

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

8

Comitato scientifico

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

Profili romanzi

Modelli, strutture e paradigmi
di uno spazio culturale

a cura di Paola Calef

Nuova Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2018 Nuova Trauben editrice
via della Rocca, 33 – 10123 Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312435

Indice

<i>Variazioni, traduzioni e ricezioni</i>	7
ORIETTA ABBATI <i>Immagini e percezioni dell'Italia nelle cronache di José Saramago</i>	15
PIERANGELA ADINOLFI <i>L'aigle à deux têtes e Il mistero di Oberwald : Jean Cocteau e Michelangelo Antonioni, due autori a confronto</i>	27
MARIA FELISA BERMEJO CALLEJA <i>Estructuras infinitivas en el español oral</i>	43
GABRIELLA BOSCO <i>Le Discours du Poème Héroïque du Tasse traduit en français par Jean Baudoin en 1639</i>	65
ANTONIO FOURNIER <i>Quebrar o gelo: Albano Martins e a tradução como antologia</i>	87
BARBARA GRECO <i>Modello e variazioni dell'assassino nei Crímenes Ejemplares di Max Aub</i>	95
PABLO LOMBO MULLIERT <i>Los pájaros y su representación simbólica en la obra de Juan Rulfo</i>	109
MARIA ISABELLA MININNI <i>Invenzione e scrittura: gli 'azzardi spagnoli' nel Il re di Girgenti di Andrea Camilleri</i>	125
VERONICA ORAZI <i>Il Libro de buen amor: la parodia come modello di trasgressione del canone e sfoggio letterario</i>	137

ELISABETTA PALTRINIERI <i>Le versioni romanzesche di Odo di Cherton e il ms. 80 (XV) della Biblioteca Capitolare di Ivrea</i>	153
MONICA PAVESIO <i>«Je l'ai rendu juste et poli de brut et de déréglé qu'il était»: Lope de Vega «habillé à la française» nella Folle gageure di Boisrobert</i>	179
MATTEO REI <i>Parigi, 1914: la guerra di carta di Aquilino Ribeiro</i>	193
ROBERTA SAPINO <i>Mythes, souvenirs, amours vénitiens. Reflets lagunaires dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues</i>	205
CRISTINA TRINCHERO <i>Grandezza e decadenza del "Teatro Francese" di Torino: il Teatro Scribe in Contrada della Zecca 27</i>	223

VARIAZIONI, TRADUZIONI E RICEZIONI

I saggi qui raccolti indagano i complessi rapporti tra le culture delle aree di francesistica, di ispanistica e di lusitanistica, anche in relazione con l'area italiana, in una prospettiva di dialogo interculturale e intertestuale. Vi si osserva il profilo di modelli, strutture e paradigmi rintracciabili in diversi ambiti artistico-culturali e in diversi generi, per rilevarne tanto i contorni, quanto l'evoluzione, la circolazione e l'adattamento.

La riflessione proposta nel primo contributo prende avvio dalle due raccolte di cronache di Josè Saramago *Deste mundo e do outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973). Introduce l'argomento specifico, come indicato dal titolo *Immagini e percezioni dell'Italia nelle cronache di José Saramago*, una necessaria premessa pertinente al genere, in cui emerge la difficoltà di definire in modo chiaro la natura di questi particolari testi in prosa, caratterizzati dalla stretta connessione con la nozione di *kronos*, dalla brevità e dalla pragmaticità di un genere strettamente legato a un giornale o a una rivista, e soprattutto dalla possibilità di elevare ad argomento un fatto estratto dalla quotidianità e spesso “destituído de significado relevante”. Preso atto della natura ibrida di un genere “transitorio”, in continua oscillazione tra giornalismo e letteratura, la riflessione si concentra sulle cronache saramaghiane, rivelandone la preponderante qualità letteraria. Orietta Abbati seleziona, poi, tra quelle presenti in *A bagagem do viajante*, una cronaca, *Criado em Pisa*, che con altre due, *O Jardim de Boboli* e *Terra de Siena*, costituisce una preziosa, per quanto circoscritta testimonianza delle immagini e della percezione dell'Italia da parte di uno scrittore in formazione, non ancora approdato al romanzo. Nondimeno, in queste cronache la studiosa può ravvisare modalità narrative e stilistiche che le rendono prossime al racconto, così come la presenza di molte delle preoccupazioni di quello che sarà lo scrittore maturo, perché come egli stesso ebbe a dire “as crónicas dizem tudo”.

Il secondo contributo ci porta, invece, nell'inquietudine esistenziale che il regista Michelangelo Antonioni propone a partire dal film *L'Avventura* (1960) e che lo trova in piena sintonia con i fermenti culturali, filosofici e ideologici d'oltre confine. E proprio oltralpe Antonioni individua una delle opere letterarie da cui operare uno dei suoi rari adattamenti. È il caso de *Il Mistero di Oberwald* (1980) tratto dalla *pièce* *L'Aigle à*

deux têtes di Jean Cocteau. Se il desiderio di sperimentazione e di innovazione è uno degli elementi dell'universo poetico di Cocteau rintracciabili nell'opera di Antonioni, come sottolinea Pierangela Adinolfi, il regista italiano realizza con *Il Mistero di Oberwald*, il primo film in elettronica con sistema TV, poi riversato su pellicola, e in esso libera l'intreccio narrativo da ogni legame storico, collocandolo nell'anno 1903, in un regno non ben identificato, in un'atmosfera quasi da fiaba priva dei riferimenti dello spazio geografico concreto. In Cocteau Antonioni trova la possibilità di confrontarsi liberamente con un nuovo linguaggio audiovisivo, quello della televisione, e di sperimentare con esso l'uso di un codice particolare rappresentato dal colore. Adinolfi ci mostra, quindi, come il regista italiano abbia proceduto, grazie alla tecnica elettronica che gli permetteva di lavorare direttamente sulla pellicola, a una scelta di colori a volte simbolica, a volte antinaturalista e surreale, molto vicina all'immaginario di Cocteau, trasformando il colore in uno strumento narrativo poetico. Se in generale la fedeltà di Antonioni al testo di Cocteau consiste nel mantenimento dell'intreccio narrativo e dei personaggi e passa attraverso lo snellimento dei dialoghi, la vera originalità dell'autore italiano sta nell'attribuzione di ulteriori significati alla propria opera attraverso l'uso innovativo della tecnologia elettronica.

Il contributo di Felisa Bermejo è di matrice linguistica ed è dedicato all'analisi di una serie di strutture con complete che, nello spagnolo parlato, presentano un'alternanza tra verbo all'infinito e verbo in uno dei modi personali, che può essere sottoposta a restrizioni o essere usata a libera scelta del parlante. Questo studio, che non prescinde da un'ottica contrastiva rispetto alla lingua italiana, descrive le caratteristiche delle strutture infinitive subordinate al verbo *decir* ed esamina i diversi contesti in cui si usano, così come le condizioni che ne favoriscono la scelta nel *subcorpus* orale del *Corpus de Referencia del Español Actual* (CREA). Il contributo è parte di una serie di lavori dedicati all'analisi e alla descrizione delle possibilità e delle caratteristiche dell'uso dell'infinitivo come verbo subordinato di verbi come *creer*, *decir* e *pedir*. La studiosa può osservare nella sua *expertise*, per esempio, che le occorrenze di *decir* come verbo principale nelle costruzioni in oggetto si concentrano nella varietà diafasica del registro formale, mentre dal punto di vista diatopico sono più frequenti nello spagnolo d'America. Assai contenuti sono i casi di infinito composto come di perifrasi con gerundio, mentre un'altra

costante che la studiosa mette in rilievo è la preponderanza dei verbi *estar* e *ser* nella completiva.

Nel successivo contributo, Gabriella Bosco anticipa in trascrizione completa – in vista dell’edizione che sta preparando – la traduzione del primo dei *Discorsi dell’arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* (1587) di Torquato Tasso realizzata dall’accademico francese Jean Baudoin nel 1639. Baudoin è riconosciuto dalla critica come figura altamente rappresentativa di quella che in Francia fu l’epoca d’oro della traduzione, intesa come opera letteraria, ovvero l’epoca di Enrico IV e di Luigi XIII. Egli si distingue, inoltre, per non essersi dedicato esclusivamente all’opera poetica del Tasso, ma per aver esteso la sua attività anche ai testi teorici, a cominciare dalle frammentarie incursioni nel primo *Discorso* che trovano spazio, come ricorda la studiosa, nelle scritture preliminari alla sua traduzione della *Gerusalemme liberata* (1632). Persuaso della rilevanza del primo *Discorso* nella sua interezza, sei anni più tardi Baudoin procederà a darne la traduzione completa e lo farà, secondo parte della critica, operando in modo “vagabonde et libre”. Bosco si propone di analizzare questa sua modalità traduttiva per coglierne la misura e il senso, percorrendo ed affinando l’ipotesi già avanzata, che riconosce nei diversi interventi di Baudoin nel testo tradotto i segni di un sistema di interpretazione soggettivo, volto peraltro a sostenere una ben precisa concezione della poesia epica.

Sulla traduzione e sulla divulgazione della poesia è incentrato anche il contributo di António Fournier, che prende in esame la figura del poeta portoghese Albano Martins. Questi, considerato dalla critica una figura vicina alla avanguardia italiana, è qui preso in esame per la sua attività di traduttore e curatore di antologie poetiche. Fournier individua, dapprima, tre criteri di selezione nel *modus operandi* di Martins, ovvero la qualità intrinseca, l’affinità elettiva e la necessità di fare giustizia nel canone poetico. La metafora usata nel titolo, *quebrar o gelo*, “rompere il ghiaccio”, rimanda da parte dello studioso al ruolo attivo e determinante di Albano Martins in qualità di divulgatore di poesia universale nel sistema culturale portoghese, un ruolo che lo colloca al pari di altri due poeti-traduttori, quali Jorge de Sena e David Mourão-Ferreira, senza dimenticare Herculano de Carvalho e Pedro da Silveira. Il contributo dello studioso si sofferma, poi, – nella prospettiva di indagare, come precisa, “a poética do poeta e a poética do tradutor” – sulla concezione del tradurre che si profila in Albano Martins, una concezione che vede nell’atto traduttivo sia

un'esperienza di linguaggio, sia una *variatio* di temi universali e che si manifesta in un autore che riesce brillantemente a mettere la propria poetica, caratterizzata dalla brevità e dalla concisione espressiva, in contiguità con l'*haiku* orientale, al servizio di registri espressivi spesso molto lontani dal suo.

E al tema della *variatio*, come ben evidenzia il titolo *Modello e variazioni dell'assassino nei Crímenes ejemplares di Max Aub*, dedica Barbara Greco il suo contributo, proponendosi uno studio dei personaggi che popolano l'universo nero dei *Crímenes ejemplares* dello scrittore spagnolo in esilio. La studiosa opera una suddivisione in categorie tra i rei confessi che popolano il volumetto di Aub, giungendo a dimostrare come l'autore abbia forgiato diversi modelli di maschere criminali, che risultano essere variazioni sul tema dell'assassino. Al contempo, analizza le tecniche umoristiche impiegate dall'autore e il messaggio critico che queste sottendono. La raccolta rappresenta, infine, anche una declinazione del modello del falso letterario e la studiosa può, infatti, passare in rassegna gli elementi apocrifi che si offrono nel testo, che ne fanno un falso letterario scoperto, in quanto evidentemente falso, e che collocano l'opera all'interno dell'ampia produzione apocrifia aubiana.

L'esilio messicano di Max Aub ci avvicina all'eco di elementi culturali e folklorici spagnoli ed europei che, accanto a elementi precolombiani, affiorano nella narrativa di Juan Rulfo. Pablo Lombó concentra, infatti, il suo esame sulla raccolta di racconti *El llano en llamas* e sul romanzo *Pedro Páramo* di Rulfo, dove “una pequeña parte de la plenitud de la vida y de la conciencia de los personajes [...] corresponde a su relación con los animales que los rodean”, animali che finiscono per costituire una *alteridad primordial*. La presenza e il rilievo degli animali nella narrativa dello scrittore messicano sono piuttosto evidenti e, nel suo contributo, Lombó procede a identificare e analizzare, in concreto, la presenza degli uccelli nei testi in oggetto, anche in relazione al ruolo che ad essi conferiscono miti, credenze e leggende popolari messicane, prodotto di elementi mesoamericani quanto europei. Secondo la disamina di Lombó, Juan Rulfo non ricorre, a dire il vero, con frequenza agli uccelli nelle opere prese in esame, ma quando lo fa è chiaro che essi rappresentano in modo preponderante la meschianza propria della cultura popolare messicana.

Un altro tipo di meschianza e di contaminazione, stavolta linguistica, è quella che ci presenta Isabella Mininni nel suo contributo, nel quale individua ed analizza l'innesto di elementi spagnoli, attraverso la formula

dell'enunciazione mistilingue, nella lingua in cui Andrea Camilleri redige *Il re di Girgenti*, romanzo per il quale si è parlato di “mescidazione tra siciliano e spagnolo” o di “innesto del dialetto e la parlata spagnola”. Il ricorso a questo connubio nella personalissima scrittura del romanziere siciliano si associa, come dimostra Mininni, alla presenza e all'azione di nobili spagnoli nella cittadina di Girgenti che caratterizza la prima parte del romanzo, mentre nella seconda si limita a brevi inserti nel discorso diretto dei giudici dell'Inquisizione. Camilleri, che dichiara in una intervista “ho letto gli autori del *siglo de oro* fino a rendermi familiare un certo suono”, sembra qui applicare alla lingua spagnola – senza poterla “peraltro nemmeno storpiare” come egli stesso riconosce nella stessa intervista – quel procedimento di “consapevole e idiosincratia invenzione” che la critica aveva già riconosciuto nelle sue forme semidialettali regionali. Il lettore trova, dunque, una giustapposizione di elementi linguistici italo- e iberoromanzi come “*mañana por la mañana* ti lascio in *libertad*” e alcuni casi di declinazione ibridata come in “*te declarari culpable o inocente?*”

Una caleidoscopica operazione sui modelli preesistenti è quella che ci consente di osservare Veronica Orazi, che nel suo contributo prende in esame le relazioni di imitazione e di sovvertimento che nel *Libro de buen amor* Juan Ruiz stabilisce appunto con i propri modelli, quando nell'orchestrazione della sua ambigua narrazione atta a celebrare il *buen amor* ricorre a materiali, citazioni e riecheggiamenti di diversa provenienza, facendo al tempo stesso sfoggio delle proprie competenze compositive e letterarie. La studiosa indaga, in particolar modo, il rovesciamento o la distorsione cui l'autore sottopone i generi e sottogeneri cui ricorre, ovvero l'autobiografia amorosa fittizia e la raccolta di *exempla e contrario*, per quanto attiene alla macrostruttura testuale, e la pastorella occitanica e il *planctus*, per quel che attiene, invece, alle sottostrutture interne. Ne deriva, come espone e dimostra Orazi, un “sublime antimodello” caratterizzato da un effetto parodico tutt'altro che monocorde, per costruire il quale l'autore attinge tanto dalla tradizione occidentale quanto da quella orientale, com'era proprio della molteplicità di culture della Spagna del suo tempo.

Restando in ambito medievale e venendo piuttosto al genere della traduzione se non dell'adattamento, il saggio di Elisabetta Paltrinieri prende in esame le due versioni romanze delle *Fabulae* di Odo di Cheriton. Entrambe le versioni sono anonime e conservate in un *unicum*: una spagnola, conosciuta sotto il curioso titolo di *Libro de los gatos*, e una francese, *Les parables Maystre Oe de Cyrintine*, messa in luce da Paul Meyer nel 1885.

Dopo aver offerto una descrizione delle due versioni, la studiosa passa ad esaminare i manoscritti conosciuti di Odo di Cheriton, a cui può aggiungere l'esame di un codice sino ad ora soltanto citato, ma mai analizzato. Si tratta del manoscritto 80 (XV) della Biblioteca Capitolare di Ivrea. Dal dettagliato raffronto tra le due versioni romanze e il testo dei tre principali manoscritti di Odo con quello di Ivrea, si evince che la traduzione francese deriva inequivocabilmente da un modello assai prossimo al codice eporediese, mentre il *Libro de los Gatos* non sembra basarsi su nessuno dei manoscritti conosciuti, per cui Paltrinieri ipotizza che il traduttore spagnolo si sia basato su un documento più antico di quelli conservati del testo di Odo, che verosimilmente non ci è pervenuto.

Dalla ricezione anche in area iberica delle favole del monaco inglese veniamo, poi, con il saggio di Monica Pavesio, a quella del drammaturgo spagnolo Lope de Vega presso le lettere francesi. Come ci ricorda la studiosa, la conoscenza di Lope è attestata in Francia fin dal secondo decennio del XVII secolo, ma è solo intorno agli anni '30 che si inizia a delineare una sorta di fama letteraria del grande drammaturgo del *Siglo de Oro*. Una fama nella quale Pavesio non può che ravvisare elementi contraddittori, poiché se da un lato l'opera di Lope è ammirata, dall'altro appare anche oggetto di numerose critiche in ragione della sua irregolarità; del resto la stessa Pavesio ricorda che "è ormai risaputo che il classicismo francese nasce e prende coscienza di sé proprio come contrapposizione a tutto ciò che arriva dall'esterno e soprattutto dalla Spagna". L'articolo prende, quindi, in esame uno degli adattamenti francesi di una delle *comedias* di Lope, ovvero *El Mayor imposible*, redatta intorno al 1615, ma pubblicata solo nel 1647, cui si ispira *La Folle Gageure* dell'abate e accademico francese François Le Métel de Boisrobert, rappresentata nel 1652 e pubblicata nel 1653. L'adattamento francese è preceduto da un *Avis au lecteur*, in cui il drammaturgo francese illustra, spiega e giustifica i cambiamenti apportati al testo fonte spagnolo, per essere "habillé à la française". L'analisi della commedia e del paratesto che la precede fornisce un'interessante chiave di lettura del genere della *comédie à l'espagnole*, che spopolò in Francia, negli anni compresi tra il 1640 e il 1660.

Con il saggio di Matteo Rei, torniamo, invece, in epoca contemporanea e ritroviamo lo sguardo sulla città straniera, attraverso non già la cronaca di viaggio, che abbiamo osservato in Saramago, ma la forma del diario in un momento particolarmente drammatico della storia europea. Lo studioso, infatti, ricostruisce le circostanze che, nel primo quarto del XX

secolo, portarono all'arresto, all'evasione e poi all'esilio dello scrittore portoghese Aquilino Ribeiro, che trascorrerà sette anni a Parigi, dove lo colse lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, muovendolo a dare l'avvio alle note diaristiche pubblicate solo vent'anni dopo con il titolo *É a guerra* (1934). In quest'opera già definita dalla critica, come ricorda Rei, “uma clarificante sismografia do terramoto em que a Europase despenha”, è possibile intercettare già i tratti del suo successivo percorso umano e letterario. Tra il 1° agosto e il 26 settembre del 1914, Ribeiro registrò dunque nel proprio diario le piccole e grandi trasformazioni che lo scoppio della Grande Guerra andava producendo nella vita quotidiana della capitale francese, così come nel linguaggio e nei contenuti della propaganda bellica. In tale ambito, lo studio riesce a mettere in luce la particolare attenzione riservata dall'autore portoghese al ruolo svolto dalla stampa al fine di garantire la coesione nazionale e suscitare l'odio contro il nemico.

Segue un ulteriore sguardo sulla città straniera, in questo caso la Venezia tra le due guerre, dove ci conduce con il suo saggio Roberta Sapino, ripercorrendo la visita nella città lagunare dello scrittore francese André Pieyre de Mandiargues, insieme al fotografo Henri Cartier-Bresson, nel 1932. Con l'occasione di questo viaggio e a fronte di un precedente soggiorno a Firenze, i due ingaggiano una lunga *querelle* artistica, nella quale Mandiargues è spinto a difendere, anche con veemenza, la città da cui è affascinato, dalle critiche di cui ne fa oggetto Cartier-Bresson, che le preferisce Firenze. “Je l'ai menacé de jeter son appareil dans le Grand Canal!” confesserà più tardi lo scrittore parigino, nella cui opera non è difficile scorgere i riflessi e le suggestioni che da quel primo viaggio esercitò su di lui la città. Sapino ci accompagna, quindi, tra le calli secondo l'angolatura propria di Mandiargues, mostrandoci come nei suoi racconti egli “dessine la géographie incertaine des souvenirs et de l'imaginaire”, conferendo alla città dei Dogi – come è proprio di un sistema culturale ben più ampio e complesso ricostruito dalla studiosa – la dimensione di mito, per farne lo specchio in cui per lo scrittore è anche possibile varcare la frontiera tra finzione e autoritratto.

Ma il nostro viaggio ci riporta, infine, a Torino dove Cristina Trinche-ro indaga l'attività del Teatro Scribe, luogo di ricezione e di propagazione dell'arte drammatica francese. Di questo teatro, edificato nel 1858 e ridotto in macerie da un bombardamento nel 1942, pochi conoscono le vicende. Esso era stato inaugurato in età risorgimentale in via della Zecca

(in seguito via Verdi), in quello che era il quartiere dello spettacolo e della musica, ma divenne ben presto celebre come “il Teatro Francese”, il primo in Italia, aperto con lo scopo di far “ammirare in tutte le sue forme l’arte drammatica francese”. Affidato alla gestione sapiente dell’impresario Eugène Meynadier, ospitò compagnie e repertori alla moda nella Parigi dell’Ottocento e fu intitolato al drammaturgo più in voga e più imitato del tempo, Eugène Scribe. Definito dalle cronache “il teatro per eccellenza della commedia francese” in Italia, in alcune recenti ricostruzioni di storia dello spettacolo a Torino è stato associato ai veglioni e ai carnevali di studenti e sartine, eppure ancora nel 1923 lo Scribe ospitò una tournée dei rivoluzionari Balletti svedesi di Rolf de Maré, oltre ad altri importanti spettacoli di prosa e musica ancora importati da Parigi. Attraverso l’analisi di fonti oggettive (stampa periodica e materiali d’archivio) e soggettive (cronache e ricordi di letterati, artisti e critici) Trincherò rintraccia, insomma, le principali vicende, i repertori, le finalità artistiche ed estetiche del Teatro Scribe, in una prima raccolta essenziale di materiali funzionale ad avviare una più ampia ricerca mirata alla ricomposizione dell’intera attività di questa sala torinese.

Paola Calef

IMMAGINI E PERCEZIONI DELL'ITALIA NELLE CRONACHE DI JOSÉ SARAMAGO

Orietta Abbati

I volumi *Deste Mundo e do Outro* (1971)¹ e *A bagagem do Viajante* (1973)² insieme alle due raccolte a preminente tema politico, *As Opiniões que o DL teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976) che per l'economia del nostro discorso resteranno fuori dalle riflessioni qui proposte, vedono riunita la ricca e feconda produzione cronachistica³ di José Saramago.

Prima di lui, a partire dal XIX secolo, molti sono stati gli scrittori che si sono dedicati anche a questo particolare genere di scrittura apparso nella stampa quotidiana o periodica; restando in ambito lusofono, basterà citare Eça de Queirós con *O Distrito de Évora* e successivamente insieme a Ramalho Ortigão, con *As Farpas*, Fialho de Almeida, e i brasiliani José de Alencar e Machado de Assis, fino ai contemporanei Irene Lisboa, Vitorino Nemésio, Augusto Abelaira, Fernando Namora, Maria Velho da Costa, solo per ricordarne alcuni.

Definire il termine cronaca, escludendo il suo uso in epoca medievale⁴, non è un compito affatto ovvio, visto che con esso si fa riferimento ad un tipo di narrativa che, usando le parole di Carlos Reis, non costituisce “um género estritamente literário, no mesmo sentido em que o são o romance, a tragédia ou a écloga”⁵. Alcuni elementi caratterizzanti tuttavia

¹ J. SARAMAGO, *Deste Mundo e do Outro*, Lisboa, Editora Arcádia, 1971. Tutte le citazioni e riferimenti a questa raccolta sono tratte dalla 8ª edizione, Lisboa, Editorial Caminho, 2010.

² J. SARAMAGO, *A bagagem do Viajante*, Lisboa, Editorial Futura, 1973. Tutte le citazioni e riferimenti a questa raccolta sono tratte dalla 8ª edizione, Lisboa, Editorial Caminho, 2010.

³ José Saramago, scrive le cronache tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70. Sono riunite sotto il titolo *Deste Mundo e do Outro* 61 cronache pubblicate sul giornale vespertino *A Capital* (1968-1969); In *A Bagagem do Viajante* vengono raccolte 59 delle cronache precedentemente pubblicate su *A Capital* e *Jornal de Fundação* (1971-1972).

⁴ Si fa riferimento alla cronaca intesa come relazione di tipo storiografico, in cui il cronista focalizzava il suo racconto su personaggi importanti, quali eroi, re e figure di prestigio e potere, circoscrivendo il contesto perlopiù a fatti e eventi a loro legati, non sempre basato sulla testimonianza di documenti, con un implicito intento pragmatico e celebrativo, cui non era estraneo il carattere della esemplarità.

⁵ C. REIS, A. C. M. LOPES, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1998, p. 87.

si possono individuare, a partire dallo stretto legame con la nozione di tempo, quel *kronos* già iscritto nella sua stessa denominazione⁶. La temporalità viene ad assumere un rilievo centrale connesso alla contingenza e al pragmatismo di un testo a cui il giornale o la rivista riserva uno spazio circoscritto, che in genere rimane costante nel susseguirsi di una periodicità regolare della cronaca stessa. Il limite di estensione del testo sembra, del resto, direttamente legato al limite temporale di consegna del pezzo; a questi confini ineludibili va aggiunta l'esigenza di raggiungere il maggior numero possibile di lettori. Se il cronista si muove entro questi limiti ha, dalla sua, la libertà di scegliere l'argomento della cronaca, che si suppone legato ad un evento o fatto generalmente suggerito dalla quotidianità, spesso "destituído de significado relevante"⁷, o almeno apparentemente così sembrerebbe. Dunque, da un lato l'autore di cronache è legato al committente ma, disponendo della necessaria autonomia, può scegliere di trattare l'argomento in modo soggettivo, personale, ovvero estrarre altri significati da un fatto ripreso da quella quotidianità, scrivendo non come sarebbe tenuto a fare un funzionario del giornale o del periodico con cui ha un compromesso da osservare, ma riversando nel testo qualità artistiche, estetiche e letterarie nell'espone il proprio punto di vista offerto al lettore. Questi, viene sollecitato a decodificare il discorso del cronista in base alle proprie competenze e alla propria visione del mondo. Ma sta anche all'abilità e alla capacità dell'autore, coinvolgerlo, mostrandogli altri percorsi interpretativi o ampliando il suo spazio di riflessione. Insomma, la cronaca, si muove su un terreno ibrido, istituendosi come genere "transitorio", in costante oscillazione tra giornalismo e letteratura.

Le cronache di Saramago, pur inquadrabili in linea generale in questa cornice formale, presentano, al contempo, forti tratti peculiari che in verità fanno vacillare l'equilibrio a favore di una più esplicita e talora predominante qualità letteraria, che in alcune sfocia nel racconto. A nostro avviso, diverse possono essere le ragioni, e sarebbe facile dire, oggi, che

⁶ Per una riflessione teorica sul genere della cronaca, nel caso specifico come premessa all'analisi di un'ampia selezione delle cronache di José Saramago, si veda il primo capitolo del saggio di S.GOMES THIMÓTEO, *Está lá tudo. A crónica e o cosmos de José Saramago*, Curitiba, Appris Editora, 2016, pos. 201-221. (Versione e-book Kindle).

Fondamentale e importante, relativamente all'ambito della critica brasiliana, ma con valenze generali è anche il volume AA. VV. *A crónica: o género, sua fixação e suas transformações no Brasil*, a cura di A. CÂNDIDO, Campinas/Rio de Janeiro, UNICAMP/Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

⁷ *Ivi*, p. 88.

già da allora nelle cronache era presente il germe del futuro grande romanziere che avrebbe goduto del prestigioso suggello del premio Nobel. Su questa linea vale la pena ricordare l'esteso studio di Horácio Costa⁸, che in effetti colloca *Deste Mundo e do Outro e A Bagagem do Viajante* nel periodo formativo, considerato che nei primi anni '70 Saramago non era ancora nato, o meglio, riemerso⁹, come l'autore dei romanzi per i quali è oggi universalmente osannato. Dunque le cronache, e non solo, riempiono il lungo periodo di gestazione, trent'anni di silenzio del romanzo, ma non dello scrittore.

Viene allora da chiedersi se le cronache in sé, non siano già testi che potremmo osservare a prescindere dagli esiti posteriori, tanto più che nel caso di Saramago, esse si costituiscono non come una scrittura secondaria o ancillare alla principale, quella del romanzo, come spesso è avvenuto per altri autori. Basti di nuovo pensare a Eça de Queirós, che contemporaneamente alle cronache e ai racconti, redigeva i romanzi. In questo senso trova una ragione il convincimento queiroso che in fondo scrivere un racconto è come “[...] tratar de um canteiro de rosas, na limpidez da tarde [...] é cousa repousante e salutar”¹⁰, consegnando ad una efficace metafora l'idea implicita di un superiore sforzo richiesto allo scrittore nella redazione di un romanzo, fatto che per ciò stesso relega ad un livello inferiore il testo breve, pur conferendogli dignità poetica. Al di là di una ovvia constatazione della differente consistenza di lavoro che le due attività implicano, e senza entrare in una dibattuta questione, qui interessa considerare le cronache di Saramago, escludendo le due raccolte a spiccato tema politico, come testi, anche se non nella totalità, assimilabili

⁸ O. COSTA, *José Saramago. O período formativo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

⁹ L'allusione qui è al primo romanzo *Terra do Pecado* pubblicato nel 1947, per lungo tempo escluso dall'autore stesso dal *corpus* della sua opera non riconoscendogli grande valore letterario e non intravedendo in esso lo scrittore che poi sarebbe diventato. Afferma Saramago a questo proposito: “[...] aquele senhor escreveu aquele livro, mas não com a consciência de que se tinha preparado para ser escritor” in C. REIS, *Diálogos com José Saramago*, Porto, Porto Editora, 2015, p. 37.

¹⁰ Queste considerazioni seguono e costituiscono la logica conclusione della metafora del lavoro rurale, con cui Eça definisce quello del romanziere, con Flaubert come modello, a proposito del quale afferma: “[...]Pegar penosamente à rabiça de um arado de ferro, e i-lo empurrando desde a alva ao crepuscolo, por uma gleba resequida e empedernida, é labor doloroso e que enche o ar de gemidos: é o labor de um Flaubert, erguendo heroicamente palavra a palavra o seu monumento, com uma penna rebelde.” E. de QUEIRÓS, “Prefácio” in C. de ARNOSO, *Azulejos*, Ed. de A. MAGALHÃES, A. M. FERNANDES, A. V. FERNANDES, Lisboa, Bibliotónica Portuguesa, 2017, p. 46.

al racconto, non solo per estensione, seppure spesso più brevi, ma, come si vedrà, per la letterarietà di molte. Queste, infatti, pur nell'ambito di un perimetro circoscritto, vengono elevate a modelli autonomamente dotati di una loro perfezione, anche se al momento ci limiteremo alla sola accezione etimologica del termine. Tanto più se, per le ragioni sopra esposte, esse resterebbero fuori da questa gerarchizzazione di generi, data la non contemporaneità della loro pratica con il romanzo. Ciò a dire che se anche Saramago si fosse fermato alle cronache, questo non dovrebbe condizionare la loro valutazione e analisi critica, fermo restando e senza poterlo ignorare, che l'effettivo sviluppo ed evoluzione della sua opera, ha sollecitato un dislocamento di prospettiva nello studio complessivo dell'intero suo *corpus* letterario, ragione per la quale *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*, hanno sempre avuto un approccio critico funzionale all'esegesi dell'opera maggiore. In questo senso è del tutto condivisibile il pensiero di M. A. Seixo, quando afferma a proposito dei "géneros não fictivos" praticati dai vari autori: "[...] também as crónicas, memórias, cartas [...] têm sido relativamente mantidos pela crítica num relativo silêncio e, na realidade, eles representam parte significativa [...] mesmo do ponto de vista literário, da obra total dos seus autores"¹¹. Tuttavia studi specifici non mancano¹², seppure alcuni sempre focalizzati sul romanzo, di cui le cronache costituiscono un laboratorio, osservato più da vicino¹³.

Volendo allora ricondurre lo sguardo indietro per soffermarci su quella che è considerata la "oficina do romance", e valutarla come opera a sé, sarà utile ricordare che la pubblicazione della prima raccolta *Deste Mundo e do Outro* aveva goduto di una positiva accoglienza della critica, come testimoniano le parole di João Palma Ferreira che scrive: "[...] a José Saramago ficamos a dever um dos mais belos livros de crónicas até agora publicados em Portugal, e acrescentar que *Deste Mundo e do Outro* é, sem dúvida, o melhor livro deste poeta e crítico"¹⁴. Risulta di estremo interesse ai nostri fini, constatare, fra le altre affermazioni presenti nel testo,

¹¹ M. A. SEIXO, *O outro lado da ficção* in ID. *A palavra do romance*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 163.

¹² Si veda sopra il riferimento a S.GOMES THIMÓTEO, cit.

¹³ Oltre al testo già indicato di Horácio Costa, vale la pena citare A. ALVES DE PAULA MARTINS, *A crónica de José Saramago ou uma viagem pela oficina do romance* in "Colóquio Letras", n. 151/152, (Janeiro 1999), pp. 95-105; I.MOUTINHO, *A crónica segundo José Saramago* in "Colóquio Letras", n. n. 151/152, (Janeiro 1999), pp.81-91.

¹⁴ J. PALMA-FERREIRA, *Deste Mundo e do Outro* in "Colóquio Letras", n. 6, (Março 1972), p. 83.

come il confronto non potesse essere che fra il cronista e le precedenti o concomitanti attività per le quali allora Saramago era conosciuto¹⁵, dove ancora il romanziere era tutto da venire.

In aggiunta a questo, sul versante di una possibile autoanalisi e autodefinizione, risultano centrali e dirimenti le parole dello stesso autore che, alla domanda relativa alla evoluzione della sua opera, così si era espresso:

Eu não sei se ela evoluiu. Penso que temos que voltar um pouco atrás, ou seja, às crónicas [...] acho que, para entender aquele que eu sou, há que ir às crónicas. As crónicas dizem tudo (e proavelmente mais que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isto está nas crónicas. Como passei das crónicas ao romance? Não sei. Agora mudança? Eu acho que não...¹⁶.

L'eccesso di semplificazione contiene, invero, le componenti essenziali, direi il lievito *matrix* con cui l'intero *corpus* è cresciuto. L'autore sembra voler radicare proprio in quei brevi testi in prosa la necessità di andare alla ricerca dell'essenza delle cose, del mondo e dell'uomo a cui tutta l'opera tenderebbe, rivelatasi in modo sempre più perspicuo nel lungo percorso della sua scrittura letteraria. Tragitto che certamente ha avuto una evoluzione, in prima istanza sul piano stilistico- formale, dettata dai generi, in particolare dal romanzo nel cui più ampio spazio l'interrogazione, l'espressione di un irriducibile *desassossego*¹⁷, e i possibili percorsi si sono moltiplicati e intrecciati.

Stabilito che le cronache contengono in sé il nucleo di tanta futura narrativa saramaghiana, una osservazione più ravvicinata ne rivela sorprendentemente l'alto quoziente letterario, dispiegato in delle vere e proprie perle di prosa, allorché, usando le parole di M. A. Seixo “urdem e-sboços de narrativa e enredo, embrenhando o mais concreto acontecer

¹⁵ Saramago aveva pubblicato i volumi di poesie *Os pomos passíveis* nel 1966 e *Provavelmente alegria* nel 1970.

Dal 1967 al 1968 aveva collaborato come critico letterario nella rivista “Seara Nova”.

¹⁶ C. REIS, *Diálogos com José Saramago*, cit., p. 44.

¹⁷ Lo stesso Saramago ha fatto di questa condizione uno dei pilastri della sua scrittura, come le sue parole rivelano: “Eu vivo desassossegado, escrevo para desassossegar”, in F. GOMES AGUILERA, *José Saramago nas suas palavras*, Lisboa, Caminho, 2010, p. 217.

em vagas e miríficas conjecturas de uma prodigiosa imaginação”¹⁸. Il pensiero della studiosa lascia intuire che le cronache di Saramago, come nei vari studi precedentemente segnalati è stato ampiamente dimostrato, si articolano in diversi registri e su svariati fronti, dove la capacità scritturale e argomentativa mostra, nella sintesi efficace di J. Palma-Ferreira relativa a *Deste Mundo e do Outro*, ma altrettanto trasferibile a *A bagagem do Viajante*, un

prosador nato que se situa entre o poeta, o ficcionista e o memorialista, entre o tranquilo cronista da vida quotidiana da nossa Lisboa e o desvendador de absurdos, entre o contista impressionado pelo decurso de uma história onde por vezes irrompe o fantástico e o crítico compungido perante a doença social e moral ¹⁹.

Restringendo ora il campo, interessa prendere in esame, un testo tratto da *A Bagagem do Viajante: Criado em Pisa*²⁰, in cui convergono in modo esemplare gli elementi costitutivi di tutte le cronache saramaghiane, articolate essenzialmente, secondo A. Seixo intorno a tre poli: il tempo, il soggetto e la parola, che identificano lo scrittore come *homo viator*²¹. Contenuta in esso e motivo centrale in queste note, è la loro interazione in uno spazio privilegiato che è l'Italia, di cui in un'altra cronaca Saramago scrive: “[...] terra [...] que mais amo depois da minha”²².

Il cronista-viaggiatore, al quale il titolo della raccolta allude, intreccia il tempo con l'esperienza dell'*homo viator*, entrando ma anche uscendo da una loro linearità, per far sì che altri possibili percorsi li attraversino, quali ulteriori sollecitazioni di conoscenza che, lungi dal concludersi nello spazio limitato della cronaca, producono nuove interrogazioni, in un intenso rapporto dialogico con il lettore. Ovvero, ciò che emerge è una “formação contínua e nunca concluída de um indivíduo que vê na travessia o elemento fundamental para compreender a si e ao o que o cerca”²³.

¹⁸ M. A. SEIXO, *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, p. 23.

¹⁹ J. PALMA-FERREIRA, cit., pp. 83-84.

²⁰ Nello stesso volume sono presenti altre due cronache, *O Jardim de Boboli* e *Terra de Siena*, che con *Criado em Pisa* costituiscono i testi ambientati in Italia.

²¹ M. A. SEIXO, *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, IN/CM, 1987, p. 15.

²² J. SARAMAGO, *Uma carta com tinta de longe*, in *A bagagem do Viajante*, cit. p. 142.

²³ S.GOMES THIMÓTEO, cit., pos. 587.

La cronaca *Criado em Pisa*, di questo può essere un felice esempio. Qui gli elementi sopra indicati, si incontrano in un connubio fertile originato a partire da un itinerario reale, percorso nella città di Pisa. Ma come frequentemente accade con Saramago, la cronaca prende diverse direzioni, sfociando a conclusioni inaspettate o suscettibili di aprirsi ad ambiti diversi da quelli inerenti il viaggio che, dato il luogo evocato, potrebbero ridursi ad una semplice rievocazione ancorché commentata dei monumenti e delle opere visitati o ammirati da vicino. Già il titolo, *Criado em Pisa* suona quale invito al lettore, a entrare nella sua voluta ambiguità, che del resto il cronista spiega a chiare lettere nell'intento, sempre presente in tutte le cronache, di proporre una riflessione diversa, di saper gettare sulle cose e sulle persone uno sguardo rivestito di altra consapevolezza e di inediti e più profondi percorsi. *L'incipit* colloca direttamente il tema della relazione di viaggio come oggetto di interesse da parte del cronista, ma l'attacco gli serve per proporre e predisporre il lettore ad una diversa sensibilità nei confronti dell'arte, quando, criticando la frettolosa e poco consapevole visita ai monumenti del turista preoccupato solo di annotare più che di osservare, suggerisce un modo più intimo e profondo di entrare in contatto con il sublime. *L'homo viator*, è colui che nell'esperienza dell'arte entra in simbiosi con essa, da essa si lascia attraversare “como o sol faz a vidraça”, per poi farsi *homo construtor*, dando forma, come scrive nella cronaca, in una specie di “estado de inesperada pureza”, alla “maravilhosa cintilação da memória enriquecida”²⁴. La scintilla mnemonica si trasforma nel racconto, in un rinnovato atto di creazione, di cui il participio “criado” è la prova. La relazione di viaggio, allora diviene rinnovata esperienza di quel momento aurorale, della nascita delle opere dei grandi artisti pisani, capace di penetrare nell'intimità del viaggiatore predisposto ad accoglierlo. È ciò che sperimenta il cronista Saramago, il quale di fronte alle meraviglie architettoniche, come la Torre, o pittoriche, come gli affreschi di Benozzo Gozzoli, e molte altre opere e monumenti osservate a Pisa, sembra farsi lui stesso testimone di quei gesti e di quella perfezione racchiusi e congelati nei secoli ma ancora capaci di muovere alla commozione estetica, come quando, di fronte al Battistero che “[...] parece uma tiara gigantesca pousada sobre a relva verdíssima”, scrive “damo-nos conta de que estamos a ver mal por causa de uma súbita humidade dos olhos”.²⁵ Il tono è quello di una trattenuta emozione che tutta-

²⁴ J. SARAMAGO, *Criado em Pisa*, cit., p. 211.

²⁵ *Ivi*, p. 212.

via, grazie all'uso anaforico della parola "criado", come in una specie di litania a scandire ogni oggetto o figura ricordati, si distribuisce nel testo conferendogli straordinario ritmo poetico - da non dimenticare le esperienze ancora recenti di Saramago poeta - dove già appare l'esigenza dell'autore di sentire nelle parole il giusto compasso, con cui in seguito scriverà la maggior parte dei romanzi. Ma nella cronaca Saramago, come da avviso al lettore e dando un efficace saggio del suo gusto particolare di osservare da vicino le parole, di guardarle da ogni possibile lato, come altre cronache ben testimoniano²⁶, passa a usare il termine "criado" come sostantivo dotato di un altro significato, senza interrompere la sequenza anaforica, sorpendendo dunque il lettore, che solo dopo ne comprenderà l'ambiguità. Questo si verifica quando lo sguardo del ricordo si posa non più sulle cose ma sull'uomo che in quel paesaggio e in quella città italiana vive. Qui il gusto digressivo mostrato anche nelle innumerevoli speculazioni di tipo metalinguistico, sembra addensarsi, mettendo subito in campo gli ulteriori possibili significati di una parola nel suo effettivo uso nell'interazione umana. Così nel racconto saramaghiano, la parola "criado", si concretizza, in una vivida e esilarante scena che assume tutti i caratteri della narrativa, con momenti di dialogo, nella figura di un cameriere, incontrato in un ristorante dove il narratore, con bonaria ironia racconta di aver finalmente potuto gustare "o primeiro jantar verdadeiramente italiano"²⁷. Il termine "criado", che nella nostra lingua avrebbe impedito il gioco delle ambiguità, fino a pochi decenni orsono era impiegato con il significato di servo, e funzioni equivalenti, come quella di cameriere, rivelando un non troppo celato intento razzista²⁸. Tuttavia nella cronaca di Saramago non sarà tanto questo a costituire il motivo per cui, come già detto all'inizio, appare un *explicit* inatteso, che sposta l'attenzione o la riflessione su un'altra questione, seppure legata all'esperienza del viaggio. Nel dialogo presente il cronista racconta in modo realistico e alquanto divertito, la difficoltosa comunicazione con i visitatori da parte del cameriere che, per quanti tentativi faccia, non riesce a comprendere il loro idioma. Ma non appena gli sarà rivelato che i viaggiatori sono portoghesi, scatta in lui un improvviso interesse subito tradotto in un atteg-

²⁶ Pensiamo a *As palavras; A palavra resistente; Esta palavra esperança*, in *Deste mundo e do Outro*.

²⁷ J. SARAMAGO, *Criado em Pisa*, cit, p. 213.

²⁸ Oggi il termine, caduto in disuso perché considerato irrispettoso se non razzista, è stato sostituito dalla meno marcata parola "empregado".

giamento estremamente attento nel servirli; insomma, come il cronista riassume con tono ironico, anche egli dà prova di essere “Um primor de criado em Pisa²⁹”. La sintonia improvvisa che “o criado” vuole dimostrare agli ospiti si concretizza poi in una battuta finale, allusiva ad una comune e complice visione politica e del mondo, quando dice: “Ah, portugueses. Que sorte. Também nós quando vivia Benito Mussolini³⁰”. L’adesione nostalgica del “criado” al fascismo che cerca nella perfetta e logica corrispondenza della fortunata realtà portoghese, ancora sotto il governo di Caetano, la complicità del viaggiatore straniero, sposta d’improvviso la riflessione dal luogo all’uomo, passaggio che scivola quasi inavvertitamente sulla polisemia del termine “criado”. Qui si dispiega tutta l’abilità narrativa di Saramago nell’uso sapiente dell’arte di aggirare la censura che negli anni delle “crónicas”, ancora condizionava fortemente la libertà di espressione e di stampa. L’*explicit* volutamente ambiguo, ne è prova esemplare, allorché voltando lo sguardo sulla Torre di Pisa e vedendola ancora in piedi, il cronista scrive: “foi o maior espanto da minha viagem”, lasciando trasparire dietro un rinnovato stupore di fronte al monumento simbolo di Pisa l’inquietante e deludente sensazione di fronte a quella manifestazione di aperta nostalgia di un regime dittatoriale, fermamente da lui combattuto e condannato.

La cronaca *Criado em Pisa* costituisce nella sua necessaria brevità, un esempio perfetto dell’idea di viaggio, itinerario inteso come il deambulare di un individuo in transito, ovvero, usando le parole di Antonio Machado, poiché “se hace camião al andar”, il viaggio nel suo farsi assorbe ogni possibile sollecitazione esterna o provocata dal soggetto stesso in interazione con il mondo osservato. Così “[...] o itinerário que se vai formulando, é tecido pelo fio conector do olhar semovente do cronista, que traz consigo tanto a bagagem prévia, continuamente evocada, quanto novas deambulações feitas pelos mundos visíveis ou pressentidos”³¹.

Criado em Pisa, così come le altre due cronache, *O Jardim de Boboli* e *Terra de Siena molhada* all’interno del grande percorso di *A Bagagem do Viajante*, strutturato, per la sua appartenenza al genere cronachistico, come un variegato mosaico, acquisisce un valore ulteriore, perché in esso si comincia a delineare, seppure *in nuce*, la particolare relazione di José Saramago con l’Italia, paese che da sempre ha sollecitato l’interesse dello

²⁹ *Ibi.*

³⁰ *Ibi.*

³¹ S.GOMES THIMÓTEO, cit., pos. 3819.

scrittore, spinto in prima istanza dalla necessità di sentire con i propri sensi, di guardare con gli occhi e con lo spirito consapevoli e ricettivi, l'Arte e in essa immergere profondamente la propria sensibilità, per uscirne "enriquecido". Possiamo trovarne una straordinaria testimonianza, fatta transitare nelle parole del protagonista di *Manual de Pintura e Caligrafia*, che dichiara: "A Itália devia ser [...] o prémio de termos vindo a este mundo. [...] Uma divindade qualquer, [...] sabedora de artes, deveria murmurar ao ouvido de cada um de nós, ao menos uma vez na vida: "Nasceste? Pois vais a Itália"³².

Ma la cronaca appena commentata ci suggerisce quello che diventerà poi assiomatico in tutto il pensiero saramaghiano, ossia l'idea di "dessasosseggar", di non accontentarsi di una prima e più facile spiegazione, e per farlo bisogna essere capaci di osservare in altro modo. Qui *l'homo viator* si fa attore di questa istanza che, grazie alla scelta del termine "criado" si dispiega su due fronti entrambi in qualche modo sovversivi; il primo ha a che fare con una sollecitazione di tipo pedagogico, a ribaltare o a respingere un modo superficiale e consumistico, che già agli inizi degli anni '70 cominciava a manifestarsi, di accostarsi alle opere e alle città d'arte, mostrando al lettore, tramite il recupero del significato etimologico della parola "criado", come prepararsi a comprendere quello che si pensa di vedere ma al quale non si sa davvero guardare. Il secondo si lega al viaggio nello spazio umano, dove l'incontro con un altro tipo di "criado", genera la riflessione implicita e forzosamente mascherata sulla inaccettabile ipotesi che con la stessa parola si possa avere a che fare, dopo alcuni decenni, con un nostalgico di Mussolini e del fascismo, con l'impressione di ritrovarsi in un momento nella propria terra dove quelle parole e la realtà che rappresentano, *mutatis mutandis*, non sono ancora morte.

Ne emerge una visione dell'Italia tutt'altro che celebrativa o conformista. Se l'aspettativa sul piano dell'arte viene confermata o completata, arricchita dalla percezione profonda di quello che l'artista ha trasposto con le proprie mani sull'opera, arrivando a fargli provare quasi la stessa emozione dell'atto creativo, tuttavia non mancano notazioni critiche, spesso espresse con la tecnica dell'ironia, come in *O Jardim de Boboli*, quando il viaggiatore si accinge a entrare nel prestigioso giardino dopo aver visitato "[...] esse fabuloso e anárquico museu que è Palácio Pitti,

³² J. SARAMAGO, *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Editorial Caminho, 1983, p. 138. Va detto che questo è l'unico romanzo a cui l'autore riconosce un importante valore autobiografico.

absurdo museológico de ondas o visitante sai enfiado e perdido”³³. Il cronista viaggiatore si abbevera alle fonti dell’arte, ma allo stesso tempo e nello stesso spazio in cui si immerge, agiscono gli altri. Si crea allora la possibilità che alle cose sublimi non corrisponda un altrettanto sublime genere umano che pure in mezzo a queste vive. Lo scarto o contraddizione, non sempre evidente e soprattutto non così generalizzabile, entra nello sguardo del cronista che nel dettaglio o nell’ *instant décisif* scelto come argomento della breve cronaca è capace di captare un intero sentire, una realtà apparentemente invisibile ma di cui coglie la pulsazione. Saramago viaggia e attraversa non solo un spazio fisico, ma quello che maggiormente gli interessa è congiungerlo all’agire umano; osservare nella sua rotondità, nella sua manifestazione viva e ancora capace di parlare agli uomini, la realtà artistica in cui si trova immerso. Per arrivare, come sopra dimostrato, quale *homo construens* a formulare conclusioni inattese, proposte come stimolo e provocazione, veicolandole in modo da immaginare una complicità e condivisione con il lettore a cui la cronaca è destinata.

Si tratta di una incipiente e nucleare manifestazione del “discorso globalizante”³⁴, che sarà consustanziale alla complessa architettura dei futuri romanzi.

Criado em Pisa contiene già una qualche complessità nell’interazione tra il soggetto osservatore e deambulante, il cronista, e l’ambiente umano, al punto da presentarsi come un vero e proprio racconto, dove alla voce del narratore si affianca quella del “criado”, fattosi personaggio le cui parole riecheggeranno nelle successive riflessioni e conclusioni alla fine del viaggio. Ma la cronaca in oggetto presenta ulteriori elementi che la avvicinano alla narrativa, come una scelta accurata e colta nella descrizione sintetica, quanto estremamente pregnante e suggestiva di ogni singolo luogo e monumento, in cui anche la dimensione cronotopica sembra perdere i propri contorni definiti per proiettarsi in un passato che per un momento mette in crisi la presenza stessa del cronista in quello spazio, come possiamo verificare in questa citazione: “Também criado em Pisa é este espaço poligonal que se chama Praça dos cavaleiros (Piazza dei Cavalieri, como

³³ J. SARAMAGO, *O Jardim de Boboli*, in *A bagagem*, cit., p. 215.

³⁴ L’espressione “discorso globalizante” viene spiegata in questi termini: “Aquilo que eu procuro é uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas num discurso globalizante, em que cada um desses elementos tem uma parte igual”. E.MELO E CASTRO, *Saramago entrevista*, in “Espácio/espço escrito”, IX e X, (1993/94), p. 113.

apetece dizer em italiano), e que à noite, liberta de turistas, dá um salto para a Idade Média e nos faz sentir intrusos e aberrativos”³⁵.

Lo stile anafórico, conferisce infine all’intero testo un ritmo narrativo che ben si potrebbe assimilare alla prosa poetica. Insomma, se è vero che la cronaca è “o género revelador da grandeza do detalhe”³⁶, con Saramago anche il dettaglio nelle cronache, si può trasformare in racconto, in letteratura, testimoniando come il carattere ibrido di un genere apparentemente secondario, sia suscettibile di straordinari esiti.

³⁵ J. SARAMAGO, *Criado em Pisa*, cit., p. 212.

³⁶ S.GOMES THIMÓTEO, cit., pos. 2566.

L'AIGLE À DEUX TÊTES
E IL MISTERO DI OBERWALD:
JEAN COCTEAU E MICHELANGELO ANTONIONI,
DUE AUTORI A CONFRONTO

Pierangela Adinolfi

Conclusasi l'esperienza del neorealismo in Italia, verso la fine degli anni Quaranta, il cinema italiano del dopoguerra si rinnova intraprendendo percorsi inesplorati. Il più convincente, da un punto di vista intellettuale, è quello rappresentato dal cosiddetto cinema d'autore, le cui origini coincidono con la scelta intimista o post-neorealista di Roberto Rossellini per il quale l'incontro con Cocteau e l'adattamento della *Voix humaine* sono stati determinanti¹. Fra i principali registi che, in Italia, cominciano ad imporsi sulla scena durante gli anni Cinquanta, tre nomi dominano su tutti: Luchino Visconti, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni. Ciascuno di loro compie un cammino a sé, tuttavia, quando nel 1960 appare *L'Avventura*², la stampa specializzata si rende conto di aver assistito a qualcosa di molto particolare. In effetti, l'inquietudine esistenziale che Antonioni propone con il suo film sembra totalmente nuova agli occhi degli Italiani, benché sia in piena sintonia con i fermenti culturali, filosofici e ideologici che già esistono al di là dei confini nazionali. Nell'*Avventura*, il regista si prepara a sondare il comportamento dell'essere umano attraverso la rappresentazione delle relazioni interpersonali che i personaggi vivono in maniera inadeguata e contrastata rispetto al contesto sociale che li circonda. Questo "sondaggio" d'autore diventa il motivo centrale e ricorrente del cinema di Antonioni. Il bagaglio culturale del regista

¹ Cfr. P. ADINOLFI, "La *voix humaine*" di Jean Cocteau: dalla "pièce" al cinema italiano. L'adattamento di Roberto Rossellini, in A.A.V.V., *Intrecci Romanzi. Trame e incontri di culture*, a cura di O. Abbati, Torino, Nuova Trauben, 2016, pp. 37-52.

