e complessa come quella delle nostre università, ben si inserisce questo libro uscito alla fine del 1996.

L'autrice è riuscita, infatti, in una impresa difficile fornendo un'utile carta di orientamento non solo agli studenti per i quali il libro è stato progettato, ma anche a quelli di Lettere e Lingue e Letterature Straniere.

Il testo è suddiviso in due parti intitolate *Perfil geográfico de España e Síntesis histórico-cultural*. Nella prima, in cui l'autrice da un lato fornisce le caratteristiche geografiche generali della penisola iberica e dall'altra prende in considerazione le varie «Comunidades Autónomas», non trascurando l'aspetto economico, ben si inseriscono le citazioni in epigrafe di autori quali, per esempio, Alfonso X, Garcilaso, Cervantes, Rosalía de Castro, Gabriel Celaya, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado, Unamuno e altri, che rivelano la formazione letteraria della docente. Basti ricordare, a titolo esemplificativo, i versi di Lorca che introducono l'Andalusia:

«El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.
¡Ay amor
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales
Darro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.
¡Ay amor
Que se fue por el aire!»
Federico García Lorca: *Baladilla de los tres ríos*, p. 60.

Nella seconda parte, suddivisa cronologicamente per secoli, l'autrice inizia il percorso a ritroso nel tempo partendo dai popoli primitivi, prendendo poi in considerazione i punti salienti delle varie epoche. A partire dal XIII secolo, oltre ad introdurre una sintesi cronologica, il profilo viene incentrato sugli aspetti politici, economici, sociali e culturali ai quali si aggiungono notizie comparative riguardanti l'Europa e l'America, anche se in forma di flash. Si ricordano, a titolo esemplificativo, l'incidente aereo di Ustica e gli attentati contro la stazione di Bologna e contro Bachelet nel 1980 (p. 460).

Fanno inoltre parte del testo tre *Apéndices*, nelle quali si prendono in considerazione le Costituzioni del 1931 e del 1978, i sovrani degli antichi regni di Spagna e i capi di Stato contemporanei, una lista di termini e concetti storico-culturali spiegati nel corso del volume. Anche se il sottotitolo recita «un recorrido a vuelo de pájaro por sus tierras y sus acontecimientos históricos-culturales», l'autrice guida con mano sicura attraverso lo scorrere dei secoli sia il lettore che si accosta per la prima volta al pianeta Spagna, sia quello che vuole approfondire i vari argomenti trattati per affrontare «un estudio realmente universitario».

Ciò che contraddistingue il tentativo di Liberatori, rispetto ad altri testi di «civilización», è lo sforzo di coniugare in modo rigoroso i vari aspetti, da quelli politici a quelli economici e culturali, della Spagna di ieri e di oggi in modo chiaro, tenendo sempre presente lo studente.

Mi preme inoltre sottolineare che, in sintonia con i tempi, l'autrice ha trattato in modo più ampio la parte contemporanea le cui problematiche sono piutto-

sto difficili da capire. Il risultato è un libro ricco di informazioni dettagliate e di spunti per ulteriori approfondite ricerche da parte del pubblico studentesco.

Vorrei concludere osservando che, se da un lato questo volume, il cui enorme campo di indagine richiede coraggio e comporta rischi, ha lo scopo di avvicinare i giovani universitari alla conoscenza sistematica della geografia, della storia e della cultura della Spagna, troppo spesso trascurate, dall'altro, ha un intento manualistico che, per la ricchezza e la precisione delle notizie riportate, potrebbe, in fondo, costituire un ottimo strumento di lavoro e di rapida consultazione anche per i docenti offrendo un notevole risparmio di tempo ove l'intenzione sia quella di verificare un dato, di cercare una notizia.

Maria Grazia Scelfo

Franco Rella, *Charles Baudelaire. Ultimi scritti*, traduzione e cura, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 139.