² *L'Avventura* è il primo capitolo della cosiddetta "trilogia esistenziale" o "trilogia dell'incomunicabilità", proseguita con *La Notte* e conclusa da *L'eclissi*. Il film segue l'inizio del sodalizio artistico e sentimentale fra Antonioni e Monica Vitti.

italiano, come la letteratura e la filosofia che lo appassionano, serve a strutturare le sue idee sul cinema ed a costituire la fonte d'ispirazione dei suoi film. Tuttavia, percorrendo la sua filmografia, i film tratti da opere letterarie sono rarissimi. Il primo, *Le Amiche* (1955) è l'adattamento del racconto *Tra donne sole* (1949) di Cesare Pavese. *Blow up* (1966) è ispirato al racconto *La Babas del diablo* (1959) di Julio Cortázar, ma non è un adattamento. Infine, il secondo e ultimo con soggetto non originale è *Il mistero di Oberwald* (1980), tratto dalla *pièce* *L'Aigle à deux têtes* di Jean Cocteau³. La scelta stupisce sia la critica che il pubblico. Antonioni parla di un "caso" nato dalla proposta fatta a Monica Vitti d'interpretare, questa volta per il piccolo schermo, il celebre monologo di Cocteau *La Voix humaine*. Per evitare il confronto con Anna Magnani, già protagonista dell'adattamento cinematografico diretto da Rossellini, la decisione di Vitti e Antonioni cade su *L'Aigle à deux têtes*, sulla storia dell'anarchico che s'introduce nella stanza della regina per ucciderla, un delitto politico che diventa delitto d'amore, una *pièce* messa in scena a Parigi nel novembre del 1946 ed interpretata da Edwige Feuillère e Jean Marais, un'esperienza del tutto nuova per il regista italiano. Nonostante il caso, è tuttavia possibile rintracciare diversi elementi dell'universo poetico di Cocteau nell'opera di Antonioni, a partire dal medesimo desiderio di sperimentazione e d'innovazione. Antonioni interviene sull'immagine cinematografica. *Il Mistero di Oberwald*, opera pioniera, è il primo film realizzato in elettronica con sistema TV e poi riversato su pellicola. Il regista italiano manipola l'immagine per piegarla al suo discorso autoriale.

Per ciò che concerne il personaggio femminile principale, la Regina, il regista italiano ripropone l'immagine che Cocteau ne dà nella sua *pièce* e cioè quella della "morte-vivante", della figura fantasmatica che appare senza l'abituale copertura del velo nelle sale del palazzo di Wolmar agli occhi increduli del capitano delle guardie del corpo Félix de Willenstein:

Je traversais la galerie d'Achille. J'ai entendu le bruit d'une porte, et il n'y a qu'elle qui ose claquer les portes de cette façon. Je me suis caché derrière le socle de la statue. Les chevilles et les jambes d'Achille formaient une grande lyre de vide. A travers cette lyre, je voyais toute la galerie en

³ Cfr., S. CHATMAN, "Il Mistero di Oberwald: une approche mélodramatique", in L. Cucu, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, Roma, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, 1988.

perspective et la reine au bout qui grandissait en marchant sur moi. Elle marchait sur moi [...] seule au monde. J'étais le chasseur en train de viser un gibier qui se croit invisible et qui ne pense pas qu'il existe des hommes. Elle avançait sans éventail et sans voile. Une longue, longue robe noire et sa tête si haute, si pâle, si petite, si détachée, qu'elle ressemblait à ces têtes d'aristocrates que la foule des révolutions porte au bout d'une pique. La reine devait souffrir de quelque souffrance affreuse. Ses mains avaient l'air de fermer de force la bouche d'une blessure en train d'appeler au secours. Elle les écrasait contre sa poitrine. Elle trébuchait. Elle approchait. Elle regardait ma cachette. Pendant une seconde insupportable elle s'arrêta. Voulait-elle se rendre vers un souvenir de Frédéric et n'en eut-elle pas le courage? Elle, la courageuse, elle s'appuya contre une des grandes glaces, chancela, se redressa, hésita et, de dos, avec cette même démarche de somnambule, s'en retourna vers la porte par laquelle je l'avait vue venir. En vérité [...] je voyais ce qu'il est interdit de voir, je voyais à travers cette lyre de marbre ce qu'il est impossible de voir sans crever d'amour ou de honte. Mon cœur de criminel battait de tels coups que j'avais peur. Allait-elle l'entendre, se retourner, me découvrir et tomber morte en poussant un cri?

Mais non. Je regardais de toutes mes forces et elle s'éloignait du socle. [...] J'ai vu le visage de la reine [...]. J'ai vu la reine. Et [...] personne ne [l'a] jamais vue. J'ai vu la reine [...] C'est une morte⁴.

La Reine dell'*Aigle à deux têtes* ricorda, molto da vicino, le altre protagoniste dell'immaginario cocteauiano, poiché nasce dallo stesso archetipo: la Reine è paragonabile a Euridice e Stanislas, che cerca di riportarla alla vita, ad Orfeo. Tuttavia, nel suo film, Cocteau limita l'assimilazione al solo livello verbale mentre Antonioni si spinge oltre. Egli utilizza il linguaggio cinematografico ed i nuovi effetti elettronici per esaltare la connotazione fantomatica della Regina, in particolar modo in due momenti specifici del film.

Il primo fa parte della prima scena del I atto e si riferisce al momento appena citato in cui Félix rivela a Édith de Berg, la lettrice, di aver visto nella galleria di Achille del castello di Wolmar, nascosto dietro il piedistallo della statua d'Achille, la Reine, col viso scoperto camminare lungo il corridoio: "ÉDITH: [...] ne m'avez-vous pas expliqué qu'il vous serait impossible d'aimer une femme qui cache son visage, d'aimer un fantôme

⁴ J. COCTEAU, *L'Aigle à deux têtes*, in *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 316-317.

me? [...] FÉLIX: J'ai vu la Reine, Édith. C'est une morte"⁵. Mentre Cocteau, nel suo film, colloca l'episodio a Krantz, Antonioni, più fedele alla *pièce*, lo fa diventare una vera apparizione fantomatica della Regina, frutto della materializzazione del ricordo del duca di Willenstein in uno specchio. La figura femminile avanza prima di svanire, mentre il duca commenta la sua evanescenza in *voix off*. La sequenza girata da Antonioni accentua ancora di più la dimensione irrealistica della Regina poiché il corpo della donna, ricoperto da un abito scuro, rassomiglia ad un'ombra senza viso, errante in un corridoio, dagli arredi indistinti e sfocati: "Vedevo tutta la galleria e in fondo la Regina che mi veniva incontro. Veniva verso di me, Édith, come se fosse sola al mondo, senza velo, la testa eretta, così pallida, così leggera, così staccata dal corpo"⁶.

Il secondo momento è reso da un effetto esattamente opposto a quello appena descritto. In questo caso non si tratta più di un processo di materializzazione dell'immagine della Regina a partire dal nulla, a partire cioè dal ricordo di Félix che si concretizza sino a proiettare la figura della sovrana nello specchio, bensì di dematerializzazione nel nulla. L'azione si colloca alla fine del primo atto quando Tony, il fedele servitore sordomuto della Regina, entra nella sua camera da una porta segreta ed aiuta Sebastian ad uscire. Mentre nella *pièce* l'atto termina con la chiusura finale del sipario, nelle didascalie del film di Antonioni si legge: "La Regina, dopo aver spento le candele alle pareti si siede su una poltrona vicino al fuoco, con una coperta sulle gambe. [...] ecco che dalla finestra un raggio di luna scivola sul pavimento fino a raggiungere la Regina che lentamente svanisce"⁷.

Nell'intenzione di Cocteau c'è inizialmente l'idea d'intitolare la sua *pièce* "La Reine morte", titolo che in seguito sceglierà Montherlant per la sua celebre tragedia, e già in questa idea di partenza si coglie l'affinità tematica del personaggio di Cocteau con quello che Montherlant svilupperà, in effetti, nel *Cardinal d'Espagne*. Una regina sospesa tra sogno e realtà, vita e morte, tormentata dalla follia che consuma il suo corpo in deperimento. La regina Jeanne la Folle del *Cardinal d'Espagne* di Montherlant si rifugia nel suo sogno notturno in cui ritrova il suo sposo adorato, il re Filippo morto undici anni prima, e vive in uno stato perenne di distacco ed apa-

⁵ *Ivi*, p. 315-317.

⁶ M. ANTONIONI, *Il Mistero di Oberwald*, a cura di G. Missironi, Torino, ERI, 1981, p. 31.

⁷ *Ivi*, p. 79.

tia per le cose del mondo reale: “Jadis je mourais ainsi tant que je n’avais pas vu le roi Philippe. C’est lui qui était ma petite eau. Il y a onze ans – depuis sa mort – que je regarde les choses d’ici-bas comme les regarde celui qui sait que dans quelques jours il aura cessé d’être: avec une indifférence sans rivages et sans fond”⁸. Lo stesso atteggiamento di abbandono della vita terrena appartiene alla regina della *pièce* di Cocteau: “Depuis la mort du roi, je suis morte. Mais le deuil le plus dur n’est pas une vraie mort. C’est morte comme le roi qu’il me faut être. Et ne pas prendre, pour la mort, une route de hasard où je risquerais de me perdre et de ne pas arriver jusqu’à lui”⁹.

La Reine Jeanne, emblema del vuoto esistenziale, del Nulla, della negazione della realtà degli uomini, acquisisce il senso filosofico più profondo rispetto agli altri personaggi e determina il vero significato della *pièce* di Montherlant: “Elle voit l’évidence et c’est pourquoi elle est folle”¹⁰. Questo richiamo alla lucidità ed alla follia, inscindibili nell’approccio umano alla riflessione sul mondo, ricordano bene un altro sovrano, “folle lucido” della scena teatrale del XX secolo francese e cioè il Caligola di Albert Camus. Come la Reine Jeanne anche per il Caligola camusiano la follia è la reazione più logica e conseguenziale all’assurdità dell’esistenza terrena. Secondo questa prospettiva, Montherlant vede nel distacco della regina, nel suo disprezzo senza limiti della realtà, lo spirito della Spagna mistica rappresentato più tardi da San Giovanni della Croce e Santa Teresa d’Avila. L’elevazione spirituale ricercata dal Cardinal ed ostacolata dall’abilità politica, dal peso della dissimulazione e dagli affari di stato, richiede lo stesso distacco assunto dalla regina: “Elle et moi nous appartenons à la même race. Ceux qui ont regardé ce qu’elle appelle le rien et ce que j’appelle Dieu ont le même regard”¹¹.

L’indifferenza della regina di Cocteau possiede, invece, un carattere più romantico ed esprime, oltre alla sofferenza per la morte dell’amato re, l’aspirazione all’infinito, alla ricchezza esistenziale che supera la dimensione terrena, all’impeto ed alla tempesta che vivificano l’anima e trovano nell’ “orage” la manifestazione più rispondente che esista in na-

⁸ H. DE MONTHERLANT, *Le Cardinal d’Espagne*, in *Théâtre*, Préface de J. de Laprade. Préface complémentaire de Ph. de Saint Robert, Paris, Gallimard, (“Bibliothèque de la Pléiade”), [1972] 1995, pp. 1135-1136.

⁹ J. COCTEAU, *L’Aigle à deux têtes*, cit., p. 335.

¹⁰ H. DE MONTHERLANT, *Le Cardinal d’Espagne*, cit., p. 1127.

¹¹ *Ivi*, p. 1156.

tura: “Se priver de ce magnifique spectacle. Les arbres dorment debout et respirent l’inquiétude. Ils craignent l’orage comme un bétail. C’est mon temps à moi, [...] le temps de personne. Mes cheveux crépitent, mes éclairs et ceux du ciel s’accordent. Je respire. Je voudrais être à cheval et galoper dans la montagne. Et mon cheval aurait peur et je me moquerais de lui. [...] Moi, c’est l’orage”¹². Il linguaggio poetico impiegato da Cocteau, per identificare la regina con gli elementi naturali che scatenano la tempesta, caratterizza il personaggio in maniera simbolica: attraverso la sovrana si manifesta il vero spirito di ribellione verso il potere precostituito, la necessità di vivere all’insegna della libertà un’esistenza che fin dall’inizio è legata all’idea della morte, la morte del re Frédéric, per il quale la regina da dieci anni porta il lutto, ma anche la sua stessa morte, che le è data dal poeta-anarchico, il cui pseudonimo è il nome dell’angelo della morte Azraël.

Il film di Antonioni, che vuole essere innanzitutto un adattamento cinematografico della *pièce* teatrale di Cocteau e non un *remake* del suo film, limita tutto ciò che potrebbe rafforzare l’aspetto melodrammatico del testo: l’ambiente sovraccarico della scenografia, la recitazione accentuata degli attori, la natura letteraria dei dialoghi. I tagli effettuati a livello del dialogo, che Antonioni compie con l’aiuto di Tonino Guerra, non sono delle vere e proprie innovazioni, ma delle modifiche compiute per rendere il testo il più vicino possibile alla sensibilità artistica del regista italiano. Attraverso questo procedimento, Antonioni lascia cadere anche la sottile ironia che traspare dal linguaggio della Regina voluto da Cocteau e che ci fa pensare ad un’altra regina cocteauiana, Jocaste, la cui modalità espressiva, nella *Machine infernale*, appare ancora più spiccatamente ironica ed il cui destino di morte è segnato da uno dei motivi ricorrenti di Cocteau, lo strangolamento, nel caso specifico l’impiccagione, per mezzo di una lunga sciarpa. Anche la regina dell’*Aigle à deux têtes* porta su di sé il simbolo della morte e dello strangolamento attraverso la catena del medaglione, contenente il veleno, che le si attorciglia intorno al collo. Per ciò che concerne l’enfasi gestuale richiesta da Cocteau ai suoi attori, Antonioni capovolge letteralmente lo stile recitativo della regia teatrale del poeta francese, acquisendo, in tal senso, piena libertà nell’adattamento della *pièce*. Un esempio fra tutti è quello che riguarda la prima apparizione di Stanislas – Sebastian davanti alla Regina. Considerata la sua straordinaria

¹² J. COCTEAU, *L’Aigle à deux têtes*, cit., pp. 319-320.

rassomiglianza col re defunto, nella *pièce* la Reine non può trattenersi dal pronunciare il suo nome lanciando un terribile grido. Nel film italiano, l'indicazione che il regista dà per la stessa scena è *pianissimo*.

Antonioni libera l'intreccio narrativo da ogni legame storico, lo sposta temporalmente nel 1903, i costumi ne sono una prova, in un regno non ben identificato. In realtà, già l'incipit del film mostra i dintorni del castello di Oberwald, ma questa località della Svizzera tedesca è fin da subito avvolta da un alone di mistero ed immersa in un'atmosfera quasi da fiaba che annulla i riferimenti dello spazio geografico concreto. In un esterno notte, i boschi intorno al castello sono scossi dal vento che agita le foglie sui rami e i cespugli del sottobosco. Qualche animale fugge e lampi frequenti senza tuono illuminano le cime delle montagne e il castello. Poche le finestre illuminate. Colpito dal giallo e dal rosso dei lampi il castello ha qualcosa di sinistro. Dei soldati avanzano nel bosco col fucile imbracciato, frugando e cercando. Uno di loro vede qualcosa che si muove e spara. Corre in quella direzione, ma non trova niente, nessuno. Nello stesso momento i soldati incominciano a parlare tedesco e dicono di aver ferito un cervo. Poco dopo un militare lo afferra e una figura indistinta fugge tra i cespugli, attraversa un ruscello e si dirige verso il castello. Qui è possibile notare che, nonostante la lingua parlata possa essere quella locale, cioè il tedesco usato anche dai domestici delle cucine, lo stesso idioma non è utilizzato dai personaggi della storia che parlano, invece, italiano. In questo regno non identificato si parlano due lingue: ciò crea una frattura inspiegabile e mai chiarita. La presenza del misterioso fuggitivo, che scopriremo essere Sebastian inseguito dai soldati, attenua la sorpresa della sua irruzione nel castello e della sua apparizione davanti alla Regina. Il giovane scivola nello spiraglio della porta su cui si erge il ritratto del re in piedi. Il personaggio appare nel momento in cui la Regina si rivolge al ritratto del re con un bicchiere in mano. L'effetto ottenuto è più simbolico che spettacolare: lo sdoppiamento del sovrano attraverso la rappresentazione del suo sosia vivente. Antonioni attenua il colpo di scena, ricercato invece da Cocteau con l'enfasi spettacolare dell'apparizione angelica di Jean Marais, in favore di un'attenzione centrata sull'immagine, concepita in quanto doppio della realtà. Sulla scia di questa dualità, dell'immagine e della lingua parlata, si scopre l'esistenza dei domestici del castello. I domestici costituiscono l'*altro* universo messo in scena da Antonioni, quello dei lavoratori che consentono alla classe dirigente di poter governare e divertirsi senza dover pensare ai bisogni quo-

tidiani. Risulta, pertanto, evidente come la rappresentazione della classe operaia voluta da Antonioni riproduca una dimensione sociale che esula dalle intenzioni di Cocteau. Proprio sul piano delle classi sociali, il regista italiano interviene ancora più a fondo, conferendo sia ai luoghi sia ai personaggi caratteristiche più conformi all'alta borghesia che all'aristocrazia. Antonioni ha ambientato l'azione in una scenografia più vicina ad un appartamento alto borghese che ad una reggia ed ha svuotato la sua opera del melodramma indirizzando gli attori verso una misura realisticamente quotidiana della recitazione.

Ancora secondo questa prospettiva, Antonioni modifica la scena dell'omicidio della Regina ad opera di Sebastian. Come è possibile constatare dalla scena descritta nelle didascalie della *pièce*, la scala allestita nella biblioteca del castello ha per Cocteau un significato simbolico ed accresce la distanza fisica e metaforica che separa i due amanti:

La reine lui tourne le dos et s'éloigne jusqu'au bas de l'escalier. Elle s'y arrête et pose le pied sur la première marche. Stanislas la regarde. Il porte la main à son couteau de chasse. Il le retire de la gaine. Seconde sonnerie de trompette. Stanislas s'élançe vers la reine. Il la poignarde entre les épaules. La reine titube, se redresse et monte trois marches, le poignard planté dans le dos, comme le fit la reine Elisabeth. Stanislas a reculé jusqu'au premier plan. [...] Elle monte quatre marches et se retourne encore. [...] La reine monte d'un pas d'automate. Elle arrive au palier. Elle empoigne les rideaux de la fenêtre pour se soutenir et s'y présenter. LA REINE, elle détourne la tête vers la bibliothèque et tend la main vers Stanislas. — *Stanislas* ... Il se précipite, enjambe les marches, mais il est foudroyé par le poison au moment où il va toucher la reine. Stanislas tombe à la renverse, roule le long des marches et meurt en bas, séparé de la reine de toute la hauteur de l'escalier. La reine s'écroule en arrachant un des rideaux de la fenêtre¹³.

Stanislas reso volutamente folle dalle parole della sovrana che cerca la morte, ormai paralizzato dal veleno che ha assunto prima di colpire la regina, precipita dalla scala e muore, non prima di aver cercato di raggiungerla e di toccarla per l'ultima volta, ma anche quest'ultimo contatto è impossibile. Come e perché l'assassino della regina si sia introdotto nelle sue stanze, la ragione per la quale i due corpi inermi si trovino vicini, ma

¹³ *Ivi*, pp. 414-415.

separati costituiscono un vero e proprio mistero. Da qui lo spunto per il titolo di Antonioni.

Al contrario di quanto aveva immaginato Cocteau per la sua *pièce*, il regista italiano cancella la verticalità dello spazio accentuata dalla scala optando per la sala del castello e cambiando l'arma con la quale il giovane poeta uccide la Regina: non si tratta più del pugnale scelto da Cocteau, ma di una moderna pistola. Nella scena che vede la Regina caduta a terra e Sebastian che, muovendosi per andarle incontro, cade fulminato dal veleno a pochi passi da lei, Antonioni colloca uno dei suoi temi privilegiati. Attraverso la prossimità dei due corpi, vicini ma che non arrivano a toccarsi, il regista italiano manifesta l'impossibilità degli esseri umani di "toccarsi" veramente a causa della disarmonia che li governa e che li condanna inesorabilmente alla solitudine. Questo tema è in perfetta sintonia con la sofferta solitudine della protagonista della *Voix humaine* di Cocteau, ma anche con quanto Cocteau stesso scrive nel suo *journal*: "La solitude des êtres qui se dévorent eux-mêmes sans parvenir à se toucher"¹⁴. Tuttavia, il principale interesse che muove Antonioni ad accostarsi al lavoro di Cocteau è di altra natura. Riguarda, infatti, la possibilità di confrontarsi liberamente con un nuovo linguaggio audiovisivo, quello della televisione, e di sperimentare con esso l'utilizzo di un codice particolare, il codice del colore.

Nell'ambito di questo progetto di sperimentazione, Antonioni conferisce alla sua regia un ritmo molto lento. Egli dilata la dimensione temporale in accordo col suo stile artistico, ma contrariamente a quanto avviene nei suoi film precedenti, in cui la dilatazione temporale ha una forte connotazione esistenziale, il vuoto che il regista italiano crea nel *Mistero di Oberwald* si manifesta attraverso una sospensione dell'azione. Con tale mezzo narrativo, tutta la storia è immersa in una profonda dimensione fiabesca e in effetti, sin dall'inizio, ne assume i toni e i colori. Il sottobosco bruno-rossastro in cui fugge Sebastian braccato dalla polizia è all'improvviso pervaso da magiche apparizioni: una lepre, un cervo ucciso da un soldato, un vivaio di lumache ed ancora i riflessi blu-argento dei lampi notturni sulle pietre del castello scalato da Sebastian, la capigliatura d'oro della regina alla finestra che si staglia sul verde intenso del giardino¹⁵. Le

¹⁴ J. COCTEAU, *Journal 1942-1945*, texte établi, présenté et annoté par J. Touzot, Paris, Gallimard, 1989, pp. 412-413.

¹⁵ Cfr. C. BIARESE E A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985, p. 161.

scelte della regia di Antonioni si muovono, dunque, in una doppia direzione. Dal punto di vista tematico, l'uccisione del cervo mentre i fulmini annunciano l'imminente scatenarsi della tempesta rinvia simbolicamente al tema generale della violenza, presente in tutto il film e che sfocia alla fine nell'assassinio della Regina, doppio dell'uccisione iniziale. Questo filo rosso della violenza, colore che col verde della natura è reso più intenso nei momenti più suggestivi della rappresentazione, è gradatamente svelato dal regista per mezzo del binomio passione politica – passione amorosa. Entrambe le passioni sono connotate in maniera esplicitamente realista. Al contrario, dal punto di vista formale, l'uso chiaramente anti-naturalista del colore elettronico, consente al dramma della morte del cervo di accedere alla dimensione magica. La natura appare come uno spazio incantato, in cui la vegetazione e gli animali sono presenti per magia e testimoni di un evento traumatico che li sorprende, interrompendo per poco la loro esistenza abituale. Fin dall'inizio, il film sviluppa una doppia dimensione che unisce l'atroce realismo della violenza, intenzionalmente adulta ed espressa dall'azione decisa dei militari, all'immaginario incantato e infantile dei racconti fiabeschi, attraverso l'efficacia della varietà dei colori elettronici usati. È pertanto la doppia articolazione realismo/dimensione immaginaria ad incarnare in maniera così efficace lo stile del regista italiano.

Proprio a causa di questa doppia articolazione, l'assassinio della Regina acquisisce un valore differente rispetto a quello che Cocteau aveva immaginato nella sua *pièce*. Certamente è sempre Sebastian ad ucciderla e poiché egli è il doppio perfetto del re defunto, metaforicamente Thanatos assume le sembianze di Eros e nella Regina si ridesta il primo amore. Tuttavia, nel dramma teatrale, l'apparizione di Sebastian/Stanislas avviene attraverso una porta-finestra, come se il poeta fosse un angelo caduto dal cielo nella camera della regina, ed alla fine ciò conferisce alla morte della sovrana una dimensione trascendentale, quasi ascetica. Al contrario, l'articolazione magico-realistica che domina nel film di Antonioni consente al regista di rivelare la violenza mortale nascosta nei "meandri" della corte reale e di porre in risalto l'ambiente borghese piuttosto che aristocratico al quale i personaggi appartengono. Nell'adattamento cinematografico italiano, l'entrata in scena di Sebastian avviene passando per una parte nascosta del castello, penetrando nella camera della Regina attraverso una porta che rappresenta una gigantografia del re vestito in abiti borghesi. L'effetto prodotto è doppio: da un lato, il poeta sembra esse-

re l'incarnazione del re a causa della sua totale rassomiglianza, ma dall'altro lato sembra rappresentarne simbolicamente l'espulsione. La prospettiva realistica voluta da Antonioni allude, di fatto, all'implosione della classe sociale al potere, ovvero quella della borghesia imperialista della fine del XIX secolo e dell'inizio del XX. Il fatto che Sebastian esca dal ritratto fotografico del re, riportandolo alla vita grazie alla sua sorprendente somiglianza, permette, inoltre, al film di penetrare nella dimensione immaginaria che lo trasforma quasi in una *ghost story* o in un racconto del terrore¹⁶.

In tutto *Il Mistero di Oberwald*, grazie alla tecnica elettronica che permette di lavorare il colore direttamente sulla pellicola e non più durante le riprese, come ad esempio accadeva nel film *Deserto rosso*, Antonioni propende per una scelta di colori evidentemente antinaturalista, abbinata ad un uso sapiente degli effetti speciali. Si tratta di un intento voluto e questo nuovo modo di utilizzare il colore diventa uno strumento narrativo poetico. È possibile, pertanto, notare che se il regista italiano alleggerisce la recitazione degli attori snellendo i dialoghi del testo, al contempo trasferisce la stessa intensità emotiva, voluta da Cocteau, a livello visivo, con la realizzazione di effetti ottici particolari. È in questo senso che vanno lette le diverse rappresentazioni del colore nel film come, ad esempio, l'alone viola che compare insieme al conte di Foëhn, sottolineandone l'aria minacciosa, oppure la trasfigurazione della natura e dell'intero castello durante il dialogo amoroso tra la Regina e Sebastian. Se in certi casi la fantasmagoria dei colori usata da Antonioni ha un preciso significato simbolico, si pensi al bouquet di fiori al centro tavola che si colora improvvisamente di rosso nel momento in cui la Regina evoca l'assassinio del marito, in altri casi il cromatismo si libera totalmente dall'attribuzione di un senso, raggiungendo una pura dimensione fantastica, totalmente surreale e molto vicina all'immaginario di Cocteau. Emblematico è il raggio di luce turchese proveniente dalla luna che avanza nella stanza della Regina, adagiata su una poltrona, fino a consentire la dissolvenza del corpo della sovrana nelle tenebre.

Attraverso i colori e gli effetti speciali, Antonioni è giunto all'esplorazione delle emozioni e dei sentimenti più intimi degli esseri umani. Ciò che egli intende investigare è lo spazio intermedio, ed ancora misterioso, tra la realtà e la rappresentazione: l'immagine è il doppio della realtà, ma

¹⁶ Cfr. V. GIACCI, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico*, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia e Associazione B.A. Film Factory/B.A. Film Festival, coll. "Quaderni del CSC", 2008.

non coincide mai perfettamente con essa. Nello iato esistente fra queste due dimensioni s’inserisce una nuova forma di codificazione che per Antonioni è, come abbiamo fin qui constatato, il linguaggio elettronico.

Per quanto riguarda, invece, la fedeltà alla *pièce* dell’autore francese, risulta evidente il mantenimento del dramma romantico d’amore – morte in cui la Reine e Stanislas, nel film rinominato Sebastian da Antonioni, sono immersi prima ancora del loro fatidico incontro. Tale romanticismo, di origine chiaramente letteraria, è conservato da Antonioni nella selezione delle scene ed al contempo è attualizzato, dal momento che egli conferisce alla componente politica del dramma un peso di gran lunga maggiore. Come lo stesso regista italiano dichiara¹⁷, le parole “anarchico”, “opposizione”, “potere”, “capo della polizia”, “compagno”, “gruppo”, appartengono al vocabolario corrente della vita italiana degli anni Settanta, i cosiddetti anni di piombo, sconvolti dal terrorismo. Nell’aspetto politico del dramma, Antonioni include anche elementi di più ampio respiro come il dualismo schiavitù/libertà che, oltre ad interessare nello specifico il personaggio di Sebastian e ad essere un tema romantico, acquisisce una connotazione universale, che investe l’intera umanità.

Quali sono, pertanto, i principi della poetica di Cocteau che permangono nel film di Antonioni? È possibile parlare solo di “caso”, come ha dichiarato lo stesso Antonioni¹⁸, oppure non si tratta di un semplice caso, ma di un’occasione fortuita che ha facilitato l’aderenza spontanea delle tematiche dei due autori? Singolare è il fatto che anche per la Reine venga citato “le hasard”, ma per lei, il “caso” è negato, com’è enunciato nell’epigrafe che lo stesso Cocteau pone all’inizio della *pièce*: “Elle ne pouvait compter sur rien, pas même sur le hasard. Car il y a des vies sans hasard. Honoré de Balzac”¹⁹. La citazione di Balzac esprime il senso della “trappola”, della tragedia alla quale la regina, neanche confidando nelle possibilità del caso, è in grado di sottrarsi. Amore/morte, libertà/schiavitù (morte simbolica), ma anche il dramma della somiglianza esplorato attraverso il tema del doppio: il modo in cui i due autori si accostano a questi argomenti fa sì che l’idea di caso, che si troverebbe all’origine del loro incontro, cominci a sgretolarsi.

¹⁷ M. ANTONIONI, “Quasi una confessione”, in *Il Mistero di Oberwald*, cit., p. 7.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ J. COCTEAU, *L’Aigle à deux têtes*, cit., p. 299.

Nella *Préface* dell'*Aigle à deux têtes*, Cocteau spiega il suo ambizioso progetto teatrale: ridare lustro alla recitazione degli attori, a quelli che egli chiama "les Monstres sacrés". Per far sì che questo accada, egli chiede ai suoi "mostri sacri" Edwige Feuillère e Jean Marais di "jouer démesuré". Soltanto attraverso la "démésure du jeu", i grandi gesti e le azioni amplificate, è possibile, per Cocteau, smascherare il meccanismo stesso della rappresentazione. Pur rendendosi conto che le abitudini degli spettatori si sono uniformate a causa del cinema e che il pubblico preferisce esattamente l'opposto e cioè sentire parlare sottovoce e vedere muoversi il meno possibile, Cocteau ritiene che sia necessario andare contro corrente e capovolgere le regole, a costo di non essere capito: "Peu importe. Il le faut"²⁰. Gli attori diretti da Cocteau recitano approdando al teatro della verità: "En eux se résume la formule d'un théâtre où la condition du vrai est d'abord l'aveu, parfois poussé jusqu'à l'extravagance, du simulacre et de la fausseté"²¹. Siamo nel teatro moderno in cui il potere seduttivo dell'attore, che provoca il piacere degli spettatori, coincide con la sperimentazione dei linguaggi in modo metadiscorsivo. Nel finale della *pièce*, la caduta acrobatica di Jean Marais/Stanislas, folgorato dal veleno, non mette soltanto in evidenza la sua capacità atletica e la sua *performance* attoriale, ma l'amplificazione dell'azione manifesta, al contempo, la teatralità alla quale il gesto rinvia.

²⁰ *Ivi*, p. 304.

²¹ F. RAMIREZ e C. ROLOT, *Jean Cocteau l'œil architecte*, Paris, ACR Édition, 2000, p. 238. Per un'analisi più approfondita cfr. AA.VV., *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète*, "Cahiers Jean Cocteau", nouvelle série n. 5, Paris, Michel de Maule, 2007; E. CASTRONOVO, *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2008, soprattutto il capitolo "L'ICI et l'Au-delà", pp. 109-178; C. ARNAUD, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, coll. "Biographies", 2003; "Cahiers Jean Cocteau", nouvelle série n. 1, *Genet et Cocteau, traces d'une amitié littéraire*, Paris, Passages du Marais, 2002; "Jean Cocteau 6", *Figures de la narration*, textes réunis et présentés par S. Linares, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 2010; P. CAIZERGUES, *Jean Cocteau et le Sud. De l'Atlantique à la Méditerranée*, Avignon, Barthélemy, 1989; AA.VV., *Jean Cocteau aujourd'hui*, Actes du colloque de Montpellier mai 1989, textes réunis par P. Caizergues, avec des inédits de Jean Cocteau. Préface de M. Décaudin. Présentation de P. Caizergues, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992; *Jean Cocteau et le théâtre*, textes et documents réunis par P. Caizergues, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle Université Paul Valéry, 2000; *Jean Cocteau, quarante ans après 1963-2003*, textes réunis par P. Caizergues, Montpellier, Centre d'études du XX^e siècle de l'université Paul-Valéry – Montpellier III, Centre Pompidou – Paris, 2005; R. ZEMIGNAN, *Jean Cocteau et l'Italie : regards cinématographiques croisés*, Musicology and performing arts, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012. French. <NNT : 2012MON30061>. <tel-00823388>

I principi creativi che Cocteau pone all'origine dell'*Aigle à deux têtes* sono, pertanto, la trasgressione delle regole in funzione della sperimentazione del linguaggio teatrale; l'utilizzazione del corpo dell'attore per ottenere un "jeu démesuré" ed infine la componente metariflessiva, volta a ritrovare la magia della "rampe" alla base del piacere degli spettatori.

Di conseguenza, se in generale la fedeltà di Antonioni al testo di Cocteau consiste nel mantenimento dell'intreccio narrativo e dei personaggi e passa attraverso lo snellimento dei dialoghi, resi molto più essenziali e meno enfatici, la vera originalità dell'autore italiano consiste nell'attribuzione di ulteriori significati alla propria opera attraverso l'uso innovativo della tecnologia elettronica. *Il Mistero di Oberwald*, proprio per la tecnologia impiegata, è a tutti gli effetti un film sperimentale e grazie alla dimensione melodrammatica della *pièce* di Cocteau, Antonioni può sperimentare il colore nella forma più espressiva, facendolo divenire un mezzo narrativo poetico. Il cinema rivendica effetti di luce così ricchi ed espressivi come quelli del teatro ed il regista-pittore non dipinge più la realtà, bensì la rappresentazione della realtà. La creazione di un universo colorato, all'interno del cinema, diventa un mezzo d'espressione totalmente soggettivo in grado di subordinare la visione esteriore all'imperativo di un significato interiore. Attraverso l'uso personale del colore e seguendo i principi di una percezione estetica, Antonioni rimette in discussione il realismo cinematografico. Ciò che egli cerca nel colore è, innanzitutto, un altro mondo, diverso da quello quotidiano, un mondo misterioso, segreto, immaginario e per realizzarlo ricorre ad un'altra tecnica che ben si "sposa" con quella del colore, la tecnica degli effetti speciali. In particolare, interviene sul piano dello spazio, dilatandolo e alterandolo: lo spazio rimanda a qualcos'altro nascosto in se stesso e differente da sé. L'uso che ne viene fatto è, pertanto, metadiscorsivo e rinvia ad un linguaggio simbolico. Anche per Antonioni, quindi, è possibile parlare di trasgressione delle regole del linguaggio, quello cinematografico, in vista di una sperimentazione del linguaggio elettronico; di manipolazione del colore e degli effetti speciali per cogliere un aldilà che affiora nella trama della realtà ed infine della componente metariflessiva, volta a ritrovare la magia del cinema che è alla base del piacere degli spettatori.

È possibile, pertanto, constatare che i principi che hanno orientato il teatro ed il cinema di Cocteau sono molto simili a quelli che hanno guidato il regista italiano. In Italia, il cinema di Cocteau si è radicato, forse inconsapevolmente, negli autori che hanno fatto dell'espressione cinema-

tografica lo strumento di ricerca artistica per eccellenza. Nel caso di Antonioni è anche possibile notare un'apertura a differenti contaminazioni dei linguaggi. Nella sua opera d'arte innovatrice, poesia e tecnica camminano mano nella mano ed è nella comune dimensione poetica che Antonioni e Cocteau si sono confrontati. Soltanto i poeti, infatti, attraverso lo sguardo che posano sugli uomini e su tutto ciò che li circonda, sono in grado di reinventare un linguaggio e di ricodificare il mondo.

ESTRUCTURAS INFINITIVAS EN EL ESPAÑOL ORAL

Felisa Bermejo Calleja

Abstract

En la lengua española, una serie de estructuras con completivas presenta alternancia entre infinitivo y verbo en forma personal. Dicha alternancia puede estar sometida a restricciones o bien ser usada a discreción del hablante. El objetivo de este trabajo es describir las características de las estructuras infinitivas dependientes del verbo de comunicación *decir* (lema), así como determinar el contexto en que se usan y las condiciones que favorecen su elección en la variedad oral del español. Para su descripción y su caracterización se emplearán las ocurrencias del subcorpus oral del Corpus de Referencia del Español Actual (CREA).

0. Introducción

Este trabajo presenta las condiciones sintácticas y las características de una construcción que contiene un infinitivo complemento de las formas del verbo *decir*¹ y forma parte de una serie de estudios dedicados al análisis y descripción de las posibilidades y características del uso del infinitivo como verbo subordinado dependiente de un verbo principal, como *creer*², *decir*³ y *pedir*⁴. Al igual que con el verbo *creer*, el análisis de las

¹ En el presente trabajo, se indicará siempre *decir* como verbo principal (abreviado en Vp) y se entiende que no se trata de la forma concretamente utilizada en los enunciados, sino del lema; de ahí que en la formulación de la estructura se añada este término entre paréntesis para evitar equívocos: <Vp *decir* (lema)+Vs infinitivo> o bien <*decir* (lema) + infinitivo>. Vs es la abreviatura de “verbo subordinado”.

² F. BERMEJO CALLEJA, *Los verbos de opinión con infinitivo en la lengua oral*, in AA. VV. *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, a cura di E. Sainz González/I. Solís García/F. del Barrio de la Rosa/I. Arroyo Hernández, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 15-33.

ocurrencias se basa exclusivamente en el subcorpus oral del Corpus de Referencia del Español Actual, conocido como CREA⁵.

El corpus oral CREA presenta, respecto al CORPES XXI⁶, serias desventajas a la hora de buscar combinaciones, especialmente si sus componentes son verbos, porque, al no contar con la posibilidad de búsqueda por lema, esta se debe realizar digitando cada una de las formas de toda la conjugación del verbo. No obstante, dado que, por su contenido, el corpus oral de CREA es el más amplio, su exploración sigue teniendo un gran interés por la cantidad y la calidad de las ocurrencias de las formas verbales de <decir(lema)+infinitivo> encontradas. El CREA oral está compuesto por grabaciones de documentos, de radio y de televisión; además, contiene buena parte de los corpus del español oral realizados en España (Análisis de la Conversación de la Universidad de Alcalá de Henares. Macrocorpus de la norma lingüística culta de Las Palmas de Gran Canaria, Madrid y Sevilla⁷. Corpus oral de la variedad juvenil universitaria del español hablado en Alicante. Corpus para el estudio del español hablado en Santiago de Compostela. UAM: Corpus Oral de Referencia del Español Contemporáneo de la Universidad Autónoma de Madrid) y en Hispanoamérica (Caracas-77: Estudio sociolingüístico de Caracas, 1977. Caracas-87: Estudio sociolingüístico de Caracas, 1987. Corpus de Encuestas en Asunción de Paraguay. Corpus Sociolingüístico de Mérida-Venezuela. Macrocorpus de la norma lingüística culta de Buenos Aires, Caracas, La Paz, Lima, México, San José de Costa Rica, San Juan de Puerto Rico, Santafé de Bogotá y Santiago de

³ F. BERMEJO CALLEJA, *Aproximación a la cita indirecta en infinitivo*, in AA. VV. *Hora fecunda. Scritti in onore di Giancarlo Depretis, a cura di P. Calef/F. Estévez/A. Fournier*, Torino, Nuova Trauben, 2015, 379-395.

F. BERMEJO CALLEJA, *Discurso indirecto e infinitivo en la lengua oral del par español-italiano*, in AA. VV. *Lingua parlata. Un confronto fra l'italiano e alcune lingue europee*, a cura di ID./P. Katelhoev, Bern, Peter Lang (Collana "Lingüística Contrastiva"), 2018, 95-123.

⁴ F. BERMEJO CALLEJA, *Infinitivo complemento de pedir: norma, uso y variedades*, in "Artifara" in stampa.

⁵ CREA ORAL= Real Academia Española, *Subcorpus oral del Corpus de Referencia del Español Actual*. www.rae.es

⁶ CORPES XXI Real Academia Española, *Corpus del Español del Siglo XXI*. www.rae.es

⁷ J.A. SAMPER PADILLA/C. E. HERNÁNDEZ CABRERA/M. TROYA DÉNIZ (a cura di), *Macrocorpus de la norma lingüística culta de las principales ciudades del mundo hispánico*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Asociación de Lingüística y Filología de América Latina, 1998.

Chile)⁸, además de material público tomado de Internet. En porcentajes, el 50% corresponde a España y el otro 50% a Hispanoamérica y cubre el periodo 1975/2004. Todos los documentos orales han sido transcritos, codificados y estandarizados según procedimientos previamente establecidos.⁹

1. *Infinitivo complemento de decir* (lema)

En la oración compleja formada por el verbo principal (Vp) *decir* (lema) y el verbo subordinado (Vs) en infinitivo, se establece una relación sintáctica en la que la subordinada infinitiva desempeña la función de complemento directo del predicado principal, que, esquemáticamente, se representa aquí <Vp *decir* (lema) + Vs infinitivo>.

Varios estudios, como los de Delbeque/Lamiroy¹⁰, Hernanz¹¹, Pérez Vázquez¹², NGLE¹³ y GREIT¹⁴, describen cuáles son las condiciones sintácticas en las que el infinitivo puede alternar con el verbo subordinado en forma personal. En síntesis, la condición necesaria para la estructura <Vp *decir* (lema) +Vs infinitivo> es la relación de corre-

⁸ J.A. SAMPER PADILLA/C. E. HERNÁNDEZ CABRERA/M. TROYA DÉNIZ (a cura di), *Macrocorpus*, cit.

⁹ Estos procedimientos han sido descritos por M. PINO/M. SÁNCHEZ, “El subcorpus oral del banco de datos CREA-CORDE (Real Academia Española), Procedimientos de transcripción y codificación”, in *Oralia. Análisis del Discurso Oral*, 2, 1999, 83-138.

¹⁰ N. DELBECQUE/B. LAMIROY, *La subordinación sustantiva, Las subordinadas enunciativas en los complementos verbales*, in *GDLE, Gramática descriptiva de la lengua española*. 3 vols., a cura di I. BOSQUE/V. DEMONTE, Madrid, Espasa Calpe 1999, 1965-2082.

¹¹ M. L. HERNANZ, *El infinitivo*, in *GDLE, Gramática descriptiva de la lengua española*. 3 vols., a cura di I. BOSQUE/V. DEMONTE, Madrid, Espasa Calpe 1999, 2197-2356.

¹² M. E. PÉREZ VÁZQUEZ, *El infinitivo y su sujeto en español*, Bologna, Gedit Edizioni, 2007.

M. E. PÉREZ VÁZQUEZ, “Subordinadas sustantivas de infinitivo (estudio contrastivo español-italiano)”, in *RedELE* 18, 2010.

M. E. PÉREZ VÁZQUEZ, *El infinitivo*, in *GREIT II, Gramática de referencia de español para itálofonos*, a cura di F. SAN VICENTE Bologna, CLUEB, 2013, 605-632.

¹³ NGLE, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA/ASALE, *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 2009.

¹⁴ GREIT, F. SAN VICENTE *Gramática de referencia de español para itálofonos*. 3 vols. Bologna, CLUEB, 2013-15.

Por lo que respecta a la estructura equivalente en italiano, se remite a L. RENZI/ G. SALVI/ A. CARDINALETTI (a cura di) (2001) *Grande grammatica italiana di consultazione*, II, Bologna, Il Mulino, concretamente a P. Acquaviva, “Completive e soggettive”, 633-674, y P. M. BERTINETTO, “Il verbo. 1. Tempo, aspetto e azione nel verbo”, 13-62.

ferencialidad entre el sujeto del predicado principal y el sujeto del verbo subordinado. Si el infinitivo es simple, esta condición es necesaria pero no suficiente, porque, cuando el verbo subordinado (Vs infinitivo simple) hace referencia al futuro o expresa una acción puntual, aunque haya correferencialidad, el uso del infinitivo simple es agramatical (1a,b). En cambio, si se trata del infinitivo compuesto, las restricciones que se acaban de señalar no afectan a la estructura ni por su gramaticalidad ni por su aceptabilidad; es decir, la estructura debe cumplir únicamente la condición de correferencialidad de sujetos (1c).

(1a) El restaurador ha dicho {*terminar ~ que terminará} el trabajo mañana.

(1b) Su novio dice {*llegar ~ que llega} al aeropuerto.

(1c) Su novio dice haber llegado a las cinco.

Una vez consideradas las posibilidades del uso del infinitivo, simple y compuesto, conviene señalar que en todo caso el uso del verbo en forma personal es siempre posible también con sujetos correferentes. Por este motivo, se afirma que, en los casos sin restricciones, la alternancia queda a discreción del hablante ya que, en un principio, este tiene la capacidad de elegir una forma (<que + Vs en forma personal>) u otra (Vs infinitivo).

(2a) Maruja dice {sentirse ~ que se siente} muy bien en esta ciudad.

(2b) Delia confesó {haber duplicado ~ que había duplicado} la llave sin permiso.

Desde el punto de vista discursivo, <Vp *decir* (lema) + (*que*) Vs> es la estructura del estilo indirecto, en el que la expresión introductoria (E.I.) contiene el verbo de lengua (*decir*), mientras que la cita indirecta (C.I.) contiene la subordinada completiva. Para Maldonado¹⁵, para Reyes¹⁶ y para la NGLÉ¹⁷, la C.I. está formada por <que+Vs en forma personal>. Estos estudios, al omitir el infinitivo, no contemplan la posibilidad de que este constituya el núcleo de la C.I. en el discurso reproducido. Sin embargo, la sustantiva infinitiva es una C.I. también, ya que cumple los

¹⁵ C. MALDONADO, *Discurso directo y discurso indirecto*, Madrid, Taurus, 1991.

C. MALDONADO, *Discurso directo y discurso indirecto*, in *GDLE, Gramática descriptiva de la lengua española*. 3 vols., a cura di I. BOSQUE/V. DEMONTE, Madrid, Espasa Calpe 1999, 3549-3595, 3554.

¹⁶ G. REYES, *Los procedimientos de cita, estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco/Libros, 1993, p. 31

¹⁷ NGLÉ, p. 3289.

requisitos sintácticos (función), transpositivos y discursivos propios del discurso reproducido en estilo indirecto¹⁸ y cuentan, además, con ejemplos ilustrativos en la obra de Cejador y Frauca¹⁹.

2. Características de las ocurrencias de <decir (lema)+infinitivo> en CREA ORAL

El corpus de CREA ORAL no permite la búsqueda por lemas sino solamente por formas. Además, en la búsqueda se debe tener en cuenta la distinción de la inicial en mayúscula o minúscula de la forma en cuestión. Del total de formas de la conjugación del verbo *decir*, solo las recogidas en la tabla 1 forman parte de la estructura con infinitivo, que suman un total de 26 ocurrencias.

CREA ORAL

Formas	Número de ocurrencias			
	En mayúscula total	En minúscula total	En mayúscula +infinitivo	En minúscula +infinitivo
Dice-dice	690	7069	0	1
Decimos-decimos	31	481	0	0 (1 <i>de+inf</i>)
Dicen-dicen	155	2202	1	10 (1 <i>de+inf</i>)
Decía-decía	169	3121	0	3 [3]
Decíamos-decíamos	36	267	0	1
Decíais-decíais	0	6	0	2 (1 <i>de+inf</i>)
Dijo-dijo	73	2876	0	3
Dijeron-dijeron	11	616	0	5
Ha dicho	41	1156	0	1
Haya dicho	0	24	0	1

Tabla 1. Número de ocurrencias de las formas del verbo *decir* en CREA ORAL

¹⁸ F. BERMEJO CALLEJA, *Aproximación*, p. 387 e ss.

¹⁹ “Con los verbos *decir*, etc., se introduce la [forma] indirecta por la oración objetiva: *dixole... que... no aña capilla, dixole no aner capilla*”, J. CEJADOR Y FRAUCA, *La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Obra premiada en el certamen público, abierto en el Ateneo de Madrid con ocasión del III centenario de la publicación del “Quijote”*. Tomo I. Gramática, Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ralés, 1905, pp. 515-516 §272.

Respecto al total de ocurrencias de las formas de *decir*, las estructuras infinitivas representan un número exiguo, pero, considerando que se trata de la variedad oral y dado que en la misma el infinitivo se usa en una proporción muy baja, dicho número, por tanto, es suficientemente representativo y constituye, por tanto, una muestra de relevante interés para su análisis, lo que permite establecer algunas de sus características propias en esta variedad diamésica.

En la última columna aparecen indicadas entre paréntesis las ocurrencias de un tipo de estructura que contiene el Vp *decir* (lema) seguido por la preposición *de* y un infinitivo. Esta construcción, como señala el DPD²⁰ y la NGLE²¹ pertenece al registro coloquial. De los cuatro casos encontrados, dos de ellos están marcados con formalidad baja (3a); los otros dos son grabaciones de programas radiofónicos y televisivos; todos son enunciados del español europeo. Desde el punto de vista contrastivo, es necesario poner de relieve que esta construcción en español es equivalente semántica y pragmáticamente a la italiana cuando es un acto directivo (3b), pero no, cuando es un acto asertivo (3c). Además, en italiano la combinación no está marcada diafásicamente.

(3a) Pues y todo eso, pero que viene muy bien explicado. Pero cuando son los libros sencillitos así que te te gusta leerlos pues bien, pero por ejemplo, también *nos dijeron de leer* ésta de ¿cómo se llama? ¿El Lazarillo de Tormes? No, el El Lazarillo de Tormes. ¡hostias!, El Lazarillo... de Tormes me parece que es. El Lazarillo de Tormes es difícilísimo (CREA ORAL. Conversación 11, Universidad de Alcalá de Henares. ESPAÑA. FORMALIDAD= baja, AUDIENCIA=interlocutor, CANAL=cara a cara)

(3b) Nos dijeron de leer El Lazarillo de Tormes = Nos dijeron que leyésemos El Lazarillo de Tormes = *Ci hanno detto di leggere El Lazarillo de Tormes*.

(3c) Dice estar leyendo una novela = *Dice di star leggendo un romanzo*.

²⁰ DPD = Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Espasa Calpe, 2005. www.rae.es. “*decir de* + infinitivo. En el habla coloquial, *decir* se usa a veces como intransitivo, seguido de la preposición *de* y un infinitivo, con el sentido de ‘proponer o sugerir’: «Busco la pensión Unzqué, me dijeron DE preguntar por don Justo, el encargado» (Posse Pasión [Arg. 1995]); «Yo dije DE mandarte a la escuela pública, pero ella se emperró en mandarte con esos cuervos» (Mendizábal Antoñito [Esp. 1990]). En registros formales se prefiere usar la construcción transitiva normal *decir que* + verbo en forma personal: *me dijeron QUE PREGUNTARA...*, *yo dije QUE TE MANDÁRAMOS...*”.

²¹ NGLE p. 2018 §26.11j “construcción de sentido prospectivo «decir de + infinitivo», frecuente en el español coloquial europeo y rioplatense. Se introduce con ella una propuesta o una sugerencia, como en *Somos dos que decimos de ir a un neuropsiquiátrico*.” (Clarín 23/9/2008).

3. Formas del Vp *decir* (lema)

Concentrando la atención en las estructuras objeto de análisis y dejando aparte, por tanto, las construcciones con *de*, que se acaban de señalar, así como la diferenciación en las ocurrencias entre mayúsculas y minúsculas (ver tabla 1), las formas de *decir* (lema) utilizadas en el predicado principal con complemento infinitivo son las que se recogen en la tabla 2.

Formas del Vp <i>decir</i>	Nº cuantitativo de ocurrencias	Nº identificativo de ocurrencias (Oc.:) ²²
dicen	11	2, 3, 7, 8, 9, 10, 12, 12, 13, 14, 15
dijeron	5	1, 6, 16, 17, 18
dijo	3	19, 20, 21
decía (3ª persona)	3	4, 5, 24
dice	1	22
decíamos	1	11
ha dicho (3ª persona)	1	23
haya dicho (3ª persona)	1	25
Total	26	

Tabla 2. Ocurrencias de las formas del verbo *decir* (lema)+infinitivo ordenadas de mayor a menor frecuencia.

En la tabla 2 se puede observar que el número más elevado, casi la mitad, está formado por la tercera persona plural del presente, *dicen*, con 11 ocurrencias; le sigue, con 5, la forma *dijeron*. Salvo un caso (la forma *decíamos*), en todos los demás, las formas verbales son de tercera persona: 9 singular y 16 plural. Cabe, pues, concluir que tendencialmente son las terceras personas las preferidas para la combinación con el infinitivo.

4. Variedad diafásica

Desde el punto de vista diafásico no cabe duda de que predomina el registro formal con 15 ocurrencias marcadas con “formalidad alta”. Son, en su mayoría, discursos políticos, como los de Cuba, México y

²² En el apéndice, se hallan todas las ocurrencias, cuya numeración sirve de identificativo, precedido de Oc.

Argentina, bien en el senado o bien en actos oficiales. Los marcados con formalidad baja se localizan en Venezuela y Paraguay. Se podría pensar que las 7 restantes, localizadas en España y que CREA no marca, se deberían considerar de registro formal, dado que pertenecen a noticiarios e informativos, pero, no se ajustaría a la verdad, dado que, como se ha podido constatar analizando las ocurrencias de sentido prospectivo <decir de> (§ 2), hay enunciados adscribibles al registro coloquial.

Formalidad:	Nº cuantitativo	Porcentaje	Nº identificativo
baja	4	15%	2, 12, 12, 15
alta	15	58%	1, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25
radio y televisión (sin marcar)	7	27%	4, 5, 10, 14, 22, 23, 24

Tabla 3. Variedad diafásica a la que pertenecen las ocurrencias

El total de ocurrencias pertenecientes a un registro formal declarado alcanza el 58%. Hay solo 4 ocurrencias pertenecientes a un registro informal, las cuales representan solo un 15%. Este dato, si bien cuantitativamente bajo, es muy significativo, ya que, frente a lo que se hipotizaba, demuestra que, si bien reducido, existe efectivamente un uso del infinitivo en la cita indirecta en la lengua oral coloquial. Es probable, por tanto, que aumente su uso en el futuro.

5. Países

Los países representados son solo siete.

Países	Nº cuantitativo de ocurrencias	Nº identificativo Oc.
España	7	4, 5, 10, 14, 22, 23, 24
Cuba	7	9, 13, 17, 18, 19, 20, 21
México	6	1, 6, 7, 11, 16, 25
Venezuela	3	2, 12, 12
Argentina	2	3, 8
Paraguay	1	15

Tabla 4. Distribución por países del número de ocurrencias

Es necesario recordar que el material perteneciente a España representa el 50%. Por consiguiente, las 7 ocurrencias españolas se deben confrontar con las 19 de los países hispanoamericanos; de esta forma, se puede afirmar que la estructura <Vp *decir* (lema)+Vs infinitivo> es más usada en el español americano, representado por un 73%, que en el europeo.

6. *Vs en infinitivo complemento del Vp decir (lema)*

Vs infinitivo	Nº cuantitativo	Nº identificativo
<i>estar</i>	8	9, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23
<i>ser</i>	7	1, 2, 3, 6, 12, 12, 24
<i>defender</i>	2	8, 10
<i>hablar</i>	2	4, 5
<i>conocer</i>	1	13
<i>advertir</i>	1	14
<i>apoyar</i>	1	15
<i>representar</i>	1	7
<i>manifestar</i>	1	16
<i>asegurar</i>	1	11
<i>proporcionar</i>	1	25

Tabla 5. Ocurrencias de las formas del infinitivo ordenadas de mayor a menor frecuencia.

Como se observa, los infinitivos de la cita indirecta son en su mayoría verbos de estado. Entre ellos, destacan, por el número de ocurrencias, *estar* y *ser*, con 8 y 7, respectivamente. Ninguno de los verbos en infinitivo en la cita indirecta expresa una acción puntual ni es prospectiva; por consiguiente no se transgrede ninguna de las restricciones previstas por el sistema.

Respecto al verbo *estar* en la CI, se deben hacer algunas puntualizaciones. En varios casos *estar* es el auxiliar de la perífrasis con gerundio²³: *haber estado creando* (Oc.: 9), *estar preparando* (Oc.: 22); perífrasis que garantiza la buena formación de la oración frente a las restricciones del infinitivo simple y a los distintos grados de aceptabilidad que puede presentar. Llama la atención la pasiva perifrástica de resultado: ..McCaffrey [...] *dijo estar insultado* por el tono de la carta... (Oc.: 20). Se sabe que las perífrasis de participio con “estar” no admiten todos los

²³ M. E. PÉREZ VÁZQUEZ, *El infinitivo y su sujeto*, cit., p. 181.

participios, como señala la NGLE²⁴, que considera agramatical la combinación “estar insultado” al ilustrar uno de los contrastes entre *ser* y *estar*: {Fui ~ *Estuve} *insultado*. Sin embargo, dicha combinación aparece en periódicos cubanos y también mexicanos. Dado que la ocurrencia encontrada pertenece a un periódico cubano, puede depender del hecho de que, como señala el *Diccionario de americanismos*²⁵, en Cuba, República Dominicana y Paraguay (Cu, RD, Py) el verbo pronominal “insultarse” signifique “Enfadarse o encolerizarse *una persona*” (marcado como pop + cult → espon). Respecto a la expresión “sentirse insultado”, la formada por *estar* posee, por tanto, en su uso diatópico, un grado superior de carga emotiva reactiva, ya que equivale a “estar enfadado/encolerizado”.

El verbo *hablar* se halla en dos ocurrencias fechadas en días distintos, pero ambas se refieren a un mismo tipo de acto: la difusión de dos distintos comunicados de ETA, en la que se adopta el mismo esquema para aludir al portavoz, que “decía hablar...”. Se trata de una fórmula recurrente (*dijo/decía hablar en nombre de eta*) utilizada con el fin de poner en evidencia el anonimato voluntario del informante en su papel de portavoz del grupo terrorista. Los periodistas televisivos y radiofónicos utilizaban esta expresión como fórmula fija en los casos en los que un grupo terrorista reivindicaba un atentado. Salvo, pues, estas expresiones formularias, el infinitivo *hablar* como complemento del verbo *decir* es muy poco usual; de hecho, aquí no hay ninguna ocurrencia.

También con *defender*, las ocurrencias son distintas. Tanto *defender* como *representar* y *apoyar* (“defender”) pertenecen a la esfera política, en los contextos que ofrece CREA oral; cabe destacar que son construcciones que han encontrado una buena aceptación y su uso está muy difundido.

Es necesario destacar que hay 24 ocurrencias de infinitivo simple frente a 2 de compuesto (Oc.: 23, 25). Este dato es muy interesante porque, siendo el infinitivo compuesto gramatical en cualquier caso, era previsible un número de ocurrencias mayor; en cambio no es así. El hecho de que el infinitivo simple sea el más usado invita a pensar que la cita indirecta en infinitivo simple está tomando pie.

(4) *El exministro y diputado del pe-soe, Alfredo Pérez Rubalcaba, ha dicho estar convencido de que hay miedo en muchos sitios porque el Gobierno del pe-pe no cree en las libertades y no le gusta que le lleven la contraria, por lo que despliega medidas para acallar a unos y a otros.* (CREA ORAL. Todo noticias, 13/05/97, Radio 5. ESPAÑA Noticias)

²⁴ NGLE *Nueva gramática*, cit., p. 2217 §28.16i.

²⁵ ASALE, *Diccionario de americanismos*, 2010, www.asale.org.

Una característica relevante común a todas las ocurrencias es la ausencia de un clítico pronominal con función de complemento indirecto. Efectivamente, en general, su uso es escaso y, concretamente, en el corpus CREA ORAL su uso es nulo. Además, con frecuencia los enunciados con clítico dativo en el predicado principal e infinitivo no siempre resultan plenamente aceptables²⁶.

7. La estructura <decir (lema) +infinitivo>

7.1 En subordinadas de relativo

Una característica reseñable es el empleo de la estructura <decir (lema)+infinitivo> en subordinadas de relativo. En el corpus hay 11 casos²⁷ de un total de 26, por lo que representa prácticamente el 50%. En ocho enunciados el verbo de lengua es una tercera persona del plural. Seis ocurrencias contienen el Vp *dicen* (Oc.: 2, 3, 7, 8, 9, 10): [...] *amistades que dicen ser amiga de uno [...]*; dos, *dijeron* (Oc.: 1, 6): [...] *personas que dijeron ser comuneros [...]*. Otras dos son idénticas (Oc.: 4, 5), el Vp es *decía* y recogen una expresión que tristemente se repitió en los noticieros en los años noventa: [...] *que decía hablar en nombre de eta [...]*. La última tiene como expresión introductoria la forma *decíamos* (Oc.: 11): [...] *a quienes decíamos asegurar [...]*.

De las 11 ocurrencias de <decir (lema)+infinitivo> en subordinadas de relativa, 10 utilizan el relativo *que* y una, *quienes*. En 6 ocurrencias, el antecedente es el sujeto correferente, mientras que en 4 es el complemento directo; solo un caso, el relativo *quienes* desempeña la función de complemento indirecto.

Cabe destacar que en los diez casos con relativo *que*, el sujeto correferente es inespecífico: su naturaleza léxica y el verbo en tercera persona plural coadyuvan a la interpretación de una referencia genérica e inespecífica en el mundo extralingüístico. Las unidades léxicas que desempeñan la función de sujeto correferente pueden ser antecedentes (Oc.:1, 2, 3, 4, 5, 6) o no. Son antecedentes dos plurales genéricos

²⁶ A pesar de su escasísimo uso y de su dudosa aceptabilidad, son oraciones gramaticales y se pueden hallar ejemplos ilustrativos, como “Juan le {declaró/dijo/aseguró} al juez no saber nada.” en N. DELBECQUE/B. LAMIROY, *La subordinación sustantiva*, cit., p. 2027.

²⁷ Hay también una relativa con *como*, que no hemos incluido entre la diez señaladas. *Vid.* Oc.: 18.

(*personas, amistades*) (Oc.: 1, 2), el pronombre demostrativo *aquellos* (Oc.: 3), el indefinido *algunos de ellos* (Oc.: 6) y, por último, el singular también genérico precedido de artículo indeterminado: *una mujer* (Oc.: 4, 5). Los que no son antecedentes son también genéricos, *legisladores* (Oc.: 7), *muchos, importantes dirigentes y quienes* (Oc.: 8, 9, 10). Solo en un caso el verbo está en primera persona plural – *decíamos* – y hace referencia al grupo general de políticos mexicanos del que forma parte el mismo hablante (Oc.: 11).

En varios de estos enunciados (Oc.: 2, 3, 7, 8, 9, 10) el contenido de la subordinada relativa tiene carácter argumentativo. Está coorientado en la serie argumentativa del hablante, pero, a la vez, da pie a una crítica hacia aquellos a los que el morfema de persona de *dicen* o *dijeron* hace referencia. El objetivo por parte del hablante es contrarrestar las declaraciones realizadas, con anterioridad, por esos referentes arbitrarios, aludiéndolos; lo cual le permite ahora indicar la falsedad de dichas declaraciones o, al menos, ponerlas en entredicho. La estructura, siendo un discurso reproducido, no solo carga la responsabilidad de lo dicho a otros y, en consecuencia, libra al hablante de cualquier compromiso, sino que lo usa como un arma arrojada, con intención reprobatoria, presentándola, además, como “legítima defensa” y justificando su intervención reactiva. Su actitud polémica queda, sin embargo, atenuada, o si se quiere menos expuesta, precisamente con el uso del infinitivo en la cita indirecta²⁸. Efectivamente, con el infinitivo la noción se conceptualiza – se nominaliza y se crea un efecto atenuante respecto a <que+Vp>. Por otra parte, la subordinada relativa, que no constituye el foco de la información, sirve de base para justificar la intervención reactiva del hablante.

Por ejemplo, en la ocurrencia 3 (ej. 5a), el antecedente es el pronombre demostrativo *aquellos*, utilizado aquí para poner de manifiesto que hace referencia a otros distintos –y en oposición– respecto a un “nosotros” representado por el hablante. De hecho, el contenido de la relativa tiene carácter polémico (con su crítica a los “otros-aquellos”) y sirve de contrapunto para reforzar la argumentación del hablante. Asimismo, en la ocurrencia 8 (ej. 5b), pone en entredicho lo declarado actualmente por *muchos* y añade una crítica explícita de la actitud de los mismos en el pasado (*se cuidaron muy bien de apoyar*), lo cual justifica su incredulidad ante dichas declaraciones (*dicen defender*).

²⁸ La misma función comunicativa se encuentra en la modal (de relativo) (Oc.: 18): [...] como **dijeron** haber estado [...].

(5a) Así como antes sostuve que debemos dar un debate acerca de la honestidad y la ética con que se difunde la información en los medios de comunicación, espero que en este caso podamos transparentar efectivamente qué intereses sectoriales representan *aquellos que dicen ser* sus representantes. Me parece bien que trabajemos sobre la sanción de una ley que reglamente el accionar de los lobbies. (CREA ORAL. Reunión 28, sesión ordinaria 16 (continuación), 1 de julio de 1998. ARGENTINA. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=oyente pasivo, CANAL=cara a cara. Senado de la Nación de la República Argentina (<http://proyectos.senado.gov.ar/web/owa/taquigrafos.consultatac>).

(5b) El Congreso tuvo una intervención muy importante al sancionar normas fundamentales como la Ley de Reforma del Estado, veintitrés mil seiscientos noventa y seis, la Ley de Emergencia Económica, veintitrés mil seiscientos noventa y siete, la Ley de Convertibilidad, la Ley de Consolidación de Activos, el cambio del sistema previsional, etcétera. En definitiva, me refiero a todas las leyes que actualmente nos permiten gozar de *esta estabilidad que hoy muchos dicen defender* pero que, en su momento, se cuidaron muy bien de apoyar. (CREA ORAL. Reunión 4, sesión ordinaria 3, 18/19 de marzo de 1998. ARGENTINATEMA. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=oyente pasivo, CANAL=cara a cara. Senado de la Nación de la República Argentina (<http://proyectos.senado.gov.ar/web/owa/taquigrafos.consultatac>).

7.2. En oraciones distintas a las de relativo

La función comunicativa y la estrategia utilizada se puede aplicar también a parte de las ocurrencias que no pertenecen a ninguna subordinada de relativo, pero que comparten con estas el uso de las 3ª personas del plural del Vp *decir* en la expresión introductoria. Como sujetos correferentes, se hallan indefinidos: otros, otros (Oc.: 12), plurales: *investigadores* (Oc.: 17), *los norteamericanos* (Oc.: 13) o *los grupos armados* (Oc.: 16), denominación del partido: *Izquierda unida y PNV* (Oc.: 14) o *El partido colorado* (Oc.: 15).

En (Oc.: 13) contribuye a la inespecificidad la gran distancia entre “dicen conocer” y “los norteamericanos”; para poder establecer que este es el sujeto, se debe retroceder varias líneas. El hablante, de hecho, repite dos veces el pronombre “ellos” para mantener la cohesión. También en (Oc.: 15) se lleva a cabo una operación de este tipo. Vale la pena traerlo aquí como ejemplo porque ilustra además claramente la estrategia discursiva que se señala en el párrafo anterior.

(6) *El Partido Colorado*, que es un partido nacionalista, no podía, digamos, ser tan ordinario, digamos, tan traidor de su propio nacionalismo como para oponerse al guaraní, entonces quiso instrumentar a nuestro partido, ¿no es cierto?, porque, bueno, *ellos*, de boquilla y como todo nacionalista, *dicen apoyar* lo auténtico, lo popular, lo americano, el idioma y la cultura guaraní, pero en realidad nunca hicieron nada por él, ni

por el idioma ni por la cultura, en fin, siempre quedaron en el folclorismo, ¿no? (CREA ORAL. Encuesta 28, Tadeo Zarratea. PARAGUAY. FORMALIDAD=baja, AUDIENCIA=interlocutor, CANAL=cara a cara)

En cambio, otras ocurrencias de <*decir* (lema)+infinitivo>, que tampoco pertenecen a subordinadas de relativo, se diferencian completamente de estas y de las anteriores, porque disponen de la identificación plena del co-referente sujeto, del que se aporta nombre y apellidos, además de su cargo o profesión. En estos casos, a diferencia de los anteriores, las formas en 3ª persona del Vp *decir* están en singular, como se puede observar en las ocurrencias 19, 20, 21, 22, 23. Estos enunciados cumplen una función comunicativa bien distinta de la anterior, ya que ahora el hablante y el periodista se superponen. Este trata de poner de relieve quién suministra la información que él reproduce en estilo indirecto, y lo hace de manera esencial gracias al empleo del infinitivo en la cita indirecta.

(7a) También el dos de agosto el *Vicepresidente Dan Quayle dijo estar intrigado* por el anuncio del Comandante en Jefe de que se adoptarían severas medidas contra el narcotráfico. (CREA ORAL. Palabras de Fidel Castro sobre el narcotráfico, en el acto del 26 de Julio de 1999 en Cienfuegos, Cu ... CUBA. FORMALIDAD=alta, AUDIENCIA=oyente pasivo, CANAL=cara a cara. Citmatel - Documentos del Gobierno (<http://www2.cuba.cu/gobierno/discursos>))

(7b) *Santiago Genovés* sufre un cierto aislamiento en el Departamento de Investigaciones Antropológicas de la Universidad de México. Últimamente no parece haber participado en programas colectivos, a pesar de que *dice estar preparando* una serie de veinte vídeos sobre agresión humana y violencia. (CREA ORAL. Fueron primera página, 27/10/86, TVE 2. ESPAÑA. Entrevistas)

7. Conclusiones

Las formas del Vp *decir* utilizadas en CREA ORAL suman un total de 26, de las cuales, 25 son de la 3ª persona y la mayoría –15 ocurrencias– son de la 3ª persona del plural (11 de *dicen* y 5 de *dijeron*). Este dato es importante porque, combinado con sujetos con referente inespecífico, constituye un elemento importante en las estrategias discursivas del hablante.

Respecto a la variedad diafásica, como era de esperar, al menos el 58% pertenece al registro formal. Desde el punto de vista diatópico, se observa que su uso está más extendido en el español americano, con el 73%.

Solo en dos casos se usa el infinitivo compuesto. Hay también otros dos casos de perífrasis con gerundio. En los demás, los verbos no expresan acción puntual ni tampoco hay referencia prospectiva en el contenido de la subordinada; por consiguiente, todas las ocurrencias presentan oraciones bien formadas. Se usan con mayor frecuencia los verbos *estar* y *ser*. Una característica común a todos los casos encontrados es que carecen de clítico complemento indirecto en el predicado principal; este dato resulta muy interesante, porque, si bien su presencia daría lugar a construcciones gramaticales, su ausencia en el corpus analizado confirma que su uso en general es muy escaso y que genera juicios de dudosa aceptabilidad.

Cabe destacar que casi la mitad de los casos de <*decir* (lema)+infinitivo> constituyen una subordinada de relativo. Esta construcción sintáctica se pone, en la mayoría de los casos, al servicio de las estrategias discursivas del hablante, considerando que, si bien el contenido la subordinada de relativa no ocupa el primer plano informativo, su función es importante porque ofrece la justificación al hablante para emitir su crítica a aquellas personas que han hecho declaraciones con las que el hablante no está de acuerdo.

Se puede hablar de “aquellas personas” porque, como se anunciaba, a la estructura sintáctica se unen características morfológicas verbales (3ª persona plural) y semánticas (contenido léxico del antecedente o del sujeto de <*decir* (lema)+infinitivo>). Las características morfológicas y sintácticas se configuran también en otras ocurrencias carentes, en estos casos, de subordinadas relativas, aunque también en estos casos la estructura <*decir* (lema)+infinitivo> permite al hablante reproducir declaraciones de “otros” para traerlas a colación, ponerlas en tela de juicio y desatar una crítica. El infinitivo actúa como atenuante respecto a la forma no personal del verbo.

En definitiva, constatando la repetición del mismo esquema, considerando el contenido semántico de dichos infinitivos (además de *ser* y *estar*, se usan *defender*, *representar*, *crear*, *apoyar*) y tratándose, además, de contextos político-informativos, el conjunto representa una toma de posición por parte del hablante, originada por la pertenencia a un grupo (partido o movimiento político) frente a otro grupo; de este modo se crea la dicotomía “nosotros” (que incluye al hablante) frente a “ellos” (con los que el hablante discrepa). Es precisamente a estos a los que se refiere con el plural de *dicen* o *dijeron* (8 ocurrencias). Hay constantemente una alusión al contexto o, en su defecto, a los conocimientos compartidos entre los protagonistas del acto de comunicación, incluida la

audiencia si se trata de medios de comunicación o si se trata de discursos en el parlamento.

Es necesario señalar que hay también ocurrencias que no responden a la estrategia descrita hasta ahora, cuyos hablantes eran políticos o personajes. En cambio, ahora se trata de casos de cita indirecta con infinitivo en los que el hablante es el periodista; por consiguiente, la información ocupa un primer plano se utilizan sujetos con referentes específicos y, generalmente, en singular.

Por último, aunque numéricamente no sea elevada la utilización de la estructura <*decir* (lema)+infinitivo> en la cita indirecta, es muy importante que se hayan encontrado 26 ocurrencias, porque se trata de una muestra de la variedad oral del español; y esta es una variedad diamésica poco permeable al uso de infinitivo complemento del Vp –como con *decir*– cuando no está impuesto por el sistema en distribución complementaria.

Apéndice

Ocurrencias (Oc.) de <*decir* (lema)+infinitivo> (con sujetos correferentes) en el corpus CREA ORAL

- 1) Por último, la referencia se encuentra pendiente de proveer la solicitud de los ofendidos respecto de la diligencia de restitución de la posesión del inmueble de que se trata, promoción recibida el día veinticinco de marzo del año en curso, en razón de la existencia de más de cien viviendas provisionales que, al momento de las diligencias inspección ocular, se encontraron ocupadas por *personas que dijeron ser comuneros* del poblado de Tlayacapan, Morelos. (CREA ORAL. Sesión pública ordinaria de la Honorable Cámara de Senadores, celebrada el jueves 22 de abril de 199 ... MÉXICO. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=interlocutor, CANAL=cara a cara. Honorable Cámara de Senadores de México (<http://www.senado.gob.mx>)
- 2) Ahora, una amistad, OK, yo tengo *amistades* aquí *que dicen ser* amiga de uno y no lo son, para mí ellas no son amigas, es amistad. Que una amiga tuya, se pueda o sea, no es que se tienen que poner hablar de ti, o a decirte cosas, o hablar después, o sea, con las otras gentes, o tener doble cara. Eso no es amiga. (CREA ORAL. CSHC-87 Entrevista 40. VENEZUELA. FORMALIDAD=*baja*, AUDIENCIA=interlocutor, CANAL=cara a cara)
- 3) Así como antes sostuve que debemos dar un debate acerca de la honestidad y la ética con que se difunde la información en los medios de comunicación, espero que en este caso podamos transparentar efectivamente qué intereses sectoriales

representan *aquellos que dicen ser* sus representantes. Me parece bien que trabajemos sobre la sanción de una ley que reglamente el accionar de los lobbies. (CREA ORAL. Reunión 28, sesión ordinaria 16 (continuación), 1 de julio de 1998. ARGENTINA. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=*oyente pasivo*, CANAL=*cara a cara*. Senado de la Nación de la República Argentina (<http://proyectos.senado.gov.ar/web/owa/taquigrafos.consultatac>)

- 4) hora antes, una llamada anónima de *una mujer que debía decir hablar* en nombre de eta, recibida en Protección Civil, alertaba de la colocación de un artefacto en los nuevos juzgados. El artefacto, compuesto de veinte kilos de amonal o amosal, explosivos utilizados habitualmente por la banda terrorista eta, hacía explosión como decimos en Asturias Fernando Fernández Noval manifestaba Tenemos problemas con esa comunicación con nuestra emisora en Gijón. (CREA ORAL. Boletín Informativo, 03/11/96, Cadena Ser ESPAÑA Noticias)
- 5) El más potente hizo explosión hacia las seis de la mañana en el nuevo Palacio de Justicia de la ciudad. El artefacto estaba compuesto por veinte kilos de amonal o amosal, habitualmente utilizado por la banda terrorista eta, y estaba dentro de una bolsa de color negro. A las cinco y media de la mañana se recibía en Protección Civil una llamada de *una mujer que debía hablar* en nombre de eta y que anunciaba la la colocación del explosivo que estallaba media hora después. El delegado del gobierno en Asturias, Fernando Fernández Noval, manifestaba que todo parecía indicar que eta era la autora de este atentado. (CREA ORAL. Boletín Informativo, 02/11/96, Cadena SER ESPAÑA Noticias)
- 6) Insistieron en que sus casos no han sido atendidos y que de la recuperación de su libertad depende en buena medida del diálogo. *Algunos de ellos, que dijeron ser* indígenas desplazados de sus tierras por el conflicto, manifestaron a los legisladores que las condiciones de vida de sus familias desplazadas son extremadamente críticas, como ocurre con muchos otros ciudadanos chiapanecos en la misma condición. (CREA ORAL. Sesión pública ordinaria de la Honorable Cámara de Senadores, celebrada el miércoles 29 de abril de ... MÉXICO. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=*interlocutor*, CANAL=*cara a cara*. Honorable Cámara de Senadores de México (<http://www.senado.gob.mx>)
- 7) Dice también que se han sacrificado los intereses de la patria por los intereses mezquinos de un pequeño grupo coludido con el Gobierno y con los grandes capitales. Dice además, que se perdió la oportunidad histórica de impulsar cambios a fondo desde el Poder Legislativo en el rumbo económico de la Nación. Y para finalizar, esta persona dice, que este es un día de duelo y de persona frente a *los intereses ciudadanos que dicen representar los*

legisladores. Estas son algunas de las opiniones que el día de hoy recogí. Las hacemos nuestras y las hago de su conocimiento. (CREA ORAL. Sesión pública ordinaria de la Honorable Cámara de Senadores, celebrada el domingo 13 de diciembre d ... MÉXICO. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=interlocutor, CANAL=cara a cara. Honorable Cámara de Senadores de México (<http://www.senado.gob.mx>)

- 8) El Congreso tuvo una intervención muy importante al sancionar normas fundamentales como la Ley de Reforma del Estado, veintitrés mil seiscientos noventa y seis, la Ley de Emergencia Económica, veintitrés mil seiscientos noventa y siete, la Ley de Convertibilidad, la Ley de Consolidación de Activos, el cambio del sistema previsional, etcétera. En definitiva, me refiero a todas las leyes que actualmente nos permiten gozar de *esta estabilidad que hoy muchos dicen defender* pero que, en su momento, se cuidaron muy bien de apoyar. (CREA ORAL. Reunión 4, sesión ordinaria 3, 18/19 de marzo de 1998. ARGENTINATEMA. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=oyente pasivo, CANAL=cara a cara. Senado de la Nación de la República Argentina (<http://proyectos.senado.gov.ar/web/owa/taquigrafos.consultatac>)
- 9) Allí en la reunión de Washington, *importantes dirigentes de la economía mundial* parecían marxistas o algo por el estilo hablándole al mundo, y *ellos mismos* sacaban a relucir los datos, en Indonesia cuántos millones a la calle y pasando hambre. *La idílica clase media, que con tanto esfuerzo dicen haber estado creando*, destruida en unos minutos, a pasar hambre, a vender residencias, que se acabó la venta de automóviles y de muchas otras cosas que estaban produciendo todos esos países. ¡Un desastre, realmente, un verdadero desastre!, y con graves consecuencias internacionales (CREA ORAL. Discurso de Fidel Castro en la inauguración de la Feria Internacional de La Habana, FIHSV 98, celebr ... CUBA. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=oyente pasivo, CANAL=cara a cara. Citmatel - Documentos del Gobierno (<http://www2.cuba.cu/gobierno/discursos>)
- 10) Yo tengo la confianza más absoluta en que la el público que asiste es un público sumamente civilizado y, sobre todo, confío en que *quienes* piensen en que Cataluña puede tener un nivel de expresión distinto al que tiene y reivindicación, que siempre y cuando se utilicen medios pacíficos, pues a mí me parece legítima, deben entender que si lo que quieren es dejar a Cataluña en ridículo ante el mundo, no hay mejor sistema que intentar provocar un incidente en una ceremonia. Es decir, el peor favor que podrían hacer a *la Cataluña que dicen defender* sería justamente dar ante el mundo la impresión de país absolutamente incapaz de respetar esa comunicación Barcelona-Cataluña-España-mundo. Y yo creo que eso se va a entender, o

yo creo que eso se entiende y que las posibles reivindicaciones se conducirán, insisto, siempre pacíficamente y democráticamente por otras vías. (CREA ORAL. Radio, Madrid, 12/11/91 B. ESPAÑA. Entrevistas)

- 11) Y como pudiera ser que los intereses que se debaten en forma acalorada en el ambiente internacional pudieran temer de esta acto de exclusiva soberanía y dignidad nacional que consumamos una desviación de materias primas, primordiales para la lucha en que están empeñadas las más poderosas naciones, queremos decir que nuestra explotación petrolífera no se apartará un solo ápice de la solidaridad moral que nuestro país mantiene con *las naciones de tendencia democrática* y a *quienes decíamos asegurar* que la expropiación decretada sólo se dirige a eliminar obstáculos de grupos que no sienten la necesidad evolucionista de los pueblos ni les dolería ser ellos mismos quienes entregaran el petróleo mexicano al mejor postor sin tomar en cuenta las consecuencias que tienen que reportar las masas populares y las naciones en conflicto. (CREA ORAL. Mensaje a la nación del presidente de México, Lázaro Cárdenas, con motivo de la expropiación de las ... MÉXICO FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=*oyente pasivo*, CANAL=*cara a cara*)
- 12) Después eso empezamos a tener problemas internos, problemas sobre todo con grupos que con los que no compartíamos las ideas o no sólo las ideas, sino la forma de trabajar, porque una cosa que nos caracteriza que nos caracteriza, es que no tenemos un proyecto ideológico acabado, endentro del movimiento *hay gente* que se reivindica anarquistas, *otros dicen ser troskistas*, de la internacional, *otros dicen ser marxistas*, leninistas, otros son social-demócratas, hay toda una gama de ideas, y lo que lo que ayuda a mantener la cohesión y la forma de trabajar y la forma de ver esos problemas de acá de la Universidad. (CREA ORAL. CSHC-87 Entrevista 14. VENEZUELA. FORMALIDAD=*baja*, AUDIENCIA=*interlocutor*, CANAL=*cara a cara*)
- 13) Y me pregunto aquí, en esta universidad ilustre: ¿sabían o no sabían *los norteamericanos* que Sudáfrica poseía siete armas nucleares? *Ellos* que lo saben todo, o casi todo, por lo menos en materia de espionaje. *Ellos* que invierten, solamente en la Agencia Central de Inteligencia, veintisiete mil millones de dólares al año, más el Sistema Nacional de Inteligencia que ni se sabe lo que invierte, puede ser entre treinta mil y cuarenta mil millones lo que inviertan en el sistema de inteligencia, que ahora sabía, según dicen, que en una fábrica de medicamentos se producían armas químicas, y dónde está, uno a uno, cada uno de los componentes de grupos a los que responsabilizaban con actos, desde luego, criminales y condenables, como fueron aquellos actos terroristas en las capitales de Tanzania y de Kenya. *Dicen conocer* todo eso. Utilizo este argumento para preguntarme, si no conocían que Sudáfrica tenía siete armas nucleares. Si no lo conocían, ¿cómo pudo Sudáfrica adquirir esas armas?

(CREA ORAL. Conferencia magistral de Fidel Castro en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, Primada de Améric ... CUBA. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=oyente pasivo, CANAL=cara a cara)

- 14) *Izquierda Unida y pe-ene-ue dicen advertir* trato de favor hacia Felipe González (CREA ORAL. Telediario matinal, 06/11/96, TVE 1. ESPAÑA. Noticias)
- 15) El Partido Colorado, que es un partido nacionalista, no podía, digamos, ser tan ordinario, digamos, tan traidor de su propio nacionalismo como para oponerse al guaraní, entonces quiso instrumentar a nuestro partido, ¿no es cierto?, porque, bueno, *ellos*, de boquilla y como todo *nacionalista, dicen apoyar* lo auténtico, lo popular, lo americano, el idioma y la cultura guaraní, pero en realidad nunca hicieron nada por él, ni por el idioma ni por la cultura, en fin, siempre quedaron en el folclorismo, ¿no? (CREA ORAL. Encuesta 28, Tadeo Zarratea. PARAGUAY. FORMALIDAD=*baja*, AUDIENCIA=interlocutor, CANAL=cara a cara)
- 16) Y para eso sirve el dif en Guerrero. Para esto, desayunos escolares que no existen, una robadera de dinero que se hace aquí en el dif. Es grave que la Senadora Lupita Gómez Maganda siga insistiendo en vincularnos a los *grupos armados*, dice ella que dijo o que *dijeron manifestar* públicamente su adhesión el pe-erre-de. Lupita, ¿usted sabe qué significa la palabra adhesión? Grupos armados son los que tienen ustedes en el Jacarandas, Lupita, una policía inconstitucional inventada precisamente en los años de Gómez Maganda para sostener gobiernos represivos. (CREA ORAL. Sesión pública ordinaria de la Honorable Cámara de Senadores, celebrada el lunes 29 de marzo de 1999. MÉXICO. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=interlocutor, CANAL=cara a cara. Honorable Cámara de Senadores de México (<http://www.senado.gob.mx>))
- 17) Bajo el título de Albergan dudas sobre cómo llegaron a Florida los balseros, la agencia notimex informó el uno de julio: Estados Unidos liberó a seis balseros cubanos, cediendo a las protestas de grupos de exiliados, en medio de versiones sobre cómo arribaron a las costas estadounidenses y no que hubieran cruzado en su navío a Miami Beach. *Investigadores dijeron estar convencidos* de que los seis cubanos habían sido dejados cerca de las costas de Florida, luego de que algunos datos de sus entrevistas fueron contradictorios. (CREA ORAL. Extracto del discurso de Fidel Castro Ruz sobre la emigración ilegal promovida durante 40 años por E ... CUBA. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=oyente pasivo, CANAL=cara a cara. Citmatel - Documentos del Gobierno (<http://www2.cuba.cu/gobierno/discursos>))
- 18) Después de seis días en el mar, *como dijeron haber estado*, se hubieran deshidratado y no hubieran tenido la energía para brincar al mar y nadar, indicó

el vocero de la patrulla fronteriza, Dan Geohegan. (CREA ORAL. Extracto del discurso de Fidel Castro Ruz sobre la emigración ilegal promovida durante 40 años por E ... CUBA. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA =oyente pasivo, CANAL=cara a cara. Citmatel - Documentos del Gobierno (<http://www2.cuba.cu/gobierno/discursos>))

- 19) Agregó que Cuba había ignorado los esfuerzos de Washington por lograr una cooperación. También el dos de agosto *el Vicepresidente Dan Quayle dijo estar intrigado* por el anuncio del Comandante en Jefe de que se adoptarían severas medidas contra el narcotráfico. (CREA ORAL. Palabras de Fidel Castro sobre el narcotráfico, en el acto del 26 de Julio de 1999 en Cienfuegos, Cu CUBA. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=oyente pasivo, CANAL=cara a cara. Citmatel - Documentos del Gobierno (<http://www2.cuba.cu/gobierno/discursos>))
- 20) En una respuesta iracunda el veintiocho de enero, *McCaffrey*, un general de ejército retirado, *dijo estar insultado* por el tono de la carta, negó categóricamente un ocultamiento y dijo que no hay evidencias concluyentes que indiquen que las autoridades cubanas están involucradas en esa actividad criminal. (CREA ORAL. Palabras de Fidel Castro sobre el narcotráfico, en el acto del 26 de Julio de 1999 en Cienfuegos, Cu CUBA. FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA =oyente pasivo, CANAL=cara a cara. Citmatel - Documentos del Gobierno (<http://www2.cuba.cu/gobierno/discursos>))
- 21) *La administración que encabeza el presidente William Clinton dijo estar consciente* del incremento en el número de organizaciones de estadounidenses que se dedican al tráfico de cubanos indocumentados. Según el Departamento de Estado se ha registrado un incremento en el número de cubanos indocumentados que han entrado o intentado entrar a Estados Unidos, lo cual refleja que hay más organizaciones dedicadas al tráfico de inmigrantes de la Isla caribeña. (CREA ORAL. Extracto del discurso de Fidel Castro Ruz sobre la emigración ilegal promovida durante 40 años por E ... CUBA FORMALIDAD=*alta*, AUDIENCIA=oyente pasivo, CANAL=cara a cara Citmatel - Documentos del Gobierno (<http://www2.cuba.cu/gobierno/discursos>))
- 22) *Santiago Genovés* sufre un cierto aislamiento en el Departamento de Investigaciones Antropológicas de la Universidad de México. Últimamente no parece haber participado en programas colectivos, a pesar de que *dice estar preparando* una serie de veinte vídeos sobre agresión humana y violencia. (CREA ORAL. Fueron primera página, 27/10/86, TVE 2. ESPAÑA. Entrevistas)
- 23) *El exministro y diputado delpe-soe, Alfredo Pérez Rubalcaba, ha dicho estar convencido* de que hay miedo en muchos sitios porque el Gobierno del pe-pe no cree en

las libertades y no le gusta que le lleven la contraria, por lo que despliega medidas para acallar a unos y a otros. (CREA ORAL. Todo noticias, 13/05/97, Radio 5. ESPAÑA Noticias)

24) El otro joven que la acompañaba también resultó herido leve. La Policía Municipal ha detenido a un hombre de cuarenta y cuatro años por un presunto delito de abuso sexual a un menor. El arresto se produjo en el Camino del Guijarro, en Fuencarral, cuando el hombre se encontraba ayer dentro de un vehículo en compañía de un chico de catorce años. Según el testimonio aportado por éste último, *el ahora detenido decía ser amigo íntimo de la víctima*. Le daba dinero a cambio de dejarse tocar y si no accedía, se volvía agresivo. Los hechos han sido corroborados también por un amigo del joven, otro chaval de catorce años que estaba presente en el momento en que se produjo la detención. (CREA ORAL. Boletín Informativo, 08/05/97, RNE. ESPAÑA Noticias)

25) Habrá tiempo, repito, para discutir esto, pero considero de vital importancia en estos momentos que el conjunto de la Nación participe en este debate y que secofi dé la información. Yo no tengo ninguna información, Senador Medellín, de que *secofi*²⁹ haya dicho proporcionar sobre ami concluyo diciendo, solamente, que secofi debe proporcionar toda la información por escrito y esta soberanía, en su momento, tener todos los elementos de juicio para opinar en defensa de nuestro interés, como nación independiente y soberana, porque la independencia y la soberanía son irrenunciables. (CREA ORAL. Sesión Pública Ordinaria de la Honorable Cámara de Senadores celebrada el jueves 22 de octubre de 19 ... MÉXICO. FORMALIDAD=alta, AUDIENCIA=interlocutor, CANAL=cara a cara. Honorable Cámara de Senadores de México (<http://www.senado.gob.mx>)

²⁹ SECOFI: Secretaría de Comercio y Fomento Industrial de México. “Es la encargada de plantear, organizar, regular y dirigir todas las actividades relacionadas con el comercio exterior. Formula y conduce las políticas generales del comercio exterior. Normaliza la comercialización de bienes y servicios. Además, proyecta y determina los aranceles junto a la SHCP. Orienta la inversión extranjera y la transferencia de tecnología, establece y vigila en los siguientes aspectos: las normas de calidad; el sistema de pesas; medidas y las normas; especificaciones industriales; además de organizar ferias y congresos de carácter comercial e industrial.”

<http://www.comercioyaduanas.com.mx/comercioexterior/comercioexteriormexico/322-organismos-de-comercio-exterior-secofi>

LE DISCOURS DU POÈME HEROÏQUE
DU TASSE
TRADUIT EN FRANÇAIS
PAR JEAN BAUDOIN EN 1639

Gabriella Bosco

1. Jean Baudoin *métaphraste*

Dans une lettre à Jean de Lannel, Jean Baudoin écrit:

[...] si quelque chose me rend odieuse la Traduction, c'est la double ingratitude qui en revient à ceux qui s'en mêlent, tant par la severité des censeurs du temps où nous sommes, que par le mespris qu'on fait aujourd'hui des sciences [...]. De cette façon je tâcheray de monstrier combien est ridicule l'opinion de plusieurs, qui croyent que traduire et faire de son invention soient deux choses incompatibles.¹

Et dans l'*Epître au lecteur* de la *Défence des droits et prérogatives des roys de France* traduite par lui du latin de Daniel de Priézac, il affirme aussi que, traducteur désormais depuis vingt ans, il a rencontré sur son chemin plus d'épines que de roses. De toute manière, ses règles de conduite ont toujours été et restent :

[...] faire aller droit au sens d'un Autheur, au lieu de le tordre ; se rendre maistre de sa pensée, et non pas esclave de ses mots.²

¹ Lettre 122, in *Lettres de Monsieur de LANNEL*, à Paris, chez Toussaint du Bray, 1625, pp. 532-533.

² D. de PRIEZAC, *Défence des droits et prérogatives des roys de France, contre Alexandre-Patrice Armacan, théologien écrite en latin, sous le titre de "Vindiciae gallicae", et fidèlement traduite en françois* [par J. Baudoin], Paris, P. Rocolet, 1639

En d'autres termes, Jean Baudoin dit avoir toujours accordé la primauté au sens, les mots devant servir celui-ci. C'est pour cette raison que Ménage parle de lui en l'appelant "le Métaphraste"³

Baudoin considère la traduction une création littéraire à part entière. Ce qui fait que, souvent, il a cru nécessaire d'adapter les textes qu'il traduisait, afin de les rendre compréhensibles pour un public français.

Mais qui est-il, ce Jean Baudoin que Chapelain aussi aime bien,⁴ malgré une malencontreuse histoire de plagiat survenue en 1625 (à l'origine d'ailleurs de la lettre citée à Jean de Lannel)⁵

Péllisson et d'Olivet, dans leur *Histoire de l'Académie Française*, disent de lui:

Jean Baudoin étoit du lieu de Pradelle en Vivarez. Mais après avoir fait divers voyages en sa jeunesse, il passa le reste de sa vie à Paris, avec le destin de la plupart des gens de lettres, c'est-à-dire sans y acquérir beaucoup de bien. Il fut Lecteur de la reine Marguerite, et depuis aussi il fut au maréchal de Marillac. Nonobstant la goutte et les autres incommodités dont il étoit accablé en sa vieillesse, il ne laissa pas de travailler jusques à sa fin, et nous lui avons l'obligation d'avoir mis en notre langue un très-grand nombre de bons livres.

Son chef-d'oeuvre est la traduction de *Davila*, mais il en a fait aussi plusieurs autres qui ne sont pas à mépriser, comme celles de Svetone, Tacite, Lucien, Salluste, Dion Cassius, *L'Histoire des Incas*, par un Incas; la *Jérusalem*, du Tasse; les *Discours*, du même auteur; ceux d'Ammirato, sur Tacite; plusieurs ouvrages du chancelier Bacon; *Vindiciae Gallicae*, de M. de Priézac; les *Epîtres* de Suger, les *Fables* d'Esopé, *l'Iconologie* de Ripa.

Il fit un voyage exprès en Angleterre, par ordre de la reine Marie de Médicis, pour traduire *l'Arcadie de la comtesse de Pembroke*, et fut aidé dans ce tra-

³ C'est dans la *Requête des Dictionnaires ou le Parnasse alarmé*, satire en vers burlesques, publiée en 1649 (Paris, A. Courbé) puis reprise en 1652 dans la *Aegidi Menagii Miscellanea* (Parisii, apud A. Courbé), mais qui court sous le manteau depuis plus de dix ans, que Gilles MENAGE appelle Baudoin "le Métaphraste" (p. 7).

⁴ Dans une lettre à Boisrobert écrite le 26 octobre 1633 il l'appelle "le bon Baudoin". Cfr. *Lettres de Jean CHAPELAIN de l'Académie française* publiées par Ph. Tamizey de Larroque, 2 voll., Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883, vol. 1, lettre XXIX, pp. 53-54.

⁵ Baudoin aurait accusé de plagiat une certaine Geneviève Chappelain ayant à son tour publié le premier tome de la traduction de *l'Arcadie de la Comtesse de Pembroke* de Philip Sidney, texte qu'il a lui-même traduit. Robert Fouët, éditeur de la traduction de Made-moiselle Chappelain, l'accuse en retour d'être lui le plagiare, ce qui l'oblige, à l'issue du procès, à payer 1200 livres d'amende, une somme énorme pour quelqu'un qui pouvait gagner entre 1000 et 2000 livres par an (cfr. H.-J. MARTIN, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*, 2 voll., Paris et Genève, Droz, 1969).

vail, à ce qu'on dit, par une demoiselle françoise qui étoit depuis longtemps en ce pays-là, et qu'il épousa depuis. Dans tous ces ouvrages son style est facile, naturel et françois. Que si en plusieurs endroits il n'a peut-être pas porté les choses à leur dernière perfection, il s'en faut prendre à sa fortune, qui ne lui permettait pas d'employer à tous ses écrits tout le temps et tout le soin qu'ils demandoient. Il mourut âgé de plus de soixante ans.* Il étoit de petite taille, avoit le poil châtain et le teint vif. Il a laissé des filles et un fils qui est mort à la guerre.** Un autre de ses fils fut une des créatures de Richelieu et servit vaillamment aussi à l'armée (*Les Muses Illustres*, recueil publié par Fr. Colletet, 1 vol. in-18, 1658, p. 152). Enfin une demoiselle Baudoin, probablement sa fille, est connue par le *Dictionnaire des Précieuses*. (Voy notre édit. de ce livre, *Bibliothèque elzévirienne*, 2 vol. in-16 – T. I, pp.42, 104, et T II, p, 151).

* en 1650. Le *Sorberiana* dit: "J. Baudoin obiit aetatis anno 66, pene fame et frigore confectus".

** Un de ses garçons fut tué devant Mardick et Baudoin, dans un sonnet qu'il adressa au cardinal de Richelieu à ce sujet, lui dit:

Mais si bientôt le Ciel ne termine mon sort,
Je ferai succéder ma plume à son épée
Et voir que ta grandeur ne perd rien à sa mort.

(*Les Muses Illustres*, p. 150)⁶

Charles Sorel aussi lui consacre un paragraphe de sa *Bibliothèque Française* et s'exprime élogieusement à propos de ses nombreuses traductions.⁷

Travailleur forcené, entre 1609 et 1650 Jean Baudoin publie 79 volumes dont: 17 textes de sa création, 53 traductions et 9 textes d'autres

⁶ *Histoire de l'Académie Française*, par PELLISSON et D'OLIVET avec une introduction, des éclaircissements et notes par M. Ch.-L. LIVET, Paris, à la Librairie Académique Didier et Cie, Libraires-Editeurs, 1858. Le paragraphe consacré à Jean Baudoin est le XV du chapitre V intitulé "Des Académiciens en particulier" (pp. 238-240).

⁷ "Je viens maintenant à parler des Traducteurs qui ont esté de nôtre temps, entre lesquels il y en a qui meritent beaucoup de louanges: *Jean Baudoin* a mis la main à quantité de Livres de plusieurs langues tant des Anciens que des Modernes. Il nous a donné des traductions de *Lucien*, de *Saluste*, de *Svetone*, de *Tacite*, de *Dion Cassius*, de *l'Histoire des Incas des Indes*, de *la Hierusalem du Tasse*, des *Essais de Bacon*, de *l'Arcadie de la comtesse de Pembroke*, des *Epistres de Suger*, des *Fables d'Esope*, de *l'Iconoogie de Ripa*, et de *l'Histoire d'Avila* (...). On tient pour son plus considerable Ouvrage, la Traduction de *l'Histoire des Guerres civiles de France*, faite par H.C. d'Avila (...). Il a fait d'autres petites Traductions qui sont éparées d'un costé et d'autre, et qu'il n'est pas besoin de rechercher", in *La Bibliothèque Française de M. C. SOREL, Premier Historiographe de France*, A Paris, par la Compagnie des Libraires, seconde édition revue et augmentée, 1667, Ch. XI, *Des Traductions des Livres grecs, latins, italiens et espagnols en françois, et de la manière de bien traduire*, pp.223-224.

auteurs qu'il édite et dont il écrit la préface. D'autres ouvrages il les publie sous le pseudonyme d'Antoine Bandole (textes de circonstance surtout, écrits lors des voyages qu'il fait au service de la Reine). Il traduit à partir de l'italien, du latin, de l'espagnol, de l'anglais et du grec ancien (ce dernier ayant un rôle décidément mineur).

Aujourd'hui, les études consacrées à la traduction aux XVI^e et XVII^e siècles tendent à reconnaître en Baudoin un des représentants de l'âge d'or de l'activité traductive conçue comme œuvre littéraire. Emmanuel Bury considère son rôle "significatif de ce que fut le travail de traducteur à l'époque d'Henry IV et de Louis XIII", et il affirme que ses traductions sont intéressantes pour deux raisons: d'une part parce que Baudoin fait preuve d'un sens aigu de la langue et de son évolution, d'autre part parce qu'il est un témoin privilégié de l'époque où la traduction se constitue en genre.⁸

Françoise Graziani, traductrice moderne des *Discorsi* du Tasse,⁹ admire son lointain prédécesseur pour s'être voulu *asseur* non seulement des œuvres poétiques du Tasse, mais aussi de ses textes théoriques, que personne n'avait traduit en français avant lui, et pour avoir été curieux de sa méthode d'écriture. Plus respectueux de l'original par rapport à Blaise de Vigénère, Françoise Graziani toutefois ne peut pas s'empêcher de considé-

⁸ E. BURY, *Trois traducteurs français aux XVI^e et XVII^e siècles: Amyot, Baudoin, D'Ablancourt*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 1997-3: "Baudoin, en traduisant Le Tasse ou *L'Arcadie* de Philip Sidney, a joué sans doute un rôle déterminant dans la construction d'un imaginaire héroïque et pastoral à l'époque de Louis XIII" (p. 365). "Seule l'actualité d'une langue à faire, la réalité inédite d'un public moderne à conquérir conduit les traducteurs libres à adapter leur texte: c'est-à-dire, au sens étymologique, à rechercher l'*aptum*. C'est bien donc une exigence d'ordre rhétorique qui les guide. Ce n'est pas pour rien que le "manifeste" de la jeune école de traducteurs autour de l'Académie sera placé sous le signe de Cicéron: la publication des *Huit Oraisons de Cicéron* (traduites par Du Ryer, Giry, Patru et d'Ablancourt) marque en effet l'essor du genre au XVII^e siècle" (p. 370). "Aux ordres de Marguerite de Valois Baudoin apprend l'espagnol pour en traduire les textes importants, avant de s'attaquer, avec la même énergie, à Sidney, au Tasse ou à Ripa: il s'agit de rendre disponibles, pour un public actuel de langue française, tout un faisceau d'œuvres importantes du *patrimoine* littéraire européen" (*ibid.*). "La *déformation* même que subissent les œuvres est un critère assez précieux et très juste pour évaluer l'image que l'on se faisait alors des littératures anciennes ou étrangères. Une longue tradition philologique a pris plaisir à rechercher et à dénoncer les *contresens* que faisaient les auteurs de *Belles infidèles*: cela est un peu vain. C'est en effet nier tout leur apport à la conscience critique d'une époque; Proust disait qu'à propos d'une grande œuvre tous les contresens qu'on fait sont beaux" (*ibid.*).

⁹ LE TASSE, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, traduit de l'italien, présenté et annoté par F. Graziani, Paris. Aubier, 1997.

rer Baudoin “vagabonde et libre” dans ses traductions, Charles Vion d’Alibray étant pour elle le plus fidèle des trois par rapport aux textes du Tasse.¹⁰

La mesure de ces vagabondages et de cette liberté restait cependant à étudier. Si je le fais, c’est pour vérifier si (c’est ma conviction, comme j’ai déjà eu l’occasion de l’affirmer ailleurs)¹¹ ses différentes formes d’intervention peuvent constituer dans l’ensemble un système d’interprétation subjective ayant pour but la défense d’une certaine conception de la poésie épique.

2. La traduction des *Discorsi*

En 1639, un peu plus d’un demi-siècle après leur première publication italienne (1587), un large extrait des *Discorsi dell’arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* du Tasse parut en français, dans la traduction de Jean Baudoin, à l’intérieur de son *Recueil d’Emblèmes divers, avec des Discours Moraux, Philosophiques et Politiques, Tirez de divers Auteurs, Anciens et Modernes*.¹² Cet extrait, qui correspond au premier des *Discorsi* du Tasse, figure dans la seconde partie du *Recueil* de Baudoin, dont il représente le *Discours LXXI*, intitulé *Du Poëme Heroïque*.¹³

Quelques années auparavant, en 1632, Jean Baudoin avait déjà publié un petit extrait des mêmes *Discorsi* du Tasse, parmi les textes liminaires de la seconde édition de sa traduction de la *Jérusalem délivrée*, édition “corrigée en divers endroits sur l’Original Italien, et augmentée d’un Recueil d’Observation nécessaires avec l’Allegorie du Poëme”.¹⁴ Il ne s’agissait, à l’époque, que des premières pages du deuxième des *Discorsi dell’arte poetica* (le passage concernant la forme à donner au poème après le choix d’un sujet parfait), auxquelles toutefois Baudoin avait déjà ajouté quelques pages du premier des *Discorsi*, celles qui définissent les normes à suivre pour le choix d’un argument convenable au poème héroïque.

¹⁰ F. GRAZIANI, *Sur le chemin du Tasse: la fidélité du traducteur selon Vigenère, Baudoin et Vion Dalibray*, in Aa. Vv., *L’Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, Cahiers V.L. Saulnier n° 20, éditions de la rue d’Ulm, Paris, 2003, pp. 203-216.

¹¹ Cfr. G. BOSCO, *Della questione epica*, in «Studi Francesi» n° 182, maggio-agosto 2017, pp. 320-326.

¹² Recueil publié à Paris, chez Jacques Villery.

¹³ Le *Discours du Poëme Heroïque* occupe les pp. 577 à 619.

¹⁴ Publiée à Paris, chez Matthieu Guillemot (la première édition datait de 1626).

Quand Baudoïn revient, six ans après, au *Discorsi* du Tasse, c'est donc pour donner la traduction du premier, qu'il considère le plus important, en entier. Entre temps, il a d'ailleurs traduit d'autres textes du Tasse, notamment un certain nombre de ses *Dialoghi*.¹⁵

Le texte que je propose ici est la transcription complète de la traduction de 1639, dont je vais publier prochainement l'édition (à laquelle je renvoie pour le commentaire et l'apparat critique), où je fournirai aussi les deux extraits des *Discorsi* traduits par Baudoïn en 1632.¹⁶

RECUEIL
D'EMBLEMES
DIVERS.
AVEC DES DISCOURS
MORAUX, PHILOSOPHIQUES,
ET POLITIQUES,

Tirez de divers Auteurs, Anciens et Modernes.

PAR J. BAUDOÏN

SECONDE PARTIE

A PARIS,
Chez JACQUES VILLERY, rue Clopin,
à l'Escu de France; Et en sa boutique
pres des Augustins.

M. DC. XXXIX

¹⁵ Réunis sous le titre *Les Morales du Tasse où il est traité : de la Cour, de l'Oisiveté, de la Vertu des dames illustres, de la Vertu héroïque, du Mariage, de la Jalousie, de l'Amour, de l'Amitié, de la Compassion et de la Paix*, à Paris, chez Toussaint du Bray et A. Courbé, 1634; ainsi que *L'Esprit, ou l'Ambassadeur, le Secrétaire et le Père de famille*, à Paris, chez A. Courbé, 1632; et le dialogue *De la Noblesse, où il est exactement traité de toutes les prééminences, et des principales marques d'honneur des souverains et des gentilshommes*, à Paris, chez A. Courbé, 1633.

¹⁶ En ce qui concerne l'orthographe, j'ai reproduit le texte tel quel, me limitant à moderniser les alternances i/j, u/v, le mot ou = où et les signes & = et, é = en ou em, ~ = n ou m, c = ç. J'ai respecté aussi la ponctuation originale. Dans les notes de bas de page, j'ai signalé variantes et changements par rapport au texte du Tasse (éd. utilisée pour la confrontation: T. Tasso, *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1977).

AVEC PRIVILEGE DU ROY

Du Poëme Heroïque

DISCOURS LXXI

Traduit de l'Italien de

TORQUATO TASSO

CELUI qui se propose d'escrire un Poëme Heroïque, doit ce me semble,¹⁷ estre soigneux de trois choses. La première,¹⁸ de faire election d'une Matiere qui soit propre à recevoir en soy la plus excellente Forme que l'Art du Poëte s'estudie d'introduire. La seconde, de luy donner cette Forme comme il faut, et la troisieme, de la revestir des plus riches ornemens qui soient convenables à sa nature. Je fonderay donc tout ce discours sur ces trois articles, aussi distinctement que je les ay proposez. Or afin de commencer par le jugement qu'il doit témoigner touchant le choix de la Matiere, je diray quel doit estre l'Art qu'il faut observer, premierement à la disposer, et à la former, puis à la revestir, et à la parer des ornemens necessaires.