Quando Edgar Allan Poe sentenziò che nessuno mai avrebbe avuto il coraggio di scrivere un libro in cui «il cuore fosse messo a nudo» non pensava evidentemente ad un diario, ma ad un'opera che rivoluzionasse «l'universo del pensiero, delle opinioni e dei sentimenti umani». Soltanto in questa accezione Charles Baudelaire poteva raccogliere la sfida dell'esibizione di una sofferenza universale espressa fin dalla composizione dei *Fleurs du mal*: l'orrore di un mondo in cui vivere e soffrire da straniero, cercando «le nouveau» — come i *Petits Poèmes en prose* recitano — «anywhere out of the world». «Petits poèmes», brevi componimenti poetici e poi il frammento di un linguaggio che «Satan ou Dieu, qu'importe» ha in sé l'assoluto dell'inizio e della fine perché possiede in ogni nucleo l'attrazione e la perfezione del concetto. *Mon coeur mis à nu*, *Fusées*, *Hygiène* e *Pauvre Belgique* sono privi della forma compiuta che satura il senso senza contrasto. La scelta di una scrittura che sia ricerca inquietante, quasi un singhiozzo se non si trattasse di Baudelaire, riflette invece l'esigenza estetica di interrogare titanicamente il mondo e di dare «la forma del nostro essere nel mondo».

Così Franco Rella con *Charles Baudelaire. Ultimi scritti* (Feltrinelli, 1995) modifica la definizione tradizionale legata al titolo ingombrante di *Journaux intimes* e all'apparenza di annotazioni veloci restituendo loro il valore di costruzione estetica e di sostanza significante. «Le goût aristocratique de déplaire», ostentato da Baudelaire, può rifiutare una massificata solidarietà e una condivisione sentimentale. Ma è soltanto «l'uomo del dolore», per dirla con Nietzsche, che può penetrare la tragedia dell'uomo, quella «triste misère» da tradurre in «travail des mains et spectacle des yeux». Il gusto della dissonanza, che è un'ulteriore aspirazione alla solitudine e all'atopicità, è l'ossimoro dell'esistenza: «demain, hélas! il faudra vivre encore! // Demain, après-demain et toujours!».

Cosa cerca Franco Rella in Baudelaire? L'ambizione della Sfinge, forse: scoprire la lacerazione attraverso cui contemplare lo smisurato abisso baudelairiano o riunire nell'uno le tracce discordanti. Comprenderlo, cioè, oltre l'orrore e lo stupore della «Beauté». La rete che lo studioso tesse, in tante sue opere, intorno a Baudelaire, — quasi un'ossessione —, comprende *Limina e Bellezza e verità*, *L'Enigma della bellezza e Miti e figure del moderno*, e ancora. Ovunque citazioni, traduzioni e interrogativi. Fino ad arrivare ad *Ultimi scritti*, il libro in cui Baudelaire riempie, lui solo, tutto il testo, non più esempio o conferma tra altri. Ma anche in questo caso, durante la lettura di *Razzi, Igiene, Il mio cuore messo a nudo, Pensieri d'album e aforismi, Povero Belgio*, le note di Franco Rella percorrono trasversalmente l'opera di Baudelaire, ricordando tracce di citazioni simili, collegando pensieri analoghi, ipotizzando interpretazioni inedite, evidenziando quanto altri, forse più filologi ma meno amanti, avevano trascurato. L'appendice comprende *Carnet, Abbozzi delle Lettere di un Atrabiliare e Notizie autobiografiche*, forme frammentate di testi ancora mobili, di fronte alle quali la prefazione di Franco Rella, completata dalla nota biografica e dalla bibliografia, si carica della valenza della tradizione: *versus* e *recto* di un *corpus* unico, la scrittura. Per Baudelaire essa è disperata ricerca di «un'altra lingua», forse l'unica possibile del mondo moderno, in cui raccogliere, nella mutevolezza e nella essenzialità, «l'âme, la rêverie, la conscience». Per il critico è necessità di chiarezza e di comunicazione, anello di una clessidra che stravolge l'emozione in informazione. Contiguità di fini che concedono paradossalmente al poeta il primato del realismo: interprete di una crisi e di un altro rapporto arte e realtà, cercato oltre il sistema scritturale convenzionale, nel margine dell'espressione. L'arabesco di Baudelaire come la fantasia, come il non visibile e il non detto perché l'unità rasserenante non venga mai raggiunta. Al critico resta — soltanto? — la Bellezza sfingea, «monstre énorme, effrayant, ingénue», pregna dell'angoscia di altre domande senza risposta.