La Matiere nuë (c'est ainsi que je nomme¹⁹ celle qui n'a point encore reçu aucune qualité de l'Art de l'Orateur, ny du Poëte) est celle qui tombe sous la consideration du dernier, tout ainsi que le fer ou le bois peut tomber sous celle du Forgeron, ou du Charpentier. Car comme l'Ouvrier qui entreprend de faire un navire, est obligé de sçavoir, non seulement quelle en doit estre la forme, mais encore de connoistre quelle maniere de bois est la plus propre à la recevoir; il faut tout de mesme, que le Poëte ayt ensemble l'Art de former la Matiere, et le jugement de la discerner, comme ayant à la choisir de telle nature, qu'elle soit capable de soy-mesme de toutes les perfections qu'on sçauroit dire. La Matiere nüe, ou simple, est presque touÿjours oferte à l'Orateur, ou par l'evenement, ou par la necessité de la chose.²⁰ De là vient aussi, qu'il arrive plusieurs fois, que ce qui n'est pas bien seant au Poëte, est louïable en l'Orateur.

¹⁷ *ce me semble* est ajouté par Baudoin.

¹⁸ Baudoin introduit la numération.

¹⁹ *je nomme*. Baudoin met à la première personne l'expression impersonnelle employée par le Tasse "è detta".

²⁰ Baudoin omet la deuxième partie de la phrase, où le Tasse dit que la matière nue est choisie par le poète.

Un Poete sera repris, s'il essaye de rendre digne de compassion une personne qui aura volontairement trempé ses mains dans le sang de son Pere; Comme au contraire, de ce mesme evenement un excellent Orateur fera naistre des effets de pitié, avec beaucoup de louange: de maniere qu'en celuy-là l'élection sera blasmée, et en celuy-cy l'esprit loué, et la necessité fort justement excusée.²¹ Car comme il est hors de doute que la vertu de l'Art peut en quelque façon violenter la nature de la Matiere, de telle sorte qu'on fasse paroistre vray semblables les choses qui ne le sont pas d'elles-mesmes; et dignes de compassion, ou merveilleuses, celles qui ne sont ny l'un ny l'autre, il ne faut pas douter non plus, qu'il n'y ait moyen d'introduire ces qualitez beaucoup plus facilement, et en un degré bien plus haut, dans toutes ces Matieres qui sont naturellement disposées à les recevoir. Cela estant, il est à presupposer, qu'avec un mesme artifice, et une mesme eloquence, l'on rendra digne de compassion Oedipe, qui tua son Pere par ignorance, et Medée aussi, qui desmembra ses enfans, et se porta de sang frois à une si noire meschanceté. Mais cela n'empeschera pas que la Fable d'Oedipe, si l'on en sçait deduire les accidens, ne fleschisse bien plustost à pitié, que ne fera celle de Medée. Car l'une touchera les cœurs vivement et les remplira de tendresse; au lieu que l'autre sera bien à peine capable de les esmouvoir tant soit peu, quoy qu'en tous les deux l'Art soit semblable, et non pas esgal.²² Ainsi voyons-nous que la forme d'un mesme cachet s'imprime beaucoup mieux sur de la cire, que sur une autre matiere, qui est ou plus epaisse, ou plus liquide²³ et qu'une statue d'or, ou de marbre, est davantage prisée que si elle estoit de bois, ou de pierre, encore qu'en l'une et en l'autre l'on ne laisse pas d'admirer egalement l'industrie de Phidias, ou de Praxiteles.

Après avoir demonstré combien il importe de sçavoir faire election de la Matiere du Poeme qu'on s'est proposé d'escrire, il ne reste plus qu'à voir de quel lieu elle doit estre tirée. Il faut donc sçavoir,²⁴ que la Matiere, qu'on peut encore nommer plus commodement l'*Argument du Poeme*, est ou feinte, et alors il semble que le Poete ayt part, non seulement à l'élection, mais encore à l'invention; ou tirée de l'Histoire, et ce dernier expediant est le meilleur, si je ne me trompe. Car si l'on vient à presu-

²¹ Baudoin anticipe l'esprit (*l'ingegno* chez le Tasse) par rapport à la nécessité.

²² Ici Baudoin fausse le sens: le Tasse dit "ancora che l'artificio nell'una e nell'altra usato sia non solo simile, ma eguale".

²³ Baudoin anticipe la matière *epaisse* et postpose la *liquide*.

²⁴ *il faut donc sçavoir* est ajouté par Baudoin.

poser ce principe connu de tous, que l'Épique doit tousiours, s'arrester sur ce qui est vraysemblable, l'on trouvera que les actions les plus illustres, comme par exemple celles qu'on represente dans le Poëme Heroïque; doivent apparemment avoir esté escrites par quelque Historien, pour les rendre memorables à la Posterité. D'ailleurs, il est tres-certain que les grands succez ne peuvent estre inconnus aux hommes; qui les tiennent pour faux, s'ils ne sont point reçeus dans l'Histoire.²⁵ Que s'il advient une fois qu'ils les estiment tels, il est fort difficile en tel cas de bien manier leurs passions, soit qu'il leur faille donner de la crainte, de l'effroy, de l'estonnement, et de la pitié, ou les rendre susceptibles de joye, ou de fascherie. En un mot, quoy qu'il en puisse arriver, il est bien certain qu'ils n'attendent pas le succez des choses avec tant de plaisir, qu'ils en recevroient, si elles estoient²⁶ du tout veritables, ou du moins en partie. Puis que c'est donc par le moyen de la Vray-semblance que le Poete doit tromper les Lecteurs, et ne leur persuader pas seulement que les choses par luy traitées sont véritables, mais les soumettre si bien à leur sens, qu'ils croyent y estre presens, ou mesme les voir, ou les oïr; il faut necessairement qu'il imprime dans leur esprit une haute opinion de la Verité; ce qui luy sera facile de faire, s'il s'ayde bien à propos des Autoritez de l'Histoire. En cecy toutesfois, je n'entends parler que de ces grands Esprits, qui se proposent d'imiter les actions les plus illustres. Tels sont les Poetes tragiques, et les Épiques. Car quant aux Comiques, qui ne sont que simples imitateurs des choses basses et populaires, il leur est tousiours permis de feindre un argument tel qu'ils veulent; n'estant pas incompatible, que des hommes qui sont habitans d'une mesme ville, ne puissent avoir connoissance des actions des particuliers. Or bien que dans l'art Poétique d'Aristore, nous lisions que les Fables feintes à plaisir, ont accoustumé d'estre agreables au peuple, à cause de leur nouveauté, comme fut entre les anciennes celle d'Agaton, et comme le sont parmy nous les Fables Heroïques de l'Arioste,²⁷ et les Tragiques des Autheurs les plus modernes; si ne devons nous pas pour cela nous laisser persuader, qu'il faille faire beaucoup d'estat d'une Fable qu'on aura feinte en

²⁵ Baudoin répète *Histoire* là où le Tasse dit "iscrittura".

²⁶ Le Tasse écrit "veri stimassero"; Baudoin transforme en *estoient veritables*, déplaçant le sujet de la phrase des Lecteurs (chez le Tasse "gli uomini") aux choses.

²⁷ Baudoin élimine le Boiardo, que le Tasse évoque avec l'Ariosto.

quelque Poeme excellent, comme nous l'avons prouvé par les raisons tirées du vray-semblable.²⁸

A tout cela l'on peut adjoûter, que la nouveauté du Poeme ne consiste pas principalement en une matiere feinte et inouïe, mais plustost en la nouveauté de ce qu'on appelle *intrigue*, et en la façon de se montrer ingenieux à desmeler le nœud de la Fable.²⁹ J'allegueray pour exemple de cecy, qu'il s'est trouvé divers Poètes anciens, qui ont choisi pour Argument de leur Ouvrage Thieste, Oedipe, et Medée, sans toutes-fois prendre garde³⁰ qu'à force d'en accommoder diversement la tissure, ils en ont fait le sujet, et propre, et nouveau, de commun et de vieil qu'il estoit. Mais de moy, je ne sçaurois nommer nouveau que cette sorte de Poème, qui dans ses Episodes, en ses intrigues, et en la façon de les desmesler, aura de la nouveauté, quoy que la Matiere en soit connüe, et que d'autres l'ayent auparavant traittée. Au contraire, l'on ne pourra qu'improprement appeller nouveau quelque Poème que ce soit, dont les personnages seront feints, aussi bien que l'argument;³¹ et telle est possible quelque Tragedie moderne, de qui le sujet et les noms sont imaginaires, mais dont le neud est tissu et broüillé à la maniere des anciens Grecs, sans qu'il y ayt ny l'autorité que requiert³² l'Histoire, ny la nouveauté qui semble naistre de la feinte.³³ Il faut donc que l'argument du Poème Epique se tire de l'Histoire, qui soit ou dans la fausse Religion comme celle des Payens, ou bien dans la veritable, comme est la Chrestienne, et telle que fut anciennement celle des Hebreux. Je ne pense pas neantmoins, que les actions des Gentils puissent fournir le sujet qu'il faut pour bien faire un Poeme Epique. La raison est, pource qu'en ce genre de Poemes, nous voulons ou recourir, ou ne recourir pas aux Deitez que les Gentils adoraient. Que si nous faisons le dernier des deux, nostre Poeme n'attire jamais

²⁸ Baudoin coupe une partie de la phrase, celle où le Tasse dit "e con molte altre ragioni da altri è stato concluso"

²⁹ Le Tasse écrit: "consiste nella novità del nodo e nello scioglimento della favola". Baudoin introduit la nécessité pour le poète de se montrer *ingenieux*.

³⁰ *sans prendre garde* transforme le texte du Tasse qui dit seulement "di commune proprio e di vecchio novo il facevano" [l'argument].

³¹ Baudoin coupe une partie de la phrase: "quando però il poeta l'avviliuppi e distighi in quel modo che da altri prima sia stato annodato e disciolto".

³² *requiert* remplace "porta seco".

³³ A partir d'ici, le passage du premier *Discours* que Baudoin avait déjà traduit et publié en 1632.

l'Admiration;³⁴ comme au contraire, si nous y recourons, nous le mettons hors du Vray-semblable. Or est-il qu'on trouve rarement agreable un Poeme qui n'est point accompagné de ces hautes merveilles qui sont capables d'esmouvoir les ignorans, et mesme les plus judicieux. Par où j'entends parler de ces effets admirables qu'on feint estre causez pas la Magie;³⁵ tels que sont les anneaux et les escus enchantez, les chevaux volans, les vaisseaux transformez en Nymphes, les Fantosmes entre-meslez aux combats, et ainsi des autres choses, dont un Escrivain doit assaisonner son Poeme, pour le mieux faire gouster, s'il a tant soit peu de jugement. Car il s'ensuit de là, qu'avec ce qu'il s'accommode au goust des hommes vulgaires, il contente par mesme moyen ceux qui se picquent le plus de sçavoir. Et d'autant que ces miracles ne se peuvent faire naturellement, il faut necessairement avoir recours à une vertu surnaturelle. Que si pour le mesme effet, nous nous adressons aux Dieux des Gentils, le vray-semblable cesse aussi-tost, pour ce que nous ne qualifions point de ce nom une chose fausse, n'estant pas possible que de vaines Idoles puissent produire des choses qui soient au dessus de la Nature, et de l'humaine creance. De dire maintenant qu'on doit fonder une merveille sur l'imaginaire pouvoir de Jupiter, d'Apollon, et des autres Dieux des Gentils; c'est asseurement une pure extravagance, et une chose tout à fait esloignée du vray-semblable, comme le pourront facilement connoistre les plus mediocres esprits, qui voudront prendre la peine de lire les Poëmes, qui sont fondez sur la fausseté de l'ancienne Religion.³⁶

Le *Merveilleux*, et le *Vray-semblable* sont asseurement deux natures si fort differentes, qu'il s'en faut bien peu qu'elles ne se contrarient. Et toutesfois l'une et l'autre sont tellement necessaires au Poeme, qu'il faut sans doute qu'un Poëte qui treuve moyen de les joindre ensemble, soit grandement ingenieux en son Art. Aussi, à vray dire, bien que plusieurs l'ayent fait iusques icy, pas un neantmoins n'en a donné les preceptes.³⁷ Au contraire, il s'est treuvé plusieurs grands hommes, qui voyant la repu-

³⁴ Baudoin traduit par *n'attire jamais l'Admiration* la phrase "viene a mancarvi il Meraviglioso".

³⁵ Baudoin ici ajoute carrément *ces effets admirables qu'on feint estre causez pas la Magie*.

³⁶ Ici se termine le passage du premier *Discours* déjà traduit et publié par Baudoin en 1632.

³⁷ Baudoin supprime la considération entre parenthèse du Tasse, limitative – "(ch'io mi sappia)" – , qu'il introduit toutefois un peu après (*à mon avis*), déplacement qui comporte de sa part un grand changement: de cette sorte, il attribue à l'auteur une opinion que le Tasse, par contre, dit ne pas partager, c'est-à-dire l'idée selon laquelle "si debba or seguire il verisimile, ora il meraviglioso".

gnance de ces deux natures, n'ont pas tenu pour merveilleuse ceste partie du Poeme, qui est vray-semblable, ny pour vray-semblable celle qui tient d'une trop haute merveille. Que si toutes deux sont necessaires, comme il est certain, il faut, à mon advis, qu'elles le soient de telle sorte, que tantost le *Vray-semblable* s'ensuive, et tantost le *Merveilleux*, de maniere que l'un ne cede point à l'autre, et que le temperement en soit mutuel.

Je sçay que plusieurs se font accroire qu'il peut y avoir en un Poeme Epique quelque partie destachée du *Vray-semblable*; mais pour moy mon sentiment n'est pas tel, et en voicy la raison. La Poësie n'est de sa nature qu'une Imitation. Or est-il que l'Imitation ne pouvant estre separée du Vray-semblable, puis qu'imiter signifie s'estudier à faire ce qu'un autre a fait; il s'ensuit que pas une partie de la Poesie ne peut estre separée du *Vray-semblable*. La vray-semblance neantmoins n'est point du nombre de ces conditions, qui font les plus grandes beautez, et les plus agreables ornemens de la Poesie, combien qu'elle luy soit propre; et tellement essentielle, qu'il n'est point de partie en elle qui s'en puisse passer. Mais bien que j'oblige le Poete Epique à garder tousjours le *Vray-semblable*; si est ce que je n'exclus point de luy l'autre partie, à sçavoir le *Merveilleux*. Au contraire, je croy qu'il n'y a point de repugnance qu'une mesme action ne puisse estre et merveilleuse, et vray-semblable. Outre que je tiens asseurément que pour accorder ensemble des qualitez si differentes, il se trouvera plusieurs moyens, dont je rapporteray icy le principal, remettant à parler des autres en cet endroit de mon ouvrage, où je traiteray de la tisure de la Fable. Que le Poete attribue donc tous les effects qui vont par dessus la puissance des hommes, à Dieu, aux Anges, et aux Demons, ou bien à ceux ausquels ils en ont donné le pouvoir, tels que sont les Saints, les Magiciens et les Fées. Ces operations, à les considerer en elles-mesmes, passeront pour des merveilles, ou si vous voulez par des miracles, selon la commune façon de parler; joint qu'on les tiendra pour vray-semblables, si l'on a esgard à la vertu, et à la puissance de leur Auteur. Car cette maxime estant universellement establee parmi les Chrestiens,³⁸ Que par la permission de Dieu, les Demons, et les Magiciens peuvent faire plusieurs choses merveilleses, et par dessus les forces de la Nature, ceux-là sans doute qui en auront leu les exemplaires, ou qui les sçau-

³⁸ Le Tasse dit, en image: "avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa Fede". Baudoin raccourcit considérablement en parlant d'une *maxime universellement establee parmi les Chrestiens*.

ront par ouy-dire, n'appelleront jamais contraire à la bienséance une chose qu'ils croiront non seulement estre advenue, mais pouvoir advenir tous les jours. Peut-estre aussi que pour cette mesme raison, ces Anciens qui vivoient dans les erreurs de leur vaine Religion, ne devoient point estimer impossibles ces miracles que s'imaginoient de leurs Dieux les Historiens, et les plus excellents Poetes qu'ils eussent. Car bien qu'ils chocquassent le sentiment des Sçavans, si est ce que les Poetes qui s'en servoient, se tenoient apparemment pour satisfaits, pourveu qu'ils pleussent au sentiment du Vulgaire, auquel on est contraint de s'accommoder bien souvent, ou mesme on le doit, laissant à part la verité des choses par trop exactes.

De ce que je viens de dire, il s'ensuit qu'une mesme action peut estre ensemble, et merveilleuse, et vray-semblable; à sçavoir merveilleuse, si on la considere en elle mesme dans les bornes de la Nature; et vray-semblable, si l'on se la represente separée de ses limites en sa cause; qui est une vertu surnaturelle, puissante, et accoustumée à faire de ces merveilles. De ce particulier Privilege, ou de ce moyen de pouvoir joindre le *Vray-semblable*, au *Merveilleux*, ne sont nullement capables ces Poëmes, dans lesquels l'on introduit les Dieux des Gentils; Comme au contraire, si quelques uns s'en peuvent servir commodement, ce sont, à mon advis, ces Poëtes qui ne fondent leur Poësie que sur nostre Religion; Et voilà, ce me semble, la seule raison d'où l'on peut conclure, que l'Argument du Poeme Epique doit estre tiré, non pas de l'Histoire des Gentils, mais de celle des Chrestiens, ou des Hebreux. Adjoustons à cecy, qu'en matiere des deliberations, ou celestes, ou infernales, ou des predictions, et des plus belles Ceremonies, nostre Religion a bien incomparablement plus de grandeur et de maiesté, que celle des Gentils. Aussi, m'estonnay je grandement, de ce que certains Escrivains modernes, voulant former l'Idée d'un parfait Cavaliers, en ont pris le modelle sur l'Idolatrie, au lieu de se proposer un plus noble objet de Religion, et de Pieté. Que si l'on ne peut attribuer le zele d'une vraye Religion, ny à Jason, ny à Thesée, qu'on les laisse à part, pour faire election à leur Place, du Roy Artur, de Charlemagne, et ainsi de leurs semblables. J'obmets³⁹ que le Poete, qui dans la societe civile, faisant une partie de la Republique, est obligé d'avoir es-

³⁹ Baudoin supprime ici la locution temporelle "per ora", vraisemblablement en raison du fait que, sa traduction se limitant au premier discours, elle ne comportera pas la partie annoncée pour plus tard par le Tasse.

gard à l'Utile,⁴⁰ enflammera bien plustost les courages par l'imitation des Chevaliers Chrestiens, que par celle des Infidelles; veu que les exemples de nos semblables, et qui nous sont comme domestiques, ont bien asseurément plus de force à toucher les coeurs, que n'en ont les estrangers, et les dissemblables. Il faut donc que l'Argument du Poeme Epique, soit tiré d'une Histoire de Religion, et que nous tenions pour veritable. Or est-il, que ces Histoires, sont, ou tellement sacrées, et venerables, que l'establisement de nostre Foy estant fondé sur elles, l'on ne peut les alterer sans impieté; ou bien elles ne sont pas Saintes jusques à ce point, qu'il faille tenir pour articles de Foy ce qu'elles contiennent: Si bien qu'en tel cas, si l'on en retranche quelque chose pour en adjoûter une autre, ou pour la changer, l'on ne pourra point legitiment estre blasmé de temerité, ou de peu de zele envers les choses qui touchent la Religion. Quoy qu'il en soit, je n'appreuve pas que nostre Epique soit si Hardy, que de mettre la main aux Histoires de la premiere qualité. Au contraire, je suis fort d'avis, qu'il en laisse le maniment aux hommes devots et Religieux, afin qu'ils se tiennent à cette Verité toute pure, puis qu'il n'est pas loisible d'y rien feindre; et cela estant, il faut que le Poete se souviene, que s'il laisse à part les fictions, il ne passera que pour Historien. Qu'il puise donc l'Argument de l'Épopée, dans les Histoires qui se fondent sur la vraie Religion, sans que toutesfois on les autorise jusqu'à ce point, que de ne les pouvoir alterer, à moins que de faillir contre la Pieté. Or est-il que les Histoires contiennent, ou les choses advenues de nostre temps, ou celles qui se sont passées depuis plusieurs Siecles, ou qui ne sont, ny beaucoup Modernes, ny aussi beaucoup Anciennes. Je veux dire maintenant, que l'Histoire d'un Siecle extremément esloigné du nostre, fournit au Poete une grande commodité de feindre. La raison est, pource que les choses estant si avant ensevelies dans une profonde Antiquité, qu'il n'en reste plus qu'une memoire bien foible, il les peut changer, comme bon luy semble, sans s'arrester autrement à la Verité. En quoy toutesfois il y a cela de mauvais, qu'il s'en ensuit une incommodité, qui possible n'est pas petite. Car estant necessaire en un Poeme, de joindre l'Antiquité des temps à celle des Mœurs; s'il advient qu'on s'estudie à le faire, on trouvera que la discipline Militaire des Anciens, ny mesme leurs stratagemes, ny leurs coustumes, ne pourront plaire en ce Siecle à la plus-part des

⁴⁰ La distinction opérée par le Tasse entre la finalité du poète en tant que "uomo civile e parte della repubblica", c'est-à-dire le "giovamento", qu'il n'a pas comme poète tout court ("ciò come poeta non ha per fine"), est elle aussi supprimée par Baudouin.

hommes, qui les liront. Il n'en faut point de meilleure preuve que l'Iliade, ou l'Odissee d'Homere,⁴¹ de qui les Livres, bien que divins, ne laissent pas toutesfois d'estre souvent ennuyeux. De quoy certes l'on ne doit attribuer la cause qu'à l'Antiquité des Mœurs;⁴² à quoy ne peuvent s'accommoder les esprits de nostre temps; qui pour estre accoustumez à la politesse d'aujourd'huy, appellent suranné tout ce qui n'est pas de leur goust, ny de l'usage present. Aussi veritablement, qui voudroit mesler ensemble la nouveauté des mœurs, et la façon de vivre, qui se pratiquoit anciennement; celui-là sans doute imiteroit un Peintre peu judicieux, qui nous representeroit Caton, et Cincinnatus vestus à la Milannoise, ou à la Napolitaine; ou qui osteroit à Hercule la Massue, et la peau de Lion, pour l'habiller d'une soutanne.⁴³

Les Histoires modernes ont, à vray dire, cela de commode, d'estre conformes aux mœurs, et aux coutumes qui sont aujourd'huy pratiquées. Mais d'un autre costé, ce que j'y ay trouvé de mauvais, est qu'elles ostent presque par tout les moyens de feindre, qui sont tout à fait nécessaires aux Poetes, et particulièrement aux Epiques. Car il n'y a pas de doute, que ce seroit une tres grande effronterie à un Poète, de vouloir descrire les belles actions de l'Empereur Charles V tout autrement que ceux qui les auroient veuës. Cette extravagance passeroit sans doute pour un effet de folie,⁴⁴ puisque les hommes ne peuvent souffrir qu'on les trompe, en matiere des choses qu'ils sçavent d'eux-mesmes, ou qu'ils ont apprises par la relation que leurs Ayeux leur en ont laissée. Mais quant aux Histoires des temps, qui ne sont ny trop nouveaux, ny trop esloignez aussi, elles n'ont pas accoustumé, ny de nous en faire trouver les coutumes desagrees, ny d'oster non plus la liberté des fictions. Telles sont les choses advenuës au temps de Charlemagne, ou du Roy Artur, ou celles qui se passeroient un peu auparavant, ou apres: Ce qui a donné sujet à une infinité d'Ecrivains, de puiser dans les adventures de ce temps là l'argument de leurs Romans, et de leurs Poèmes. Aussi est-il vray, que la memoire de cet âge là n'est pas si fraische, que l'on n'en puisse dire des

⁴¹ Là où le Tasse dit simplement "i libri d'Omero", Baudoin nomme de façon explicite les deux poèmes.

⁴² Baudoin attribue en entier la cause de l'ennui à *l'Antiquité des Mœurs*, alors que pour le Tasse elle ne l'est que "in buona parte".

⁴³ Baudoin supprime le "cimiero", ne gardant que la "sopraveste".

⁴⁴ Baudoin introduit librement l'idée, que le Tasse ne formule pas, selon laquelle la fiction serait jugée en ce cas comme une *extravagance*, voire *un effet de folie*.

mensonges agreables, et qui ne feront point accuser d'impudence leur Autheur; joint que nos coustumes s'y accomodent assez bien; et que si elles sont differentes en quelque façon, l'usage de nos Poetes les a rendues, et domestiques, et familiares. Cela presupposé, le sujet du Poeme Epique, ne peut mieux estre tiré que de quelque Histoire de la vraye Religion: qui ne soit pas toutesfois tellement sacrée, que l'on n'y puisse toucher, et y changer quelque chose; où il faudra prendre garde, que le Siecle ne soit ny trop proche, ny trop esloigné du nostre, ny de la memoire que nous en pourrons avoir. Toutes ces choses, à mon advis,⁴⁵ sont necessaires au choix de la Matiere tant seulement, bien que non pas de telle sorte, qu'encore qu'une de ces conditions luy deffaille, elle laisse pour cela de recevoir la forme de Poeme Heroïque, veu que chacune de soy produit cet effet, l'une plus, l'autre moins; mais toutes ensemble le portent si haut, que sans elles la Matiere n'est pas capable de perfection. A ces conditions requises au Poeme Heroïque, j'en adjousteray une autre, qui luy est absolument necessaire. C'est que toutes les actions, qui doivent tomber sous l'Art de l'Epique, soient entierement nobles, et illustres. Car cette condition forme la nature de l'Epopée; et c'est en quoy la Poesie Heroïque, et la Tragique, sont differentes de la Comedie, qui fait coustume d'imiter les actions basses, et ravalées. Or afin de faire voir, qu'entre la Tragédie et l'Epopée, il n'y a point de difference en matiere d'Imitation, veu que l'une et l'autre imitent également les grandes actions; et de prouver par mesme moyen que la difference de leur espece procede de la diverse methode de s'en servir; il ne sera pas hors de propos, ce me semble, que nous considerions tout cecy plus exactement. Aristote en son Art Poëtique, met trois differences essentielles, et specifiques,⁴⁶ par lesquelles un Poeme est separé et distingué de l'autre. Elles consistent, en la diversité des choses imitées, en la maniere d'imiter, et en tous les instrumens dont on use pour cét effet. Les choses sont les actions; la maniere est l'art de narrer, en quoy principalement paroist la personne du Poëte; et de représenter où elle se cache, la representation n'appartenant qu'au Farseur.⁴⁷ Les instruments sont, l'Elocution, l'Harmonie, et la

⁴⁵ L'apostrophe au destinataire du discours du Tasse, "signor Scipione", est supprimée par Baudoin.

⁴⁶ Baudoin élimine la parenthèse où le Tasse dit "per così chiamarle".

⁴⁷ *Farseur* traduit l'italien "istrioni".

Rime,⁴⁸ par qui se doit entendre la mesure des mouvemens et des gestes, qui font estimer un Comedien. Aristote ayant estably ces trois differences essentielles, se met à rechercher, comment d'elles-mesmes procede la distinction des especes de la Poesie, et dit que la Tragedie s'accorde avec la Comedie, tant en la maniere de l'Imitation, que des instrumens requis. Car toutes les deux agissent, et representent, outre les Vers, la Rime, et l'Harmonie. Mais ce qui les fait differer de nature, est la diversité des choses imitées, veu que la Tragedie imite les grandes actions, et la Comedie les moindres. Quant à l'Epopée en matiere d'Imitation, elle est conforme à la Tragedie, veu que l'une et l'autre imitent les actions illustres; ce qu'elles font toutesfois d'une façon differente. L'Epique narre, et le Tragique represente; L'une n'ayant que les Vers pour instruments, au lieu que l'autre a le Vers, l'Harmonie, et la Rime ensemble. Ces preceptes, qu'Aristote a donnez obscurement, et en peu de mots, ont fait croire que le Tragique et l'Epique se rendoient conformes en tout aux choses imitées; Opinion assez commune, et generalement receüe. Elle me choque neantmoins, et ne me semble point vraye, pour la raison qui s'ensuit. S'il estoit vray que les actions Epiques, et les Tragiques, fussent d'une mesme nature, elles produiroient de mesmes effects; ce qu'elles ne font pas, et par consequent la nature en est differente. Que s'il ne tient qu'à prouver, qu'elles ne produisent point de mesmes effets, cela ne sera pas difficile. Car on sçait bien que les actions tragiques esmeuvent l'horreur et la compassion, veu que l'un et l'autre manquant, elles ne tiennent plus du tragique. Mais quant aux Epiques, elles ne sont aucunement propres à causer des effects de terreur et de pitié, joint que cette condition ne leur est point necessaire. Que si quelquefois aux Poemes Heroïques est entremeslé je ne sçay quoy d'horrible, ou de lamentable, il ne s'ensuit pas pour cela, que l'horreur et la compassion doivent faire toute la tissure de la Fable. Au contraire, toutes ces choses ne sont en elles que des accidents, et de simples embellissemens; de maniere qu'encore que l'on appelle esgalement illustre l'action du Tragique, et celle de l'Epique, la nature ne laisse pas d'en estre diverse. *L'Illustré* du Tragique, consiste en l'inesperé changement de la Fortune, et en la grandeur des evenemens, qui sont dignes d'horreur, et de compassion. Mais quant à *l'Illustré* de l'Heroïque, il est fondé sur les plus hautes vertus de la guerre, et sur des effects de Courtoisie, de Pieté, de Religion, et de Generosité; Toutes lesquelles actions, qui

⁴⁸ Le Tasse écrit "il parlare, l'armonia e 'l ritmo". A chaque occurrence, Baudoin trait *rime* à la place de "ritmo".

sont propres à l'Epopée, ne conviennent en aucune sorte à la Tragedie; d'où il s'ensuit, qu'encore que les personnages qu'on introduit, soient de condition eminente et Royale, ils ne sont toutesfois d'une mesme nature. Il est de la bien-seance du Poete Tragique, de mettre avant des personnes, qui ne soient ny bonnes, ny mauvaises, mais qui tiennent un milieu entre les deux; comme on a feint⁴⁹ d'Oreste, d'Electre, et de Jocaste; ce qu'Aristote a demonstré en Oedipe, plus qu'en aucun autre; comme en effet je trouve⁵⁰ qu'il n'est point de personnage qui s'accommode mieux que le sien aux Fables Tragiques. Au contraire, l'Epique veut que ceux qu'il introduit soient doüez de toutes les plus hautes vertus, que l'on appelle *Heroïques*, à cause qu'elles appartiennent à des *Heros*. Ainsi voyons-nous, que les plus judicieux ont particulièrement fait esclater la Pieté en la personne d'Enée, la Valeur en Achille, la Prudence en Ulisse,⁵¹ la Fidelité en Amadis, la Constance en Bradamante, et en quelques-uns de ceux-cy le comble de toutes ces belles Vertus. Que si quelquesfois le Tragique et l'Epique prennent une mesme personne pour le sujet de leur Poëme, il n'y a pas de doute qu'alors ils la considerent diversement. Par exemple, en la personne d'Hercule et de Thesée, l'Epique considere la valeur, et l'excellence des armes, au lieu que le Tragique se les represente comme coupables, et tombez dans le mal-heur par leur propre faute. J'adjoute à cecy,⁵² que les Epiques se rendent susceptibles, non seulement du comble de la Vertu, mais de l'Excez du Vice, avec moins de danger que les Tragiques. Tesmoins Mesence, Marganor, Archelorus, Busire, Procuste, Diomedes, et ainsi des autres.

De toutes les choses que j'ay dittes l'on en peut tirer cette consequence manifeste; Que la difference qu'il y a de la Tragedie à l'Epopée, procede et de la diversité des instrumens, et de la maniere d'imiter, mais plus encore de la varieté des choses imitées; ce qui est une difference plus propre, et plus essentielle que les autres. Que si Aristote n'en fait point mention, c'est pource qu'il se contente de monstrier en cet endroit là, que l'Epopée et la Tragedie sont differentes entre-elles; comme en efect cela paroist assez en ces deux autres differences, qui sont d'abord

⁴⁹ Baudoin traduit *comme on a feint* le "tale è" du Tasse

⁵⁰ Là où le Tasse dit "giudicò", se référant à Aristote, Baudoin traduit par *je trouve*, attribuant donc à l'auteur le jugement en question.

⁵¹ Avant de passer aux qualités d'Amadis et de Bradamante, Baudoin omet la précision du Tasse "e per venire a i nostri".

⁵² Baudoin fait intervenir ici le sujet, ce que le Tasse ne fait pas.

plus connües que celle-cy. Mais d'autant que ce hault tiltre d'Illustre, que nous avons donné au Poeme Heroïque, le peut estre, ou plus ou moins, selon que les evenemens de la Matiere seront grands et nobles, elle se trouvera disposée à recevoir l'excellente forme de l'Épopée; Car bien que je ne nie pas qu'on ne puisse tirer le sujet d'un Poeme Heroïque des accidens les moins magnifiques, tels que sont les amours de Florio, de Theagene,⁵³ et ainsi des autres, si est ce qu'en cette idée du Poème parfait que nous cherchons maintenant, il faut necessairement que la Matiere s'esleve de soy au premier degré d'excellence et de noblesse. C'est en ce mesme degré qu'on doit mettre la venuë d'Enée en Italie, pource que le sujet en est illustre, et tres-grand, pour estre fondé sur l'Empire des Romains, qui prit son origine de l'arrivée de ce Herôs au pays Latin. A quoy certes le divin Poète eut particulièrement esgard, comme il est montré par ce vers du commencement de l'Eneyde.

*Si fort il importoit de fonder les Romains.*⁵⁴

Telle est pareillement la delivrance de l'Italie, mise hors de la servitude des Goths, d'où le Trissino a tiré l'argument de son Poème; et de telles sont encore ces entreprises, qui pour la dignité de l'Empire, ou pour l'exaltation de la Foy Chrestienne, ne furent pas moins heureusement faites, que glorieusement executées. Aussi voit on par espreuve, qu'estant grandes d'elles mesmes, elles ont cela de propre de se rendre favorable l'esprit du Lecteur, de le tenir tousjours en attente, et de le combler enfin d'un incroyable contentement; De sorte qu'on peut bien dire, que l'Art d'un excellent Poete le fait regner souverainement dans les volonte des hommes.⁵⁵

Voilà, ce me semble,⁵⁶ les conditions qu'un Poete judicieux doit chercher dans la Matiere simplement considerée, qui sont en peu de paroles, l'autorité de l'Histoire, la verité de la Religion, la liberté de feindre, la qualité des temps appropriés comme il faut, et la grandeur⁵⁷ des evenemens. Avant que telle chose tombe sous l'Art de l'Épique, elle s'appelle Matiere: mais apres que le Poète l'a disposée, et si bien traitée, qu'elle est devenue

⁵³ Baudoin supprime "e di Clariclea".

⁵⁴ Le vers de l'*Enéide*, cité en latin par le Tasse – "Tantae molis erat Romanam condere gentem", *Aen.* I, 33 – est traduit en français par Baudoin

⁵⁵ Baudoin change l'ordre des termes de la phrase et en transforme le sens. Le Tasse, parlant toujours des grandes entreprises dont il est question dans le passage qui précède, dit "ed aggiuntovi l'artificio di eccellente poeta, nulla è che non possino [ces entreprises] nella mente degli uonini".

⁵⁶ *ce me semble* remplace ici, à nouveau, l'adresse au destinataire "signor Scipione".

⁵⁷ Baudoin supprime "e nobiltà".

Fable, alors elle ne se doit plus nommer la Matière, mais la Forme, et l'ame du Poeme, ainsi qu'Aristote la qualifie. Que si elle n'est une forme simple, elle en est du moins une composée, puis qu'elle tient d'elle-mesme de la Matière. Or ce n'est pas sans raison qu'au commencement de ce discours, nous avons comparé à la première Matière des Naturalistes, celle que nous appellons nûe: Car comme en la première Matière, bien que privée de toute Forme, les Philosophes ne laissent pas de considerer la quantité, qui luy tient sans cesse compagnie, comme se trouvant en elle avant la naissance de la Forme, et apres sa corruption; Ainsi en la Matière dont il est question, il faut que le Poete considere la quantité, avant que toute autre chose, puis que cette consideration est inseparable d'avec elle. Qu'il prenne donc garde que la quantité qu'il se propose ne soit si grande, que lors qu'il faudra former la tissure de la Fable, et y entremesler plusieurs Episodes, pour l'embellissement des choses, qui sont simples de leur nature, il ne rende son Poeme beaucoup plus long, qu'il n'est requis par les Reigles, ny mesme par la bien seance. Car il faut qu'un Poëme soit dans la justesse, et qu'il ne passe pas certaines bornes que nous luy prescrivons en son lieu. De cette façon, lors qu'il voudra eviter cet excès et cette prolixité desmesurée, il se trouvera contraint de laisser les digressions, et les autres ornemens, qui sont necessaires au vray Poeme, pour se tenir dans les simples limites de l'Histoire. C'est le deffaut où sont tombez le Poete Lucan, et Silius Italicus, pour avoir embrassé tous deux une matiere trop ample, à sçavoir l'un, la journée de Farsale,⁵⁸ ou plustost les troubles civils entre Cesar et Pompée, et l'autre toute⁵⁹ la seconde guerre Africaine: ce qu'ils ont fait, ce me semble, assez imprudemment,⁶⁰ sans prendre garde que ces matieres, comme prolixes d'elles-mesmes, estoient capables par consequent d'occuper toute cette large estendüe, qui est requise à la grandeur de l'Épopée, ne laissant aucun lieu à l'invention, ny à l'Art Poétique.⁶¹ Aussi veux-je bien advoüer, qu'à chaque fois que je mets en parallele les mesmes choses que Silius, et Tite-Live ont traitées, il me semble que je les trouve plus steriles dans les escrits du Poete, qu'en ceux de l'Historien, contre la

⁵⁸ Le Tasse écrit "il conflitto di Farsaglia" et il ajoute "come dinota il titolo", éliminé par Baudoin.

⁵⁹ Pour le Tasse "quasi tutta".

⁶⁰ Le jugement explicite d'imprudence est introduit par Baudoin.

⁶¹ Baudoin traduit "l'ingegno del poeta" par *l'Art Poétique*.

bien-seance,⁶² et la nature de la Matière. Ce mesme deffaut est remarquable dans le Trissin; qui pour avoir pris en son Poeme un sujet beaucoup plus long qu'il ne falloit, à sçavoir toute la guerre de Bellisaire contre les Gots, est souvent contraint de passer legerement⁶³ par dessus les choses qu'il décrit. Que s'il se fust contenté de ne deduire que la plus noble partie de cette guerre, je m'asseure que son ouvrage luy eust mieux reüssi qu'il n'a fait, pource qu'il y eust apporté plus d'ornement, et de plus belles inventions. En un mot, il ne se peut faire que le Poete, qui se propose de traiter une Matière trop ample, ne soit reduit à la fin à rendre ennuyeux son Poeme,⁶⁴ et à l'estendre au delà des bornes convenables; ce qui pourroit sembler d'abord estre arrivé à Roland le Furieux, ou à l'Amoureux,⁶⁵ à qui-conque voudroit considerer comme un seul Poeme, tel qu'il est en effet, tous ces deux livres, qui sont distinguez de tiltre et d'Autheur. J'adjuoste à ce que j'ay dit, que la trop grande abondance du sujet contraint le Poete de laisser les Epiques, et les autres ornemens qui luy sont tres-necessaires. Je trouve⁶⁶ merueilleux en cecy l'Esprit, et le jugement d'Homere, qui s'estant proposé une Matière fort courte, ne laisse pas toutesfois de la reduire à une juste grandeur par la richesse des ornemens, et par les Epiques, dont il l'augmente. Virgile au contraire, par une invention qui n'estoit propre qu'à luy, ayant choisi un sujet fort ample, comme celuy qui dit plus de choses en un seul Poeme, qu'Homere n'en a compris en deux, l'a sçu faire avec tant de justesse, qu'il a tousjours esvité l'un et l'autre de ces vices. Et toutesfois il est en certains endroits si resserré, et si chiche en matiere d'ornemens, qu'encore qu'il n'y ait rien à redire, et qu'il se rende merueilleux et inimitable à s'exprimer nettement, et en peu de mots, si est-ce que son Elocution succinte, surprend quelquefois l'esprit de telle sorte, qu'elle semble n'estre pas si Poëtique que l'abondance⁶⁷ d'Homere, qui est esgalement feconde et fleurie. Je rapporteray à ce propos, qu'ayant accoustumé, comme j'estudiois à Padoüe, de m'en aller à la chambre du Speroni,⁶⁸ aussi

⁶² Le Tasse dit seulement "al contrario a punto di quello che la natura delle cose richiederrebbe"; Baudoin ajoute "contre la bien-seance".

⁶³ La locution *passer legerement* traduit "è molte fiato più digiuno ed arido ch'a poeta non si converrebbe".

⁶⁴ Le Tasse ne parle ici que d'une longueur "oltre il convenevol termine", Baudoin introduit à nouveau, en plus, l'ennui.

⁶⁵ Baudoin renverse l'ordre. Le Tasse dit "nell'Innamorato e nel Furioso".

⁶⁶ *Je trouve* est introduit par Baudoin.

⁶⁷ labondance > l'abondance

⁶⁸ Baudoin introduit le nom de famille, là où le Tasse emploie le prénom "Sperone".

volontiers qu'aux Escholes publiques, pource que je croyois veritablement d'y voir representée l'Image de l'Academie et du Lycée, où Socrate et Platon souloient disputer ensemble, il me souvient de luy avoir ouy dire plusieurs fois, *Que nostre Poete Latin ressembloit plus à un Orateur, qu'à un Poete Grec, et que nostre Orateur Latin approchoit plus du Poete Grec, que non pas de l'Orateur: Mais que l'Orateur et le Poete Grec avoient chacun à part soy atteint à cette vertu, qui estoit propre à leur Art, au lieu que les deux Auteurs Latins avoient plustost usurpé cette haute excellence qui appartenoit à l'Art d'autrui.* Aussi, à dire vray, quiconque voudra bien examiner la façon d'escrire de tous deux, celui-là sans doute advoüera que l'Eloquence de Ciceron, et celle d'Homere ont une grande conformité, tout de mesme que Demosthene et Virgile se ressemblent fort, soit que l'on considere les pointes qu'ils ont, ou la netteté de leurs escrits, ou la force de leur expression, qui n'est pas moins illustre que Laconique. Que si de tous les preceptes que j'ay donnez, il n'est question maintenant que d'en tirer une consequence, et d'en faire un abbregé, l'on trouvera, que la quantité de la Matiere nuë doit estre telle, que de l'Art Poetique elle en puisse recevoir beaucoup d'accroissement, sans toutesfois passer au delà des bornes requises.

QUEBRAR O GELO: ALBANO MARTINS E A TRADUÇÃO COMO ANTOLOGIA

António Fournier

*Tradurre
l'azzurro di tutte le stelle
con l'acqua
della notte sottomarina.*

Albano Martins

Se há um livro que ilustra e define a actividade de Albano Martins como tradutor de poetas é a antologia *Três Momentos da Poesia Europeia (De Safo a Píndaro a Ungaretti e Salinas)*¹. O título sugere o projecto *Vozes da Poesia Europeia* de David Mourão-Ferreira, ao passo que o âmbito temporal abarcado remete por sua vez para a antologia *Poesia de 26 Séculos. De Arquíloco a Nietzsche* ou para *Poesia do Século XX. De Thomas Hardy a C.V. Cattaneo* de Jorge de Sena, na senda dos quais, de resto, a colectânea albaniana de algum modo se filia, quer na intenção divulgativa quer na matriz comum. Como já tivemos oportunidade de notar, em Albano Martins é notória uma pulsão empática mas não, por isso, menos rigorosa ao serviço de poemas alheios, neste caso pertencentes ao grego arcaico e ao italiano e castelhano modernos. Línguas poéticas que apresentam, como é evidente, diferentes graus de dificuldade² e que

¹ AA.VV., *Três Momentos da Poesia Europeia (De Safo a Píndaro a Ungaretti e Salinas)*. Selecção, tradução e notas de Albano Martins, Afrontamento, Porto, 2012.

² Como afirmou Albano Martins num texto lido na abertura do colóquio internacional “*Quando traduzes o amor tu sabes que é já outro o seu nome. Poesia portoghese contemporânea: crítica e traduzione*” que teve lugar na Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, em Turim a 25 e 26 de outubro de 2010, “Não é o mesmo, de facto, traduzir um curto poema de Lorca, de Éluard, de Montale, de qualquer outro poeta, antigo ou moderno, e um poema com a estrutura, a complexidade, a natureza e o alcance do *Canto General* de Pablo Neruda. Não é o mesmo, também, traduzir um poema lírico ou um poema contaminado de preocupações de ordem filosófica e existencial, como são, por exemplo, os *Canti* de Giacomo Leopardi. E não é mesmo, enfim, traduzir um poema escrito originariamente em espanhol, em francês ou em italiano e outro redigido em latim ou em grego. O carácter sintético das duas últimas línguas e, na segunda, o uso sistemático de compostos por justaposição obriga o tradutor, muitas vezes, a verdadeiros malabarismos para conter, nos limites do verso, os conteúdos a verter. Em línguas analíticas, como são o português

mereceram já da sua parte outras tantas traduções monumentais, se considerarmos a *Antologia da Poesia Grega Clássica* (Afrontamento, 2011), os *Cantos* de Giacomo Leopardi (Asa, 2005) e o *Canto Geral* de Pablo Neruda (Campo das Letras, 1998). Trabalho exímio, portanto, de uma das mais activas e profícuas *velhices poéticas* portuguesas (o termo é de crítico Paolo Lagazzi aplicado ao poeta italiano Attilio Bertolucci, mas também se poderia aplicar à vitalidade deste poeta-tradutor que se dedica a declinar em português o verbo poético alheio).

Como dizíamos, a referida antologia ilustra exemplarmente a actividade de Albano Martins como tradutor de poetas. Isto porque juntando três “panorâmicas de poetas e poemas”³ de outras tantas línguas, sem carácter exaustivo ou pretensão de contiguidade – aliás dois dos conjuntos poéticos já tinham saído anteriormente em volumes separados, sendo aqui reunidos⁴ –, apresenta três critérios de selecção que caracterizam a prática tradutiva albaniana: a qualidade intrínseca, a afinidade electiva e a justiça poética. Estes três critérios definem também a antologia como súpula diacrónica de poesia estrangeira e colocam Albano Martins ao lado de um David Mourão-Ferreira, de um Jorge de Sena, de um António Herculano de Carvalho e de um Pedro da Silveira, até à data, tanto quanto sabemos, os únicos poetas-antólogos portugueses divulgadores de poesia universal⁵.

e a generalidade das línguas românticas, o poema resultante da transposição sai, por isso, com frequência, ampliado para o dobro. Para a tradução de tais compostos, e uma vez que a língua do tradutor não dispõe, no seu léxico, de termos equivalentes aos da língua original, há só um caminho: o recurso a perífrases.”, A. MARTINS, “Traduzir, eis a questão” in ID., *Circunlóquios III*, Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2016, p. 60.

³ R. VASCONCELOS, “Como vingar-se de antologias (segundo Jorge de Sena)” in F. COTA FAGUNDES e J. FAZENDA LOURENÇO (org.), *Jorge de Sena: novas perspectivas, 30 anos depois*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2009, p. 201.

⁴ *Dez Poetas Gregos Arcaicos* (1991) e *Dez Poetas Italianos Contemporâneos* (1992) ambos publicados pela Editora D.Quixote na colecção «Aprendiz de Feiticeiro».

⁵ Referimo-nos concretamente a uma tradição novecentista de antologias universais que compreende: *Musa de Quatro Idiomas*, Edições Ática, Lisboa, 1947, sucessivamente ampliada em *Oiro de Vário Tempo e Lugar. De São Francisco de Assis a Louis Aragon*. Versões por A. Herculano de Carvalho, Editorial Oiro do Dia, 1983; *Poesia de 26 Séculos – I De Arquíloco a Calderón – II De Bashó a Nietzsche*. Tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena, Editorial Inova, Porto, 1971-1972, sucessivamente reunida num único volume: *Poesia de 26 Séculos. De Arquíloco a Nietzsche* (2.^a ed. 1993, 3.^a ed. 2001) e *Poesia do Século XX. De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. Tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena, Editorial Inova, Porto, 1978 (2.^a ed. 1994, 3.^a ed. 2003); *Mesa de Amigos*. Versões de poesia por Pedro da Silveira, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002 (1.^a ed. 1986); *Vozes da*

Num ensaio intitulado “A máquina metafórica: poetas traduzem poetas (de Pessoa a Llansol)”, João Barrento tenta delinear as tendências dominantes na tradução de poesia do século XX em Portugal: a) “a livre manipulação do texto poético de partida” praticada em vários graus e declinada de acordo com a tradição poética portuguesa, que abrange, segundo Barrento, poetas como David Mourão-Ferreira, Vasco Graça Moura, Luiza Neto Jorge e Albano Martins; b) a prática de uma *anti-tradução* numa linha “que a si mesma se impõe a exigência de não se impor ao outro” começada com Jorge de Sena e seguida por Joaquim Manuel Magalhães, Fiama e Manuel Gusmão; c) e finalmente uma linha de fronteira da tradução praticada por Herberto Helder e por Maria Gabriela Llansol que Barrento define como *auto-extradução*, ou seja, como um “território próprio, comum aos seus textos e aos textos alheios que mudam para português”⁶.

A propósito de Albano Martins, o crítico afirma que o tradutor “se preocupa e ocupa com este lado «imaterial», mas presente nos interstícios do poema, que são os «invisíveis do texto», [...] «o ar que respiram as palavras» segundo a formulação de Wittgenstein. Qualquer coisa de essencial na poesia [...] sempre atravessada por uma densidade límpida que solicita o olhar para um mais além”. Acrescenta ainda Barrento que “Albano Martins é um daqueles poetas-tradutores com uma consciência aguda dos limites deste fazer que o leva a afirmar que “«Não há tradução possível», mas, ao mesmo tempo, que ao traduzir Neruda por exemplo, introduz «um pouco de si», na criação de «novos ritmos» que a tradução gera e tem de gerar. [...] Como outros poetas que sentem o apelo desta arte das passagens [...] Albano Martins pratica a tradução poética como alguém que estende a mão ao outro para o «confiar à língua portuguesa» [...] no sentido do gesto generoso de dar abrigo ao outro – que o pede para não permanecer eternamente no exílio da sua própria casa”⁷.

Vejamos então mais em detalhe os já citados critérios usados por Albano Martins para dar guarida na língua portuguesa aos poetas

Poesia Europeia – I,II,III, Traduções de David Mourão-Ferreira, *Colóquio/Letras* n.ºs 163, 164, 165, 2003. Sem esquecer o volume *Rosa do Mundo*, coordenado por Manuel Hermínio Monteiro que contou com vários colaboradores para as principais línguas poéticas do mundo: AA.VV., *Rosa do Mundo. 2001 Poemas para o Futuro*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.

⁶ Cf. J. BARRENTO, “A máquina metafórica: poetas traduzem poetas (de Pessoa a Llansol)” in M. L. WITTSHIRE DE OLIVEIRA (org.), *Um nome de fulgor - Maria Gabriela Llansol (1931-2008)*, Eduff, Rio de Janeiro, 2012.

⁷ J. BARRENTO, “A máquina” cit.

exilados na sua própria língua. Como esclarece o antólogo na nota introdutória a *Três Momentos da Poesia Europeia*: “Entre os autores aqui reunidos existe pelo menos uma irrecusável afinidade: a que resulta da intrínseca qualidade da poesia por eles produzida. No caso dos poetas gregos arcaicos [Arquíloco, Álcman, Mimnermo, Alceu, Safo, Íbico, Anacreonte, Teógnis, Simónides, Píndaro], essa qualidade é talvez, dir-se-á, mais pressentida que real, dado o carácter fragmentário dos textos chegados até nós, mutilados, uns, pela acção do tempo, outros pela incúria e pela acção dos homens.”⁸. Já nos referimos a este processo de mutilação por que passam os textos traduzidos a partir de uma língua morta, ao falarmos na “luz de uma estrela [que] chega até nós deformada pela passagem do tempo e dos sucessivos campos gravitacionais que encontrou pelo caminho” pelo que não nos queremos deter no aspecto filológico da tradução. No caso dos poetas italianos (Umberto Saba, Dino Campana, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Raffaele Carrieri, Sandro Penna, Cesare Pavese, Antonia Pozzi), afirma ainda Albano Martins: “o que se pretendeu [...] não foi apresentar uma antologia representativa da poesia italiana do século XX mas, tão só, oferecer ao leitor uma selecção de poemas (ou, se se quiser, de poetas) cuja descoberta, em dado momento do percurso existencial do tradutor, feriram a sua atenção, estimularam o seu gosto e a sua sensibilidade e despertaram o seu entusiasmo”⁹. Mas é talvez a tradução dos cinco poetas espanhóis (Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti e Manuel Altolaguirre) que melhor define a intenção tradutiva de Albano Martins: “A nossa preocupação foi, aqui, a de recuperar cinco poetas desta geração [a geração de 27] extremamente rica, geralmente esquecidos ou secundarizados, situá-los no lugar que de direito lhes compete e, através da tradução de meia dúzia de poemas de cada um deles tidos como representativos, oferecê-los ao regular convívio do comum leitor português”¹⁰. Julgamos que esta intenção de recuperar poetas “geralmente esquecidos ou secundarizados” se presta também como auto-imagem do próprio percurso peculiar de Albano Martins no interior do sistema cultural português, no qual a sua poesia que remete amiúde para o mundo vegetal e para um pano de fundo campestre desprovido do peso nevrótico da civilização pós-industrial, ocupa uma

⁸ AA.VV., *Três Momentos da Poesia Europeia* cit., p. 5.

⁹ AA.VV., *Três Momentos da Poesia Europeia* cit., p. 6.

¹⁰ *ibidem*.

ilustre e coerente marginalidade relativa. Trata-se portanto de um gesto eivado de uma vontade de justiça poética que também lhe é própria.

Por outro lado, numa poética da essencialidade, leve e dúctil, como é a de Albano Martins, tão refractária à redundância como acontece com muita poesia contemporânea que parece não resistir à pressão do presente, é notória esta intenção selectiva em nome sobretudo de um gosto pessoal, o gosto de traduzir poetas afins. São dessa índole as traduções, para nos circunscrevermos ao âmbito italiano que é a língua estrangeira que melhor conhecemos, dos poemas breves de Ungaretti – “Entre uma flor colhida e outra dada / o inexprimível nada” – de Quasimodo – “Cada um de nós está só no coração da terra / atravessado por um raio de sol; / e subitamente é noite.” – ou de Saba – “Eu queria viver adormecido / dentro do doce rumor da vida.” – que bem poderiam ser poemas do próprio Albano Martins. Mas que dizer da tradução de um poema longo e rebarbativo como “La ginestra o il fiore del deserto” de Giacomo Leopardi, um poeta extremamente clássico no arsenal retórico que utiliza e extremamente moderno na forma de abordar certos temas? Um poeta que talvez por essa dificuldade intrínseca nunca tenha sido organicamente traduzido em Portugal, a não ser pelo próprio Albano Martins¹¹.