Giovanella Fusco Girard

Jules Verne, *Paris au XX^e siècle*. Préface de Piero Gondolo della Riva. Hachette - Le Cherche Midi éditeur, Paris 1994.

La casa editrice Hachette, in coedizione con Le Cherche Midi, ha presentato nel novembre del 1994 un importante contributo per la ricostruzione della bibliografia verniana, la prima edizione del manoscritto inedito di Jules Verne *Paris au XX^e siècle*. Fondamentale in questa occasione è stato l'apporto dello studioso italiano Piero Gondolo della Riva, vicepresidente della Société Jules Verne e noto collezionista. I suoi articoli, le sue conferenze, lo studio di testi e documenti testimoniano un costante interesse per questo scrittore e per l'editore Hetzel.

Nel 1986 egli scoprì negli archivi privati degli eredi di Hetzel, la minuta di una lettera da questi scritta ed indirizzata a Verne. Il contenuto esprimeva la disapprovazione dell'editore alla pubblicazione del manoscritto e allo stesso tempo ne accertava l'esistenza, a lungo dubitata, dal periodo della morte dello scrittore, nel marzo del 1905, fino al suo ritrovamento, avvenuto solo di recente all'interno di uno scrigno metallico appartenente a Michel Verne e creduto in un primo tempo vuoto.

Verne mostra con quest'opera narrativa, scritta in gioventù e ambientata nel 1960, una capacità descrittiva ed una lucida introspettiva, risolta attraverso il risalto espressivo del linguaggio e delle immagini. Si è parlato nel corso di questi ultimi anni del carattere originale di *Paris au XX^e siècle*, soprattutto per la sorprendente anticipazione di circa un secolo, di mezzi di locomozione, di strutture, di apparecchi e di ambientazioni strettamente a noi contemporanee, nonostante le inesattezze sull'annuncio della scomparsa dell'Ecole polytechnique nel 1889 o del movimento ad aria compressa della metropolitana. Véronique Bedin, a spiegazione delle capacità intuitive di Jules Verne, ricorda nell'Avant-propos che tuttavia: «Sa force vient précisément de savoir ne jamais inventer, mais de prêter au réel une attention aiguë jusqu'à lui faire livrer son secret et révéler ses possibles». Peraltro l'originalità di quest'opera consiste anche, e Piero Gondolo della Riva lo sottolinea nella prefazione alla prima edizione del romanzo, in «cette capacité d'ouvrir les réalités de son temps pour y faire entrevoir le rêve». Inoltre «Cette oeuvre se présente pour ainsi dire, comme une encyclopédie de la pensée vernienne avant la lettre, qui permet de remettre en question plusieurs affirmations des critiques».

Secondo alcuni studiosi Verne è divenuto pessimista in seguito a circostanze negative avvenute dopo il 1870. Tuttavia *Paris au XX^e siècle*, scritto con molta probabilità intorno al 1863, provverebbe il contrario. A dimostrazione di questa tesi interviene sin dalle prime pagine il pessimismo dell'autore presentato con valenze descrittive sornionamente rivelatrici di un mondo duro, per antonomasia impazzito, ma troppo sovente nella direzione di certi valori umani in declino, in un mondo meccanizzato. Sicché alla consueta esaltazione e apertura al futuro sembra emergere una dissacrazione del progresso illuminata da storie, intrecci, personaggi insoliti, o semplicemente sognatori, come il protagonista Michel-Jérôme Dufrenoy, giovane scrittore di versi in cerca di editore. La sua storia di fuga da una realtà che avverte intollerabile, si risolve in una conclusione amara e desolante di erudita condannato.

La cultura tradizionale, caduta in disuso, è sostituita da quella tecnico-materialista, il potere politico, finanziario e il dio denaro hanno sopraffatto gli antichi valori morali; la realtà sociale ed esistenziale della metropoli moderna, oggetto di indagine, raccoglie storie di violenza morale e psicologica. Cosicché la metropoli francese, non costituendosi solo come «cornice» agli eventi raccontati, ma piuttosto come il «soggetto» stesso del romanzo, è spunto per racconti diversi, ognuno dei quali offre una differente e terribile chiosa violenta della vita.