A este propósito e numa carta datada de 20 de Abril de 1994, a eminente lusitanista italiana, Luciana Stegagno Picchio¹², ao referir-se ao livro *Vocação do silêncio*, como “uma alegria de sons e de imagens”, detecta nele uma “certa fulgurante modernidade (dentro é o rio, rápida a sua sombra)” de um Palazzeschi mais nosso que o nosso”. Referir-se à poesia de Albano Martins como a de um poeta próximo da vanguarda italiana como Aldo Palazzeschi considerando-o “mais nosso que o nosso”, parece-nos um excelente ponto de intersecção para caracterizar estas duas poéticas que se encontram – a poética do poeta e a poética do tradutor – harmonizando-se nessa “alegria de sons e de imagens”.

¹¹ G. LEOPARDI, *Cantos*. Tradução, apresentação e notas de Albano Martins, Edições Asa, Porto, 2005. Antes desta tradução integral, Albano Martins tinha já traduzido dezassete cantos: G. LEOPARDI, *Cantos*. Apresentação, selecção e notas de Albano Martins, Vega, Lisboa, 1986.

¹² A carta a que tivemos acesso faz parte do espólio pessoal do autor e esteve exposta na exposição biobibliográfica que lhe foi dedicada na Biblioteca Pública Municipal de Vila Nova de Gaia, aquando da realização da *I Edição do “Rosto das Letras” – Homenagem a Albano Martins* realizada entre 23 de Abril e 30 de Maio de 2015.

Como é óbvio, também as traduções de Albano Martins têm inevitavelmente a sua identidade como *experiência de linguagem e variatio de temas universais* e não podem ser outra coisa senão um compromisso entre a nostalgia do antigo e a melancolia do moderno expressas numa língua poética própria que se propõe como vibração ou eco de algo que já pereceu, porque a função da tradução é fundamentalmente relembrar aquilo que foi esquecido. Como afirma Albano Martins, “Organismo vivo, posto ao serviço de seres vivos, a língua carrega consigo os mundos todos: o visível e o invisível, o sensível e o que apenas se presente, o audível e o inaudível. A língua é, além disso, um instrumento musical onde pulsam todas as variedades tímbricas. Ela é «tuba canora e belicosa», mas é também lira, flauta, harpa, celesta e violino. Nela cabem todos os sons – todos os tons – da escala e as suas modulações”¹³.

Não será por acaso que Joaquim Manuel Magalhães, comentando a opção de Albano Martins de deixar cair algumas rimas na tradução dos *Cantos* tenha salientado a ductilidade da sua tradução: “O próprio Leopardi somente em alguns dos poemas estabelece esquemas rimáticos rigorosos, procurando noutros uma expressão que, se não é versilibrista, se aproxima de uma prosódia orgânica assente em versos brancos [...]. Parece, portanto, estar globalmente mais preocupado com outros mecanismos construtivos, criadores de uma tensão rítmica em que a prosódia não deixa de estar contida, os quais Albano Martins, com a maior das felicidades, nos transmite, precisamente por não abdicar de estar com exactidão ao lado da morfologia e da sintaxe dos versos: a rapidez com que muda de registos dentro do mesmo poema, por exemplo do lírico para o filosófico, do evocativo para o satírico, do eloquente para uma transparência de tonalidade chã, língua normal e quotidiana tantas vezes ultrapassada pela criação de uma fala poética que lhe é diametralmente oposta [...]. A atenção para muitos destes pormenores adveio-me da própria leitura da tradução, o que significa claramente a sua qualidade. Sem ela não seria capaz de os compreender por uma leitura directa do italiano, que nunca me seria suficiente para acompanhar o entendimento da escrita de Leopardi”¹⁴.

¹³ Excerto do texto lido pelo autor no dia 30 de maio de 2015 na Casa-Museu Teixeira Lopes, de Vila Nova de Gaia, na sessão de encerramento da já referida homenagem que lhe foi prestada pela Câmara Municipal da dita cidade.

¹⁴ J. M. MAGALHÃES, “Leopardi” in *Expresso*, 4/2/2006, pp. 52-53.

Na já referida carta, a propósito da primeira tradução dos *Cantos* de Leopardi publicada pela editora Vega em 1987, Luciana Stegagno Picchio considera que “Leopardi é o nosso nume e pesadelo. Porque se Dante tem ainda uma língua primitiva e actual, ele, Leopardi, diz coisas sublimes numa forma para os nossos ouvidos de hoje rebarbativa. [...] O meu amigo suaviza Leopardi. Tenho que meditar sobre isto.” Suavizar Leopardi, adaptá-lo ao ouvido de outro tempo, eis em síntese a operação tradutiva levada a cabo por Albano Martins. André Lefévere refere-se, a este propósito, à metáfora do bloco de gelo. É a *poesia no seu acto de traduzir e de ser traduzida* a fazer com que o gelo do tempo se liquidifique. A melhor imagem dessa diluição é dada pelo próprio Albano Martins na esplêndida poesia contida no seu *Livro de viagens*¹⁵ que colocámos em epígrafe a este texto. Nessa breve incursão numa língua estrangeira para definir o próprio acto de traduzir – o poema foi escrito directamente em italiano – está, cremos, expressa da melhor maneira a metáfora do bloco de gelo destilado através do reagente que é o verbo do tradutor.

Como não podia deixar de ser – parece dizer-nos Albano Martins – o tradutor vive a experiência de tradução primeiro como processo de fruição, mas também de apropriação, ou seja, como escuta e captação de sentido. Não se trata de uma tradução ao pé da letra, e nisto não nos referimos àquilo que banalmente se convencionou chamar tradução literal, mas no sentido em que o poeta-tradutor, como nos explicou uma vez, primeiro interioriza o poema, sente-o dentro de si, para depois a repor num fluxo que vem de dentro e se expande a partir de uma fala própria. No processo de tradução, as palavras procuram-se umas às outras num ritmo que já não é o do texto original mas o da sua respiração redonda e poeticamente coerente. Se em nenhum outro lugar como na tradução poética é mais verdade que “Tudo morre o seu nome noutra nome” (como disse Herberto Helder), não é menos verdade que ao traduzir, “Transforma-se o amador na coisa amada”, como lembrou oportunamente o próprio Albano Martins¹⁶.

¹⁵ A. MARTINS, “Tradurre” in ID., *Livro de Viagens*, Edições Afrontamento, Porto, 2014, p. 22.

¹⁶ “Se, como diz Unamuno, «o conhecimento gera amor e o amor conhecimento», é para este que tende o esforço de interpretação que toda a tradução implica. «Transforma-se o amador na coisa amada» tem aqui adequada aplicação. Pelo que me diz respeito, direi que sempre traduzi apenas os textos ou poetas de que gosto.”, in A. MARTINS, “Traduzir, eis a questão” cit., p.61.

E nessa metamorfose que reactiva o que é passivo está o único modo de evitar que a poesia traduzida pareça mumificada, ao propor-se como “pathos da distância” e “alegoria de uma classicidade perdida” (a expressão é de Franco Fortini) num mundo dominado pela linguagem dos média e das redes sociais que falam da contemporaneidade. Convocando-a para o nosso tempo e confiando-a plenamente à língua portuguesa como seu património expressivo, como o faz exemplarmente Albano Martins, essa classicidade não só encontra um lugar entre nós, mas se torna também actuante pois nela a actualidade resplandece a partir do passado com uma surpreendente tenacidade¹⁷.

¹⁷ Socorremo-nos aqui, traduzindo-as, das palavras de Maria Vittoria Tirinato em “*Lamatos prodeo*. Franco Fortini e la traduzione poetica” in F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 43.

MODELLO E VARIAZIONI DELL'ASSASSINO NEI *CRÍMENES EJEMPLARES* DI MAX AUB¹

Barbara Greco

Premiato con il *Prix de l'Humour noir Xavier Forneret* nel 1981, *Crímenes ejemplares* (1957) rappresenta un magistrale esempio di umorismo nero, in cui Aub, nella veste di editore, riunisce le confessioni di presunti assassini, quasi tutti anonimi, che narrano con sconcertante brutalità i crimini commessi, dettati sempre da motivi futili e insignificanti. I testi brevi, per lo più microracconti ma anche sentenze che rientrano nella scrittura epigrammatica e aforistica (è il caso dei crimini raccolti nelle sezioni «De suicidios», «De gastronomía» e «Epitafios»), offrono al lettore un ampio ventaglio dei profili criminali ivi tracciati. Attraverso il ricorso al riso crudele, Aub gioca con il tema della morte e della violenza gratuita, costruendo dei personaggi che incarnano gli istinti più reconditi dell'individuo e che, liberati dal peso del senso di colpa, rivelano l'insensatezza del male, insito nell'animo umano.

La lettura dell'opera consente di tracciare una radiografia dei criminali che sfilano nella raccolta e di raggrupparli per categorie, utili per uno studio dei personaggi, spietate e al contempo risibili maschere sanguinarie a cui l'autore dà voce, ritagliandosi il ruolo in apparenza asettico di compilatore dei delitti esposti. Si prenderanno in esame, dunque, i molteplici esempi di assassini “esemplari” che popolano il testo, raggrupandoli per archetipi, per scoprire il duro messaggio di critica sociale che si cela dietro il riso funebre e amaro che connota la silloge².

Le confessioni raccolte vengono narrate quasi tutte in prima persona, eccetto in tre casi, in cui interviene un narratore di secondo grado (un avvocato? un giudice? un testimone? l'editore Aub?), che si limita a riferire le ragioni di un agghiacciante fratricidio commesso da un minore –“mató a su

¹Il presente articolo sintetizza, per ragioni di spazio, alcune considerazioni sul tema che verranno ampliate e approfondite in altra sede.

²L'edizione usata è M. AUB, *Crímenes ejemplares*, prologo di E. Haro Tegglen e epilogo di F. Valls, Madrid, Calambur, 2011.

hermanita la noche de Reyes para que todos los juguetes fueran para ella”³ – a ricostruire l'omicidio perpetrato da una donna che uccide il marito perchè gelosa del cane⁴, nonché quello di un lettore deluso che si vendica dell'autore di un giallo dalla soluzione “tan absurda, tan contraria a la lógica” da non poter rimanere impunita. È interessante notare che quest'ultimo delitto costituisce l'unico caso del libro in cui il compilatore svela il nome del carnefice, diversamente sempre protetto dall'anonimato. Ma vi è di più: lo scrittore assassinato risponde al nome, quantomeno ironico, di Florentino *Borrego* – l'aggettivo “borrego” indica, secondo il DRAE, una “persona necia o ignorante” – e, dice il cronista, “firmaba Archibald MacLeish – para mayor inri y muestra de su ignaridad –”⁵. Considerato che lo pseudonimo scelto dallo scrittore dilettante corrisponde al nome di un noto poeta statunitense realmente esistito⁶, il cronista di questo delitto non può essere che Aub, il quale, ricorrendo al consueto impasto di reale e immaginario, strizza l'occhio al lettore informato.

La cronaca di tutti gli altri crimini è affidata agli assassini stessi, che rivestono il ruolo di narratori omodiegetici, raccontano il crimine e si raccontano, corredando le confessioni di succinti autoritratti; queste figure creano una polifonia di voci che si alternano, si susseguono e talvolta sembrano persino dialogare, come avviene nei cosiddetti delitti complementari, che Aub trascrive in coppie antitetiche e le cui ragioni opposte banalizzano ulteriormente il movente: “Lo maté porque era más fuerte que yo” e “Lo maté porque era más fuerte que él”⁷, o ancora “Lo maté porque me dolía el estómago” e “Lo maté porque le dolía el estómago”⁸. L'assenza di un narratore unico, soppiantato da un affollato coro di voci, crea un'opera collettiva, plurale, in cui tuttavia ciascun frammento contribuisce all'unità del testo, al suo montaggio finale. Se è vero infatti che (quasi) ogni delitto costituisce un testo autonomo, dotato di un proprio statuto letterario, esso non mina la coerenza del libro ma diviene anzi tassello di un progetto unitario, quasi antologico, che

³M. AUB, *Crímenes ejemplares*, Madrid, Calambur, 2011, p. 30.

⁴*Ivi*, p. 41.

⁵*Ivi*, p. 54.

⁶Archibald MacLeish (1892-1892) fu un poeta, narratore e drammaturgo statunitense che nel corso della sua carriera ottenne ben tre premi Pulitzer, due per la poesia (nel 1933 con *Conquistador* e nel 1953 con *Collected poems 1917-1952*) e uno per la drammaturgia (nel 1959 con *J.B.*).

⁷M. AUB, *Crímenes ejemplares*, cit., p. 49.

⁸*Ivi*, p. 50.

confluisce in un macabro campionario di violenza gratuita, dove si rintraccia, oltre all'unità tematica, anche un'evidente coerenza formale e linguistica. Meglio ancora, come suggerisce Monti, la lunga lista di queste confessioni criminali, paradossali e iperboliche, assemblate per accumulazione, alimenta il tono umoristico dell'opera:

L'analogia tematica, pur restituendo un'insospettata unità a una scrittura che per definizione è frammentaria e discontinua, non compromette l'autonomia dei singoli racconti, ma a ben guardare crea un importante effetto di accumulo che serve a intensificare gli esiti comici e/o inquietanti in caso di lettura continuativa dei testi⁹.

Insomma, un'altra tecnica narrativa che concorre ad accrescere l'effetto ironico del testo, risultante innanzitutto dall'evidente sproporzione fra causa e conseguenza, ovvero dall'incongruenza fra l'azione compiuta, spesso involontariamente, dalla vittima e la risposta omicida del suo carnefice; sono delitti esemplari del tutto gratuiti, manifestazioni di una violenza raccapricciante ma sempre ingiustificata e dunque risibile, che prima ancora di indignare il lettore lo fanno sorridere. E la brevità dei testi, come ben sottolinea Soldevila, sacrifica la trama in favore di uno strategico finale sorprendente – il critico parla di “micro-relatos que adoptan la fórmula sorpresiva”¹⁰ – nel quale si racchiude l'esecuzione del reato e con esso l'essenza comica del racconto. A questo proposito, nella quarta di copertina dell'edizione italiana a cura di Sellerio, Sciascia¹¹ definisce, con una lucida intuizione, i delitti esemplari come:

quelli che quotidianamente, in intenzione, si commettono e che Aub, trasportando la realtà nella surrealtà, dà per consumati: con lampeggiante fantasia, con davvero esemplare rapidità e leggerezza. Le antipatie, le

⁹S. MONTI, *Brevità contundente: i “Delitti esemplari” di Max Aub*, in AA.VV. *Forme brevi, frammenti, intarsi*, a cura di S. Genetti, Verona, Fiorini, 2006, p. 290.

¹⁰I. SOLDEVILA, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, 1973, p. 306.

¹¹Nonostante l'anonimato del testo trascritto nella quarta di copertina, Biagini informa che fu redatto da Leonardo Sciascia e poi pubblicato, assieme agli altri risvolti di copertina della collana “La memoria” edita da Sellerio, in S. Nigro, *Leonardo Sciascia scrittore, editore, ovvero la felicità di far libri*, Palermo, Sellerio, 2003. V. BIAGINI, V. SCARAMOZZINO, *Il delitto di scrivere. Due studi su Max Aub*, Verona, Fiorini, 2006, p. 20.

insofferenze, gli insopportabili incontri della giornata di ognuno sfogati e liberati in delitti senza castigo¹².

Come dire che gli assassini aubiani traducono in azione gli impulsi più ancestrali e latenti che l'essere umano cova verso l'altro, senza addomesticarli né sottoporli ai codici etici e sociali condivisi: compiono cioè, come indica Monti, una "sottrazione" o semplicemente una "sospensione" della regola sociale che impedisce la concretizzazione di un desiderio inconscio impronunciabile, altrimenti soggetto a una dura condanna morale¹³.

Gli elementi comuni consentono di identificare i vari profili degli assassini che abitano il libro e che si desumono, come anticipato, anche dagli autoritratti con cui essi arricchiscono il racconto.

Nella nota che apre la silloge, l'editore-compilatore-narratario Aub introduce il concetto di "arreato", ovverosia di furia omicida, di impulso improvviso e incontrollato, di istinto irrefrenabile, che tuttavia informa, a ben guardare, appena una decina di delitti. Ne riportiamo alcuni esempi significativi:

Lo maté porque me despertó. Me había acostado tardísimo y *no podía con mi alma*. «De un revés, zas, le derribé la cabeza en el suelo». (Cervantes, *Quijote*, I, 37)¹⁴.

Estaba leyéndole el segundo acto. La escena entre Emilia y Fernando es la mejor: de eso no puede caber ninguna duda, todos los que conocen mi drama están de acuerdo. ¡Aquel imbécil se moría de sueño! *No podía con su alma*. A pierna suelta, se le iba la morra al pecho, como un badajo. En seguida volvía a levantar los ojos haciendo como que seguía la intriga con gran interés, para volver a trasponerse, camino de quedar como un tronco. Para ayudarle lo descabecé de un puñetazo; como dicen que algún Hércules mató bueyes. De pronto me salió de dentro esa fuerza desconocida. Me asombró¹⁵.

¿Qué quieren? Estaba agachado. Me presentaba la popa de manera tan *ridícula*, tan a mano, que no pude resistir la tentación de empujarle¹⁶.

¹² M. AUB, *Delitti esemplari*, Palermo, Sellerio, 1981.

¹³S. MONTI, *Brevità contundente*, cit., p. 294.

¹⁴M. AUB, *Crimenes ejemplares*, cit., p. 23. Il corsivo è mio.

¹⁵*Ivi*, p. 26. Il corsivo è mio.

¹⁶*Ivi*, p. 31. Il corsivo è mio.

Salimos a cazar patos silvestres. Me agazapé en el tolo. ¿Qué me empujó a apuntar a aquel hombre rechonchito y *ridículo*, con sombrero tirolés, con pluma y todo?¹⁷

Lo maté sin darme cuenta. No creo que fuera la primera vez¹⁸.

L'assassino del primo delitto, verosimilmente un crimine domestico, uccide la vittima senza pietà, colpevole di avergli interrotto il sonno. Il/la protagonista rievoca la scena servendosi di un passo del *Quijote* che, oltre a suggerire il tipo di morte violenta inflitta, rivela la totale assenza di senso di colpa, sostituito da un malcelato e inquietante spirito di eroismo. A una prima lettura, il riferimento all'opera di Cervantes si limita a una mera citazione da parte del responsabile e tuttavia non è escluso che il passo riportato abbia ispirato il crimine. Nel capitolo 37 della prima parte del romanzo, infatti, in cui si narra l'avventura della principessa Micomicona, che il malinconico eroe crede di aver salvato decapitando il gigante che minacciava il suo regno – si tratta banalmente di un otre forato –, Sancho invita il cavaliere a “dormir todo lo que quisiere, sin cuidado de matar a ningún gigante ni de volver a la princesa su reino, que ya todo está hecho y concluido”. Allo stesso modo, l'assassino aubiano potrà beatamente godersi il sonno dopo aver compiuto la sua personallissima giustizia.

Il secondo delitto offre una situazione che presenta delle analogie con il primo e al contempo ne rovescia la prospettiva. Se nel primo caso l'assassino sembra identificarsi con il Cavaliere dalla triste figura, nel secondo si rimane in ambito letterario con uno scrittore omicida, che si serve nuovamente di una citazione colta per illustrare le dinamiche del crimine, peraltro molto simili (questa citazione, tuttavia, nasconde un errore: Ercole non uccise i buoi di Gerione, com'egli afferma, ma li catturò per consegnarli al re Euristeo). Qui il movente è opposto: il drammaturgo uccide perché la vittima “no podía con su alma” e cede involontariamente al sonno, scatenando la sua ira, quella forza sconosciuta e incontrollabile che lo sorprende e lo prevarica, ma di cui egli sembra compiacersi, condividendo con il criminale chisciottesco il delirio eroico e il mancato pentimento.

La furia omicida che si impossessa dei due personaggi, spinti a uccidere per istinto, quasi senza rendersene conto, come nel caso del reo che

¹⁷*Ivi*, p. 36. Il corsivo è mio.

¹⁸*Ivi*, p. 60.

confessa di aver agito inconsapevolmente, vittima del proprio inconscio impetuoso, e che rappresenta il grado zero del crimine, si configura invece nel terzo e nel quarto delitto come semplice “tentazione”, termine esplicitato in un'occasione, forse per accentuare il concetto di peccato. In questi due racconti, la tentazione di disfarsi di soggetti considerati ridicoli viene assecondata con sconvolgente leggerezza. Questo aspetto rimanda direttamente alla categoria, di certo la più affollata, di criminali che uccidono per intolleranza, per insofferenza verso atteggiamenti / comportamenti / cattive abitudini / difetti / menzogne per loro inammissibili. Il sottogruppo più comico in assoluto è rappresentato dai personaggi che condannano con la morte i difetti fisici delle loro innocenti vittime e che si limitano a riportare con folgorante brevità le folli ragioni che li hanno indotti al reato:

Era tan feo el pobre, que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene su límite¹⁹.

Era bizco y creí que me miraba feo. ¡Y me miraba feo! A poco aquí a cualquier desgraciado lo llaman cadáver...²⁰

Le olía el aliento. Ella misma dijo que no tenía remedio²¹.

¡Tenía el cuello tan largo!²²

Anche all'interno di questa microcategoria di delitti “estetici” è possibile ravvisare una coppia di crimini complementari, in cui la vittima, sgozzata da un barbiere perché colpevole di avere brutti foruncoli, diventa – per la stessa maniacale avversione alle eruzioni cutanee – carnefice di un medico sprovveduto, che si rifiuta di somministrarle una terapia antidolorifica:

¹⁹*Ivi*, p. 25.

²⁰*Ivi*, p. 55.

²¹*Ivi*, p. 57.

²²*Ivi*, p. 62. Arranz Lago sottolinea la subordinazione semantica di questo crimine al contesto, al *macrorrelato* del libro, che escluderebbe la possibilità di considerarlo come un microracconto: “no le concedemos una entidad discursiva y semántica lo suficientemente fuerte como para que funcione como cuento fuera del macrorrelato que compone el conjunto de *Crímenes ejemplares*. Este cuento no se entendería fuera de contexto y, por tanto, ni siquiera nos atrevemos a hablar de microrrelato”. D. F. ARRANZ LAGO, *Indagaciones lingüísticas en “Crímenes ejemplares de Max Aub”*, in “El correo de Euclides”, 1 (2006), p. 443.

Soy peluquero. Es cosa que le sucede a cualquiera. Hasta me atrevo a decir que soy buen peluquero. Cada uno tiene sus manías. A mí me molestan los granos.

Sucedió así: me puse a afeitarme tranquilamente, enjaboné con destreza, afilé mi navaja en el asentador, la suavicé en la palma de mi mano. ¡Yo soy un buen barbero! ¡Nunca he desollado a nadie! Además aquel hombre no tenía la barba muy cerrada. Pero tenía granos. Reconozco que aquellos berritos no tenían nada de particular. Pero a mí me molestan, me ponen nervioso, me revuelven la sangre. Me llevé el primero por delante, sin mayor daño; el segundo sangró por la base. No sé qué me sucedió entonces, pero creo que fue cosa natural, agrandé la herida y luego, sin poderlo remediar, de un tajo, le cercené la cabeza²³.

Tenía un forúnculo muy feo. Con la cabeza gorda, llena de pus. El médico aquel –el mío estaba de vacaciones– me dijo:

-¡Bah! Eso no es nada. Un apretón y listos. Ni siquiera lo notarás.

Le dije que si no quería darme una inyección para mitigar el dolor.

- No vale la pena.

Lo malo es que al lado había un bisturí. Al segundo apretujón se lo clavé. De abajo arriba: según los cánones²⁴.

Restando all'interno del macrogruppo di delitti commessi per intolleranza, è possibile rintracciare un variegato e sinistro inventario delle più comuni ossessioni dell'individuo, qui portate alle estreme conseguenze: la pulizia, la puntualità, l'educazione, la professionalità, il silenzio, la discrezione, l'ottemperanza alle regole, la sincerità, fra gli altri. Ciò che più colpisce il lettore è il profilo degli assassini che emerge dalle loro confessioni, volte a giustificare il ricorso alla violenza mediante un paradossale richiamo al senso comune e alla buona condotta. Sintesi di questa logica al contrario, che governa uno spazio franco, esente da leggi morali, che aleggia solo sotto forma di pena giuridica, è il giudizio che molti criminali danno di sé e che rivela una devozione morbosa e inveterata a principi perlopiù condivisibili e in nome dei quali essi cercano la comprensione dell'ascoltatore, suggerendo al contempo prevedibili e inesorabili recidive. Non si tratta infatti soltanto di una pretesa, certo risibile, di autoassoluzione, quanto principalmente della ferma convinzione di aver operato non assecondando l'istinto o cedendo alla tentazione

²³M. AUB, *Crímenes ejemplares*, cit., p. 19.

²⁴*Ivi*, p. 25.

del peccato, come nei delitti analizzati in precedenza, ma nell'adesione cosciente e consapevole a regole meramente formali, legate alle buone maniere, sempre prive tuttavia di contenuto morale. Regole che se applicate con criterio favoriscono una convivenza sociale pacifica e rispettosa, purché siano sostenute da una base etica. Questi criminali però sono macchine impazzite, fuori controllo, maniaci delle apparenze e irreprensibili perfezionisti, che puniscono senza remore imprecisioni e sbavature altrui. Rigorosi e intransigenti, intrappolati in una disciplina ferrea e disumana, che osservano con religiosa fedeltà, i rei confessi di Aub rivendicano con coerenza il loro senso di “giustizia” nelle confessioni, ironicamente intensificato dai giudizi che esprimono su di sé e che, come si diceva, rappresenta l'ennesima prova della logica rovesciata che regge il loro *modus vivendi* e *operandi*: “soy una persona bien educada”, “ante todo está la buena educación”, “mi mamá [...] me ha inculcado los mejores principios”, afferma il personaggio che, incapace di cacciare degli ospiti troppo invadenti, come avrebbe fatto un “grosero” qualunque, o di “simular bostezos, que es medida corriente en personas ordinarias”²⁵, avvelena dissimulatamente gli invitati, optando quindi per un'esecuzione “discreta”; “yo soy un hombre, nada menos que todo un hombre”²⁶ dice l'autore di un crimine che punisce con la morte uno sconosciuto, colpevole di avergli pestato, inavvertitamente, i piedi tre volte di seguito; “soy un hombre exacto”²⁷, sostiene l'assassino di un cameriere che tarda diciassette minuti a servirgli la seconda portata e che fa appello alla solidarietà del lettore, chiedendogli di mettersi nei suoi panni; o ancora “siempre he sido un hombre muy tolerante, un liberal de la buena escuela... soy un hombre respetuoso de mi palabra”²⁸, argomenta il carnefice di un amico che si presenta all'appuntamento con un'ora e mezza di ritardo. Si tratta solo di alcuni esempi di un espediente letterario che si ripete con frequenza nel libro e che produce un iniziale sconcerto nel lettore, lo spiazza, ma in un secondo momento diventa prevedibile e dunque anche comico – la ripetizione è un elemento costitutivo del discorso umoristico e dell'automatizzazione dei personaggi –, posto che si delinea come un tratto peculiare che connota un consistente gruppo di figure, assimilabili evidentemente a un unico prototipo di maschera. In

²⁵*Ivi*, p. 33.

²⁶*Ivi*, p. 34.

²⁷*Ivi*, p. 38.

²⁸*Ivi*, p. 43.

molti casi, queste maschere sanguinarie si elevano persino a giustizieri, nella ferma convinzione di aver operato in nome del bene comune, della collettività, liberandosi di figure scomode o fastidiose, che intralciano il quieto vivere e per cui andrebbero addirittura ringraziati – “debieran felicitarne”²⁹, “yo lo hice en nombre de todos”³⁰ affermano – : venditori di biglietti della lotteria – protagonisti di ben tre delitti, in cui si alternano nel ruolo di vittima e carnefice –, dentisti, studenti indisciplinati, cui l'impiccagione di un compagno nel cortile della scuola dovrà servire da monito. Il castigo non risparmia neppure i bambini – in un caso, come si è visto, il minore veste i panni del carnefice –, ma anzi si scaglia contro di essi in molteplici occasioni, che contemplan la morte per incidente, non prevista dall'omicida³¹, la citata punizione esemplare inflitta a un cattivo scolarotto, nonché il figlicidio, causato dal fatale rifiuto, da parte della vittima, di un succulento piatto di frattaglie, che scatena l'ira del padre, il quale, libero dal benché minimo senso di colpa, dichiara serenamente che “si se murió de la paliza, él tuvo la culpa”³². Quest'ultimo delitto, in cui l'exasperata e iperbolica reazione del criminale, molto poco credibile, genera comicità – nera –, rientra in una nutrita serie di efferati omicidi domestici o “parenticidi”, perpetrati ai danni di mogli, mariti, figli, fratelli e zii, sempre dettati da un analogo senso di insofferenza.

Un altro denominatore comune di questa macrocategoria di criminali intolleranti, inflessibili e collerici, è l'assiduo ricorso all'aggettivo “imbécil”, con cui essi qualificano le loro vittime; aggettivo che in ben due occasioni diventa il vero, assurdo, movente:

Era imbécil. Le di y expliqué la dirección tres veces, con toda claridad. Era sencillísimo: no tenía sino cruzar la Reforma a la altura de la quinta quadra. Y las tres veces se embrolló al repetirla. Le hice un plano clarísimo. Se me quedó mirando, interrogante:

- Pos, no sé.

Y se alzó de hombros. Había para matarlo. Lo hice. Si lo siento o no, es otro problema³³.

²⁹*Ivi*, p. 20.

³⁰*Ivi*, p. 24.

³¹*Ivi*, p. 24.

³²*Ivi*, p. 44.

³³*Ivi*, p. 39.

¡Si era un pobre imbécil! ¿Qué valía de él? Su dinero, exclusivamente su dinero. Y ahí está. ¿Entonces?³⁴

Nell'eterogeneo universo nero del libro, una più credibile categoria di sicari del male è quella costituita dai cosiddetti fanatici, autori di brutali uccisioni di massa, che trasudano un inquietante realismo, già constatato da Calvino nella sua recensione all'edizione italiana del 1981, pubblicata su *Repubblica* e intitolata “Piccoli assassini, sapienti e giocolieri”:

Forse la maledizione del nostro tempo non è l'irresistibilità della violenza, ma tutto il contrario: è la pretesa che la razionalità possa escludere completamente le spinte omicide che sono in tutti noi, convinzione da cui deriva il corollario abominevole che la razionalità possa anche accettarle e adoperarle. Dietro l'eccessiva banalità di questi omicidi è infatti rintracciabile una verità che ogni giorno inonda i quotidiani di tutto il mondo: dal gesto irrazionale di chi spara sulla folla, alla furia omicida del fondamentalista che uccide in nome di Dio³⁵.

I delitti che seguono sono un esempio calzante di cieco fondamentalismo religioso e di quel gesto irrazionale di cui parla Calvino, che si traduce in carneficina e che l'esecutore, con spaventosa ferocia, si rammarica di non aver potuto completare:

Matar a Dios sobre todas las cosas, y acabar con el prójimo a como haya lugar, con tal de dejar el mundo como la palma de la mano. Me cogieron con la mano en la masa. En aquel campo de fútbol: ¡tantos idiotas bien acomodados! Y con la ametralladora, segando, segando, segando, segando. ¡Qué lástima que no me dejaran acabar!³⁶

Subirse sobre un montón de cadáveres para ver el campo a través de una tronera, esperar con cuidado, mirar con atención para ver si se descubre el enemigo, disparar a mansalva, sin errar el tiro, resentir el golpe en el hombro derecho, el golpe que arma caballero. Acabar de una vez con los que molestan para no volvérselos a encontrar mañana estorbando el paso. ¿O es que mis enemigos no son enemigos de Dios?³⁷

³⁴*Ivi*, p. 53.

³⁵I. CALVINO, *Piccoli assassini, sapienti e giocolieri*, in “La Repubblica”, 15/08/1981.

³⁶M. AUB, *Crímenes ejemplares*, cit., p. 54.

³⁷*Ivi*, p. 64.

Es tan sencillo: Dios es la creación, a cada momento es lo que nace, lo que continúa, y también lo que muere. Dios es la vida, lo que sigue, la energía y también la muerte, que es fuerza y permanencia y continuidad. ¿Cristianos éstos que dudan de la palabra de su Dios? ¿Cristianos éstos que temen a la muerte cuando les prometen la resurrección? Lo mejor es acabar con ellos de una vez. ¡Que no quede rastro de creyentes tan miserables! Emponzoñan el aire. Los que temen morir no merecen vivir. Los que temen a la muerte no tienen fe. ¡Que aprendan, de una vez, que existe el otro mundo! ¡Soló Alá es grande!³⁸

Secondo Tejada Tello, in questi racconti prevale il tono poetico³⁹; senza dubbio essi delineano un tipo ben definito di assassino, che ricava dalla morte un eccitante delirio di onnipotenza, fino a sentirsi egli stesso Dio, come nella seconda testimonianza, o in diritto di castigare con esemplare violenza la fragilità dell'uomo, cui non basta la fede per superare l'innata paura della morte.

Analogamente assurdi per via delle (non) ragioni che li inducono a uccidere e tuttavia meno verosimili, meno realisti, sono i protagonisti dei delitti che chiameremo “fini a se stessi”, in cui scompare qualunque parvenza di movente e si sancisce una vera e propria estetica del male, della crudeltà, dove la violenza diventa antidoto contro il lento scorrere del tempo o semplicemente rimedio per combattere la noia quotidiana:

Matar, matar sin compasión para seguir adelante, para allanar el camino, para no cansarse. Un cadáver aunque esté blando es un buen escalón para sentirse más alto. Alza. Matar, acabar con lo que molesta para que sea otra cosa, para que pase más rápido el tiempo. Servicio a prestar hasta que me maten; a lo que tienen perfecto derecho⁴⁰.

¿Usted no ha matado nunca a nadie por aburrimiento, por no saber qué hacer? Es divertido⁴¹.

Un'ultima serie è composta dai delitti che si potrebbero definire “surrealisti”, disposti in maniera casuale nel testo e tuttavia, come per le categorie precedenti, affini e somiglianti.

³⁸*Ivi*, p. 18.

³⁹P. TEJADA TELLO, “*Crímenes ejemplares*”: *humor y más aún*, in “El correo de Euclides”, 1 (2006), p. 107.

⁴⁰M. AUB, *Crímenes ejemplares*, cit., p. 52.

⁴¹*Ivi*, p. 25.

In particolare, sembra di poter ravvisare due sottogruppi, formati da due racconti ciascuno, che presentano evidenti parallelismi, sia tematici sia formali. Nel primo di questi, i protagonisti uccidono perché incapaci di discernere il sogno dalla veglia o, meglio, agiscono traducendo il sogno in realtà e obbedendo a impulsi onirici che proiettano, “sin remedio”, nella vita reale o che si manifestano sotto forma di fantasmi ingombranti di cui, come spiega il secondo colpevole, sentono l'urgenza di disfarsi. Il germe surrealista dei due delitti, dunque, risiede nella materializzazione effettiva di immagini che abitano uno spazio onirico, una *surrealtà* appunto, che sfugge al controllo della ragione e alle preoccupazioni morali e che in questi crimini avanguardisti prende vita, diventa *realità*:

Lo maté en sueños y luego no pude hacer nada hasta que lo despaché de verdad. Sin remedio⁴².

Sí, señor juez: no intento justificarme sino explicar, darle noticia. Soñé que mi socio me estafaba. Lo vi tan claro, tan evidente, que aunque al despertar me di cuenta de que era una imagen de la modorra, tuve que degollarle. Porque no podía deshacer nuestra sociedad sin razón valedera y no podía aguantar verle cada día teniendo presente la sombra del sueño que llegó a quitármelo⁴³.

La seconda coppia di delitti surrealisti consta di due racconti al femminile, accomunati da un medesimo procedimento linguistico-letterario, che sfrutta il valore figurato del linguaggio operando uno spostamento di senso, dall'astratto al concreto. Il primo dei due omicidi, che gioca sulla ripetizione, intesa a ricreare la torrenziale e molesta logorrea della vittima, si chiude con l'immagine surrealista della donna morta soffocata, non per via dell'arma materiale usata dalla sua carnefice (un asciugamano), bensì dalle parole che le scoppiano dentro:

Hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba. Y venga hablar. Yo soy una mujer de mi casa. Pero aquella criada gorda no hacía más que hablar, y hablar, y hablar. Estuviera yo donde estuviera, venía y empezaba a hablar. Hablaba de todo y de cualquier cosa, lo mismo le daba. ¿Despedirla por eso? Hubiera tenido que pagarle sus tres meses. Además hubiese sido muy capaz de echarme mal de ojo. Hasta en

⁴²*Ivi*, p. 22.

⁴³*Ivi*, p. 61.

el baño: que si esto, que si aquello, que si lo de más allá. Le metí la toalla en la boca para que se callara. No murió de eso, sino de no hablar: se le reventaron las palabras por dentro⁴⁴.

Nel secondo racconto, invece, lo spostamento di senso informa la strategia di esecuzione del crimine, che offre un'immagine della vittima suggestiva e dal potente impatto visivo: colpevole di non aver saputo custodire un segreto, le viene letteralmente strappata la lingua, lunghissima. In questo caso, Aub si serve di un artificio creativo che consiste nel passaggio da un sistema metaforico di concettualizzazione e dunque simbolico, figurale – “tener la lengua larga” –, alla sua rappresentazione concreta:

Se enteró por casualidad:

- No se lo digas a nadie.

- ¡No me conoces!

Le faltó tiempo para irse de la lengua. Se la arranqué. Era larguísima, no acababa nunca de salir⁴⁵.

Non si può concludere questo viaggio alla scoperta delle maschere sanguinarie che popolano i *Crímenes ejemplares* senza citare l'eccezione del libro, ovvero l'unico personaggio innocente e, forse per questo, anche l'unico afflitto dal rimorso, che assiste alla morte accidentale di un pessimo attore, che egli ha solo desiderato, esprimendola sotto forma di *pensiero* e che l'autore, con sadico divertimento, trasferisce sul piano del reale:

Aquel actor era tan malo, tan malo que todos pensaban –de eso estoy seguro–: “Que lo maten”. Pero en el preciso momento en que yo lo deseaba cayó algo desde el telar y lo desnucó. Desde entonces ando con el remordimiento a cuestras de ser el responsable de su muerte⁴⁶.

I rei confessi dei microracconti compilati da Aub possono, a questo punto, essere considerati a pieno diritto come variazioni sul tema della maschera criminale, omicida. Maschere, figure finzionali, letterarie appunto, che tuttavia celano una tragica verità, certo esasperata e pertanto apparentemente poco credibile; la verità del male gratuito, istintivo e

⁴⁴*Ivi*, p. 40.

⁴⁵*Ivi*, p. 51.

⁴⁶*Ivi*, pp. 26-27.

ingovernabile, del male banale e quotidiano, del male mitizzato, fonte di piacere e di godimento, del male inconsapevole e inconscio, insito nell'animo umano, di cui è indizio il continuo alternarsi dei personaggi nel ruolo di vittima e di carnefice.

È interessante segnalare, a questo proposito, che García Sánchez definisce i delitti esemplari “microficciones realistas”⁴⁷, rendendo onore a questa verità travestita da farsa letteraria, mentre Monti ne sottolinea il carattere teatrale, che permette di interpretare ogni singola confessione come un micro-monologo drammatico⁴⁸, come dimostrano le numerose trasposizioni teatrali e cinematografiche realizzate in Spagna e all'estero (molte delle quali in Italia)⁴⁹. Insomma, un'opera che si nutre di un linguaggio vivo, colloquiale, antiretorico e realista, che gioca con la morte, scandaglia il territorio dell'inconscio e del sogno, dà sfogo ai tabù dell'uomo mettendoli provocatoriamente in mostra, annichisce la solidarietà, il rispetto, la tolleranza e il progresso civile e sociale, in una oscillazione perpetua fra verità e divertimento letterario, che ben si presta a molteplici e simultanee letture e interpretazioni.

⁴⁷F. GARCÍA SÁNCHEZ, *Estudio introductorio*, in M. AUB, *Obras completas. Relatos I. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, a cura di J. Oleza Simó, Valencia, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, vol. IV-A, 2006, p. 21.

⁴⁸S. MONTI, *Brevità contundente*, cit., p. 286.

⁴⁹Per un approfondimento sul successo dell'opera, cfr. P. TEJADA TELLO, *El éxito de los “Crímenes ejemplares”*, in “El correo de Euclides”, 6 (2011), pp. 58-68 e V. BIAGINI, *Il delitto di scrivere*, cit.

LOS PÁJAROS Y SU REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA EN LA OBRA DE JUAN RULFO

Pablo Lombó Mulliert

Celebrando los cincuenta años de la publicación de *El llano en llamas* (1953), Carlos Montemayor describió con acierto el profundo signo vital que caracteriza la obra de Juan Rulfo, quien “va al encuentro no de la vida rural, sino al encuentro de lo que es nuestra vida ahí, en esos numerosos sitios de nuestras tierras mexicanas [...] Nos sorprende que la vida ahí sea total, plena, desatada como una tormenta sobre nuestros cuerpos, sobre nuestra historia, sobre nuestros recuerdos. Es la conciencia humana de esos días, de esos hombres”¹. Como no podía ser de otra manera, una pequeña parte de la plenitud de la vida y de la conciencia de los personajes de Rulfo corresponde a su relación con los animales que los rodean, con los que llevan a cabo tareas cotidianas, representan sueños y temores e incluso se identifican confrontándose frente a esa —por llamarla de alguna manera— “alteridad primordial” en la que todos ellos reconocen muchos rasgos propios y de la que, al mismo tiempo, se alejan para tratar de definirse y comprenderse simbolizando la propia existencia.

La presencia y la importancia de los animales en la obra de Rulfo, pues, es más que evidente; no solo porque los animales formen parte indisoluble del paisaje y de esa “vida total” que representan sus narraciones (en las que aparecen caravanas de ganado, gallinas picoteando la tierra en busca de gusanos, conejos que roban sus huevos, perros ladrando a los “fuereños” y un largo etcétera), sino también por la fuerte relación que se establece entre ellos y algunos personajes clave de las diferentes historias. Una figura notable en cuanto al simbolismo animal en la novela *Pedro Páramo* es el precioso potrillo alazán de Miguel Páramo, el “Colorado”, que recorre las calles de Comala con galope desenfrenado y fantasmal tras la muerte de su

¹ Carlos Montemayor, “Homenaje a Juan Rulfo”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua* (XXX, 2002-2003), p. 57.

dueño, provocada, según algunos, por el caballo mismo, que tuvo que ser sacrificado para que dejara de sufrir. En el tiempo y en el espacio estáticos y perennes de la muerte se escuchan las herraduras batiendo el terreno sin rumbo, anunciando el destino de Miguel:

Lo supimos porque el *Colorado* volvió solo y se puso tan inquieto que no dejó dormir a nadie. Usted sabe cómo se querían él y el caballo, y hasta estoy por creer que el animal sufre más que don Pedro. No ha comido ni dormido y nomás se vuelve un puro corretear. Como que sabe, ¿sabe usted? Como que se siente despedazado y carcomido por dentro.²

Otro caso emblemático de la simbología animal en las narraciones de Rulfo aparece en el cuento “Macario” de *El llano en llamas*, cuyo protagonista asocia ciertos insectos con la dimensión ultraterrena de la existencia:

Las cucarachas truenan como saltapericos cuando uno las destripa. Los grillos no sé si truenen. A los grillos nunca los mato. Felipa dice que los grillos hacen ruido siempre, sin pararse ni a respirar, para que no se oigan los gritos de las almas que están penando en el purgatorio. El día en que se acaben los grillos, el mundo se llenará de los gritos de las almas santas y todos echaremos a correr espantados por el susto.³

Dentro de la desproporcionada producción crítica que se ha ocupado de la breve narrativa de Rulfo existen diferentes estudios que se han ocupado de la simbología animal en su obra, pero, a pesar de la imponente presencia animal en ella, parece ser que un amplio conjunto ha pasado ligero y desapercibido frente al atento ojo crítico que, acaso, nunca ha dirigido su mirada hacia sus cielos, que están poblados de aleteos, cantos y graznidos. En las próximas páginas me propongo identificar y analizar las sucintas apariciones de las aves y pájaros en los cuentos de *El llano en llamas* y en la novela *Pedro Páramo*, partiendo de algunos presupuestos como la importancia de su representación en los mitos, creencias y leyendas populares mexicanas (mezcla de elementos

² *PP*, p. 84. Todas las referencias a *Pedro Páramo*, *PP*, corresponden a la edición de José Carlos González Boixo: Madrid, Cátedra, 2002.

³ *LLL*, p. 32. Todas las referencias a *El llano en llamas*, *LLL*, corresponden a la primera edición del Fondo de Cultura Económica (México, FCE, 1953).

europesos y mesoamericanos) y las repercusiones en las estructuras profundas de significado que provocan en el tejido narrativo rulfiano, como en gran parte de los relatos tradicionales y populares de las diferentes culturas del mundo; los pájaros y las aves siempre han sido considerados mensajeros de las divinidades, manifestación de la sabiduría y de las potencias indomables del universo, su vuelo ha sido visto como emblema de la libertad y su canto ha sido relacionado incluso con los clarines del destino ineludible y de la muerte.

Aves de mal agüero

Una de las apariciones más importantes de los pájaros en la obra de Juan Rulfo, tanto por su simbolismo como por su función narrativa, se encuentra en las primeras páginas de la novela *Pedro Páramo*: cuando Juan Preciado descubre que el personaje que lo está guiando hacia Comala, Abundio, es uno de los hijos de Pedro Páramo —es decir su hermano— y que su padre, por quien emprende su viaje para conocerlo, está muerto desde hace ya mucho tiempo. En este fragmento de la narración⁴ Juan Preciado describe en primera persona la parte final de su travesía y la impresión que le produce la vista de Comala desde la distancia; la escena está dominada por el paisaje árido y se va desarrollando con la alternancia entre la descripción del mismo y el diálogo que entablan los dos personajes mientras cabalgan hacia el pueblo. En esta secuencia el diálogo entre Juan Preciado y Abundio es interrumpido, suspendido, por la descripción de su marcha (“Yo lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía y disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros”), para volver nuevamente a la conversación (“—Yo también soy hijo de Pedro Páramo— me dijo”). En ese momento, tras la revelación retrasada por el suspenso narrativo, una bandada de cuervos pasa “cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar” (*PP*, p. 67). A lo largo de esta breve secuencia casi cinematográfica Rulfo incluye diferentes tamaños de planos y ángulos para ir siguiendo el galope de los personajes que van conversando, pero también juega con la concatenación narrativa de pausas (suspensos) y

⁴ Sobre la estructura fragmentada de los diferentes espacios narrativos de *PP* véase los estudios de José Carlos González Boixo (*Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1984).

revelaciones que al final se coronan con ese “zoom out” hacia el paisaje dominado por el revoloteo de los cuervos.

Probablemente, Rulfo deseaba ir presentando paralelamente el universo y el ritmo que enmarcan toda la novela (como el tema inicial de una sinfonía) y el dramatismo que caracteriza su trama, acentuado por el simbolismo negativo del canto de los cuervos, sobre cuya representación como ave de mal agüero, principalmente en las culturas occidentales, no es necesario insistir. Sin embargo, hay que destacar que, a pesar de la gran fuerza simbólica tanto del graznido como de la presencia misma de los cuervos, Rulfo se cuida bien de repetirse y no vuelve a incluirlos en ningún otro momento de la novela *Pedro Páramo*; también en los cuentos del *Llano en llamas* la aparición de los cuervos solo surge en “La Cuesta de las Comadres”, donde Rulfo ofrece con mayor detalle cuál es el simbolismo que tiene en mente: “De vez en cuando, también, venían los cuervos; volando muy bajito y graznando muy fuerte como si creyeran estar en un lugar deshabitado” (*LLL*, p. 9). Sin vida precisamente como el pueblo de Comala al que llega Juan Preciado, uno de los hijos de Pedro Páramo.

Otro conjunto de pájaros (siempre en parvadas, siempre en vuelo) que Rulfo utiliza antes de que se verifique algún cambio importante en la narración o como premonición de una catástrofe son los tordos, relacionados con los cuervos y las urracas en la cultura popular mexicana⁵. En el cuento “El llano en llamas” surcan el cielo precisamente antecediendo el ataque que sorprende a la banda de “alzados” que pensaba haber tendido una emboscada a las tropas del gobierno en plena guerra revolucionaria; algunos de ellos, enardecidos por la “tracatera”, vito-reaban a su líder (“¡Viva Pedro Zamora!”) mientras en el otro frente respondían “casi en secreto: ¡Sálvame patroncito! ¡Sálvame! ¡Santo Niño de Atocha, socórremel”, y, como si sus plegarias hubieran sido escuchadas se invierten los papeles en la lucha, convirtiendo a los emboscados en blanco de las balas enemigas: “Pasaron los pájaros. Bandadas de tordos cruzaron por encima de nosotros hacia los cerros. La tercera descarga nos llegó por detrás. Brotó de ellos, haciéndonos brincar hasta el otro lado de la cerca, hasta más allá de los muertos que nosotros

⁵ Hay que aclarar que en México esta denominación difiere de la que se utiliza, por ejemplo, en España, en donde se refiere a las aves de la familia de los túrdidos, a la que pertenecen los mirlos o los zorzales. El tordo mexicano, o zanate, pertenece a la familia de los ictéridos y es llamado erróneamente cuervo debido al parecido de su plumaje negro brillante, la fuerza de su pico y su graznido característico.

habíamos matado” (*LLL*, p. 57). También en *Pedro Páramo*, el vuelo de las parvadas de tordos marca momentos fundamentales en la narración. La frase “Estábamos en mitad del campo mirando pasar las parvadas de tordos” (*PP*, p. 81) introduce la decisión de Pedro Páramo de deshacerse de su esposa, Doloritas (madre de Juan Preciado), y echarla de Comala para siempre, es decir, cuando comienza el movimiento que desencadenará el viaje de regreso de Juan al pueblo de su padre y, por ende, el movimiento de toda la novela.

Más adelante nuevas parvadas de tordos aparecen en dos de los fragmentos más importantes de la historia de Juan Preciado, pues describen su lenta incorporación al mundo de los muertos de Comala; delirando, antes de fallecer, revela en primera persona el simbolismo de su vuelo: “Por el cielo abierto vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día. Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna” (*PP*, p. 113). Pocas líneas más abajo (en el siguiente fragmento narrativo) el mismo Juan sueña, “como si hubiera retrocedido en el tiempo”. con lo que describen los primeros fragmentos de la novela, es decir su llegada al pueblo, pero invirtiendo el movimiento, en una rápida consecución de imágenes fácilmente reconocibles por el lector que acaba de leerlas: “volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz. Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras. El arriero [Abundio] que me decía: ¡Busque a doña Eduviges, si todavía vive!” (p. 114). Este movimiento narrativo es una pequeña muestra de la destreza con la que Rulfo era capaz de envolver y desarrollar el tiempo de sus historias, utilizando elementos —en este caso las parvadas tordos— de fuerte carga simbólica para reforzar e impulsar la narración, pero sin volver a utilizarlos en ella.

La simbología popular indígena de México atribuye al canto del tecolote (búho o lechuza) una fuerte carga negativa incluso entre diferentes regiones y etnias (desde los huicholes jaliscienses hasta los totonacos veracruzanos) y su mala reputación incluso dio origen al extendido refrán “Cuando el tecolote canta, el indio muere”⁶. Rulfo

⁶ Véase el *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana* (Soledad Mata Pinzón, Diego Méndez Granados y Maritza Zurita Ezquivel coords., Ciudad de México, Instituto Nacional Indigenista, 1994), s.v. “tecolote”.

recurre a esta tradición popular del canto de mal agüero del tecolote en el cuento “La herencia de Matilde Arcángel”, en el que la muerte de la bella Matilde fue provocada por el llanto de su hijo, “un berrido como de tecolote”, que espantó al caballo en el que ambos iban montados; al caer de la montura, la madre protege al bebé “dejándole un hueco” como “para no aplastarlo. Así que, contando unas con otras toda la culpa es del muchacho. Da unos berridos que hasta uno se espanta” (*LIL*, p. 168).

Gallinas y gallos

Haciendo un inventario de las aves y pájaros que aparecen en las obras de Rulfo es posible advertir que las gallinas dominan el escenario; y no es de extrañarse, porque precisamente su presencia resalta la vida rural y campesina en la que se desarrollan las diferentes historias. Cuando Rulfo comienza a presentar la figura del joven Pedro Páramo (entre niño y adolescente, cuando su madre lo llama “muchacho”), lo hace describiendo el entorno pobre pero tranquilo y afable en el que creció con su madre y su abuela el futuro tirano de Comala. En esa especie de edén infantil, después de una tormenta “las gallinas, engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia” (*PP*, p. 74). (En esa misma tranquila escena doméstica del campo mexicano precapitalista el vuelo veloz de los colibríes representa también una cierta prosperidad: “Había chuparrosas, era la época. Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jazmín que se caía de flores”, *PP*, p. 76). Las gallinas, en la realidad de los pueblos miserables de la región mexicana de Jalisco que tan bien describen estas narraciones, representan el sustento mínimo, la seguridad de que las cosas, a pesar de la pobreza, van bien: la tranquilidad de lo cotidiano; por este motivo, en el cuento “Es que somos muy pobres”, la primera reacción de una de las mujeres del pueblo al ver que el río está inundándolo todo, después de “haber perdido sus orillas”, es precisamente poner a salvo sus gallinas, es decir poner a salvo la seguridad de lo poco que tiene y asegurarse una cierta tranquilidad después de la catástrofe: “El chapaleo del agua se oía al entrar por el corral y al salir en grandes chorros por la puerta. La Tambora iba y venía, caminando por lo que era ya un pedazo de río, echando a la calle sus gallinas para que se fueran a esconder a algún lugar donde no les llegara la corriente” (*LIL*,

p. 38)⁷. Esta misma premura por las gallinas, e incluso con una dimensión que roza la ternura, prodiga uno de los personajes del cuento “Nos han dado la tierra”, que emprendió una caminata de más de once horas, bajo el sol inclemente de la llanura, con la esperanza de encontrar un futuro mejor y llevando consigo su preciada ave doméstica:

Sí, es una gallina colorada la que lleva Esteban debajo del gabán. Se le ven los ojos dormidos y el pico abierto como si bostezara. Yo le pregunto: “Oye, Teban, ¿dónde pepenaste esa gallina?”. “Es la mía”, dice él.

—No la traías antes. ¿Dónde la mercaste, eh?

—No la merque, es la gallina de mi corral.

—Entonces te la trajiste de bastimento, ¿no?

—No, la traigo para cuidarla. Mi casa se quedó sola y sin nadie para que le diera de comer; por eso me la traje. Siempre que salgo lejos cargo con ella.

—Allí escondida se te va a ahogar. Mejor sácala al aire.

Él se la acomoda debajo del brazo y le sopla el aire caliente de su boca. (LLL, p. 84.)

En contraste con las bondades del sustento y de la tranquilidad cotidiana y doméstica que representa la gallina, también existe en la cultura popular mexicana, y por ende en las narraciones de Rulfo, otra fuerte carga simbólica que la envuelve. La debilidad, el desamparo y la cobardía frente a la valentía y el arrojo que puede representar su opuesto masculino, el gallo, aparecen en pocas ocasiones: “Valía más que mejor te fueras con tu mujer a cuidar gallinas”, reprocha, por ejemplo Pedro Páramo a Damasio, el “Tilcuate”, cuando este le pide más dinero para abastecer a sus hombres que acababan de unirse a los grupos de revolucionarios villistas recién llegados del norte. También en el cuento “El llano en llamas” la imagen de las gallinas sirve para describir la inferioridad numérica y el temor de un grupo de “alzados” al enfrentarse con las tropas del gobierno federal: “de buenas a primeras se echaban sobre el suelo, afortunados detrás de sus caballos y nos resistían allí hasta

⁷ En el cuento “Nos han dado la tierra” un puñado de “alzados” forajidos, al quedar sin un líder que los involucre en las luchas contra las tropas federales regulares durante los años convulsos de la Revolución mexicana, se ocultan en un Cañón esperando “dejar pasar los años para luego volver al mundo, cuando ya nadie se acordara de nosotros. Habíamos comenzado a criar gallinas y de vez en cuando subíamos a la sierra en busca de venados” (LLL, p. 59).

que otros nos iban cercando poquito a poco, agarrándonos como a gallinas acorraladas” (*LLL*, p. 61).

A diferencia de la fuerte importancia que tienen las gallinas, son pocas las veces en las que se escuchan los cantos o se asoman las crestas de los gallos en la obra de Rulfo, que no utiliza su figura como emblema de la virilidad en ninguno de los cuentos de *El llano en llamas* ni en *Pedro Páramo*, así como tampoco en la novela *El gallo de oro* (publicada hasta 1980, pero escrita antes de 1964), en la que más bien representa la victoria y la fortuna. En *Pedro Páramo* aparecen sucintamente en tres ocasiones: en dos de ellas como parte del paisaje (“oyó el canto de los gallos”, pp. 92-93, y durante la fiesta que se lleva a cabo en Comala, en la que “se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y la lotería”, p. 171) y en otra con referencia a la imagen cristiana del gallo en una frase hecha: “no le daría agua ni al gallo de la pasión” (p. 153). En los cuentos de *El llano en llamas* no hay huella de ellos. Dentro de este mismo conjunto se podría incluir la cría de las gallinas, el pollo, pero aparece una sola vez en el cuento “La Cuesta de las Comadres” con una fuerte carga irónica: el protagonista, que es también la voz narrante, compara los gestos de dolor con los que se contorsiona uno de los personajes cuando él mismo le clava una aguja “allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía, porque nomás dio dos o tres respingos como un pollo descabezado y luego se quedó quieto” (*LLL*, pp. 9-10).

El zopilote

Otra de las aves que surca ocasionalmente los cielos rulfianos es el zopilote, es decir el espécimen más difundido de la familia de los buitres carroñeros en Meso y Sudamérica⁸. En *Pedro Páramo* la figura del zopilote provoca curiosamente una imagen que contrasta con la repugnancia que suelen suscitar las aves de carroña, pues su alto vuelo es asociado con la libertad: “¿Por qué suspira usted, Doloritas?”, le pregunta Eduviges mientras contemplan juntas el horizonte en el campo; en ese momento “un zopilote solitario se mecía en el cielo”, y Eduviges insiste con su interrogatorio: “¿Por qué suspira usted, Doloritas? –Quisiera ser zopilote para volar adonde vive mi hermana” (*PP.*, 81). Es tal la desesperación que siente Dolores al ser la única esposa legítima de Pedro Páramo que preferiría ser un ave, incluso un ave de carroña solitaria, para

⁸ El zopilote (*Coragyps atratus*) no tiene relación con el buitre negro europeo (*Aegypius monachus*), a pesar de su parecido, pues pertenecen a diferentes familias.

poder escapar de sus maltratos. En los cuentos de *El llano en llamas*, en cambio, el zopilote simplemente forma parte del paisaje desolado en el que se desarrollan sus relatos. En “Nos han dado la tierra” ni siquiera los zopilotes vuelan sobre la llanura infértil que el gobierno ha otorgado a los protagonistas:

Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terrenal endurecido (*LLL*, p. 83).

En el cuento “La Cuesta de las Comadres”, los zopilotes aparecen como parte de las atrocidades a las que los personajes del universo rulfiano están acostumbrados; recordando la muerte de Remigio, el protagonista, que es la voz narrante, concluye su relato casi con el alivio que siente con el ocultamiento en cierto sentido definitivo de su crimen –visto con la sencillez de lo cotidiano, como si se tratara de un asunto de lo más banal –: “Me acuerdo que eso pasó allá por octubre, a la altura de las fiestas de Zapotlán. Y digo que me acuerdo que fue por esos días, porque en Zapotlán estaban quemando cohetes, mientras que por el rumbo donde tiré a Remigio se levantaba una gran parvada de zopilotes a cada tronido que daban los cohetes” (*LLL*, p. 10)⁹.

Susana y los pájaros

En la historia de Pedro Páramo la figura de Susana San Juan tiene una importancia fundamental, pues representa para él el amor nunca correspondido, el amor poseído con la fuerza y la fuente de la desesperación que provocará, a final de cuentas, la destrucción de Comala y de todos sus habitantes. El personaje de Susana atraviesa toda la novela, primero con su presencia velada, en los momentos iniciales de la narración, y después dominándola absolutamente hacia el desenlace. La primera vez

⁹ En otro de los cuentos de *El llano en llamas* aparece no el zopilote en sí, sino la pieza musical popular “El Zopilote Mojado”, un paso doble que anima la fiesta dedicada al gobernador durante su visita tras el temblor que devastó el pueblo: la banda de músicos llegó “sonándole duro al arpa y a la tambora, haciendo tatachum, chum, chum, con los platillos, arreándole fuerte y con ganas al Zopilote Mojado. Aquello estaba de haberse visto, hasta el gobernador se quitó el saco y se desabrochó la corbata, y la cosa siguió de refilón” (*LLL*, p. 46).

que aparece su figura es en los recuerdos del joven enamorado Pedro Páramo, que piensa en ella oculto en la letrina del patio de su casa; se trata de la escena doméstica en la que las gallinas y los colibríes (o chuparrosas) resaltan la tranquilidad cotidiana en la que creció el que después se convertiría en el tirano de Comala (ver p. 5), por lo que el recuerdo de Susana y su presencia suscitan en Pedro Páramo el deseo no solo de poseerla sino de volver a aquella calma idílica del pasado a la que no podrá volver nunca más. Al pensar en la que sería su última esposa, el joven enamorado recuerda, con una imagen de elevado valor poético, sus juegos infantiles: “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire” (*PP.*, p. 74). En toda esta escena en la que se pronuncia por primera vez el nombre de Susana dominan la prosperidad, la tranquilidad y las sensaciones placenteras: había gallinas, era la época de los chuparrosas, el jazmín estaba cargado de flores, las lomas estaban verdes, era la época del viento...; los pájaros (gallinas y colibríes) resaltan precisamente estos elementos en la narración; sin embargo, Rulfo introduce también la comparación de los papalotes con el vuelo de los pájaros para insistir en estas sensaciones de placentero sosiego: “Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra” (*PP.* p. 74). De esta manera se comienza a delinear en la narración el carácter aéreo, ligero e inaferrable de la misma Susana.

En su caso, como en ningún otro en la novela de Rulfo, los pájaros simbolizan la vida y la felicidad frente a la desdicha y la muerte que rodean todo lo que se relaciona con Pedro Páramo; al llegar a Comala, el padre de Susana le explica los motivos por los que debe quedarse a vivir allí, y comienza haciendo una tenaz comparación:

Hay pueblos que saben a desdicha. [...] Este es uno de esos pueblos, Susana. Allá, de donde venimos ahora, al menos te entretenías mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo, ¿te acuerdas? Aquí, en cambio, no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes (*PP.*, p. 140).

Con signo inverso, se refuerza la identificación de los pájaros con la vida en el universo de Susana en su última conversación antes de morir: “—¿Cuántos pájaros has matado en tu vida, Justina? —Muchos, Susana. —¿Y no has sentido tristeza? —Sí, Susana. —Entonces, ¿qué esperas para morirte? —La muerte, Susana. —Si es nada más que eso, ya vendrá.

No te preocupes” (PP. p. 164). También durante el novenario por la muerte del abuelo de Pedro Páramo hay una alusión al simbolismo vital que tienen en general los pájaros; después de que las mujeres acabaron de rezar el rosario dentro de la casa, se dispone todo para pasar la noche: “Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz” (PP., p. 77). Describiendo el momento final de un día de luto en la vida rural de México, Rulfo lleva a cabo la superposición espacial y temporal en la que se mezclan el mundo de la vida y el mundo de los muertos (sin luz, pájaros o una salida) que caracteriza toda la novela.

El personaje de Susana, pues, es el que mayor relación tiene con los pájaros, dado que se asocian dentro de la narración para representar de diferentes maneras su fuerte vitalidad (gallinas, chuparrosas, el papalote), su afán de liberar su sexualidad, a pesar de las ataduras de la sociedad conservadora del México post-revolucionario (“picos feos”, PP., p. 152), y su locura (PP., “gorriones”, pp. 133-134), ese etéreo estado existencial gracias al que puede, casi como convirtiéndose en otro pájaro, ser libre a pesar la condición que vive en manos de su enamorado y carcelero Pedro Páramo, quien, por el contrario, representa la muerte y la desolación.

Palomas y chachalacas

En las primeras páginas de la novela, Juan Preciado evoca el sonido de los aleteos de las palomas que escuchó en la ciudad de Sayula para resaltar el silencio sepulcral que envuelve al pueblo al que acaba de llegar, Comala, con una bella sinestesia: “Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer. Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos” (PP., p. 69). Pocas líneas más abajo, revela la clave de la superposición entre los mundos de la vida y de la muerte que se funden en Comala, en donde, “aunque no había ni niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía” (PP., p. 70). La presencia de las palomas en el último pueblo por el que Juan Preciado pasa para llegar a Comala se da hacia el atardecer, como si se anticipara también con un juego de luces el paso de la vida a la muerte, de la luz hasta la oscuridad.

De la misma manera, las chachalacas en *El llano en Llamas* aparecen para subrayar la diferencia entre la fertilidad y la aridez. Al final de “Nos han dado la tierra”, tras horas de caminata por la desolación del llano, los

personajes llegan a una barranca en donde el terreno cambia gracias a la proximidad de un río: “nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra. Por encima del río, sobre las copas verdes de las casuarinas, vuelan parvadas de chachalacas verdes. Eso también es lo que nos gusta” (*LLL*, p. 84). Como contraste entre la aridez y la tierra fértil, resaltan las hojas de los árboles y el plumaje de las aves. También en el cuento “El hombre” aparecen parvadas de chachalacas volando sobre los árboles, en este caso sabinos, a orillas de un río; sin embargo, aquí también tienen una función narrativa importante, pues Rulfo utiliza el vuelo de las chachalacas para romper el orden temporal de la narración y retroceder hacia uno de los momentos más significativos de todo el relato. El vuelo de las chachalacas se verifica al amanecer, pero el personaje que las observa recuerda cómo las había visto al atardecer del día anterior, cuando llevó a cabo el crimen por el que lo están persiguiendo: “Vio venir las chachalacas. La tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvadas detrás de la luz. Ahora el sol estaba por salir y ellas regresaban de nuevo” (*LLL*, p. 38).

La luz, el movimiento y la vida

En diferentes sitios de sus narraciones Rulfo incluye otros pájaros como representación del contraste entre el movimiento y la quietud, el ruido y el silencio, la vida y la muerte. El caso más claro en el que representan el “despertar” de las cosas, del paisaje, se encuentra en el cuento “El llano en llamas”. En el famoso fragmento en el que el grupo de alzados que siguen a “La Perra” están acostados, “alineados al pie del lienzo, tirados panza arriba, como iguanas calentándose al sol”, todo parece dormir en la modorra y el silencio del mediodía hasta que un disparo rompe la calma y el paisaje nuevamente cobra vida: “volaron los totochilos, esos pájaros colorados que habíamos estado viendo jugar entre los amoles” (*LLL*, p. 56)¹⁰. Lo mismo sucede pocas páginas después, cuando:

¹⁰ El *Diccionario del español de México* (s.v. “vieja”) indica que el totochilo es un “*Pipilo fuscus* o tarenga”, también conocido como “rascador pardo”, cuyas plumas de la garganta son ligeramente rojizas. Sin embargo, tiene razón Laura Lisi al afirmar que “l’alto numero di termini vernacolari impiegati dai personaggi e dai narratori dei racconti tendono ad essere contestualizzati in modo che il lettore possa comprendere o almeno congetturare rispetto al tipo di oggetto da essi denotato e al tipo di qualità generali a lui attribuite. Anche se il lettore del racconto «Llano» ignorasse che cosa è un ‘totochilo’ e accertesasse che la parola non è registrata nel dizionario della Real Academia, il testo facilita la comprensione grossolana del termine: si tratta di un uccello rosso e giocoso. Evidente-

Una bala disparada de allá hizo volar una parvada de tildíos¹¹ en la ladera de enfrente. Los pájaros cayeron sobre la barranca y revolotearon hasta cerca de nosotros; luego, al vernos, se asustaron, dieron media vuelta relumbrando contra el sol y volvieron a llenar de gritos los árboles de la ladera de enfrente (*LLL*, p. 58).

En el cuento “La herencia de Matilde Arcángel” Rulfo incluyó el canto del somormujo para resaltar la calma y el silencio que envolvían al pueblo Corazón de María (“Dicen que aquello estaba tan calmado y que ellos cruzaron tan sin armar alboroto, que se oía el grito del somormujo y el canto de los grillos, *LLL*, p. 169); así como en “En la madrugada”, en donde el canto de la lechuza y el vuelo de las golondrinas anuncian la llegada del amanecer con los sonidos característicos del despertar del paisaje, acompañados por las campanadas del alba (*LLL*, pp. 48-49)¹².

A pesar de no ser pájaros y de ser asociados normalmente con la oscuridad, en este apartado se pueden incluir los murciélagos que aparecen en el cuento “Luvina”, pues Rulfo los relaciona, al igual que otras aves, con la llegada del día y para resaltar la ruptura del silencio nocturno. Pocos instantes antes del amanecer, después de haberse calmado el viento, “hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso...”; entonces, los escucharon, “era como un aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos de grandes alas que rozaban el suelo. Me levanté y se oyó el aletear más fuerte, como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas” (*LLL*, pp. 119-120). Al comparar a las mujeres del pueblo con un una “parvada” de murciélagos (“Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el fondo negro de

mente, i lettori che abbiano effettivamente visto volare i totochilos saranno privilegiati in una comprensione più profonda del passaggio citato” (*L’opsitalità linguistica; saggio di traduttologia comparata*, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 137-138).

¹¹ El chorlo tildío, también llamado en México “chichicuilote”, es un ave Charadriiforme de la familia *Charadriidae*.

¹² La descripción del vuelo de las golondrinas es verdaderamente memorable: “No se sabe si las golondrinas vienen de Jiquilpan o salen de San Gabriel; sólo se sabe que van y vienen zigzagueando, mojándose el pecho en el lodo de los charcos sin perder el vuelo; algunas llevan algo en el pico, recogen el lodo con las plumas timoneras y se alejan, saliéndose del camino, perdiéndose en el sombrío horizonte” (*LLL*, p. 49).

la noche”), Rulfo no pretendía transformarlas en “aves de mal agüero”, sino resaltar, además del paso de la noche al día, el despertar de los protagonistas y la incorporación de la familia recién llegada a la vida cotidiana del pueblo. Es curioso que en tan pocas líneas, Rulfo, tan escueto y cuidadoso estilísticamente, haya optado por repetir la palabra murciélago en tres ocasiones, tal vez para retrasar y dar mayor intensidad a la comparación con las mujeres de Luvina.

También en *Pedro Páramo* hay otro pájaro que despliega sus alas hacia el amanecer, el ceniztonle o pájaro burlón¹³; cuando aparece en la narración no solo acompaña la luz del día, sino también la lluvia abundante que hará crecer los campos recién labrados¹⁴. Sin embargo, la aparición de este pájaro tiene una doble valencia, pues después de describir la trayectoria de su vuelo y los diferentes sonidos que entona, Rulfo utiliza también su canto como premonición de una de las mayores tragedias de la novela: la muerte de Miguel Páramo, único hijo reconocido por el cacique de Comala. El pasaje del pájaro burlón parece revestido de una alegría incontenible por la abundancia de lluvias, tanto que Fulgor Sedano, capataz de La Media Luna, suelta la risa al pensar en la cosecha, pero inmediatamente después: “el pájaro burlón que regresaba de recorrer los campos pasó casi frente a él y gimió con un gemido desgarrado”. El canto desgarrado viene acompañado por los nubarrones del alba con los que “se cerró el cielo y pareció que la oscuridad que se iba, regresaba” (*PP.*, p. 121), esa oscuridad que comenzaría a cernirse sobre Pedro Páramo con la muerte de su hijo Miguel, que aparece en el siguiente fragmento narrativo de la historia: “Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto” (p. 126).

Al comienzo de la novela la aparición de otro pájaro asociado con el personaje de Abundio resume y caracteriza el movimiento narrativo de toda la historia de Pedro Páramo. Con su carrera, el correcaminos que se atraviesa por el camino de Juan Preciado y el arriero Abundio mientras se dirigen a Comala (*PP.*, p. 69) anticipa, con el trazo circular que englo-

¹³ De la familia *Mimidae* y del género *Mimus*, el ceniztonle o pájaro burlón conocido por su canto particular; en inglés se le conoce como “mockingbird”.

¹⁴ “Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. Sonaban huecas al estamparse en el polvo bando y suelto de los surcos. Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y luego una risotada, para volver a gemir después” (*PP.*, p. 120).

ba toda la narración, la carrera que el mismo Abundio emprenderá al final de la novela antes de matar a su padre Pedro Páramo:

—¡Damiana! — llamó Pedro Páramo—. Ven a ver qué quiere ese hombre que viene por el camino. Abundio siguió avanzando, dando traspiés, agachando la cabeza y a veces caminando en cuatro patas. Sentía que la tierra se le retorció, le daba vueltas y luego se le soltaba; él corría para agarrarla, y cuando la tenía en las manos se le volvía a ir, hasta que llegó frente a la figura de un señor sentado junto a una puerta (*PP.*, p. 175).

A pesar del fuerte simbolismo y de la fuerte conexión con la cotidianidad rural de sus narraciones, Rulfo no recurre en repetidas ocasiones a los pájaros, puesto que su simple presencia es tan tenaz en la mayoría de los casos que no es necesario incluirlos constantemente, a no ser que representen una parte fundamental del paisaje que describe; sin embargo, cuando lo hace surgen con toda su intensidad la mezcla característica de la cultura popular mexicana en la que se funden desde la conquista mitos tradicionales locales y representaciones simbólicas heredadas de las tradiciones europeas, y la importante carga propulsora narrativa que les otorga con particular destreza en sus obras.

Bibliografía

- AA. VV., *Diccionario del Español de México*, Luis Fernando Lara coord., Ciudad de México, El Colegio de México, 2010.
- AA. VV., *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana*, Soledad Mata Pinzón, Diego Méndez Granados y Maritza Zurita Ezquivel coords., Ciudad de México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1984.
- LISI, LAURA, *L'opsitalità linguistica; saggio di traduttologia comparata*, Bern, Peter Lang, 2010.
- MONTEMAYOR, CARLOS, "Homenaje a Juan Rulfo", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua*, Ciudad de México, Academia Mexicana de la Lengua, 2002-2003, pp. 55-58.
- RULFO, JUAN, *El llano en llamas*, Ciudad de México, FCE, 1953.
- *Pedro Páramo*, ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, 2002.

INVENZIONE E SCRITTURA:
GLI ‘AZZARDI SPAGNOLI’
NEL *IL RE DI GIRGENTI* DI ANDREA CAMILLERI

Maria Isabella Mininni

*Il re di Girgenti*¹, ponderoso romanzo pseudostorico di Andrea Camilleri, venne pubblicato nell’autunno 2001 dopo una laboriosa gestazione durata quasi cinque anni e malgrado l’iniziale tiepida accoglienza da parte della critica, venne presto definito dal suo autore come “l’opera della mia vita”². La biografia fantastica che vi si narra – quella di Michele Zosimo, effimero monarca contadino nella Sicilia del XVIII secolo – era stata concepita dallo scrittore di Porto Empedocle come un omaggio alle sempre sofferte e travagliate vicende degli umili isolani suoi conterranei:

[...] c’è un libro intitolato *Dovuto agli irochesi*, alla civiltà pre-americana, dovuto agli indiani! Nel momento nel quale io mi sono trovato le tre righe che riguardavano Zosimo, seppi che avrei scritto non per la singolarità del fatto, che poi non era così singolare, ma perché dovevo qualcosa ai miei irochesi, qualcosa dovuto ai contadini siciliani, dovuto alle occupazioni delle terre del dopoguerra, dovuto alla loro generosa storia sempre sconfitta! Per questo ho scritto *Il re di Girgenti*, non tanto per la singolarità del caso ma perché mi permetteva di scrivere di un sogno che mi auguro continui ad esserci³.

Anche *Il Re di Girgenti* – in cui il sud reclama la propria dignità – rappresenta come gli altri romanzi di Camilleri definiti ‘storici,’ una “sfida alla filologia”, un “gioco tra vero e falso” costruito grazie a “un impianto metodologico che somiglia a quello dello storico”⁴ autentico. Di fatto in

¹ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

² ID., *Io e Montalbano facciamo teatro*, intervista a Salvatore Ferlita, “La Sicilia-Stilos”, 28 maggio 2002.

³ ID., *Conclusione*, in AAVV, *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 225.

⁴ G. DE LUNA, <http://www.raistoria.rai.it/articoli/l%E2%80%99italia-di-camilleri/32444/default.aspx> (02.45).

questo grande affresco favolistico della Sicilia contadina tra Sei e Settecento, la narrazione poggia su alcuni riferimenti puntuali e documentati – dal trattato di Utrecht alla peste, dalla Controversia Liparitana alla rivolta di Girgenti – ma tutte le vicende che alimentano il *conto* sono invece frutto di una prolifica e fantasiosa creatività: come sottolinea Salvatore Nigro, “con le sue giocolerie, con il pastiche e i travestimenti, il narratore del *Re di Girgenti* è un prestigiatore del linguaggio: un falsario della letteratura”⁵.

Dunque pur collocandola in un contesto storicamente accertato, ne *Il re di Girgenti* Camilleri inventa la prodigiosa vita del *viddrano* Michele Zosimo e la narra dal concepimento alla morte per impiccagione in una sorta di tragicomico racconto agiografico. Tuttavia, al fine di dare alle imprese di questo bizzarro (e precario) protagonista della storia siciliana la patente di veridicità che loro spetta, l'autore rivela brevemente nella *Nota* al romanzo l'origine e le fonti della sua immaginosa relazione. Camilleri racconta infatti di aver trovato in una libreria romana – quasi un decennio prima dell'uscita de *Il re di Girgenti* – un volumetto dal titolo *Agrigento*⁶ in cui si accennava alle epiche gesta di un contadino di nome Zosimo il quale, agli inizi del XVIII secolo, dopo aver sbaragliato con le sue genti la guarnigione sabauda succeduta al governo dei Viceré spagnoli sull'isola, aveva assunto il controllo dell'allora città di Girgenti diventandone il sovrano. La lettura di quel fatto sorprendente lo sbalordì: “Ma come – pensò –, Agrigento, dove ho studiato fino al liceo, era stata, sia pure per poco, un regno con a capo un contadino e nessuno ne sapeva praticamente niente?”⁷ E fu così che, incuriosito e meravigliato dalle poche notizie trovate qua e là, decise di scrivere la vita mirabile di Michele Zosimo “senza fare altre ricerche”⁸.

Il risultato è una storia avvincente di magie e prodigi – in gran parte debitrice del modello spagnolo picaresco e cervantino – in cui l'anti-eroe Zosimo reagisce alle ingiustizie e alle ripetute vessazioni dei potenti sul popolo, aspirando a una equanime distribuzione delle tante ricchezze possedute e amministrare in modo scellerato dalla nobiltà e dalla Chiesa. Grazie al suo ‘rivoluzionario’ intento, sotto un vessillo con falce e zappono, Michele Zosimo viene acclamato dai girgentani e proclamato so-

⁵ S. S. NIGRO, *Le “Croniche” di uno scrittore maltese*, in A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 2004, p. XLVII.

⁶ A. MARRONE, D. M. RAGUSA, *Agrigento*, Fenice 2000, 1994.

⁷ A. CAMILLERI, *Nota a Il re di Girgenti*, cit., p. 447.

⁸ *Ivi*, p. 448.

vrano con il compito di condurre l'esperienza di autogoverno della sua città, seppure per qualche ora soltanto.

Lo Zosimo della genuina finzione romanzesca camilleriana, viene dotato di particolare intelligenza, di cultura e di qualche abilità negromantica, qualità abilmente giocate che gli permettono di conquistare il consenso popolare e di guidare la rivolta che scardina l'ordine costituito. Ma il suo trionfo è pur sempre il trionfo di un *puverazzo* e dunque ha vita breve: molto presto infatti il sovrano di Girgenti viene rovesciato e condannato all'impiccagione; tuttavia la magica 'resurrezione' che gli consente di osservare il patibolo dall'alto appeso al filo di un aquilone, conclude la storia concedendo uno spiraglio di speranza al fallito sogno di libertà.

Il re di Girgenti si compone di cinque parti e prende avvio dalle rocambolesche ed esilaranti vicissitudini del padre di Michele, Gisuè Zosimo la cui storia nella storia, fa di questo romanzo quasi una saga. Alla domanda di Gianni Bonina, se il suo intento fosse quello di creare un'epica, Camilleri così risponde:

In un certo senso, sì. Ma la storia del padre mi serviva per tante ragioni. Introdurre per esempio un clima che richiamasse con evidenza i grandi romanzi storici [...] ma rovesciandone il segno nel grottesco, nel comico. Inoltre, come scrittore, ho voluto scommettere su me stesso: volevo vedere se ero capace di partire con pagine divertenti o addirittura un po' grevi e via via arrivare al registro tragico.⁹

E proprio a questa 'partenza' che si annuncia come scommessa, rinviano gli echi ispanici del romanzo, sia per quanto attiene ai rimandi letterari, sia per quanto concerne la Storia che vede all'epoca dominatori delle terre siciliane i viceré di Spagna, sia infine per l'uso quasi esclusivo di una lingua 'mescidata' ottenuta dall'accostamento di forme spagnole e italiane.

Come si è già detto poco sopra, *Il re di Girgenti* è debitore della letteratura spagnola dei Secoli d'Oro ed è lo stesso Camilleri a confermarlo quando dice di aver "sempre amato il romanzo picaresco"¹⁰ e di aver realizzato come regista televisivo il *Lazarillo de Tormes*; dal canto suo, ribadisce questa filiazione in modo icastico ed efficace anche il musicologo Gioacchino Lanza Tomasi:

⁹ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 223-224.

¹⁰ *Ivi*, p. 226.

Il re di Girgenti è più una discendenza del *Don Quijote*, de *Las novelas ejemplares*, del *Buscón* e di altra letteratura picaresca che dei *Promessi Sposi*. Anche la sconcezza di Camilleri rimanda a Quevedo: si pensi ai versi di Quevedo sul buco del culo dell'odiato Góngora. *Lo humus* illuminista di Parigi non filtra neppure da una fessura, mentre l'oscurantismo vi si aggira incontrastato. La cultura di Zosimo, il suo incongruo marxismo è null'altro che demenza da cavaliere errante.¹¹

Ma il testo che più baroccheggia ne *Il re di Girgenti*, imbastendo le vicende 'un po' grevi' della prima parte del romanzo, preludio al concepimento del protagonista, è il sublime *Cantico spirituale* di San Juan de la Cruz, "trasformato in un fatto erotico"¹², mantenuto "fedele nella lettera" ma "tradito nel senso. Per una conversione *a lo divino* di una copula bestiale"¹³, quella tra Gisuè Zosimo – futuro padre di Michele – e la figlia del Viceré spagnolo, la duchessa Isabella, il cui marito, il duca Sebastián Vanasco de Pes y Pes, per garantire la discendenza messa in pericolo dalle sue proprie inadempienze coniugali, affida al villano il compito di ingravidarla: ma, com'è ovvio, non sarà certo Michele il frutto di quell'accoppiamento, bensì un certo Simón, oscuro personaggio appena accennato nel libro ma pur sempre ricco erede dei feudi paterni.

Quindi, nella parte d'esordio del romanzo intitolata *Come fu che Zosimo venne concepito* "cresce e alligna una sensualità terragna ed esuberante [...] che il *Cantico spirituale* di San Juan de la Cruz compita"¹⁴: tra venature boccacesche e rabelaisiane tuttavia, al concepimento di quel volatile sovrano, vengono dedicate poche righe soltanto, proprio al termine del racconto delle grottesche imprese amorose di Gisuè con la duchessa, da cui prende le mosse l'intera vicenda:

Travagliarono tutta la jurnata con gana e allegria. [...] Quanno fu sicura che tutti s'erano addrummisciuti, Filònia pigliò pi la mano sò marito. S'appartarono.

"Ci la fai doppo la nuttata cu la duchissa?"

Gisuè fici un risolino di superiorità e attaccò.

Fu così che venne concepito Michele, Michele Zosimo.¹⁵

¹¹ G. LANZA TOMASI, *Invenzione e realtà ne "Il re di Girgenti"*, in *Il caso Camilleri*, cit., p. 79.

¹² A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, p. 79.

¹³ S. S. NIGRO, *Quattro note in margine al 'risvolto' de Il re di Girgenti*, in *Il caso Camilleri*, cit., p. 30.

¹⁴ ID., *Le "Croniche" di uno scrittore maltese*, in A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, cit., p. L.

¹⁵ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, cit. p. 114.

In questo rapido passaggio che chiude la Prima Parte è possibile apprezzare il peculiare strumento espressivo adottato da Camilleri nei suoi romanzi (pseudo)storici, tutti quasi interamente scritti nel siciliano ‘vigatese’ qui però diacronicamente rivisitato e, come si vedrà, arricchito da abbondanti ‘azzardi spagnoli’¹⁶.

La lingua camilleriana de *Il re di Girgenti* è stata definita a più riprese “un connubio fra siciliano, spagnolo e italiano”¹⁷, una “piacevole alternanza di dialetto siciliano, lingua spagnola e italiana”¹⁸, una “mescidazione tra siciliano e spagnolo”¹⁹ o un “innesto del dialetto e la parlata spagnola”²⁰ ma risulta difficile affermare che si tratti di ‘lingua spagnola’, di ‘spagnolo’ o di ‘parlata spagnola’ visto che nessuna di queste etichette può essere attribuita alla scrittura inventata e del tutto personale dell’Autore che procede ad innestare – questo sì – elementi dell’idioma iberico nella struttura della lingua italiana, anche quando pare essere il dialetto la forma dominante.

Questo singolare connubio idiomatico si avverte soltanto nella Prima Parte del romanzo: dall’esordio della Seconda Parte in poi, infatti, con l’allontanamento fisico dei nobili spagnoli da Girgenti, gli ‘innesti’ iberici scompaiono del tutto, salvo per i brevissimi inserti dialogici che hanno per protagonisti i giudici del Tribunale dell’Inquisizione.

Qualche tempo fa, in una intervista televisiva, Camilleri dichiarò che in generale nei suoi romanzi tende a rispettare nella scrittura “sostanzialmente una costruzione italiana, dentro la quale però le parole, le forme, le aggettivazioni ecc. sono siciliane. È l’intelaiatura che rimane italiana”²¹ e questa affermazione ci sembra un buon punto di partenza per proporre qualche considerazione sull’uso delle forme spagnole ne *Il re di Girgenti* dove, come osserva Nunzio La Fauci:

Le forme simildialettali sono inautentiche e accade talvolta che siano anche linguisticamente implausibili. Esse non originano dalla competenza nativa, dall’italiano regionale del tragediatore, ma dalla sua consapevole e idiosincratca invenzione. [...] L’italiano regionale non è (pseudo)regionaliz-

¹⁶ ID., *Nota a Il re di Girgenti*, cit. p. 448.

¹⁷ L. STROPPIA, *Andrea Camilleri dà alle stampe...*, “Il Gazzettino”, 4.11.2001.

¹⁸ P. SCAGLIONE, *La peste di Camilleri*, “Famiglia Cristiana”, 4.11.2001.

¹⁹ G. BONINA, *Ho ripreso la tradizione orale*, “Stilos-La Sicilia”, 2.10.2001.

²⁰ F. MANNONI, *Il contadino che divenne re*, “Il Messaggero Veneto”, 11.12.2001.

²¹ <http://www.letteratura.rai.it/articoli/andrea-camilleri-gli-scrittori-e-la-televisione/25064/default.aspx> (00.21.07).

zazione dell'espressione italiana. Esso è italianizzazione dell'espressione regionale. Come varietà dell'italiano, l'italiano regionale sta su un vettore autenticamente centripeto, non falsamente centrifugo. Quel che ne risulta non è uno pseudo-dialetto consapevolmente mendace [...], ma un italiano autentico, (in)consapevolmente locale [...]. La sua voce ne *Il re di Girgenti* pullula di cliché dell'espressione italiana d'oggi. Essi sono resi enfatici dal presentarsi [...] in una forma simildialettale: estemporanea rappresentazione di lingua letteraria.²²

La “consapevole e idiosincratia invenzione” di cui parla il linguista La Fauci a proposito delle forme simildialettali regionali camilleriane è una formula che ben si adatta anche all'uso delle forme mutuate dalla lingua spagnola e incastonate da Camilleri nell'“italiano autentico, (in)consapevolmente locale” de *Il re di Girgenti*²³.

Ma prima di proporre qualche esempio e di esaminare le strategie a cui lo scrittore ha fatto ricorso in questo romanzo per ottenere l'efficace risultato, è importante citare ancora le sue parole sull'esperimento di mescolazione tra l'italiano e lo spagnolo:

AC: Il procedimento che ho seguito è stato di ripetere quello che avevo già fatto col genovese in *La mossa del cavallo*. Il segreto di infilarsi nelle orecchie una lingua. Per lo spagnolo ho letto gli autori del *siglo de oro* fino a rendermi familiare un certo suono, dopodiché ho usato grammatica e vocabolario. Non ho mai studiato lo spagnolo [...]. Io semplicemente mi sono affidato a una invenzione di scrittura.

GB: Eppure è vero spagnolo.

AC: È vero spagnolo, che non potevo peraltro nemmeno storpiare come ho fatto per il siciliano.²⁴

È importante sottolineare alcuni aspetti messi in luce da Camilleri nel dialogo con Bonina e cioè il proposito di “infilarsi nelle orecchie una lingua”, il processo di “invenzione di scrittura” e, soprattutto, l'impossibilità di “storpiare” lo spagnolo, a dispetto di quanto invece avviene spesso con le forme dell'italiano e del dialetto stesso.

²² N. LA FAUCI, *L'allotropia del tragediatore*, in *Il caso Camilleri*, cit., p. 172.

²³ Abbondante uso delle forme spagnole si apprezza anche nel suo *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio, 2013, ma in questo caso l'effetto non è altrettanto efficace poiché si tratta più spesso di interi enunciati in ‘corretta’ lingua spagnola.

²⁴ G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 231.

Nella sua sperimentazione linguistica con il ‘vero spagnolo’, Camilleri adotta i meccanismi individuati da Jana Vizmuller²⁵ ovvero il *code switching*, e il *code mixing* ma non l’ibridazione di parole ed espressioni consuete nell’uso del simildialetto; ricorre inoltre ad alcune strategie invece molto frequenti nel trattamento del suo ‘vigatese’ e identificate da Angelo Cappello²⁶ come: inferenza diretta per opposizione, inferenza indiretta situazionale e inferenza indiretta funzionale.

Ma vediamo ora alcuni esempi che meglio illustrano questi procedimenti.

Ne *Il re di Girgenti* l’alternanza di codici o *code switching* non è apprezzabile per quel che riguarda l’italiano e lo spagnolo e/o il simildialetto e lo spagnolo: qui Camilleri non formula mai un enunciato completo, esteso e corretto in lingua spagnola e, fatta eccezione per la trascrizione dei versi di San Juan de la Cruz declamati dalla duchessa in amore, non si registrano seppur brevi sequenze sintagmatiche che rispondano alle regole previste dalla lingua iberica.

È invece pervasiva la formula del *code mixing*, l’enunciazione mistilingue ottenuta dalla giustapposizione di elementi appartenenti ai due (o tre, in questo caso) codici usati, come possiamo apprezzare nei passaggi che seguono²⁷, dove don Sebastiano si rivolge a Gisùè nella forma del discorso diretto:

“Yo voglio *en cambio* che tu dia *no la muerte ma la vida*”. [...] “Hai *hijos*, figli?” [...] “Faresti un *hijo por mí*?” [...] “*No con tu mujer*, con la mia, *doña Isabella*. *Esta noche*. Tu *la pones embarazada* e yo *mañana por la mañana* ti lascio in *libertad*. *Palabra de honor*. *Qué dices?*” (93)

Oppure dove i pensieri del nobile spagnolo innestano forme foranee nella costruzione italiana:

Mentre aspettava nel suo studio Hortensio e Honorio che aveva mandato a chiamare con un servo, don Sebastiano esaminò la questione principale: se *el condenado* avesse detto di sì alla *propuesta*, *cuando* avrebbe dovuto *anunciar* a donna Isabella che doveva *yacer* con un *hombre* che *no era su espo-*

²⁵ Cfr. J. VIZMULLER-ZOCCO, *La lingua de “Il re di Girgenti”*, in *Il caso Camilleri*, cit.

²⁶ A. P. CAPPELLO, *Quel ‘siciliano’ di Montalbano*, <http://www.mangialibri.com/quel-%E2%80%9Csiciliano%E2%80%9D-di-montalbano>

²⁷ D’ora in poi si segnaleranno in corsivo le parti via via prese in considerazione e si indicherà tra parentesi la pagina di riferimento..

so? Sul fatto che la duchessa, *por fuerça o por razón*, si sarebbe chinata alla sua *voluntad*, non aveva *duda alguna*, ma donna Isabella avrebbe *por cierto llorado, rogado, gritado*, insomma fatto *ruido*, strepito, e questo era da *evitar*. Poi sorrise e si diede dell'*estúpido*: anche se Isabella avesse fatto *derrumbar i muros* della *quinta* con i suoi *gritos*, *nadie* l'avrebbe sentita. (97)

O ancora dove invece il narratore espone e incastona nel simildialetto la costernazione 'spagnola' del duca dinanzi alla letizia della moglie nell'incontro carnale con Gisue:

Sinni scappò, letteralmente, *con las manos a taparse las orejas*, per non *sentir* più la *voz* di *paloma en amor de su mujer*. Nel baglio, cercò di calmarsi, la sirata era bella, c'erano tanti stiddri in cielo. Pirchi aviva avuto quella *reacción*? Si dicesse al *pozo*, inchi un cato d'*agua*, ci misi dintra *la cara* e ve la tenne fino a quando arrischiò di assufficari. Dunque, *l'explicación del suceso* poteva ser questa e cioè che Isabella era andata nello studio per cercarlo, ma era stata *asaltada* dal *condenado* che era arrinisciuto a liberarsi. Ma pirchi Isabella girava in *camisión* in una *quinta* piena di gente? E poi *cosa más terrible*, pirchi diceva quelle *palabras*?, come se ci stesse pigliando gusto? (109)

Come si vede, in tutti i casi riportati la struttura è italiana, non v'è dubbio, così come è certo che tutti gli elementi dello spagnolo introdotti, sia che si tratti di sostantivi (*muerte, vida, hijos, mujer, noche, propuesta, hombre, voluntad, duda, ruido, muros, voz, reacción, pozo, cara...*), sia che si tratti di forme verbali (*pones, anunciar, yacer, llorado, rogado, gritado, derrumbar, sentir...*) o di aggettivi (*embarazada, alguna, estúpido, terrible*) sono sempre attentamente rispettati dal punto di vista grafico e morfologico, salvo qualche raro caso disseminato qua e là in altre parti del testo, di declinazione ibridata del verbo spagnolo sulla base della forma italiana, ad esempio in "te *declari* culpable o inocente?" (p. 67) o in "Donna Isabella era *doblata* su l'escritorio" (p. 109).

La costruzione della frase appare autenticamente nostrana in "tu *la pones embarazada*" / la metti incinta, "ti lascio in *libertad*" / ti lascio libero; "e questo era da *evitar*" / e questo era da evitare, "si diede dell'*estúpido*" / si diede dello stupido, o ancora in "pronto a *matarlo*" / pronto ad ucciderlo (p. 108); "a *maggior razón* quell'*hombre* doveva ser *aborcado*" / a maggior ragione quell'uomo doveva essere impiccato (p. 109) e così via; forme dello spagnolo plasmate sull'italiano si osservano abbondantemente anche nella formulazione delle domande retoriche: "ma che *necesidad* c'è di questo

proceso?” (p. 69), “E se quell’hombre falliva? E se fosse nata una hija?” (p. 102), “Che el condenado avesse tentato il suicidio?” (p. 109) ecc.

La sovrapposizione delle grammatiche si avverte nettamente nei casi di presenza dell’apostrofo (*l’agua*, *l’efecto*, *l’hombre*, *l’estúpido*, *un’hora* ecc.), di anteposizione dell’articolo al possessivo (le mie *manos*, il suo *esposo*, la mia *mujer*, il suo *cuerpo* ecc.), nell’uso della preposizione ‘da’ invece del ‘por’ nella forma passiva (“quando el condenado serà *da* vosotros ahorcado”, “era stata asaltada *dal* condenado”), nella concordanza di genere nel participio passato dei verbi composti (*la medianoche* era *ya pasada*, *la semilla* sarebbe stata *echada* ecc.) o al contrario nella mancata concordanza del genere tra il sostantivo (spagnolo) e l’aggettivo/l’articolo/il participio passato del verbo (italiano): *los brazos* allargati, sarebbe stato una *falta* ecc.

Per quanto riguarda le strategie inferenziali adottate nel peculiare uso dello spagnolo, osserviamo che ne *Il re di Girgenti* Camilleri non procede quasi mai per opposizione e quando intende far comprendere al lettore parole o espressioni meno facilmente riconoscibili si affida invece al contesto e al contesto in cui quelle forme vengono introdotte o, più spesso, alla traduzione esplicativa che le segue come avviene nelle citazioni qui di seguito riportate dove parole non facilmente comprensibili come *regazo*, *semilla*, *cuidado*, *hombro* o *falta* possono essere interpretate grazie al contesto che le disambigua, mentre negli altri casi è il semplice ricorso alla traduzione ad aiutare il lettore poco avvezzo alla lingua spagnola nell’identificazione di espressioni opache come *miedo*, *quinta*, *ruido*, *borrada* o *asquerosa*:

“Ebbene, che il suo esoso lo sapesse una volta per tutte: lei era ben certa di no ser estéril, la verdad era che lei sentiva nel suo *regazo* la *semilla* de su esoso arrivare già fría y muerta”. (48)

“*Cuidado*, non farle mal, yo tengo tu mujer nelle mie manos”. (99)

In signo de aprecio, il duca posò una mano sul *hombro* di Honorio, ma non gli richiese el *frasquito*, la bottiglietta: sarebbe stato una *falta*, los dos hombres non dovevano tener ninguna sospecha. (101)

“Niente *miedo*, paura” (55)

“Solamente una *pregunta*, una domanda” (55)

“Questi due signori” dichiarò il duca con voce alta e ferma “ayer, todo el día, sono stati nella *quinta*, nella villa”. (60)

“La podestad non è stata *borrada*, cancellata. Se voi, signor Capitano, avete qualche *duda*, dubbio, potete presentare la *cuestión* al viceré”. (61)

L’esperienza aveva fatto persuasi i due sgherri che la muerte fosse invece cosa innoble, anzi *asquerosa*, lurida: ma preferirono non contraddire il duca. (102)

“un *ruido*, un rumore, veniva dal camerone dove dorme la servidumbre. (103)

Dunque avvalendosi di questi diversi sistemi Camilleri costruisce uno strumento espressivo che appare come un preparato ibrido in cui hanno spazio le traduzioni, gli indizi e le esemplificazioni volte ad evitare ostacoli alla trasparenza comunicativa.

Segnaliamo infine come interessante annotazione un’unica evidente intrusione da parte dell’autore che, con un commento divertito, pare prendersi gioco delle diversità tra le due lingue affini: si tratta del breve passaggio in cui viene evocata la cameriera personale della duchessa Isabella: “La cammarera, chiamata Rosario (*talè, sti spagnoli: mettiri a una fimmina un nomu d’omo!*), era turta, pilusa, i gambi torti” (p. 51). La considerazione del narratore posta tra parentesi e seguita dai due punti ne sottolinea chiaramente l’intento ironico.

È a questo punto possibile trarre alcune conclusioni sugli ‘azzardi spagnoli’ di Camilleri e affermare che nella lingua inventata de *Il re di Girgenti* l’uso delle singole unità linguistiche mutate dallo spagnolo non rivela errori né interferenze o ibridazioni: Camilleri cioè non ‘deforma’ il vero spagnolo di cui si serve, non crea nuovi lessemi e gli abbondantissimi elementi che incastona nell’intelaiatura italiana risultano corretti sia dal punto di vista grafico che morfologico; è insomma evidente che nel suo lavoro di elaborazione, nel *pastiche* di generi e stili, l’autore non si abbandona mai a facili storpiature. La costruzione della frase denuncia poi con chiarezza il rispetto della grammatica e dell’impianto sintattico italiano e il risultato che ne deriva genera l’effetto di straniamento che salva tuttavia l’integrità della forma foranea isolata. Fondamentalmente, l’enunciazione mistilingue del *Il re di Girgenti* poggia sulla giustapposizione di sistemi, sull’abile sovrapposizione delle grammatiche e sulla frammissione, sia dello spagnolo nell’italiano (e viceversa) sia – anche se più occasionalmente – dello spagnolo nel simildialetto.

Camilleri è pertanto riuscito ad inventare un codice che richiama la lingua iberica di antichi dominatori e ad escludere in virtù di un abile gioco di scrittura, lo scadimento nel facile stereotipo; malgrado si sia servito soltanto del ‘suono’ di una lingua ‘infilata nelle orecchie’²⁸ e mai studiata, ne ha garantito con successo la fruizione anche grazie al fatto che ne *Il re di Girgenti* il linguaggio “privilegia al senso logico, l’impatto sonoro e visivo. Le parole sono immagini e suono più che semplici segni verbali”²⁹; immagini e suono che qui ricostruiscono e creano con efficacia le ‘cose’ di un mondo al contempo nella Storia e nell’utopia: “io mi ritengo uno scrittore di cose – dice di sé Camilleri – più le parole assomigliano alle cose, più si rafforzano le cose”³⁰. Anche quelle che raccontano di un remoto passato spagnolo e di un improbabile monarca contadino, tra realtà e fantasia.

²⁸ Vedi n. 24.

²⁹ A. GUGLIELMI, *Il mio amico Andrea Camilleri*, in *Il caso Camilleri*, cit., p.146.

³⁰ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, cit., p. 80.

LIBRO DE BUEN AMOR:
LA PARODIA COME MODELLO
DI TRASGRESSIONE DEL CANONE
E SFOGGIO LETTERARIO

Veronica Orazi

1. *Il Libro de buen amor in bilico fra trasgressione e didascalismo*

Nel *Libro de buen amor*¹ (LBA) Juan Ruiz (JR) orchestra un crescendo per ispirare lo spregio del *loco amor* (l'amore carnale) a vantaggio del *buen amor* (l'amore per Dio), servendosi della narrazione degli insuccessi galanti del protagonista-seduttore, le cui dis-avventure potranno comunque servire da guida a chi decidesse di seguire la cattiva strada. L'autore integra nel testo materiali, citazioni e riecheggiamenti di provenienza varia, per fare sfoggio di abilità compositiva e mostrare competenze letterarie non comuni, come egli stesso afferma in modo esplicito nel prologo, dove vengono illustrate le finalità dell'opera:

[...] por el buen entendimiento entiendo onbre el bien e sabe dello el mal [...]. Onde yo [...] compuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las quales, leyéndolas e oyéndolas omne o muger de buen entendimiento [...], desecharán e aborrescerán las maneras e maestrías malas del loco amor [...]. Enpero, porque es unanal cosa el pecar, si algunos [...] quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. [...] E compóselo otrosí a dar <a> algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar².

¹ Cfr. Juan RUIZ, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edizione critica a cura di M. Ciceri, lemmaario e indice dei nomi di V. Orazi, Modena, Mucchi Editore, 2002; poi Juan RUIZ, *Libro di buon amore*, selezione, edizione critica e traduzione di M. Ciceri, cura editoriale di V. Orazi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, "Gli Orsatti", 2013.

² Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, cit. pp. 41-42; cfr. anche B.G. ARNSTEDT, *Ironía y sentido en los prólogos del "Libro de buen amor"*, in "Anales de Estudios Clásicos y Medievales", I

Appare subito evidente che l'intento del LBA è sostenere un'ambiguità divertita, inducendo nel fruitore del testo una sensazione di incertezza circa il suo vero messaggio: si tratterà di un testo didascalico con aperture trasgressive o di un testo trasgressivo mascherato da un didascalismo di facciata? Il fine ultimo, insomma, sembra quello di generare una dimensione opaca, venata d'ironia³ e di comicità parodica, che affiora in maniera appena accennata o emerge in modo sfacciato⁴. L'autore attua tutto ciò attraverso la tecnica del rovesciamento parodico, l'assunzione a livello strutturale di precisi modelli – il genere della pseudo-autobiografia amorosa (o autobiografia amorosa fittizia) e dell'*exemplum e contrario* – e il ricorso a livello tematico a elementi e sotto-generi tipici – la pastorella, il *planctus* – implicati nel testo e sistematicamente trasgrediti.

JR, cioè, si rifà a modelli differenti, che elabora secondo strategie compositive diverse, arrivando a produrre un anti-modello davvero 'e-semplare'⁵:

a) modelli trasgressivi, satirici, parodici, percorsi da una sensualità spessa⁶, di cui vengono mantenuti i caratteri peculiari (il *fablián*, la com-

(2004), pp. 313-323; E. EKMAN, *Lección e muestra de metrifificar e rimar e de troba*: 'Trobar' in the "Libro de buen amor", in "Hispanic Journal", XXIV, 1-2 (2005), pp. 9-21.

³ Cfr. R. AYERBE-CHAUX, *La importancia de la ironía en el "Lba"*, in "Thesaurus", XXIII (1968), pp. 218-240.

⁴ Cfr. A.D. DEYERMOND, *Some Aspects of Parody in the "Libro de buen amor"*, in AA.VV., *"Libro de buen amor" Studies*, a cura di G.B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis Book, 1970, pp. 53-78; A.D. DEYERMOND, *"Juglar"'s Repertoire or Sermon Notebook? The "Lba" and a Manuscript Miscellany*, in "Bulletin of Hispanic Studies", LI (1974), pp. 217-227; A. LABERTIT, *Note pour une sémiotique et une poétique de la parodie dans le "LBA"*, in AA.VV., *Le Moyen Âge en Espagne: Les littératures préhispaniques et la survivance des thèmes médiévaux en Amérique Latine. Actes du Xe. Congrès National*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1975, pp. 31-40; M. CICERI, *"Lba": un problema ancora insoluto*, in "Quaderni di Lingue e Letterature", XVIII (1993), pp. 263-276.

⁵ V. ORAZI, *"Letteratura europea e Medio Evo latino": la prospettiva ispanica*, in AA.VV., *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, a cura di I. Paccagnella et al., Padova, Eserdra, 2011, pp. 353-362, alle pp. 356-358.

⁶ Cfr. E. BRAIDOTTI, *El erotismo en el "Lba"*, in "Kentucky Romance Quarterly", XXX (1983), pp. 133-140; L. JENARO-MAC LENNAN, *Sobre el texto del "Pamphilus" en el "Lba"*, in "Revista de Filología Española", LXVIII (1988), pp. 143-151; F. ACCORSI, *El "Pamphilus" de Juan Ruiz: los espacios de la acción*, in AA.VV., *El Libro de buen amor: texto y contextos*, a cura di G. Seres, D. Rico e O. Sanz, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2008, pp. 107-118.

media elegiaca⁷, la produzione goliardica⁸);

b) modelli seri sovvertiti, parodizzati o deformati in senso parodico (l'autobiografia amorosa fittizia, l'*exemplum e contrario*, la pastorella occitanica⁹, ecc.);

c) modelli seri ed elevati applicati a una materia bassa e corrotta, con conseguente sfasatura parodica (il lamento funebre o *plactus*).

Così, l'Arciprete realizza l'auto-celebrazione delle proprie competenze letterarie e delle proprie capacità compositive sia con l'imitazione sia con il sovvertimento di varie tipologie di modello, realizzando questa complessa operazione sia a livello di struttura costitutiva sia a livello della sua articolazione interna, sfruttando in modo sapiente il rovesciamento parodico, producendo una sorprendente varietà tematica, formale e tonale sostenuta da una forte spinta trasgressiva, sviluppata in parallelo rispetto alla componente didascalica. Ne risulta, come accennato, un costante oscillare della percezione dell'opera in tensione tra due poli opposti e antitetici: testo didattico-moraleggiante con spunti di trasgressione o testo trasgressivo schermato da una facciata edificante; oscillazione voluta e programmatica.

Ciò che in questa occasione interessa indagare, però, è il rovesciamento a fini parodici di una serie di modelli, di un canone autorevole,

⁷ Come è noto, l'episodio di doña Endrina è un libero adattamento del *Pamphilus*; cfr. G.B. GYBBON-MONYPENNY, "Dixte la por te dar ensienpro" *Juan Ruiz's Adaptation of the "Pamphilus"*, in AA.VV., "Libro de buen amor" *Studies*, cit., pp. 123-147.