Ad esempio si racconta il fallimento sociale del protagonista che, orfano di genitori, incline a certe attitudini artistiche, è costretto a lavorare in una

banca: la Casmodage & Co. E sotto l'alta direzione del cugino che lo sollecita «à devenir un homme pratique», egli deve subordinare la sua arte al nome della famiglia cui appartiene. Il suo licenziamento, per aver macchiato con fumi d'inchiostro il libro mastro della Società, e la contentezza per il congedo, lasciano posto alla desolazione: «ce triste spectacle d'un poète qui meurt de faim et qui cependant nourrit l'espoir!». L'incontro con l'amore, un nuovo impiego presso Le Grand Entrepôt Dramatique, come rimaneggiatore di antiche commedie e drammi, lunghi mesi di delusioni ed infine un nuovo insuccesso, lo scoraggiamento, la miseria, la solitudine, stabiliscono un andamento narrativo altalenante ove, a fasi di ripresa segnate dal tentativo di rivincita di Michel sulla società, seguono momenti di ricaduta, fasi negative che tengono uniti certi personaggi tra di loro.

È il caso dell'amico di Michel, Quinsonnas, musicista, che costretto a lavorare come contabile in banca e a sacrificare la sua musica, dopo essere stato licenziato decide di partire per la Germania, a «étonner ces buveurs de bière et ces fumeurs de pipes».

Triste è la sorte dello zio di Michel, Huguenin «un de ces hommes instruits, modestes, pauvres, résignés, dont rougissent les familles opulentes», impiegato subalterno di biblioteca, disprezzato dalla famiglia che lo tiene lontano da Michel e dalla sua istruzione.

E ancora più desolante è la vicenda del vecchio professore Richelot e della nipote Lucy che, drammaticamente coinvolti nella spirale della miseria a seguito della soppressione delle cattedre di lettere e del licenziamento dal collegio, subiscono il pignoramento perché insolventi.

Il loro destino sembra coincidere con il tempo e il suo continuo permutare, i suoi eterni cicli di ritorno. Non a caso, dalle battute iniziali, si comprende che la data del 13 agosto 1960 coincide con l'idea dell'estate e del piacevole incontro di Michel con lo zio Huguenin e delle sue amicizie.

L'inverno dell'anno successivo invece, chiudendo l'ultima scena del romanzo, replica la disperazione del protagonista che sacrifica amicizia e amore, e nella desolata ambientazione del cimitero del Père-Lachaise, vagando tra le tombe di Eloisa e Abelardo, di Cherubini e Chopin, di Balzac e Musset, pensa al passato di cui costoro sono soltanto simboli.

Verne, di fronte all'affarismo di Stato del Secondo Impero, trasposto nel XX secolo, parrebbe esprimere l'esigenza della «letteratura» (nel senso più convenzionale ed umanistico), anche quando la nuova realtà culturale sembra imporre un nuovo tipo di riflessione, un nuovo «modus vivendi». E attraverso il protagonista Michel, rivendica la sua fedeltà ad un concetto di civiltà letteraria alieno dalle passioni e mode del momento.

«Il faut lire *Paris au XX^e siècle*, et relire Jules Verne» dice Véronique Bedin «pour se souvenir que ce sont à la fois la raison et la poésie qui ouvrent les portes du futur».

Verne ha buone ragioni da far valere nel momento in cui lamenta la situazione di disgregazione che grava nella società e ancora prima nelle famiglie, ove il senso di unità è sostituito dall'interesse individuale ed egoistico. «Toute-fois ce pessimisme» scrive Piero Gondolo della Riva «est, dans *Paris au XX^e siècle*, secoué d'un humour ravageur et constamment tonique».

Nel romanzo le riflessioni, espresse in tono pacato, lasciano scorgere uno spirito ironico che con candida durezza sa girare la satira in tragedia, la farsa in verità: «Le monopole, ce nec plus ultra de la perfection, tenait dans ses serres le pays tout entier», «La Société de Crédit instructionnel possédait des bâtiments immenses, élevés sur l'emplacement de l'ancien Champ de Mars, devenu inutile depuis que Mars n'émergeait plus au budget»; e ancora: «Les philanthropes américains avaient imaginé jadis d'enfermer leurs prisonniers dans les cachots ronds pour ne pas même leur laisser la distraction des angles. Eh bien, mon fils, la société actuelle est ronde comme ces prisons-là! Aussi on s'y ennuie a plaisir!».