⁸ Cui rimandano la *Cántica de los clérigos de Talavera*, la battaglia di Carnaval e Cuaresma, la parodia delle ore canoniche secondo doppi sensi erotici, ecc.; cfr. almeno O.H. GREEN, *On Juan Ruiz's parody of the canonical hours*, in "Hispanic Review", XXVI (1958), pp. 12-34; B. MORROS, *Las horas canónicas en el "Libro de buen amor"*, in "Anuario de Estudios Medievales", XXXIV, 1 (2004), pp. 357-416, pubblicato anche in "Boletín de la Real Academia Española", LXXXIV (2004), pp. 203-254; J. GONZÁLEZ ÁLVAREZ, *La influencia de la literatura goliardica en el "Libro de buen amor": la "Cántica de los Clérigos de Talavera"*, in AA.VV., *El Libro de buen amor: texto y contextos*, cit., pp. 43-53.

⁹ M. ZINK, "Serrana" *et la femme sauvage*, in *La pastourelle: poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris-Montreal, Bordas, 1972, pp. 86-96; S.D. KIRBY, *Juan Ruiz's "serranas": the Archbishop-Pilgrim and Medieval Wild-Women*, in AA.VV. *Hispanic Studies in Honour of A.D. Deyermond: a North American Tribute*, a cura di J.S. Miletech, Madison (WI), 1986, pp. 151-169; V. ORAZI, *Le "serranas" di Juan Ruiz: l'opposizione al canone della pastorella occitanica*, in AA.VV., *Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 15-30; V. ORAZI, *Irradiazioni trasgressive: "serrana" ruijziana contro pastorella provenzale*, in AA.VV., *Rifrazioni letterarie nelle culture romanze*, Torino, Trauben, 2012, pp. 110-119.

consolidato e riconoscibile, o la loro distorsione nel momento in cui li si declina in modo intenzionalmente inadeguato, accostandoli a una materia indegna, provocando un cortocircuito formale e concettuale.

A livello di architettura complessiva, di grammatica compositiva dell'opera, sono due i modelli strutturali sovvertiti: il genere dell'autobiografia amorosa fittizia e quello dell'*exemplum e contrario* (o meglio la raccolta di *exempla e contrario*). A livello di articolazione interna, invece, l'autore capovolge altri due modelli, quello della pastorella occitanica (con le quattro *serranas*) e quello del *planctus* (col lamento funebre per la morte della mezzana Trotaconventos).

Ben presto, però, ci si accorge che accanto ai modelli strutturali di matrice occidentale (autobiografia amorosa fittizia ed *exempla e contrario*) emerge anche una solida componente di ascendenza orientale: se, a livello di struttura, il genere della pseudo-autobiografia amorosa e quello dell'*exemplum e contrario* si prestano a inanellare episodi e narrazioni, sull'altro versante anche alcuni generi della letteratura semitica (araba ed ebraica) in voga all'epoca identificano spunti ispiratori di rilievo. Di fatto, le *maqamat*¹⁰ arabe e le *mabberet*¹¹ ebraiche costituiscono modelli narrativi diffusi in area iberica, anch'essi caratterizzati dalla struttura autobiografica e dalla complessa articolazione degli elementi implicati (taglio miscelaneo e aperto, che ingloba i temi più vari, profondo impegno formale e compiaciuta ingegnosità compositiva, fine latamente didascalico, ecc.), sebbene sia da escludere la reinterpretazione di fonti dirette, finora mai identificate¹².

¹⁰ Serie di racconti brevi in prosa rimata, in voga dall'XI sec.; rappresentano le origini della narrativa in questo ambito e si collocano a cavallo tra realtà e finzione, con innesti e rielaborazioni fittizie di episodi di vita reale, il cui l'intento è lo sfoggio di destrezza compositiva e linguistico-formale; cfr. Ibn HAZM, *Il Collare della Colomba: sull'amore e gli amanti*, versione dall'arabo di F. Gabrieli, Bari, Laterza, 1949. Vid. anche A.M. RAMBALDO, *El "Libro de buen amor" y las makamas arabes hispano-hebreas*, in "Sefarad", XL (1980), pp. 141-145.

¹¹ Variante ebraica delle *maqamat*, Yosef BEN MEIR BEN ZABARRA, *Libro de los Entretenimientos*, a cura di M. Forteza Rey, Madrid, Editora Nacional, 1983, seconda metà del XII sec., ebreo catalano che scrive sulla scia dell'enorme successo delle *maqamat* di Al-Hariri; poi Judá BEN SHE'LOMO, *Al-Harizi, Tabkemoni = Las asambleas de los sabios*, conosciuto anche come *Libro delle battaglie*, a cura di C. del Valle Rodríguez, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

¹² Si rilevano solo deboli affinità con opere quali *Il collare della Colomba* del cordobese Ibn Hazm (994-1064), *El libro de las delicias* dell'ebreo barcellonense Yosef ben Meir ibn Zabarra (XII sec.) o altre versioni ispano-arabe e ispano-giudaiche di *maqamat* e *mabberet*. Cfr. M. MANCINI, "Libro de buen amor": un diálogo con l'Oriente?, in AA.VV., *Medioevo Ro-*

In questa prospettiva, la struttura del genere cortese dell'autobiografia amorosa fittizia rappresenta un referente prezioso per illustrare, previa inversione sistematica, il penoso ammaestramento riflesso nella vicenda dell'arciprete-protagonista, per cui il LBA si snoda a partire da una riflessione soggettiva, che per la sua valenza assoluta però si trasfonde in un monito universale. Tutto ciò è corroborato dall'influsso dei due generi narrativi orientali, di cui il testo riflette la varietà dei materiali, del tono (al contempo serio e faceto) e dell'atmosfera (edificante e trasgressiva), così come l'intento auto-celebrativo.

Alla luce anche solo di questi brevi accenni, ci si rende conto che il racconto dell'arciprete-protagonista del fallimento sistematico dei propri tentativi di seduzione offre un esempio suggestivo di anti-autobiografia amorosa fittizia, costituita da una serie di frustrazioni, rifiuti, occasioni perse (salvo in due casi, andati a buon fine grazie all'intervento della mezzana).

Per rafforzare l'effetto ottenuto con il sovvertimento della pseudo-autobiografia amorosa, però, l'autore si serve, deformandolo, anche di un altro genere, quello dell'*exemplum e contrario*, che come uno *speculum* rovesciato riflette ed enfatizza non il modello cui ispirarsi ma l'anti-modello da rifuggire, per spingere il fruitore del testo a orientarsi verso il vero obiettivo cui tendere. In questo modo, il peculiare ammaestramento edificante della narrazione (sulla scia di questo secondo genere di riferimento) consiste nell'osservazione e nella conseguente meditazione sulle deludenti vicende dello sventurato arciprete-protagonista, che plasmano una lunga e particolareggiata serie di *exempla e contrario*, seguendo la quale si potrà operare la giusta scelta e volgersi verso il *buen amor*, cioè l'amore per Dio. Tuttavia, anche in questo caso, il modello non è solo assunto ma ribaltato e distorto, come dimostra l'ambiguità insita nella costante oscillazione tra didascalismo e trasgressione, per cui il lettore non è mai certo se e in quale misura siano credibili gli insegnamenti pseudo-moraleggianti del dettato o quanto invece la dimensione profana finisca per deformare anche il genere della letteratura didattico-religiosa.

Si tratta di un meccanismo che giungerà alla massima espressione in area iberica un secolo più tardi: l'*Arcipreste de Talavera* di Alfonso Martínez de To-

manzo e Orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente, a cura di G. Carbonaro, E. Creazzo e N.L. Tornosello, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003, pp. 433-445; M.M. HAMILTON, *The "Libro de buen amor": work of mudejarismo or augustinian autobiography?*, in "eHumanista", VI (2006), pp. 19-33.

ledo (1438) in ambito castigliano e lo *Spill* di Jaume Roig (1468) in ambito catalano ne offrono la testimonianza più efficace e letterariamente riuscita; entrambe le opere, infatti, sollecitano il lettore ad aspirare al bene mostrando per contrasto l'opposto, insistendo sullo scadimento etico-morale e scivolando o inabissandosi – con un certo compiacimento – nella perversione, nell'osceno, nel basso corporeo e nella dimensione scatologica.

Con una scelta indovinata, dunque, JR si serve di modelli e canoni letterari sperimentati (la pseudo-autobiografia amorosa, l'*exemplum e contrario*, certa narrativa di matrice semitica), per piegarli alle proprie esigenze sovvertendoli, offrendo una prova inconfutabile del proprio intento di trasgressione sistematica, resa credibile dalla testimonianza diretta (l'arciprete-protagonista/narratore) e dal suo valore esemplare e atemporale (raccolto e trasmesso dall'arciprete-autore).

Quella del LBA si rivela, allora, una struttura testuale basata sul rovesciamento a fini parodici del canone e dei modelli assunti, per realizzare un anti-modello che esprima la condanna del *loco amor* modulando progressivamente i vari episodi (e materiali) integrati nell'opera, dando vita a un insieme in cui *tout se tient*, in cui la coerenza del racconto e l'efficace concatenazione narratologica derivano dal fatto che ogni elemento è imprescindibile perché concepito come sviluppo di ciò che precede e premessa di ciò che seguirà.

Come accennato, però, la parodizzazione dei modelli di riferimento avviene anche a livello di articolazione interna, la cui specifica configurazione consente a JR di connotare in modo peculiare gli elementi assunti, rovesciati e inglobati nel testo, amplificando l'operazione attraverso l'intervento sulla grammatica compositiva dei materiali integrati nell'opera. Di fatto, l'analisi del LBA permette di identificare una doppia azione in tal senso: da un lato la decostruzione e il rovesciamento del sotto-genere lirico della pastorella occitanica e dall'altro l'uso distorto del genere del compianto funebre o *planctus*, il cui modello elevato, alto, viene applicato a una materia bassa e del tutto inadeguata, producendo una stridente sfasatura parodica.

2. Il sovvertimento del sotto-genere lirico della pastorella occitanica

JR incastona nel LBA quattro *serranas*, infrazione assoluta del canone della pastorella occitanica, la cui struttura classica si può definire come

l'incontro del poeta con una giovane e avvenente pastora, in un'ambientazione agreste, cui segue il tentativo di seduzione raccontato dall'autore in forma autodiegetica (registro dell'io narrativo), quindi il rifiuto o il consenso della ragazza¹³.

Il raffronto tra la grammatica compositiva delle pastorelle classiche e le quattro *serranas* mostra una totale coincidenza strutturale, articolata nelle medesime funzioni costitutive, organizzate secondo lo stesso andamento sequenziale. Tuttavia, mentre in ambito provenzale i testi rimandano a un registro e a uno sviluppo serio, i componimenti di JR sovvertono il modello e producono un effetto parodico¹⁴. La schematizzazione di quanto emerso dal confronto della meta-struttura delle pastorelle e delle *serranas* ne offre la conferma¹⁵:

¹³ Cfr. J. AUDIAU, *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1973; alle ventiquattro pastorelle raccolte dallo studioso se ne aggiungono altre sei indicate da A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, Didier, 1934, vol. II, pp. 338-339 e da M. ZINK, *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1972, p. 42. Sul genere, cfr. da ultimo C. FRANCHI, *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; L. FORMISANO, *La lirica romanza nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2012, cap. I, *I trovatori*. Ma si ricordi anche la leggenda della Serrana de la Vera e, per contro, le *serranillas* del Marqués de Santillana e poi di Carvajal. Cfr. R. CABA, *Salida con el Arcipreste a probar la sierra*, in AA.VV., *Rutas Literarias de España*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 205-222; J. BATTESINI, *Tipología del encuentro en la serranilla medieval*, in AA.VV., *Mélanges a la Memoire d'André Joucla-Ruan*, a cura di P. Guirral, P. Jonin e J. Stefanini, Aix en Provence, Université de Provence, 1978, vol. I, pp. 405-442; E. KÖHLER, *Sociologia della "fin'amor". Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Padova, Liviana, 1987, p. 36; AA.VV., *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 60; R. BARRERA, *Subversion in the Serranillas of Juan Ruiz and the Marqués de Santillana*, MA Dissertation, Baylor University, 2000; G. DI STEFANO, *Los encuentros serranos y sus relatos en el "Libro de buen amor" o el arte de la variación*, in "Anuario de Letras", XXXIX (2001), pp. 451-474.

¹⁴ Cfr. R. BORELLO, *Las serranas del arcipreste: estado de la cuestión*, in "Cuadernos de Filología" (Chile, Valparaíso), I (1968), pp. 11-28; A.D. DEYERMOND, *Some Aspects of Parody in the "Libro de buen amor"*, in AA.VV., *"Libro de buen amor" Studies*, cit., pp. 53-78; R.B. TATE, *Adventures in the "Sierra"*, in AA.VV., *"Libro de buen amor" Studies*, cit., pp. 219-229; V. ORAZI, *Le "serranas"*, cit.; W. CASILLAS, *El significado arquetípico de las "serranas" en el "Libro de buen amor"*, in "La Corónica", XXVII, 1 (1998), pp. 81-98; V. ORAZI, *Irradiazioni trasgressive*, cit.

¹⁵ Sulla rilevanza di questo tratto nell'intera opera cfr. R. AYERBE-CHAUX, *La importancia de la ironía en el "Libro de buen amor"*, cit.; sull'importanza della reinterpretazione dei riti primaverili nelle *serranas*, cfr. J.F. BURKE, *Juan Ruiz, the "serranas" and the Rites of Spring*, in "Journal of Medieval and Renaissance Studies", V (1975), pp. 13-35.

a) localizzazione temporale: in entrambi gli ambiti ci si trova di fronte all'indeterminatezza temporale; sul versante occitanico, l'ambientazione è gradevole e predomina il bel tempo; nelle *serranas* le condizioni atmosferiche sono pessime e l'atmosfera fosca;

b) localizzazione geografica: il *corpus* provenzale precisa il luogo dell'incontro solo in tre casi¹⁶; nelle *serranas* compare sempre un'indicazione topografica; per il trovatore lo scenario è irrilevante, mentre JR radica la vicenda in una precisa realtà, grazie al riferimento toponomastico, connotando la scena anche in senso emotivo: il passo, la Sierra, la natura impervia, l'accesso difficoltoso, producono nel lettore una sensazione di disagio;

c) incontro: nella tradizione occitanica la maggior parte degli incontri (tredici su diciassette) avviene con *bergeiras*, una volta con una *vaquiera* e un'altra con una *porquiera*, in due casi con una *toxa* o *tozetta*; nelle prime due *serranas* il protagonista incontra una *vaqueira* (come forse anche nella terza, dove le abilità che l'arciprete-narratore elenca per ingraziarsi la ragazza rimandano ad attività connesse con l'allevamento dei bovini) e nella quarta una *serrana*; così, da un lato la pastora rappresenta una figura ideale che realizza l'opposizione tra dimensione cortese e popolare, dall'altro prevale la figura della vaccara, caratterizzata da una base oggettiva ancorata alla quotidianità, su cui si innesta il processo di deformazione della componente realistica;

d) saluto: in ambito occitanico il saluto rimanda ai registri espressivi tipici dell'ambito cortese (in dieci casi su diciassette); solo in due casi il tono si fa brusco, ma si tratta di espressioni moderate, specie se paragonate al brio delle figure ispaniche; nelle *serranas*, all'incontro segue il saluto e la reazione da parte della giovane, che insulta l'interlocutore, gli si rivolge in modo aggressivo, lo colpisce col bastone, lo minaccia e gli intima di proseguire per la sua strada; solo in un caso la montanara si limita a domandare la ragione che ha portato il viandante fin là;

e) identificazione della pastora: nel *corpus* trobadorico l'interlocutrice resta nell'anonimato, è un'immagine stilizzata, riflesso di un'idealizzazione che concentra l'attenzione sul dialogo tra poeta e pastorella, sintesi del confronto tra dimensione cortese e popolare ed è per questo che la sua identificazione non interessa; JR indica per nome la *serrana* (Chata,

¹⁶ Nonostante questo, cfr. quanto affermato da Martín de Riquer: «La localización geográfica precisa del encuentro es una característica de la pastorela» (M. DE RIQUER, *Los Trovadores*, Barcelona, Ariel, 1992, vol. I, p. 64).

Gadea, Menga Llorente, Alda), dimostrandosi ancora una volta attento a quei dettagli che consentono di evocare un tipo specifico, nella sua concretezza di donna selvatica, in netto contrasto con le figure provenzali;

f) descrizione della pastora: la descrizione della pastorella è molto sintetica e stereotipata; in genere è piacente, aggraziata quando canta, ben fatta, tanto che il poeta le rivolge un'esplicita richiesta sessuale; solo in due casi il testo glissa sull'avvenenza dell'interlocutrice; le *serranas* sono rozze, sgraziate, sgradevoli (il quarto componimento offre una lunga descrizione della bruttezza della donna), rovesciamento estremo del canone occitanico (tranne per il caso della *porquiera* provenzale, altrettanto disgustosa);

g) richiesta (del poeta): in ambito occitanico in genere il poeta avanza una richiesta sessuale, talvolta esplicita (in tre casi è la pastora che si offre); nelle *serranas* l'unica richiesta del malcapitato che sta attraversando la Sierra è di poter trovare ricovero presso la montanara, per scampare al maltempo; in due casi, è la stessa *serrana* che decide di ospitare lo sventurato, per sedurlo in modo spiccio; il poeta provenzale è intraprendente, un seduttore che va al sodo, mentre lo spaesato viandante ruiziano è oggetto delle pressanti attenzioni della montanara;

g1) richiesta sessuale: non è un tratto esclusivo della produzione occitanica, ma diventa inconsueta se avanzata dalla figura femminile in modo diretto e con fare persino minaccioso, che si traduce in termini comicamente espressivi; due *serranas* richiedono in modo sbrigativo prestazioni sessuali, il poveretto cede alle insistenze dell'ospite oppure si schermisce, scatenando le ire della seduttrice, che lo conduce a un bivio e lo abbandona perché prosegua per la sua strada;

h) offerta-richiesta: il ricorso ai doni per ingraziarsi la ragazza e piegarla ai propri desideri è scarsamente attestato in entrambi gli ambiti; in area provenzale il poeta pensa che così la pastora accetterà le sue profferre amorose, in ambito ispanico il protagonista si augura di convincere la vaccara ad accoglierlo; la *serrana* esige con fare minaccioso, come minacciosa è ogni sua manifestazione che sfocia nella violenza: chiede indumenti semplici e ornamenti poveri, in contrasto con la dimensione cortese e aderendo invece alla realtà da cui i componimenti prendono spunto;

i) rifiuto: in tredici casi la pastorella respinge le richieste sessuali del trovatore, ma in quattro casi a un primo rifiuto segue un consenso; il diniego si rileva una sola volta nelle composizioni di JR, dove però non è la donna a sottrarsi, ma il protagonista, che tenta di sfuggire alle brame della donna, facendola andare su tutte le furie;

l) consenso: l'accondiscendenza alle richieste sessuali o al tentativo di seduzione compare tre volte nei testi occitanici; a questi episodi ne vanno aggiunti altri cinque in cui la ragazza cede alle insistenze del poeta, ma solo dopo un iniziale rifiuto; nelle *serranas* la conclusione che prevede il consenso compare una sola volta, ma è il viandante a subire contro voglia le attenzioni della montanara.

A quanto pare, JR conosce bene la pastorella provenzale, che destruttura in modo sistematico per reinterpretarla in senso parodico: nei versi dell'Arciprete l'ambientazione è inquietante, le condizioni atmosferiche pessime, la zona impervia, l'indicazione del luogo dell'incontro precisa, la *serrana* – di cui viene sempre ricordato il nome – è rozza, brutta e manesca, l'eventuale richiesta di ospitalità è avanzata dal poveretto, messo alle strette dalle pretese della pastora (doni o denaro in cambio di ospitalità), il quale sciorina le proprie doti (riconducibili all'ambito pastorale e rurale) nella speranza di ammansire l'interlocutrice, cui segue la descrizione delle pietanze che questa gli offre (semplici e legate all'ambiente della Sierra), quindi la richiesta sessuale della protagonista, che incalza il viandante sottomesso – suo malgrado – o al contrario irremovibile, e vuole essere pagata subito, rivelando la propria natura avida.

Tutti questi tratti negano il distanziamento idealizzante del modello, attuato nel segno della stereotipizzazione, per restare ben aderenti alla realtà, casomai deformata in senso parodico, insistendo con un certo compiacimento sugli aspetti scoronizzanti. Si pensi, ad esempio, al trattamento della micro-sequenza “tentativo di seduzione-richiasta-offerta”: la pastorella si trasforma in montanara rozza e violenta, venale, rabbonita solo dalla promessa di doni e denaro, ed esige senza giri di parole prestazioni sessuali dal protagonista, il quale cede o al contrario si rifiuta, scatenandone l'ira.

Le modalità compositive alla base del sovvertimento del modello sfruttano uno scenario verosimile e realistico, popolato di vacche rozze e aggressive. Rispetto al modello trasgredito, JR rovescia la vicenda, il contesto e l'ambientazione, usando le orride protagoniste per produrre un contrasto stridente tra pastorella e *serrana*: la prima è un'icona di quel popolarismo idealizzato, controcanto della dimensione cortese in declino; la seconda si riduce a un grottesco spauracchio nerboruto.

L'Arciprete, di fatto, delinea nel suo testo una guardiana di vacche dai tratti realistici, verosimili, che scivola verso la deformazione caricaturale,

costruita attraverso l'*amplificatio* sostenuta dalla volontà parodica, come confermato dall'analisi della struttura delle *serranas* e dei loro tratti accessori, riflesso del micro-cosmo da cui questi versi traggono ispirazione e cui rimandano con il loro potere evocatore.

Così, il sovvertimento delle funzioni costitutive che identificano la grammatica compositiva della pastorella occitanica classica, e dunque il suo paradigma, desunta dal *corpus* di attestazioni che concretizzano il canone, dimostra la volontà trasgressiva di JR, che ne adatta le caratteristiche rovesciandole in modo sistematico. Le quattro *serranas* offrono un crescendo parossistico da cui emerge il profilo della rozza e turpe montanara, anti-icona e negazione parodica della pastorella provenzale¹⁷.

L'Arciprete, è indubbio, si oppone al modello, assunto con il preciso intento di trasgredirlo e farne un anti-modello, la cui finalità è confermata da ogni singola componente, negazione dello schema trobadorico. Ogni elemento rovescia l'impianto originario, sfruttando immagini e situazioni di segno contrario, delineando un anti-canone ispirato dall'aderenza al reale e dall'evocazione di immagini concrete, offrendo un esempio di riscrittura parodica.

3. Il sovvertimento del lamento funebre o *planctus*

Per quanto concerne invece il reimpiego del *planctus* e il suo peculiare trattamento, il testo presenta un suggestivo lamento funebre (anch'esso deformato in senso parodico) dedicato alla mezzana, la vecchia Trotaconventos¹⁸. Da un lato, questo tipo letterario ha autorevoli antecedenti nella cultura occidentale, a partire dalla tradizione classica (la Dipsa ovi-

¹⁷ Si ricordi che lo slittamento della pastorella occitanica verso la dimensione popolare e la parodia si era già verificato nel momento in cui il genere era passato dall'ambito d'oc a quello d'oïl. La pastorella provenzale, infatti, si 'incanaglisce' in ambito oitanico. Sulle pastorelle oitaniche, cfr. almeno L. SPETIA, *Il "corpus" delle pastorelle francesi: una questione ancora aperta*, in AA.VV., *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à M. Tysens*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 475-486; cfr. anche W. CASILLAS, *El significado arquetípico de las serranas en el "Libro de buen amor"*, cit.; G. GARCÍA PÉREZ, *La sierra de Madrid del Arcipreste de Hita*, in AA.VV., *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: Mio Cid, Buen Amor y Celestina*, a cura di M. Criado de Val, Madrid, CSIC, 2001, pp. 219-231.

¹⁸ Cfr. V. ORAZI, *Il reimpiego del "planctus" nella letteratura spagnola medievale*, in "Rassegna Iberistica", XCII (2010), pp. 3-17, alle pp. 7-12.

diana e la *anus* del teatro di Plauto e Terenzio) e poi nella letteratura latina medievale (p.e. nella commedia elegiaca)¹⁹; dall'altro lato, riflette la figura reale del *casamentero* e poi della *casamentera*, caratteristica delle culture semitiche e mediterranee in generale²⁰, riflessa nella letteratura araba ed ebraica. Nel momento in cui JR tratteggia in modo personale questo tipo letterario, già presente in ambito ispanico²¹, lo fa assumendo un altro modello alto, per snaturarlo nell'accostamento alla sordida mezzana e produrre ancora una volta un effetto parodico²².

L'Arciprete-autore si cimenta dunque anche con il *planctus*, facendo comporre all'arciprete-protagonista un lamento funebre con tanto di epitaffio per Trotaconventos, grazie alla quale è riuscito a portare a buon fine un paio di tentativi di seduzione (doña Endrina e la monaca Garoza²³) altrimenti falliti. Nel lamento funebre per la dipartita di Urraca (è questo il nome della donna celato dietro al significativo soprannome Trotaconventos, divenuto poi tipologico dopo il successo del LBA), fedele emissaria del protagonista nelle sue dis-avventure galanti, l'abbassamento dissacrante e parodico è prodotto sviluppando il compianto in

¹⁹ La figura della mezzana Trotaconventos del LBA riflette tratti presenti nell'*Ovidius puellarum* o *De nuncio sagaci* (seconda metà del XII sec.), nel *De tribus puellis* (XII-XIII sec.), nel *Pamphilus de amore* (primo quarto del XII sec., liberamente adattato da JR nell'episodio di doña Endrina e don Melón), nel *De vetula* (XIII, attribuito a Richart de Fournival, 1201-1259/60). Cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, trad. di A. Luzzatto, M. Candela, C. Bologna, Scandicci-Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, pp. 427-428; B. MORROS, *La comedia elegiaca y el "Libro de buen amor"*, in "Troianalexandrina. Anuario sobre Literatura Medieval de Materia Clásica", III (2003), pp. 77-121; V. ORAZI, *Il reimpiego del "planctus"*, cit.

²⁰ Come sottolineato da F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *El buen amor*, in "Revista de Occidente", III (1965), pp. 269-291; F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993; F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Spanish "cazorro" Poetry*, in AA.VV., *Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the european Middle Ages*, a cura di J.M. Ziolkowski, Leiden-London-Köln, Brill, 1998, pp. 90-107.

²¹ Come dimostrano, ad esempio, le vecchie ruffiane del *Sendebär* o *Libro de los engaños de las mugeres* (metà del XIII sec.). Cfr. *Sendebär. El libro de los engaños de las mugeres*, estudio introductorio, edición crítica y notas por V. Orazi, Barcelona, Editorial Crítica, "Clásicos y Modernos" 11, 2006.

²² E. CAMACHO GUIZADO, *De cómo murió Trotaconventos y cómo el Arcipreste hace su planto denostando y maldiciendo la muerte*, in AA.VV., *El elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 99-110.

²³ Cfr. N.E. ÁLVAREZ, "Loco amor", goliardismo, amor cortés y "buen amor": *El desenlace amoroso del episodio de doña Garoza en el "Libro de buen amor"*, in "Journal of Hispanic philology", VII (1983) po. 107-119.

modo formalmente ortodosso e aderente alla tradizione, per riferirsi però a una figura il cui ruolo e la cui identità denunciano la trasgressione del canone e dei topici che gli sono propri. Il lettore sa bene chi si sta compiangendo, conosce le abilità della defunta e ne ha scoperto le sottili arti nel corso della narrazione; per questo l'impiego di un modulo serio – il *planctus* – per rievocare un personaggio intrigante, avido, lubrico e menzognero, si connota chiaramente in senso parodico. Si verifica cioè uno sfasamento, un corto-circuito in questa mimesi volutamente inefficace, prodotto dall'applicazione inaccettabile del modello e delle sue peculiarità contenutistiche e formali a una realtà narrativa e a un individuo del tutto inadeguati: lamento funebre di tono elevato per la sordida ruffiana.

Il *planctus*²⁴ che l'arciprete-protagonista stila dopo la morte di Urraca si apre con un'invettiva contro la Morte – maledetta dal narratore –, in cui compaiono alcuni topici, sviluppati di seguito. I versi ruiziani ribadiscono che la morte atterrisce tutti (quart. 1520), opera un inevitabile livellamento (quart. 1521), è crudele (quart. 1522), inesorabile e imprevedibile (quart. 1523), strappa l'anima al corpo e lo lascia nella fossa in preda ai vermi (quart. 1524), chi ne è toccato suscita orrore negli altri (quart. 1525-1527), perché tutti escono sconfitti dall'incontro con lei – tranne il corvo che se ne pasce – (quart. 1528-1529); quindi, essendo la Morte imponderabile, è bene agire senza indugi (quart. 1530-1531). Dopo questa prima tirata, segue una riflessione sulla precarietà della condizione umana e sulla logica conseguenza che se ne evince: mai procrastinare (quart. 1532), meglio compiere il bene (quart. 1534), perché quando la Morte giunge sbaraglia tutto, averi e ogni cosa (quart. 1534-1535); i parenti del malato o del moribondo, quando questi trapassa, pensano solo ad arraffare più che possono e la giovane vedova è subito concupita da altri (quart. 1536-1543). Il protagonista, affranto, continua l'invettiva contro la Morte: essa provoca dolore, sofferenza, malattie, rende ciechi gli occhi più belli, toglie la parola, svuota il petto, annienta i cinque sensi (quart. 1544-1547); distrugge tutto, pudore, bellezza, grazia, misura, forza, saggezza (quart. 1548-1549); niente si salva in questo macabro gioco di opposizioni inconciliabili: non piace a nessuno ma le piacciono tutti, distrugge ogni cosa senza risparmiare nulla (quart. 1550-1551) e la sua dimora è l'Inferno (quart. 1552-1553). Le quartine successive enfatizzano i

²⁴ Cfr. Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, cit., quart. 1520-1578, pp. 350-362; P. SALINAS, *La primera elegía: Llanto a una alcahueta*, in *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947, pp. 54-59.

contrasti inconciliabili frutto del suo sgraditissimo arrivo (spopola i villaggi, ripopola i cimiteri, quart. 1554-1555), fino al climax in cui si ricorda che persino la natura umana di Cristo ha temuto la Morte, sebbene per un solo attimo, perché poi è stata la Morte a temere il Redentore, che l'ha sconfitta, svuotando gli inferi dalle anime riscattate con il Suo sacrificio (quart. 1556-1565); e, siccome la Morte è inesorabile, ci si può solo raccomandare a Dio (quart. 1566-1567). Dopo queste considerazioni del tutto ortodosse, culminanti nelle dieci quartine (1556-1565) in cui si parla dell'Incarnazione di Cristo addirittura dalla prospettiva teologica, entra in scena la figura della mezzana, che produce un contrasto stridente, nel momento in cui i topici alti del genere e il riferimento teologico si sfondono in uno scenario dominato dalla vecchia e dal suo mondo basso, che proietta il lettore in una dimensione grottesca. La contrapposizione si fa sempre più netta e la parodia s'ispessisce, prima con l'applicazione alla ruffiana Trotaconventos degli stessi *topoi* citati in precedenza in maniera astratta, per cui il protagonista riprende l'invettiva contro la Morte – con un accenno al tema dell'*ubi sunt* –, la quale ha ucciso la mezzana, riscattata da Cristo col suo sangue (quart. 1568), per concentrarsi poi sulla *alcabueta* (definita *leal verdadera*), che adesso giace sola dopo essere stata ricercata da molti quando era in vita. Ritorna il tema dell'*ubi sunt* (quart. 1569): certo Urraca sarà in Paradiso, accompagnata da due martiri, perché in vita è sempre stata tormentata da coppie (quart. 1570); che Dio le conceda la grazia e la accolga nella gloria celeste, perché mai è esistita mezzana tanto fedele. Il protagonista quindi si risolve a scriverle un epitaffio, per compendiarne la storia (quart. 1571): per lei offrirà elemosine e oblazioni, pregherà, farà dire messe, affinché Dio le conceda la Redenzione, augurandosi che Egli, che ha salvato il mondo, le conceda la Salvezza (quart. 1572). Si rivolge infine alle donne, pregandole di non reputarlo un ragazzino; se la buona vecchia le avesse servite come ha fatto con lui, sarebbero ugualmente addolorate, piangerebbero per la perdita dell'amo sottile (un chiaro riferimento alle strategie dell'*alcabueta*) con cui faceva abboccare tutti (quart. 1573): nessuna donna, né alta, né bassa, né reclusa, né schiva o riservata le si poteva opporre, quando calava in picchiata. Chiunque avesse perduto una simile persona sarebbe triste e affranto (quart. 1574). Così, l'arciprete-protagonista, straziato dalla pena, ha composto il breve epitaffio e, nonostante la tristezza lo abbia reso un cattivo trovatore (rovesciamento dell'ennesimo topico), invita chiunque lo ascolti a pregare per la vecchia (quart. 1575). A questo punto segue

l'epitaffio vero e proprio (quart. 1576-1578):

Urraca só, que yago so esta sepultura; / en quanto andude el mundo ove viçio e soltura; / con buena razón muchos casé, e non quis boltura; / caí en una ora so tierra, del altura: // prendióme sin sospecha la muerte en sus redes; / parientes e amigos, jaquí non me acorredes! / obrat bien en la vida, a Dios non lo errede, / que bien como morí assí todos morredes; // el que aquí llegare, ¡sí Dios le benediga, / e sí 'l dé Dios amor e plazer de amiga!, / que por mí, pecador, un paternóster diga: / si decir no l' quisiere, a muerta non maldiga²⁵.

Sono proprio questi ultimi versi a rafforzare il meccanismo di contraffazione parodica del modello e dei topici del *planctus*, frutto dell'accostamento di piano alto e basso (con il rovesciamento dell'immagine della Morte che atterra i potenti, qui una vecchia ruffiana; l'invito della mezzana ad agire bene a e non peccare per meritare una buona morte, portando ad esempio se stessa), contrasto che provoca un'inaccettabile sfasatura concettuale. Quest'ambigua contrapposizione è enfatizzata dal ricorso all'espressione *buen amor*, che in questo punto del testo forma una significativa dittologia con *el plazer de una amiga*, insinuando qualche dubbio persino su ciò che in ultima analisi l'autore intenda per *buen amor* o, quanto meno, confermando l'intento di mantenere il clima di incertezza che avvolge il concetto²⁶.

Insomma, nel LBA l'autore produce l'effetto parodico seguendo tre modalità precise e programmatiche, riflesso di altrettante tecniche compositive: la riproposta di modelli già marcati nel senso della parodia, il rovesciamento di canoni di segno positivo, la sfasatura prodotta dall'accostamento tra registro/contenuti alti e bassi. A livello strutturale, il sovvertimento della pseudo-autobiografia amorosa e dell'*exemplum e contrario* riflette la tecnica del ribaltamento del modello; mentre a livello di ele-

²⁵ Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, cit. pp. 361-362.

²⁶ Cfr. G. SOBEJANO, *Escolios al "buen amor" de Juan Ruiz*, in AA.VV., *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, vol. III, pp. 431-458; D. SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, *The Allegory of Good Love. Parodic Perspectivism in the "Lba"*, Berkeley, University of California Press, 1981; F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *El buen amor*, cit.; V. REYNAL, *Alegría, solaz y placer. Ingredientes del "buen amor"*, in AA.VV., *Imago Hispaniae. Lengua, literatura, historia y fisonomía del español. Homenaje a Manuel Criado del Val*, a cura di A. Montero Herreros, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 377-392; G. ORDUNA, *Lectura del "buen amor"*, in "Incipit", XI (1991), pp. 11-22.

menti inglobati, da un lato le *serranas* confermano la strategia di inversione, dall'altro il reimpiego del *planctus* attesta l'esito della distorsione parodizzante, frutto della combinazione di dimensione elevata e infima.

Il tutto articolato attraverso il racconto della salace e irriverente storia dello sfortunato – ma anche un po' narcisista, facondo e auto-referenziale – arciprete-seduttore ruiziano, che finisce per offrire un sublime anti-modello sovvertendo in maniera voluta e sistematica altri modelli, tra i più autorevoli e consolidati del panorama letterario e culturale dell'epoca, attingendo alla tradizione occidentale così come a quella orientale, riflettendo in ultima analisi l'immagine della Spagna *mudéjar* del suo tempo.

LE VERSIONI ROMANZE
DI ODO DI CHERITON
E IL MS. 80 (XV)
DELLA BIBLIOTECA CAPITOLARE DI IVREA

Elisabetta Paltrinieri

Introduzione

Delle *Fabulae* o *Narrationes*¹ di Odo di Cheriton si conoscono soltanto due antiche traduzioni anonime entrambe conservate in un *unicum*: una spagnola, conosciuta sotto il curioso titolo di *Libro de los Gatos*, per il quale non si è ancora trovata una spiegazione definitiva, e una francese, *Les parables Maystre Oe de Cyrintime*, messa in luce da Meyer² e pubblicata nel 1999 da P. Ruelle³. Hervieux, nel suo prezioso volume sul monaco inglese⁴, ritiene che siano una traduzione francese anche i *Contes moralisés* di Bozon, ma la somiglianza tra questa versione e quella latina di Odo non è così evidente⁵.

Allo stesso tempo, gli innumerevoli i manoscritti, datati in secoli diversi, attraverso i quali si sono tramandate le parabole di Odo rendono difficile, se non impossibile, stabilire quali, tra questi, furono il modello delle due traduzioni citate: come avviene generalmente nella trasmissione

¹ Oosterley e Knust le definiscono in tal modo: Cfr. più avanti.

² P. MEYER, "Notice d'un ms. de la Bibliothèque Phillips [à Cheltenham] contenant une ancienne version française des fables d'Eude de Cherrington (ou Cheriton)", in "Romania", 14, 1885, pp. 381-397.

³ P. RUELLE, *Les Fables d'Eude de Cheriton*, in « Recueil général des Isopets », t. IV, Paris, Société des Anciens Textes Français, A. et J. Picard, 1999.

⁴ L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton et ses dérivés. (Étude sur les fables et les paraboles d'Eudes de Ceriton, sur les anciennes compilations et imitations qui en sont issues. Et sur les Manuscrits connus et inconnus qui les renferment)*, in *Les fabulistes latins. Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, t. IV, Paris, Firmin-Didot et C^{ie}., 1896.

⁵ P. RUELLE, *Les Fables d'Eude de Cheriton*, cit., p. XXIV: "la ressemblance n'est nulle part assez frappante pour qu'on puisse penser que Nicole Bozon s'est directement inspiré des *parabolae*". Di conseguenza, l'opera di Bozon non verrà presa in esame in questa sede.

dei testi medievali, essi sono stati copiati in secoli diversi da copisti spesso non troppo fedeli al testo di partenza e le stesse traduzioni ci sono pervenute probabilmente in copie più recenti rispetto a quelle originali.

Ciò nonostante, numerosi studiosi si sono impegnati in questa ricerca confrontando le traduzioni spagnola e francese a vari manoscritti latini di Odo, uno dei quali, tuttavia, viene soltanto citato e mai esaminato: il ms. 80(15) della Biblioteca Capitolare di Ivrea.

In questo contributo, pertanto, mi propongo un primo esame di questo codice per osservare la disposizione delle favole che presenta e riportarlo al *Libro de los Gatos* e alla traduzione francese pubblicata da Ruelle⁶.

La traduzione spagnola

Il *Libro de lo Gatos* (d'ora innanzi LG) è stato riconosciuto come traduzione delle *Parabola*e di Odo di Cheriton solamente nel 1868 da Knust⁷. Anteriormente, infatti, sia Ticknor⁸ sia Gayangos⁹ sia Puymaigre sia Amador de los Ríos¹⁰, pur essendo i primi autori a citare il testo – Gayangos ne è anche il primo editore –, non lo relazionano con l'opera del monaco inglese della vissuto, con ogni probabilità, nella prima metà del XIII secolo¹¹.

In effetti, la prima testimonianza dell'esistenza del LG si deve a Ga-

⁶ P. RUELLE, *Les Fables d'Ende de Cheriton*, cit. Precisiamo che si tratta di un primo approccio al ms. eporediese che sicuramente necessiterebbe di uno studio più approfondito e di un'edizione.

⁷ H. KNUST, *Das Libro de los Gatos*, in "Jahrbuch für romanische und englische Literatur", 6, 1865, pp. 1-42, 119-141.

⁸ G. TICKNOR, *Historia de la literatura española*, Madrid, Ribadeneyra, 1851. In realtà, le note relative al LG si devono a Gayangos traduttore, insieme a Enrique de Vedia, di questo testo (cfr. D. DEVOTO, "En guise d'avant-propos. Notas para la historia del Libro de los Gatos", in B. DARBORD, *El libro de los Gatos*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 7). Tali note verranno inglobate nelle successive edizioni e traduzioni della *Historia* di Ticknor.

⁹ P. DE GAYANGOS, *Libro de los Gatos*, in *Escritores en prosa del siglo XV*, Madrid, "BAE", 51, 1860, pp. 543-560.

¹⁰ J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, J. Fernández Cancela, t. IV, 1863.

¹¹ Gli studiosi hanno disquisito a lungo sia sulla sua provenienza – i mss. Corpus Christi lo chiamano "Odo de Ciritona", l'Arundel "Odo de Ciringtonia", nei suoi sermoni compaiono "Odo de Ciridunia", "Odo de Cheritona", "Odo de Syrentona" e "Odo de Sheritona", che potrebbero indicare regioni diverse - sia sull'epoca in cui realmente visse (per esempio, Tanner sostiene che fu nel XII secolo), sebbene ora si ritenga comunemente che fu originario del Kent e attivo nel XIII secolo (Cfr. L. HERVIEUX, *Endes de Cheriton*, cit., pp. 6-31 e P. RUELLE, *Les Fables d'Ende de Cheriton*, cit., pp. XVII-XVIII).

yangos, il quale, nelle “Adiciones y Notas” alla sua traduzione¹² del I tomo della *History of Spanish Literature*¹³ di George Ticknor, al punto 12, “Libro de Patronio e del Conde Lucanor”, afferma:

“En la Biblioteca Nacional (129. A.) se conserva un códice en 4.º, escrito en papel y de letra al parecer de principios del siglo XV, intitulado *Libro de los enxemplos* [...]. Al folio 135 se halla una colección de apólogos y cuentos con este epígrafe: ‘Aquí comienza el libro de los gatos, e cuenta luego un enxemplo de lo que acaesció entre el gallapago e el aguilla’. Este último tratado, que está incompleto hacia el fin, es anónimo como el primero, pero hay en él giros y modismos que nos recuerdan la prosa de D. Juan Manuel”¹⁴.

Questa presentazione del LG, sorprendentemente molto più estesa di quella del più voluminoso *Libro de los enxemplos* contenuto nello stesso manoscritto della Biblioteca Nacional di Madrid, è stata praticamente ignorata dalla critica moderna per ben due lustri¹⁵.

La scarsa considerazione di cui fu oggetto il testo si riflette anche nella breve descrizione e, soprattutto, nella conclusione di Puymaigre alla sua nuova edizione del 1890:

“La Bibliothèque Nationale de Madrid possède un manuscrit in-4º sur papier qui date du quinzième siècle. Il est intitulé le *Livre des Exemples* (El Libro de los Exemplos) et ne porte pas de nom de l’auteur [...]. Au feuillet 135 s’ouvre une série de fables et de récits. Ce recueil, qui est incomplet, présente de grandes ressemblances avec le style et la manière de Juan Manuel. C’est probablement l’ouvrage portant le même titre: *Libro de los Exemplos*, qu’Argote de Molina, le premier éditeur de Manuel, attribue à

¹² G. TICKNOR *Historia de la literatura española, cit.*, pp. 502-506.

¹³ G. TICKNOR, *Historia de la literatura española, cit.*, p. 503..

¹⁴ *Ivi*, p. 503.

¹⁵ Viene menzionata soltanto da Keller nel 1953 e da Gimeno Casualdero nel 1959 nella sua rassegna all’edizione del primo (Cfr. D. DEVOTO, *op. cit.*, p. 8).

l'illustre écrivain. Les exemples contenus dans ce manuscrit sont au nombre de quarante”¹⁶.

Sebbene lo studioso francese attribuisca quest’opera a Don Juan Manuel, nell’ “Appendice finale”, scritta dopo aver visionato una copia del ms. in questione, si ricrede¹⁷, così come corregge anche il numero degli esempi in 58 che, inoltre, ritiene scritti meglio di quelli della raccolta che li contiene, ossia del *Libro de los Enxemplos*. Infine, nella nuova edizione del suo testo¹⁸, comparsa dopo l’edizione di Gayangos del 1860, riorganizza il capitolo VI dove si legge: “On connaît encore un [libro di esempi] qui porte un titre que rien n’explique”¹⁹ e conclude con un giudizio non certo positivo:

“Nous nous excusons près de nos lecteurs de tant de détails sur des livres de minime importance. Il pouvait être nécessaire de montrer quelle vogue jouissait un genre dans lequel Don Juan Manuel [...] montra un véritable talent”²⁰.

D’altronde, l’opinione dello stesso Gayangos non si discosta poi molto da quella del letterato francese:

“En el mismo tomo, desde el fol. 161 hasta el fin, se halla una colección de cuentos, recogidos sin más objeto aparente que el de entretener o agradar a los lectores. La letra, aunque distinta, pertenece al mismo siglo que la del Libro de los enxemplos”²¹.

¹⁶ TH. DE PUIMAIGRE, *Les Vieux auteurs castillans*, T.II, Paris, Didier; Metz, Rousseau-Pallez, 1862, pp. 10 – 14; 450-451.

¹⁷ “La lecture de cet ouvrage me prouve qu’il n’est pas de l’auteur du *Comte Lucanor*. On ne remarque aucune des qualités qui recommandent cette dernière production dans l’ouvrage dont je vais parler. La seule analogie est une intention philosophique qui se manifeste par des distiques, lesquels, dans le *Comte Lucanor*, forment la conclusion du récit, et dans *El Libro de los Enxemplos*, sont placés comme des épigraphes” (*Ivi*, p. 444).

¹⁸ TH. DE PUIMAIGRE, *Les vieux auteurs castillans: histoire de l’ancienne littérature espagnole*, vol 2, Paris, Savine, 1890.

¹⁹ *Ivi*, p. 113.

²⁰ *Ivi*, pp. 115-116.

²¹ P. DE GAYANGOS, *Libro de los Gatos*, cit., p. 445, BAE, t.51, pp. 543-560. Tuttavia, alla p. 443 (*Ivi*) Gayangos afferma che il codice è anteriore al XV secolo.

Ben diversa è invece la valutazione di Amador de los Ríos il quale, nella sua *Historia crítica de la literatura española*, offre il primo studio dettagliato sul LG:

“Y no alcanzará por cierto menor estimación el *Libro de los Gatos* [rispetto a quello degli *Enxemplos*]. Antes bien, aunque mucho menos numerosa y desprovista de los epígrafes poéticos que exornan la gran colección ya reconocida, ofrece ésta mayor interés a la crítica, por el sentido práctico que la anima, encaminada a producir el efecto inmediato de la corrección de las costumbres, por medio de la sátira”²².

Secondo lo studioso, né Don Juan Manuel né l'Arcipreste de Hita riuscirono a formulare una protesta, attraverso la satira, pari a quella dell'autore del LG²³. Questo testo dimostrerebbe inoltre una certa libertà di inventiva, e quindi originalità, presentando una serie di esempi che non si ritrovano in nessuna raccolta anteriore sebbene molti procedano dalla tradizione esopica e indo-orientale²⁴.

Tuttavia, a dare l'impulso definitivo agli studi sul LG è, nel 1865, Knust²⁵, il quale, per rendere giustizia a quest'opera, la cui pubblicazione aveva auspicato anche Wolf²⁶, traduce in tedesco tutti gli *exempla* contenuti nella raccolta raggruppandoli con racconti paralleli²⁷ e studiandone la morfologia e la sintassi. Secondo il critico, il LG risale al più tardi ai primi anni del XIV secolo e alcune delle favole che include sono tra le più antiche della letteratura spagnola. In particolare, evidenzia già un parallelo tra l'esempio XIX e una delle due favole delle “*Narrationes magistri O-*

²² J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, cit., p. 319.

²³ *Ivi*, pp. 320-321.

²⁴ Secondo Amador de los Ríos, anche se trasfigurati, apparterebbero a questa tradizione gli ess. I “Del galápagos et del águila”, II “Del lobo et la cigüeña”, XI “De los mures”, XIV “De la gulpeia et del lobo”, XV “Del león et el lobo et la gulpeia”, XXIV “De la gulpeia et las gallinas”, LIII “De la gulpeia”, oltre a qualche altro meno interessante (*Ivi*, p. 327, nota 2).

²⁵ H. KNUST, *Das Libro de los Gatos*, cit., pp. 1-42, 119-141.

²⁶ F. WOLF, *Studien zur Geschichte Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher & Co., 1859, p. 89.

²⁷ Come afferma Devoto (cit., p. 13), rimangono scoperti i numeri V-VI, VIII, X, XVII, XX, XXIV, XXVI-XXVII, XXIX-XXXIV, XXXVII, XLI, XLIII, XLV, XLVII, XLIX-LII, LIV e LVII.

donis de Ciringtonia”, raccontate da Grimm, che concordano perfettamente ad eccezione del finale²⁸. Lo stesso dice del numero XLVI, dando infine per sicura la discendenza del LG dal testo latino di Odo di Cheriton²⁹.

Dello stesso avviso è Oesterley il quale, nella sua pubblicazione del ms. Arundel 292³⁰ del testo latino del monaco inglese, afferma che il LG è una sua traduzione quasi letterale fino al punto che la sua versione in tedesco ad opera di Knust potrebbe essere considerata una traduzione del testo di Odo³¹. Nella prefazione, tuttavia, menziona altri 16 mss. tra i quali, quello che, secondo lui, più si avvicina al LG per numero e ordine dei testi pur non contenendoli tutti, è il Douce 88 del British Museum³². Infine, afferma che risulta chiaro che il LG è la scrupolosa e fedele traduzione di un particolare versione dell’opera di Odo, probabilmente scomparsa, la quale presentava un ordine delle favole vicino a quello di quest’ultimo manoscritto riprendendo, però, anche alcuni racconti caratteristici delle *Narrationes* da lui pubblicate³³. Nel 1871 pubblica la seconda parte di questo studio aggiungendo alla sua analisi due manoscritti nonché nuovi testi latini³⁴.

Nel 1878, Voigt, oltre ad aggiungere nove manoscritti alla lista di Oesterley³⁵ nella sua tavola finale, offre la corrispondenza di più di un centinaio di racconti di Odo di Cheriton, contenuti in vari manoscritti, con

²⁸ H. KNUST, *Das Libro de los Gatos*, cit., p. 12.

²⁹ *Ivi*, p. 35-36.

³⁰ Per i mss. citati a continuazione: Cfr. più avanti.

³¹ H. OESTERLEY, *Die Narrationes des Odo de Ciringtonia*, in “Jahrbuch für romanische und englische Literatur”, 9, 1868, pp. 121-154.

³² Secondo Oesterley, un paragone delle *Narrationes* e del LG consentirebbe di riconoscere chiaramente la relazione esistente tra le due opere anche nella forma esteriore: *Narrat.*7 —17, 19, 20 — 23, 24, 26, 28, 30, 32,40 — 44.

= LG 44—53, 40, 24—27, 54, 55, 56, 57, 58, 1— 5. Tale relazione è ancora più evidente confrontando il manoscritto Douce 88: Douce 8—10, 11, 14, 15, 16-17, 18, 19, 20, 21—23. = LG 1-3, 5, 9,11,13—14,16,18,15,19—21. 25, 26, 27, 28 — 37, 42 — 43, 45—54, 55— 58, 59, 61, 63. 22, 23, 58, 28—37, 40—41, 44-53, 24—27, 54, 55, 56 (*Ivi*, p. 126).

³³ H. OESTERLEY, *Die Narrationes*, 9, cit., p. 127.

³⁴ H. OESTERLEY, *Die Narrationes des Odo de Ciringtonia*, in “Jahrbuch für romanische und englische Literatur”, 12, 1871, pp. 129-154.

³⁵ I mss. individuati sono i seguenti: Biblioteca Mazarine 986; Breslavia IV.Q.126; Gude 200; Biblioteca Reale di Monaco: 2800, 8356, 8947, 14749 e 16195; British Museum: Arundel 275.

quelli del LG³⁶. Tali correlazioni vengono approfondite dallo studio di Hervieux del 1896, nella cui prima versione – del 1884 – afferma di non conoscere nessun'altra traduzione di Odo se non quella del LG composto – dice allora – da 58 capitoli³⁷. Tuttavia, l'anno successivo, Meyer dà la notizia del ritrovamento di un'antica versione francese della raccolta³⁸. Infine, nel 1892, Herlet³⁹ pubblica un lungo studio sulle favole esopiche che, secondo Northup⁴⁰, completa quello di Voigt per quanto concerne quelle di Odo di Cheriton e la loro relazione con il LG.

Per quanto concerne lo studio di Hervieux su Odo di Cheriton, cui si è già accennato, la parte dedicata alla traduzione spagnola è piuttosto breve: la sezione II del cap. V, di tre pagine e mezza⁴¹, in cui lo studioso afferma che le favole contenute in LG, apparentemente 58, sono in realtà 64⁴². Ne trascrive i titoli accompagnati dai numeri corrispondenti alla lista completa, da lui redatta, delle favole latine di Odo, e, dopo aver citato i precedenti autori che le hanno pubblicate, ritiene che, allo stato dell'arte, non è possibile stabilire su quale testo si sia basata la versione spagnola, ma certamente non il ms. Douce 88 come invece affermava Oesterley⁴³. Per la sua edizione Hervieux si basa infatti su quello che ritiene il ms. più completo delle favole di Odo, ossia il ms. Corpus Christi 441 di Cambridge e a questo compara anche la versione spagnola.

³⁶ E. VOIGT, *Kleinere lateinische Denkmäler der Thiersage aus dem zwölffzehnten bis vierzehnten Jahrhundert*, Strassburg, Trübner; London, Trübner & Comp., 1878, pp. 36 segg. (Cfr. D. DEVOTO, *cit.*, p. 14).

³⁷ L. HERVIEUX, L., *Les fabulistes latins*, t.I, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1884, p. 689.

³⁸ P. MEYER, "Notice d'un ms. de la Bibliothèque Phillipps", *cit.*, pp. 388-397.

³⁹ B. HERLET, *Beiträge zur Geschichte der äsopischen Fabel im Mittelalter*, Bamberg, 1892.

⁴⁰ G.T. NORTHUP, *El Libro de los Gatos, a Text with Introduction and Notes*, in "Modern Philology", V, 1908, pp. 1-78 (477-554).

⁴¹ L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton*, *cit.*, pp. 106-109.