La prefazione di Piero Gondolo della Riva contribuisce inoltre per altri versi, ma sempre nell'ottica del rapporto tra Verne e le città del futuro, ad illuminarci sulle analogie tra *Paris au XX^e siècle* e altri romanzi verniani, ed in particolare *Une Ville idéale*.

Conveniamo certo con lo studioso nel sostenere che, malgrado le differenze d'impostazione dei due romanzi, anche in *Une Ville idéale*, ambientato nell'anno 2000, come in *Paris au XX^e siècle*, Verne non ha mancato di mettere in rilievo i difetti della città, in questo caso di Amiens nell'anno 1975. Diversamente il pessimismo che rileviamo in *Paris au XX^e siècle* non è più riscontrabile in novelle come *In the year 2889*, scritta circa trenta anni dopo da Michel Verne con la supervisione del padre.

Una doverosa annotazione dobbiamo avanzare sulla tipologia di linguaggio riscontrata all'atto della fruizione del romanzo. Il linguaggio utilizzato dall'autore, investito da una propria valenza iconico-verbale, ha dato spunto ad elementi figurati. Infatti sia con una diversa modalità di esecuzione rispetto alle edizioni passate dei romanzi di Verne, per le tecniche eseguite, per il numero delle illustrazioni e per il punto di vista adottato dall'illustratore, si ha una risoluzione in stretta corrispondenza con il tessuto narrativo.

François Schuiten, l'illustratore di *Paris au XX^e siècle*, ha immaginato per il romanzo tre illustrazioni che sintetizzano in modo coerente il contenuto.

La prima di esse, risolta in una composizione a piena pagina per la copertina, risponde al tema principale della metamorfosi della città di Parigi avvenuta sotto la spinta del progresso; mentre la figura di un giovane di spalle e con lo sguardo rivolto alla città emerge da un gigantesco libro, stretto tra due morse su una catena di montaggio. L'elaborazione di tali elementi, funzionali alla decifrazione e alla spiegazione del titolo, realizza un rapporto immediato con il testo e istituisce un legame tra il codice scritto e il codice grafico. Meno significativa e solo descrittiva dell'avanzata del progresso è la seconda immagine, antiporta tra la copertina e la pagina comprendente il titolo. D'impostazione apparentemente apocalittica è l'ultima raffigurazione, facente seguito il capitolo «Et in pulverem reverteris». Rappresenta Parigi sotto una coltre di neve, dominata da un fascio di luce emesso dal possente faro del porto di Grenelle, mentre grosse sfere sospese in aria e armate di parafulmini, sovrastano la città. Con la descrizione del cimitero del Père-Lachaise, avanza invece il messaggio di desolazione testimoniato dalla presenza del protagonista Michel, errante tra le tombe.

Cinzia Maria Statuto

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

- AA.VV., *La casa de Atreo en la literatura en Inglés y en la literatura argentina*. I. Proyecto del Consejo de investigaciones de la Universidad Nacional de Tucumán 1995-97. Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.T. 1997.
- L. Agostiniani, P. Bonucci, G. Giannecchini, F. Lorenzi, L. Reali, (a cura di), *Atti del Terzo Convegno della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana*. Perugia, 27-29 giugno 1994, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, Volume I e II. «Pubblicazioni dell'Istituto di Linguistica dell'Università degli Studi di Perugia, n. 2».
- Fernando Marcos Álvarez, *Teatros y Vida Teatral en Badajoz: 1601-1700*, Editorial Tamesis, Madrid 1997. «Fuentes para la Historia del Teatro en España». XXVII.
- Colóquio. Os «Ultimos Fins» na Cultura Ibérica dos sécs. XV a XVIII. Actas terceira reunião, Porto, 19 a 21 de Outubro de 1995. Faculdade de Letras do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, Porto 1997, Anexo VIII da Revista da Faculdade de Letras; Série Linguas e Literaturas.
- Charles Davis y J.E. Varey, *Los Corrales de Comedias y los Hospitales de Madrid: 1574-1515. Estudios y documentos*, Tamesis, Madrid 1997. «Fuentes para la historia del Teatro en España». XX.
- Corinna Desole, *Repertorio regionato dei personaggi citati nei principali Cantari cavallereschi italiani*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995.
- Ensayos 1993 - 1994*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia, Santafé de Bogotá 1995. Año I - n° 1, 1995.
- Fulvia Fiorino, *La lingua del viaggiatore francese*, Schena, Fasano 1994. «Biblioteca della Ricerca». Linguistica. n. 2.
- Claudio Gigante, «Vincer pariami più sé stessa antica». La «Gerusalemme conquistata» nel mondo poetico di Torquato Tasso, Bibliopolis, Napoli 1996. «Saggi Bibliopolis», n. 52.
- Ferdinando Giovino, *Memórias de um Livreiro de Província. Contos*, São José de Rio Preto, 1996.
- Angus J. Kennedy, *Christine de Pizan. A bibliographical guide*. Supplement n. I, Grant & Cutler Ltd, London 1994. «Research Bibliographies and Checklists», n. 42.1.
- Leyendo a Silva*, Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Edición dirigida por Luis Fernando García Núñez. Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1997.

- Vincenzo Minervini, *Il «Libre del plant de l'hom». Versione catalana del «Liber de Miseria Humane Conditionis» di Lotario Diacono*, Schena, Fasano di Brindisi 1996. «Biblioteca della Ricerca». Philologica, n. 2.
- Alberto Angel Montoya, *Selección Poética*. Presentación de Santiago Salazar Santos, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995. «Colección 'Poesía Rescatada'», n. 1.
- Juan Jacobo Muñoz Delgado, *El Primer Hospital de América y Otros Relatos Médicos*. Prólogo de Germaán Arciniegas. Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1995.
- R.J. Oakley, *Tirso de Molina, «El condenado por desconfiado»*, Grant & Cutler Ltd., London 1994. «Critical Guides to Spanish Texts», n. 61.
- L'ombra, il doppio, il riflesso*. Quaderni di Lingue e Letterature. Numero monografico. Università degli Studi di Verona. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 1997.
- IX Congreso de la Asociación de Colombianistas*. Colombia en el contexto latinoamericano (Santafé de Bogotá, D.C. julio 26 al 29 de 1955). *Memorias*, coordinación editorial: Myriam Luque, Montserrat Ordoñez, Betty Osorio. Universidad de los Andes / The Pennsylvania State University, Santafé de Bogotá 1997.
- Rubén Páez Patiño (Selección y Edición por), *Muestra Antológica. 1945-1985*. «Thesaurus». Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Tomo I: *Lingüística*; Tomo II: *Historia de la Literatura, Filología y Análisis Literario*; Tomo III: *Historia Cultural, Cultura Popular, Poesía Latina, Discurso*. Santafé de Bogotá 1993.
- Anne-Marie Quint (sous la direction de), *La ville dans l'histoire et dans l'imaginaire. Etudes de Littérature portugaise et brésilienne*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1996.
- V Centenario della prima traversata atlantica. Tra due sponde: Europa ed America Ispanica. Dalla scoperta alla conquista*. Seminario Internazionale di Studi. In «Archivio Storico Siciliano», Serie IV - Vol. XIX. Società Italiana per la Storia Patria, Palermo 1993.
- Abigail Lee Six, *Juan Goytisolo, Campos de Níjar*, Grant & Cutler Ltd, London 1996. «Critical Guides to Spanish Texts», 59.
- María del Carmen Tacconi de Gómez, *Identidad y mito en novelas de Fausto Burgos y Tomás Eloy Martínez. Proyecto de Literatura Fantástica y Mítica*. Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- Carlos Valderrama Andrade, *Miguel Antonio Caro y La Regeneración. Apuntes y documentos para la comprensión de una época*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XCVI. Santafé de Bogotá 1997.
- J.E. Varey y Charles Davis, *Los Corrales de Comedias y los Hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, Tamesis, Madrid 1997. «Fuentes para la Historia del Teatro en España», XXI.
- Philippe Walter, *Chrétien de Troyes*, Presses Universitaires de France, Paris 1997. «Que sais-je?», 3241.



Soc. Ed. Intercontinentale Gallo s.r.l.
Via Mezzocannone, 39-51 - Napoli

Cecom s.n.c. - Bracigliano (Sa)
Maggio 1998