⁴² "Cette liste, en répartissant ainsi les fables entre cinquante-huit chapitres, ne donne pas exactement leur vrai nombre. Pour l'obtenir, il faut d'une part supprimer le numéro 43, qui ne contient que la moralité de la fable placée sous le numéro 42; ce qui réduit les chapitres à cinquante-sept; d'autre part, il faut, pour créer autant de numéros que de fables, majorer ce chiffre des sept numéros suivants: 9^a, 32^a, 38^a, 38^b, 51^a, 53^a, 56^a; ce qui donne un total réel de soixante-quatre fables. Je néglige dans ce calcul les fables 27^a et 53^b, qui, faisant double emploi avec les fables 23 et 27, ne doivent pas être comptées" (*Ivi*, p. 108). Nel suo lavoro, Hervieux dimostra anche che, tra le varie ascendenze attribuite al monaco inglese, la più plausibile è quella di Cheriton, nel Kent, come aveva già proposto Meyer.

⁴³ L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton*, *cit.*, p. 109.

La seconda edizione della versione spagnola si deve a Northup secondo il quale essa coincide, per ordine e contenuto delle favole, soltanto con il ms. Corpus Christi 441, sebbene, in alcuni casi in cui offre una diversa e migliore lettura di quest'ultimo, combaci anche con altri manoscritti⁴⁴. Il codice in cui è contenuta la raccolta – n. 1182 della Biblioteca Nacional di Madrid – contiene 205 fogli scritti da cinque mani diverse del XV secolo⁴⁵. La numerazione non è corretta: dopo il f. 152 degli “Exemplos”, arriva il 143. Il LG, opera di una sola mano diversa dalle altre, inizia al f. 161r. (171 r. nel ms.) e finisce al 195v. (205v. nel ms.) nel mezzo di una favola, essendo le ultime pagine andate perdute. I titoli degli *enxiemplos*⁴⁶ sono scritti nello stesso carattere del corpo del testo. La conclusione di Northup è che il LG è una copia e non l'originale versione spagnola.

Keller, a sua volta, ritiene che Northup si sia spinto troppo oltre emendando alcuni passaggi oscuri del LG tramite la comparazione con la fonte latina, visto che non è possibile stabilire quale fu l'esatto modello della versione spagnola né se l'unica copia che possediamo sia stata modificata e ispanizzata. Per lo stesso motivo, nella sua edizione critica del LG, conserva l'ordine degli *enxiemplos* del manoscritto spagnolo⁴⁷.

Infine, nell'ultima edizione – finora – del testo, quella di Darbord⁴⁸, si stabilisce una concordanza tra le favole contenute nell'edizione latina di Odo pubblicata da Hervieux e quelle del LG, ma non si dedica spazio all'esame dei manoscritti del primo.

In definitiva, il LG presenta un totale di 64 favole racchiuse in 58 epigrafi e ordinate diversamente dai manoscritti conosciuti di Odo. Seguendo l'ordine di Hervieux⁴⁹ sono le n.: 5, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 14a, 15, 15a, 15b, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 21a, 21b, 22, 23, 23a, 26, 27, 27a, 28, 28a, 29, 30, 30a, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 36a, 36b, 38, 39, 40, 41, 42a, 42b, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 48a, 48b, 49, 49a, 50, 51, 51a, 52, 53, 54a, 56, 56a, 58. A que-

⁴⁴ G.T. NORTHUP, *El Libro de los Gatos*, cit., pp. 7-9.

⁴⁵ Non mi addentro nella polemica scatenatasi intorno alla datazione del testo limitandomi a riportare l'opinione finora più diffusa.

⁴⁶ In questa sede utilizzo come sinonimi i termini *enxiemplo* (LG), *fabula* e favola.

⁴⁷ J.E. KELLER, *El Libro de los Gatos*, Madrid, CSIC, 1958, pp. 21-24.

⁴⁸ B. DARBORD, *El libro de los Gatos*, cit. Da citare è anche l'edizione paleografica del LG – del 1979 – di ANNIE-NOËLLE PEIDRO contenuta nella sua “Mémoire d'espagnol” dell'Université Paris-XIII sotto la direzione di Jean Roudil, tesi che non ho ancora potuto consultare.

⁴⁹ L. HERVIEUX, *Endes de Cheriton*, cit., pp. 41-43.

ste bisogna aggiungere l' "Enxienplo del frayre" che non è contenuto in nessuno dei manoscritti conosciuti di Odo⁵⁰.

Le varianti che queste favole presentano rispetto a quelle dei manoscritti latini influiscono anche sulla loro struttura interna: a titolo di esempio, il traduttore spagnolo omette numerose citazioni bibliche, profane e agostiniane e evita le allusioni dirette al *Roman de Renard* visto che tale opera in Spagna non aveva la stessa popolarità di cui da tempo godeva in Francia⁵¹.

La traduzione francese

La traduzione francese, anch'essa anonima e messa in luce da Meyer⁵², è contenuta nel ms. Phillipps 16230, prima a Cheltenham, ora in possesso del libraio H. P. Kraus di New York⁵³. Il manoscritto è composto da 188 fogli e suddiviso in quattro parti, originariamente separate, ma rilegate insieme già nel XIII secolo, periodo a cui appartiene anche la scrittura di più mani.

Le favole di Odo sono state trascritte nella seconda metà del secolo XIII da un copista del sud-ovest della regione dell'oïl che non può essere identificato con il traduttore⁵⁴. Meyer ne fornisce l'elenco riportandolo alle edizioni di Oesterley, di Hervieux e alla versione spagnola pubblicata da Gayangos⁵⁵. Occupano i ff. 9- 23. Hanno i titoli, sono scritte su due colonne e sono precedute dal titolo generale "Les Parables maystre Oe de Cyrintime". Il loro ordine si allontana molto da quello del ms. Arundel 292 pubblicato da Oesterley e anche, ma meno, dalla versione spagnola. Secondo Meyer, si avvicina invece maggiormente al ms. Mazarine, sebbene quest'ultimo possenga qualche favola in più rispetto alla tradu-

⁵⁰ Nella tabella l'ho indicato con il n. 41a.

⁵¹ M. AGUILAR I MONTERO, *El Libro de los Gatos (Análisis de un ejemplario medieval*, Lleida, Universitat de Lleida (<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/libgatos.html>).

⁵² P. MEYER, "Notice d'un ms. de la Bibliothèque Phillipps », *cit.*, pp. 388-397.

⁵³ Ora n. 26 del Catalogo 153 del 1979, p. 32, del libraio H.P. Kraus di New York (Cfr. G. MOMBELLO, *Recueil général des Ysopets*. Tome quatrième. *Les fables d'Endes de Cheriton, publiées par Pierre Ruelle*, Paris, A. et J. Picard, 1999, in « Romania », 2004, p. 258 ; e P. RUELLE, *op. cit.*, pp. LXXX-LXXXII).

⁵⁴ P. RUELLE, *op. cit.*, pp. LXXXVI e C.

⁵⁵ P. MEYER, "Notice d'un ms. de la Bibliothèque Phillipps », *cit.*, pp. 393-397. Meyer disquisisce anche sull'origine del monaco inglese, scartando alcune grafie del suo nome e indicando, invece, quelle possibili.

zione francese⁵⁶. Ruelle ne ha curato un'edizione nel 1999⁵⁷. Le favole contenute nella versione francese – 65 –, sempre seguendo la numerazione di Hervieux, sono le seguenti:

1, 2, 3, 4, 4a, 6, 7, 9, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 21b, 20, 22, 23, 23a, 25, 26, 27, 58, 27a, 28, 28a, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36a, 36c, 37, 38, 39, 40, 42, 42a, 42b, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 48b, 49, 50, 51, 51a, 52, 53, 54, 54a, 55, 56, 57, 59, 59a, 60, 24, 80.

I manoscritti latini delle Fabulae

L'analisi più completa, sebbene datata, dei manoscritti delle *Fabulae* di Odo di Cheriton rimane quella di Hervieux il quale, nella sua edizione definitiva de *Les fabulistes latins*, converte lo studio su Odo di Cheriton in un volume a parte⁵⁸. Si tratta di un lavoro monumentale in cui l'autore analizza le favole e le parabole del monaco inglese attraverso le antiche raccolte, le loro imitazioni e i manoscritti ritenendo inesatte le informazioni riguardo al numero di questi ultimi fornite dai suoi predecessori. Secondo lo studioso, che aggiunge 6 nuovi mss. alla lista di Voigt eliminandone altri, il totale è di 25. Per la loro descrizione, li suddivide per paese:

Francia:

- 1) ms. Mazarine 986 (XIV sec., 70 favole);
- 2) ms. Arras 184 (XV sec., 84 favole il cui ordine rispecchia quello del ms. Corpus Christi 441);
- 3) ms. 47 della Biblioteca di Clermond-Ferrand (XV sec., 21 favole).

Germania:

- 1) Biblioteca Reale di Berlino: a) ms. Theol. lat. 4°, 10 (XV sec., 8 favole) e b) ms. Meerman 147⁵⁹ (XIII sec., 66 favole⁶⁰);
- 2) Breslavia: ms. IV.Q.126 di (seconda metà del XV sec., 61 favole, 2 non raccolte in altri mss.)⁶¹;

⁵⁶ P. MEYER, "Notice d'un ms. de la Bibliothèque Phillips [...] » *cit.*, p. 396, dove aggiunge che questa versione delle favole di Odo non arricchirebbe sensibilmente la letteratura francese del XIII secolo essendo questa molto consistente, mentre la versione spagnola (LG) avrebbe un certo peso nella letteratura spagnola antica "qui est si pauvre" (*sic*).

⁵⁷ Cfr. nota 3.

⁵⁸ L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton*, *cit.*

⁵⁹ Ora Christine Phillips 1904 (Cfr. Cfr. G. Mombello, *art. cit.*, p. 258).

⁶⁰ Hervieux non ne indica il numero.

- 3) Biblioteca ducale di Wolfenbüttel: ms. Gude lat. 200 della (secc. XIV e XV, 37 favole nell'ordine che hanno nel ms. Corpus Christi 441);
- 4) Biblioteca Reale di Monaco: a) ms. 2800 (47 favole); b) ms. 8356 (XV sec., 101 favole); c) ms. 8947 (XV sec., 91 favole); d) ms. 14749 (per quanto concerne le favole di Odo: XIV secolo, 103 favole); d) ms. 16195 (XV secolo, 17 favole, è l'unico che possiede la favola "Le rat et ses petits"); e) ms. 16602 (XV secolo)⁶².

Inghilterra:

- 1) British Museum: a) Arundel 275 (XIV sec., ma con titoli di alcune favole posti a margine da una mano del XV sec., 97 favole)⁶³; b) Arundel 292 (XIII sec., 46 favole)⁶⁴; c) ms. Harley 219 (fine XIII sec. - inizio XIV, 67 favole); d) ms. Add. 11579 (sec. XIV, 44 favole);
- 2) Biblioteca Bodleiana di Oxford: a) ms. Douce 88 (XIII-XIV sec., 76 favole)⁶⁵; b) ms. Douce 169 (XV sec., 93 favole, ma solo 68 sicuramente di Odo)⁶⁶; c) ms. Rawlinson C. 288 (secc. XIV e XV, 19 favole)⁶⁷.
- 3) Biblioteca del Collegio Corpus Christi di Cambridge: a) ms. 441 (sec. XIV, 112?favole senza titolo)⁶⁸; b) ms. 481 (sec. XIII, 70 favole).

Svizzera:

- 1) Biblioteca pubblica di Berna: ms. 679 (sec. XIII, 95 favole senza titoli)⁶⁹.

⁶¹ L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton, cit.*, p. 54, che lo inserisce tra i mss. tedeschi.

⁶² Hervieux afferma di non aver visionato quest'ultimo ms.

⁶³ Secondo Hervieux è una copia del Corpus Christi 441 (*Eudes de Cheriton, cit.*, p. 62).

⁶⁴ Su di esso si basa la prima edizione delle favole di Odo.

⁶⁵ È l'unico codice in cui il preambolo comune "Aperiam..." viene preceduto da un altro: "Beatus Basilius coaggersans juvenes docebat eos". Per quanto concerne le favole, salvo le n. 20, 24 e 58, tutte seguono l'ordine della lista di Hervieux.

⁶⁶ Contiene il solito preambolo. Le favole, secondo Hervieux, sono copiate dallo stesso modello di quello del ms. Harley 219, fatto che rafforza la sua supposizione che l'ordine della sua lista sia quello corretto e non quello di Voigt (L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton, cit.*, p. 67).

⁶⁷ Contiene inoltre quella del "Lupo e l'agnello" e quella de "Il ratto e la rana".

⁶⁸ L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton, cit.*, pp. 72-73. Si veda la descrizione più avanti.

⁶⁹ Le favole del primo gruppo sono state analizzate e pubblicate nel primo tomo di Hervieux, quelle del secondo gruppo, tutte di Odo, sono in totale 47 (Tomo I, pp. 468 e segg.; tomo 2, pp. 302 e segg.).

Belgio:

1) due mss., entrambi andati perduti: uno della Biblioteca dell'Abbatia Dunensis a Bruges, citato da Oudin⁷⁰, e uno della Biblioteca dei Certosini e dei Carmelitani di Gand⁷¹.

Italia:

1) Infine, nella sezione dedicata all'Italia – la n. V – cita un ms. conservato nella Biblioteca di Ivrea, menzionato da du Ménil, che non è riuscito a consultare⁷².

Per il raffronto con le traduzioni spagnola e francese mi avvalgo soltanto dei mss. Corpus Christi 441, Douce 88, Phillipps 1904 (antico Meerman 147) e, infine, 80(XV) di Ivrea: il primo, in quanto considerato il più completo da Hervieux; il secondo, perché ritenuto più vicino alle traduzioni spagnola e francese da alcuni studiosi (per esempio, Oesterley e lo stesso Hervieux); il Phillipps 1904, siccome è pubblicato come base della traduzione francese da Ruelle; e l'80(XV), poiché non è stato descritto finora⁷³.

Si tratta di un primo approccio relativo, in particolare, alla presenza, posizione o assenza delle favole nei codici – in particolare, quello eporediese - e all'individuazione di alcuni elementi caratterizzanti che possono avvicinare questi ultimi alle due traduzioni descritte.

a) Il ms. Corpus Christi 441

Secondo Hervieux, questo manoscritto di Cambridge è il più completo: rispetto alla sua numerazione, mancano infatti soltanto le favole n. 1b, 1d, 36b, 36c e 42. Pertanto lo prende come base per la sua nuova edizione. La scrittura è del XIV secolo e le favole di Odo, che non hanno titolo, occupano le pagine 479-520. Sono annunciate dal seguente prologo: "Incipit prologus in parabolis magistri Odonis ad laudem ipsius qui est alpha et oméga" e precedute dal preambolo "Aperiam in parabolis os meum". Infine, terminano con queste parole: "Expliciunt parabole magi-

⁷⁰ C. OUDIN, *Commentarius de scriptoribus ecclesiae antiquis* [...], Lipsia, G. Weidmanni, 1722 (cfr. L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton*, cit., p. 75, nota 2).

⁷¹ L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton latins*, cit., pp. 75-76.

⁷² L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton latins*, cit., p. 76.

⁷³ Il ms. Phillipps 16230, che contiene la traduzione francese, segue quasi letteralmente la sua fonte latina ed è stato descritto nella sezione corrispondente.

stri. O. ad laudem ipsius qui est alpha et 'Ω". In totale, perciò, contiene 75 favole che Hervieux enumera e intitola⁷⁴.

b) Il ms. Douce 88⁷⁵

In questo ms. le favole di Odo occupano i fogli 34a-48a. Oltre al solito preambolo ne hanno un altro che comincia in questo modo: "Beatus Basilius coaggersans juvenes docebat eos", opera di un copista il quale riteneva San Basilio l'autore. La scrittura è di una mano del XIII secolo⁷⁶. La raccolta non ha titolo, mentre le favole lo hanno, scritto in inchiostro rosso o nero dal copista e da una mano più recente. Sono in tutto 76, ossia, seguendo la numerazione di Hervieux: le n. 1, 1a, 1c, 1e insieme⁷⁷, 2, 3, 4, 4a, 5, 6, 7, 9, 10, 14, 14a, 15, 15a, 16, 18, 19, 20, 21, 21b, 22, 23, 23a, 24, 25, 26, 27, 27a, 28, 28a, 29, 30, 30a, 31, 32, 33, 34, 35, 36a, 36c, 36d, 37, 38, 39, 40, 42, 42a, 42b, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 48b, 49, 50, 51, 51a, 52, 53, 54, 55, 56, 56b, 56c, 57, 58, 59, 59a, 60, 80.

Tranne le n. 20, 24 e 58 hanno lo stesso ordine della numerazione di Hervieux, e quindi del ms. Corpus Christi 441. Molte racchiudono degli antichi proverbi francesi e inglesi, tra le quali la numero 53: "Dieu confunde tant de seynneurs!". La raccolta si chiude con la seguente sottoscrizione: "Amen. Explicit Tractatus de Beato Basilio"⁷⁸.

c) Il ms. Phillipps 1904 (ant. Meerman 147)

È composto da 174 fogli che recano una scrittura del XIII secolo. Le favole di Odo cominciano al foglio 117a e terminano al foglio 144a. Il titolo generale – "Parabole magistri Odonis de Cerinton" – è preceduto dal preambolo "Aperiam in parabolis os meum". Secondo Hervieux, è l'unico ms., insieme al Douce 88, a contenere la favola n. 80 e il prover-

⁷⁴ Cfr. tabella successiva in cui ho conservato i titoli francesi e la numerazione dello studioso.

⁷⁵ Per questo ms. mi avvalgo delle indicazioni di Hervieux in quanto mi è arrivata la copia dalla biblioteca bodleiana di Oxford quando il contributo era ormai terminato, ma mi riservo di esaminarlo per un successivo approfondimento.

⁷⁶ Nella descrizione del codice della Biblioteca Bodleiana si legge infatti: "C (13th century, written in England, f.34r: The *Opus Paraboliarum* of Odo de Cerinton or Cheriton).

⁷⁷ Ho controllato soltanto la disposizione di queste prime favole che sembra rispecchiare quella dei codici Phillipps.

⁷⁸ Cfr. L. HERVIEUX, *Endes de Cheriton, cit.*, pp. 65-66.

bio “Dieu confunde tant de seynneurs”⁷⁹. Le favole di Odo occupano i fogli 117r – 143 v. Secondo Ruelle, questo ms. presenta meno errori e abbreviazioni del Douce 88. Le 66 favole che contiene⁸⁰, secondo la numerazione di Hervieux, sono le seguenti: 1, 1a, 1c, 1e (unite), 2 e 2a (insieme) 3, 4, 4a, 5, 6, 7, 9 e 10 (unite), 14 e 14a (unite), 15, 15a e 15b (unite), 16, 18, 19, 21, 21b, 20, 22, 23, 23a, 25, 26, 27, 58, 27a, 28, 28a, 29, 30 e 30a (unite), 31, 32, 33, 34, 35, 36a, 36c⁸¹ e 36d (unite), 37, 38, 39, 40, 42⁸², 42a, 42b, 43, 44, 45, 46, 47, 48 e 48a (unite), 48b, 49 e 49a (unite), 50, 51, 51a, 52, 53, 54, 54a, 55, 56, 56b e 56c (unite), 57, 59, 59a, 60, 24, 80⁸³

d) Manoscritto 80 (XV) della Biblioteca Capitolare di Ivrea

Questo manoscritto è stato messo in luce da Du Méril in una delle note delle sue *Poésies inédites du moyen âge*⁸⁴ ed è citato da Hervieux - il quale, tuttavia non lo ha esaminato - nella sezione V del terzo capitolo del suo *Eudes de Cheriton et ses dérivés*⁸⁵:

“Bibliothèque d’Ivrée. – Manuscrit 15. – Je n’ai pas vu ce manuscrit, et je n’en connais l’existence que par la mention que M.E. du Méril en a faite dans une des notes ajoutées par lui à son *Histoire de la fable ésoyque*⁸⁶. C’est un volume in-fol. dont l’écriture est du XIV siècle. Les fables d’Eudes qu’il renferme y sont intitulées : *Magistri Odonis Theologi parabolae*”⁸⁷.

⁷⁹ L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton*, cit., pp. 52, 65, 91.

⁸⁰ In realtà, stando alla lista di Hervieux, sono di più, ma come succede anche in altri codici alcune sono riunite insieme.

⁸¹ Nelle *Fabulae quaedam in mss. codicibus dispersae* (L. HERVIEUX, *Eudes*, cit., p. 249).

⁸² *Ivi*, pp. 249-250.

⁸³ Nelle *Fabulae quaedam inter odonianas in mss. codicibus dispersae* (L. HERVIEUX, *Eudes*, cit., pp. 254-255).

⁸⁴ M. E. DU MERIL, *Poésies inédites du moyen âge*, Parigi, Libr. Franck, 1854, p. 155.

⁸⁵ L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton et ses dérivés*, cit., p. 76. Riguardo allo studio di Hervieux, Northup asserisce: “Hervieux offers no satisfactory description of Berlin, Meerman 147, Munich 16.602, and one in the library of Ivrea, Italy” (G.T. NORTHUP, *El Libro de los Gatos*, cit., p. 8, nota 1).

⁸⁶ Il corsivo è mio.

⁸⁷ L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton latins*, cit., p. 76.

Si tratta di una “curiosa miscellanea di origine norditaliana scritta in momenti distinti lungo il secolo XIV”⁸⁸ che va collocata all’interno di un raggruppamento di tre codici con identiche caratteristiche⁸⁹, di origine francese e derivati da un modello probabilmente scomparso⁹⁰. Attualmente si trova nella Biblioteca Capitolare di Ivrea sotto il numero “80 (XV)”, ossia con entrambe le precedenti numerazioni di cui Professione riporta la seguente tabella:

I Numerazione Ufficiale (Bollati)	II Numerazione Professione- Mazzantini	III Numerazione Bethmann	IV Numerazione Contessa
XV	80	15	-

Raccoglie più manoscritti vergati da diversi copisti dei secoli XIV e XV e trasmette interessanti testi medievali, tra i quali Il *Moralium dogma philosophorum*, il primo troncone dell’epistolario di Seneca e anche una versione della *Diciplina Clericalis*. Appartenne a P. Magnino (*Petrus Magninus*), curato di Châtillon, segretario di Amedeo VIII⁹¹ e canonico di Ivrea dal 1428 al 1440, il quale lo comprò in anni giovanili a Padova⁹², come indicano le note di possesso⁹³. Di seguito il suo contenuto completo:

Iacobi de Cessolis de moribus hominum et officio nobilium super ludo scacorum. S. Bernardi ad Raimundum militem epistola. Senecae sententiae. Compendium Philosophiae moralis. Parabolae magistri Odonis Theologi. Contemplacio beati Bernardi vel Compilaciuncula. Liber dsncti Patricii de Purgatorio. Liber de clericali di-

⁸⁸ S. GAVINELLI, *Alle origini della Biblioteca capitolare*, in *Storia della Chiesa di Ivrea dalle origini al XV secolo* (a cura di G. CRACCO) Roma, Viella, 1998, p. 560.

⁸⁹ Il più antico – Vaticano lat. 11543 - è del secolo XII.

⁹⁰ S. GAVINELLI, *op. cit.*, p. 560.

⁹¹ G. CRACCO (a cura di), *Storia della Chiesa di Ivrea dalle origini al XV secolo*, Roma, Viella, 1998, p. 1029.

⁹² Cfr. A. PROFESSIONE, *Inventario dei Manoscritti della Biblioteca Capitolare di Ivrea*, Alba, Tip. Domenicane, 1967, pp.64-65; e pp.580-581, nota 50.

⁹³ Al f. 166v. Il codice entrò in biblioteca dopo la stesura dell’inventario del 1439 e non figura neppure in quello del 1494 non essendo a carattere strettamente liturgico, in cui si aggiunge: CONTESSA, *Un inventario*, 13, che indica solo il XV (80); QUAZZA, CASTRONOVO, *Biblioteche*, 250-251; SEGRE MONTEL, *Il romanico*, 306-308 (Cfr. S. GAVINELLI, *op. cit.*, p. 560, nota 87).

sciplina. Evangelium secundum Marcham Argenti. Versus de potentia nummi. Senecae liber de institutione morum. Eiusdem Paulo epist. et Pauli eidem.

Le *Parabola magistri Odonis Theologi*, disposte su due colonne, cominciano al f. 49r, col. 1, con il seguente prologo: “Incipit prologus parabola magistri odonis theologi” cui segue l’altro, comune a molti manoscritti odoniani: “Aperiam in parabolis os meum”. A questi segue la descrizione di quanto si legge nel libro di Ruth – “legitur in libro Ruth” – fino alla colonna 2 dove si conclude con “Tractatus (cancellato con una riga sopra) es parabolicus, a parabola libri exordium summamus”. Segue una riga assente dal ms. Corpus Christi 441 pubblicato da Hervieux che inizia con “Explicit prologus” e termina con “theologi”.

Le favole non hanno titolo. Iniziano con maiuscola in inchiostro rosso. Rispetto a quelle contenute nel Corpus Christi 441 sono generalmente più brevi omettendo i riferimenti ai detti dei padri della chiesa e dei santi. Il titolo generale - *Parabola magistri Odonis Theologi* – e le annotazioni a margine sono di un’altra mano così come anche di un’altra, ma diversa dalla precedente, sembra essere la scrittura a partire dal foglio 57r e, ancor più chiaramente, dal f. 57v. Infine, nella favola n. LIII si legge l’antico proverbio “Dieu confunde tant de seynneurs”⁹⁴.

Le favole contenute nel codice eporediese, seguendo la numerazione di Hervieux, sono:

1, 1c, 1e, 2 e 2a (unite), 3, 4, 4a, 5, 6, 7, 9, 10, 14 e 14a (unite), 15, 15a e 15b (unite), 16, 18, 19, 21, 21b, 20, 22, 23, 23a, 25, 26, 27, 58, 27a, 28, 28a, 29, 30a, 31, 32, 33, 34, 35, 36a, 36c (*Fabulae Quaedam* unita alla 36b), 37, 39, 40, 42 (*Fabulae Quaedam*), 42a, 38, 42b, 43, 44, 45, 46, 47, 48 unita alla 48a, 48b, 49 unita alla 49a, 50, 51, 51a, 52, 53, 54, 54a, 55, 56 unita alla 56b e alla 56c, 57, 59 unita alla 59a, 60, 24, (2 righe non identificate), 80 (*Fabulae Quaedam*).

Raffronto

Sulla base di questi dati ho realizzato una tabella comparativa prendendo come base, per le favole, la numerazione e i titoli apposti da Hervieux. Preciso che ho consultato i mss. “Corpus Christi 441” nell’edizione di Hervieux; in quella di Ruelle il Phillipps 1904 e la versione francese

⁹⁴ Col. 1, f. 57r.

(Phillipps 16230)⁹⁵. Direttamente, invece, il ms. 1182 della Biblioteca Nacional di Madrid, contenente il LG, e l'80 (XV) di Ivrea. Per il Douce 88 mi sono invece attenuta alle indicazioni di Hervieux poiché la copia di tale manoscritto mi è arrivata dalla Biblioteca bodleiana di Oxford soltanto a lavoro concluso.

	IVREA	TRAD. FRANCESE	DOUCE 88	PHILLIPPS 1904	CORPUS CHRISTI	LG
Titolo, preambolo, prologo	Titolo: <i>Parabolaē magistri Odonis Theologi</i> ; Preambolo: “Aperiam in parabolis os meum”; Prologo: “Incipit prologus parabolaē magistri odonis theologi”. Favole senza titolo ma con iniziale maiuscola in inchio-stro rosso.	Titolo: <i>Les Parables maystre Oe de Cyrntime</i> . Preambolo: Cfr. Meyer	Pre-preambolo: “Beatus Basilius coaggerans juvenes docebat eos”. Preambolo: “Aperiam in parabolis os meum”.	Preambolo: “Aperiam in parabolis os meum”.	Titolo: <i>Parabolaē Mag. Odonis</i> [de Ceritona] <i>in laudem ipsius qui est A et Ω</i> . Preambolo: “Aperiam in parabolis os meum”. Prologo: “Incipit prologus in parabolis magistri Odonis ad laudem ipsius qui est alpha et oméga”. Favole senza titolo.	“Aqui comiença el libro de -los gatos e cuenta luego un <i>exienplo</i> de -lo que acaesçio entre el galapago e el aguilla”.
1. Les arbres qui élisent un roi	X	X (insieme alle n. 1 ^a , 1c e 1e)	X	X (insieme alle n. 1 ^a , 1c e 1e)	X	
1a. Les Fourmis qui élisent un roi		X (insieme alle n. 1, 1c e 1e)	X	X (insieme alle n. 1, 1c e 1e)	X	
1c. Les Pussins qui élisent un roi	X	X (insieme alle n. 1, 1a e 1e)	X	X (insieme alle n. 1, 1a e 1e)	X	
1e. L'Abbé et les Moines	X	X (insieme alle n. 1, 1a e 1e)	X	X (insieme alle n. 1, 1a e 1c)	X	
2. Le Faucon, les Pigeons et le Grand-Duc	X (unita alla n. 2a)	X (unita alla n. 2a)	X	X (unita alla n. 2a)	X	
2a. L'Escarbot qui bat des ailes	X (unita alla n. 2)	X (unita alla n. 2)		X (unita alla n. 2)	X	

⁹⁵ Per questo ms. si rimanda alla descrizione della versione francese.

3. La Corneille se plaignant à l'Aigle	X	X	X	X	X	
4. La Buse et l'Épervier	X	X	X	X	X	
4a. Le Coucou et la Brunette	X	X	X	X	X	
5. La Tortue et l'Aigle	X		X	X	X	X (1)
6. Le Loup et la Cigogne	X	X	X	X	X	X (2)
7. L'Oiseau de Saint Martin	X	X	X	X	X	X (3)
8. L'Homme chauve et chassieux et les Perdrix					X	X (4)
9. L'Oiseau appelé <i>Freyras</i>	X	X (unita alla n. 10)	X	X (unita alla n. 10)	X	X (5)
10. L'Aigle et ses Petits qu'elle habitue au soleil	X	X (unita alla n. 9)	X	X (unita alla n. 9)	X	
11. La Cigogne et le Corbeau					X	
12. L'Hérétique et la Mouche					X	X (6)
13. Le Phénix qui renaît de sa cendre					X	
14. Le Cra-paud, son Fils et le Lièvre	X (unita alla n. 14a)	X (unita alla n. 14a)	X	X (unita alla n. 14a)	X	X (7)
14a. Le jeune Homme et la petite Vieille	X (unita alla n. 14)	X (unita alla n. 14)	X	X (unita alla n. 14)	X	X (8)
15. Le Chat déguisé en moine et le Rat	X (insieme alle n. 15a e 15b)	X (insieme alle n. 15a e 15b)	X	X (insieme alle n. 15° e 15b)	X	X (9) 1°
15a. L'Araignée, la Mouche et le Vent	X (insieme alle n. 15 e alla n. 15b)	X (insieme alle n. 15 e alla n. 15b)	X	X (insieme alle n. 15 e alla n. 15b)	X	X (9) 2°
15b. Les trois sortes de Mouches	X (insieme alle n. 15 e alla n. 15a)	X (insieme alle n. 15 e alla n. 15a)		X (insieme alle n. 15 e alla n. 15a)	X	X (10)
16. Le Rat de ville et le Rat des champs	X	X	X	X	X	X (11)
17. L'Antilope					X	X (12)
18. L'Hydre et le Crocodile	X	X	X	X	X	X (13)
19. Le Renard dans un puits et le Loup	X	X	X	X	X	X (14)

20. Le Lion, le Loup et le Renard associés	X (spostata dopo la n. 21b)	X (spostata dopo la n. 21b)	X	X (spostata dopo la n. 21b)	X	X (15)
21. Le Fromage, le Rat et le Chat	X	X	X	X	X	X (16)
21a. Le Chien, les Cadavres et les Corneilles					X	X (17)
21b. Le Rat, la Grenouille et le Milan	X	X	X	X	X	X (18)
22. Le Loup devenu moine	X	X	X	X	X	X (19)
23. Le Lion, les Brebis, le Loup et les Porcs	X	X	X	X	X	X (20)
23a. Le Père de famille, les douze Brebis et le Loup	X	X	X	X	X	X (21)
24. Le Loup et l'Agneau	X (spostata: è la penultima prima della n. 80)	X (spostata: è la penultima prima della n. 80)	X	X (spostata: è la penultima prima della n. 80)	X	
25. Le Renard et le Coq	X	X	X	X	X	
26. Les Anes couverts de peaux de Lions	X	X	X	X	X	X (22)
27. Gautier à la recherche de l'éternelle félicité	X	X	X	X	X	X (23) 1 e 2
27a. Les deux Compagnons, l'un véridique et l'autre menteur	X (spostata: dopo la n. 58 che sta qui)	X (spostata: dopo la n. 58 che sta qui)	X	X (spostata: dopo la n. 58 che sta qui)	X	X (28)
28. La Guêpe et l'Araignée	X	X	X	X	X	X (29)
28a. L'Escarbot et son Fumier	X	X	X	X	X	X (30)
29. L'Aigle privée de la vue par le Corbeau	X	X	X	X	X	X (31)
30. Le Laiïque et le Clerc		X (insieme alla n. 30a)	X	X (insieme alla n. 30a)	X	X (32) 1
30a. Le Lion, le Loup et le Porc	X	X (insieme alla n. 30)	X	X (insieme alla n. 30)	X	X (32) 2
31. Le Paysan et les Escarbots	X	X	X	X	X	X (33)

32. Les Abeilles et les Escarbots	X	X	X	X	X	X (34)
33. L'Âne et les Porcs	X	X	X	X	X	X (35)
34. La Poule protégeant ses Poussins contre le Milan	X	X	X	X	X	X (36)
35. Le Lion, les Rats, les Souris et le Chat	X	X	X	X	X	X (37)
36. L'Oie grasse et le Corbeau					X	X (38) 1
36a. Le Juste et le Pêcheur	X	X	X	X	X	X (38) 2
36b. Le Fou	X (spostata: dopo la n. 36c nonché unita ad essa)					X (38) 3
36c. L'Enchanteur	X (spostata: prima della n. 36c e unita a questa) ⁹⁶	X (unita alla n. 36d)	X	X (unita alla n. 36d)	X	
36d. Le Jeux d'échecs		X (unita alla n. 36c)	X	X (unita alla n. 36c)		
37. Le Poussin indompté	X	X	X	X	X	
38. Le Milan et les Perdrix	X (spostata: dopo la n. 42a)	X	X	X	X	X (39)
39. Le Renard et le Chat	X	X	X	X	X	X (40)
40. Le Corbeau, le Pigeon et son Petit	X	X	X	X	X	X (41)
41. La Huppe et le Rossignol					X	X (42)
41a ⁹⁷						X (43) Exemplo del frayre
42. Le Riche et la Vache de la Veuve	X	X	X	X		
42a. Les Habitants de Wilby et le Lièvre	X	X	X	X	X	X (44)

⁹⁶ Per le favole 36b e 36c mi riservo di ricontrollare il ms. eporediense: non coincidendo in questo caso con la versione francese e il ms. Phillipps 1904, mi sorge, infatti, il dubbio di aver preso un abbaglio.

⁹⁷ La numerazione di questa favola è mia.

42b. Les Fourmis et les Porcs	X (dopo la 38 che è tra la n. 42a e la n. 42b)	X	X	X	X	X (45)
43. Les Ombres du Loup	X	X	X	X	X	X (46)
44. Le Chien et les Joncs	X	X	X	X	X	X (47)
45. La Licorne, l'Homme et les deux Vers	X	X	X	X	X	X (48)
46. Le Renard et le Batelier	X	X	X	X	X	X (49)
47. La Guenon et la Noix	X	X	X	X	X	X (50)
48. Le Limacon portant sa maison	X (unita alla n. 48a che segue)	X (unita alla n. 48a che segue)	X	X (unita alla n. 48a che segue)	X	X (51) 1
48a. Le Limacon et ses Cornes	X (unita alla n.48)	X (unita alla n. 48)		X (unita alla n. 48)	X	X (51) 2
48b. L'Araignée et la Mouche	X	X	X	X	X	X (52)
49. Le Renard qui fait le mort et le Corbeau	X (unita alla n. 49a che segue)	X (unita alla n. 49a che segue)	X	X (unita alla n. 49a che segue)	X	X (53) 1
49a. Le Fromage et le Rat pris au piège	X (unita alla n. 49)	X (unita alla n. 49)		X (unita alla n. 49)	X	X (53) 2
50. Le Renard et les Poules	X	X	X	X	X	X (24)
51. Le Renard déguisé et les Brebis	X	X	X	X	X	X (25)
51a. Le Comte voleur de grand chemin	X	X	X	X	X	X (26)
52. La Brebis blanche, la Brebis noire, l'Ane et le Bouc	X	X	X	X	X	X (27)
53. La Herse et le Crapaud	X	X	X	X	X	X (54)
54. Le Faucon et le Milan	X	X	X	X	X	
54a. L'Assemblée des Souris et le Chat	X	X	X	X	X	X (55)
55. Le Hibou condamné par l'assemblée des Oiseaux	X	X	X	X	X	
56. Le Rat sau-	X (unita	X (unita	X	X (unita	X	X (56) 1

vé par le Chat	alla n. 56b e alla n. 56c)	alla n. 56b e alla n. 56c)		alla n. 56b e alla n. 56c)		
56a. La Puce et l'Abbé					X	X (56) 2
56b. Le Serment d'un certain Alexandre	X (in mezzo alla n. 56 e alla n. 56c)	(in mezzo alla n. 56 e alla n. 56c)	X	X (in mezzo alla n. 56 e alla n. 56c)	X	
56c. La Grange en feu	X (unita alla n. 56 e alla n. 56b)	(unita alla n. 56 e alla n. 56b)	X	X (unita alla n. 56 e alla n. 56b)	X	X (57)
57. Le Pélican et ses Petits	X	X	X	X	X	
58. Le Loup et le Lièvre	X (spostata: è dopo la n. 27)	X (spostata: è dopo la n. 27)	X	X (È spostata dopo la n. 27)	X	X (58)
59. Le Serpent mourant de froi	X (unita alla n. 59a che segue)	X	X	X	X	
59°. Le Serviteur du Roi	X (unita alla n. 59)	X	X	X	X	
60. L'Odeur de la Panthère	X	X	X	X	X	
	Qui n. 24	Qui n. 24		Qui n. 24		
80. L'évêque Théodose et le bloc de glace	X	X	X	X		

Da questa tabella si evince che il codice eporediese si avvicina maggiormente, per ordine e presenza delle favole, al ms. Douce 88 rispetto al "Corpus Christi" 441, base dell'edizione di Hervieux, ma ancor più al Phillipps 1904 e, conseguentemente, alla versione francese. Le differenze tra i due manoscritti sono veramente minime: nell'80 (XV) di Ivrea sembrano mancare, rispetto al Phillipps, le favole n. 1a, 30 e 36d. Inoltre, la n. 42b è inserita dopo la n. 38 che quindi si ritrova tra la n. 42a e la n. 42b, mentre il codice Phillipps in questo caso segue l'ordine del ms. Corpus Christi 441. La traduzione francese, a sua volta, segue il ms. Phillipps ad eccezione della favola n. 5 che viene omessa.

Le coincidenze, al contrario, sono sorprendenti: in entrambi i codici mancano le favole n. 8, 11, 12, 13, 17, 21a, 36, 41⁹⁸ e 56a. Inoltre, corrispondono anche gli scostamenti rispetto al ms. Corpus Christi 441: la favola numero 2 è unita alla 2a; la n. 14 alla 14a e alla 14b; lo stesso si dica per le n. 15, 15a e 15b, unite insieme; la n. 20 è spostata dopo la 21b; la n. 24 diventa la penultima prima della n. 80, presente in ambedue e nella traduzione francese; la n. 58 è inserita tra la n. 27 e la n. 27a; le n. 48 e 48a

⁹⁸ Manca anche la 41a che però si ritrova soltanto nel LG.

vengono unite così come le n. 49 e 49a; altrettanto avviene con le n. 56, 56 b e 56c e anche con le n. 59 e 59a; infine, insieme al Douce 88 e alla versione francese, l'80(XV) e il Phillipps 1904.

, sono gli unici manoscritti che raccolgono la favola n. 80.

Entrambi i codici, comunque, sono vicini al ms. Douce 88, il quale, come questi, presenta uno spostamento delle favole n. 20, 24 e 58⁹⁹ e l'antico proverbio "Dieu confunde tant de seynneurs"¹⁰⁰.

È quindi evidente che i tre mss. provengono da un modello comune e che la versione francese è stata eseguita sul ms. Phillipps 1904 da cui quasi non si discosta.

Molto più difficile, se non per ora impossibile, è stabilire quale invece fu il modello della versione spagnola¹⁰¹. Degli innumerevoli manoscritti esistenti nessuno riporta esattamente lo stesso ordine delle favole o il medesimo prologo del LG. E infatti gli studiosi che se ne sono occupati danno pareri discordi: Oesterley, per esempio, afferma che è basato sul ms. Douce 88 e non su Arundel¹⁰²; Hervieux, che in un primo tempo è dello stesso avviso, si ricrede e sostiene che il ms. più vicino è il Corpus Christi 441 così come lo ritiene anche Darbord nell'Introduzione alla sua edizione del LG¹⁰³.

La versione spagnola, è acefala – mancano le prime cinque favole - e, perlomeno da questo primo paragone, sembra derivare da un manoscritto diverso da quelli esaminati in cui probabilmente l'ordine delle favole era alterato. Infatti, pur coincidendo in alcune parti con il ms. Corpus Christi 441 (sono presenti le favole 8, 12, 17, 21a, 41 e 56a che invece non si ritrovano negli altri mss. esaminati e in ambedue manca invece la n. 42), se ne allontana in altre (non raccoglie le favole n. 10, 11, 13, 24, 25, 37, 55, 56b, 57, 59, 59a e 60 presenti invece nel Corpus Christi 441 ed è inoltre l'unico a possedere le n. 36b e 41a). Rispetto al ms. Douce 88, invece, possiede le favole n. 8, 12, 15b, 21a, 36, 36b, 41, 41a, 48 e 53, assenti in quest'ultimo, il quale, al contrario, racchiude le n. 24, 25, 36c, 36d, 42, 55, 59, 59a, 60 e 80 che la versione spagnola non presenta. Di

⁹⁹ Cfr. L. HERVIEUX, *Eudes de Cheriton*, cit., p. 66. Nella prossima analisi di questo ms. potrò verificare se presenta anche gli altri spostamenti di favole dei mss. 80(XV) di Ivrea, del Phillipps 1904 e della sua traduzione francese.

¹⁰⁰ f. 57v., col. 1.

¹⁰¹ Lo affermava già Hervieux (*Eudes de Cheriton*, cit., p. 109).

¹⁰² H. OESTERLEY, *Die Narrationes*, 9, cit., p. 127.

¹⁰³ B. DARBORD, *El libro de los Gatos*, cit., p. 34.

conseguenza, il suo modello, contrariamente a quanto affermavano Oesterley e Hervieux, non sembra essere né il ms. Douce 88 né il Corpus Christi 441, che d'altronde è tardivo per cui, come afferma Northup¹⁰⁴, il traduttore spagnolo deve essersi basato su un documento più antico, forse andato perduto considerando inoltre che in Spagna non si ha notizia di alcun manoscritto delle *Favole* di Odo¹⁰⁵.

Questo primo raffronto, che ha messo in luce il codice eporediese, dev'essere tuttavia supportato dalla collazione di tutti i mss. di Odo e da un'attenta comparazione delle varie versioni anche dal punto di vista delle loro letture.

Bibliografia

- Aguilar i Montero, M., *El Libro de los Gatos (Análisis de un ejemplario medieval)*, Lleida, Universitat de Lleida (<https://webs.uclm.es/info/especulo/numero31/libgatos.html>)
- Amador de los Ríos, J., *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, J. Fernández Cancela, t. IV, 1863
- Cracco, G. (a cura di), *Storia della Chiesa di Ivrea dalle origini al XV secolo*, Roma, Viella, 1998
- Darbord, B., *El libro de los Gatos*, Paris, Klincksieck, 1984
- Devoto, D., "En guise d'avant-propos. Notas para la historia del 'Libro de los Gatos'", in Darbord, B., *El libro de los Gatos*, Paris, Klincksieck, 1984, pp. 7-27
- Du Ménil, M. E., *Poésies inédites du moyen âge*, Parigi, Libr. Franck, 1854
- Gavinelli, S., *Alle origini della Biblioteca capitolare*, in *Storia della Chiesa di Ivrea dalle origini al XV secolo*, in G. CRACCO (a cura di), *Storia della Chiesa di Ivrea dalle origini al XV secolo*, Roma, Viella, 1998
- Gayangos, P. de, *Libro de los Gatos*, in *Escritores en prosa anteriores al siglo XV...*, Madrid, "BAE", 51, 1860

¹⁰⁴ G.T. NORTHUP, *El libro de los Gatos, cit.*, p. 10.

¹⁰⁵ In Spagna, di Odo si è trovato un solo ms. di sermoni: *Odonis Cancion- Oddo (Magister) sermones super epistolas dominicarum totius anni item aliorum festorum* (G.T. NORTHUP, *El libro de los Gatos, cit.*, p. 8, nota 1).

- Herlet, B., *Beiträge zur Geschichte der äsopischen Fabel im Mittelalter*, Bamberg, 1892
- Hervieux, L., *Les fabulistes latins*, t.I, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1884
- *Eudes de Cheriton et ses dérivés. (Étude sur les fables et les paraboles d'Eudes de Cheriton, sur les anciennes compilations et imitations qui en sont issues. Et sur les Manuscrits connus et inconnus qui les renferment)*, in *Les fabulistes latins. Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, t. IV, Paris, Firmin-Didot et Cie., 1896
- Keller, J. E., *El Libro de los Gatos*, Madrid, CSIC, 1958
- Knust, H., *Das Libro de los Gatos*, in "Jahrbuch für romanische und englische Literatur", 6, 1865, pp. 1-43.
- Meyer, P., "Notice d'un ms. de la Bibliothèque Phillips [à Cheltenham] contenant une ancienne version française des fables d'Eude de Cherrington (ou Cheriton)", in "Romania", 14, 1885, pp. 381-397.
- Mombello, G., *Recueil général des Ysopets*. Tome quatrième. *Les fables d'Eudes de Cheriton, publiées par Pierre Ruelle*, Paris, A. et J. Picard, 1999, in « Romania », 2004, p. 258
- Northup, G. T., *El Libro de los Gatos, a Text with Introduction and Notes*, in "Modern Philology", V, 1908, pp. 1-78 (477-554)
- Oesterley, H., *Die Narrationes des Odo de Ciringtonia*, in "Jahrbuch für romanische und englische Literatur", 9, pp. 121-154
- *Die Narrationes des Odo de Ciringtonia*, in "Jahrbuch für romanische und englische Literatur", 12, 1871, pp. 129-154
- Puimaigre, Th. de, *Les Vieux auteurs castillans*, T.II, Paris, Didier; Metz, Rousseau-Pallez, 1862
- *Les vieux auteurs castillans: histoire de l'ancienne littérature espagnole*, vol 2, Paris, Savine, 1890
- Ruelle, P., *Les Fables d'Eude de Cheriton*, in « Recueil général des Isopets », t. IV, Paris, Société des Anciens Textes Français, A. et J. Picard, 1999
- Ticknor, G., *History of Spanish Literature*, New York, Harper and Brothers, 1849
- *Historia de la literatura española*, Madrid, Ribadeneyra, 1851
- Voigt, E., *Kleinere lateinische Denkmäler der Thiersage aus dem zwölffzehnten bis vierzehnten Jahrhundert*, Strassburg, Trübner; London, Trübner & Comp., 1878
- Wolf, F., *Studien zur Geschichte Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher & Co., 1859

«JE L'AI RENDU JUSTE ET POLI
DE BRUT ET DE DÉRÉGLÉ QU'IL ETAIT»¹:
LOPE DE VEGA «HABILLÉ A LA FRANÇAISE»
NELLA *FOLLE GAGEURE* DI BOISROBERT

Monica Pavesio

Nella Francia del XVII secolo, la cristallizzazione dei precetti classici, che si impongono nel periodo di maggior successo degli adattamenti spagnoli (1640-1660), fa emergere con sempre maggiore forza la percezione dell'irregolarità de teatro del *Siglo de Oro*. D'altra parte, è ormai risaputo che il classicismo francese nasce e prende coscienza di sé proprio come contrapposizione a tutto ciò che arriva dall'esterno e soprattutto dalla Spagna².

La conoscenza di Lope de Vega è attestata in Francia fin dal secondo decennio del XVII secolo, ma è intorno agli anni '30 che si inizia a delineare una sorta di fama letteraria del *Fénix*, che assume, fin da subito, una forte connotazione negativa. Si assiste poi ad una progressiva identificazione tra il nome di Lope e il teatro spagnolo del *Siglo de Oro* ed il drammaturgo diventa il principale rappresentante di un teatro senza regole, un anti-modello, "le représentant plus autorisé, c'est-à-dire la Tête de turc la plus indiquée"³, contro la quale si scagliano gli oppositori del teatro spagnolo. *L'Arte nuevo de hacer comedias* viene letto in Francia come una sorta di autocritica e di confessione di tutta una nazione, rappresentata dal suo autore più popolare, Lope de Vega, appunto⁴.

¹ Cito dall'*avis au lecteur* di F. LE METEL DE BOISROBERT, *La Folle Gageure*, Paris, Courbé, 1653, r. 45-46. Le tre pagine dell'*Avis au lecteur* non sono numerate; nelle citazioni abbiamo modernizzato la grafia.

² Si veda V. POMPEJANO, *Seduzioni e follie. Forme della presenza italiana e spagnola nell'elaborazione del classicismo francese*, Fasano, Schena Editore, 1995.

³ A. CIORANESCU, *Le Masque et le visage, Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, p. 258.

⁴ Si veda: *El Arte Nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*, ed. F.B. Pedraza Jimenez, R. Gonzalez Canal e E. E. Marcello, Ediciones de la Universidad

Lope non è dunque sconosciuto in Francia, anzi è sicuramente l'autore spagnolo più celebre nel XVII secolo, ma l'accoglienza nei confronti delle sue *comedias* è ambigua e condizionata dai giudizi negativi sul suo operato⁵.

Due testi della sua amplissima produzione non drammatica arrivano in Francia fin dall'inizio del secolo: il romanzo *El peregrino en su patria* tradotto da Vital d'Audiguier nel 1614 con il titolo di *Les diverses fortunes de Panfile et Nise*⁶ e l'*Arcadia* adattata da Nicolas Lancelot nel 1622.

D'Audiguier, poeta appartenente ad un gruppo di intellettuali legati alla regina Margherita di Valois⁷, scrive nella prefazione alla sua opera che, pur ammirando Lope, non tradurrà fedelmente, per non proporre al pubblico francese gli errori contenuti nell'originale. Aggiunge poi, con una certa superbia, che il testo di Lope ha bisogno del suo operato, per poter essere migliorato e presentato in Francia⁸. Ed effettivamente, d'Audiguier elimina più della metà del testo, sopprime le digressioni e le citazioni, semplifica il linguaggio, inserisce aggiunte esplicative. Le modifiche non riguardano solo lo stile, ma anche il messaggio politico dell'opera. Il traduttore conclude con convinzione che la sua versione è più chiara e quindi migliore del testo di partenza⁹.

L'antipatia tra i due popoli, dovuta alle continue guerre e ad una certa incomprendimento di lunga data¹⁰, porta alla sovrapposizione dell'istanza traduttiva con quella critica: d'Audiguier si sente in dovere di commen-

de Casilla-La Mancha, 2010 ; M. LOMBARDI, *Per impronte e indizi. Alcune tracce di Lope nella letteratura francese: norma e trasgressione, la miscidanza di generi, lo spettatore, il pubblico in Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del teatro*, a cura di G. Poggi e M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 303-319.

⁵ Si veda G. HAINSWORTH, *Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France, (XVIIe siècle)*, in "Bulletin hispanique", 33-3, (1931), pp. 199-213 ; G. HAINSWORTH, *Notes supplémentaires sur Lope de Vega (XVIIe siècle)*, in "Bulletin hispanique", 41-4, (1939), pp. 352-363.

⁶ Si veda F. WRIGHT VOGLER, *La première apparition en France du Peregrino de Lope de Vega*, in "Bulletin hispanique", 64, (1964), pp. 73-83 e H. TROPÉ, *La recepción en Francia de El peregrino en su patria de Lope de Vega* in AA.VV., *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. P. Civil e F Crémoux, Iberoamericana, II, 2010, CD-Rom, 126.

⁷ Su questo autore cfr. F. WRIGHT VOGLER, *Vital d'Audiguier and the early seventeenth century French novel*, University of North Carolina Press, 1964.

⁸ F. WRIGHT VOGLER, *La première apparition* cit., p. 74.

⁹ G. HAINSWORTH, *Quelques notes* cit., p. 203

¹⁰ Si veda A. CIORANESCU, *op. cit.*, pp. 13-85.

tare l'opera di Lope e di correggerla. Pubblicherà successivamente la traduzione delle *Novelas ejemplares* di Cervantes, in collaborazione con François Rosset, e testi di altri autori spagnoli, ma sempre con un certo fastidio, quasi a volere considerare come attuato a malavoglia il suo operato di traduttore delle produzioni letterarie del nemico.

Molto simile è l'approccio di Nicolas Lancelot, traduttore di parti dell'*Arcadia*, con *Les délices de la vie pastorale de l'Arcadie*, pubblicata nel 1622. Lancelot è più rispettoso dell'originale ma, anche lui, si permette di eliminare il superfluo¹¹.

Panfile et Nise e l'*Arcadie* saranno a lungo le uniche due opere della produzione non drammatica di Lope, accessibili in Francia ad un pubblico che non conosce lo spagnolo.

Per quanto riguarda la produzione drammatica, la data d'inizio degli adattamenti francesi del teatro del *Siglo de Oro* è stata definitivamente fissata nel 1628-1629, stagione teatrale nella quale viene rappresentata *La Bague de l'oubli* di Jean Rotrou, tratta dalla *comedia* di Lope *La sortija del olvido*.

Il primo adattamento teatrale francese è quindi di una *comedia* di Lope e, nell'*avis au lecteur*, alla sua commedia, che sarà pubblicata solo nel 1635, Rotrou ammette di aver scritto una “pure traduction de l'auteur espagnol de Vega¹²”.

Il termine “traduction” nel Seicento ha un significato diverso da quello odierno e, nonostante l'affermazione, Rotrou modifica l'ipotesto lopeesco adattandolo alla struttura del teatro francese (cinque atti, versi alexandrini, rispetto delle unità, *bienséances*).

La bibliografia di Losada Goya¹³ segnala una trentina di opere ispirate al teatro di Lope: dieci tra il 1630 e il 1640, tredici tra il 1640 e il 1660, nove dopo il 1660. Come, però, illustra Couderc¹⁴, alcune di queste *pièces* (ben tre) derivano dal *Peregrino in su patria*, quindi non dal teatro del *Fénix*; altre sono imitazioni indirette; altre ancora nascono dalla combinazione di più fonti; alcune hanno soltanto il titolo che risale a Lope, ma sono tratte da opere differenti¹⁵ e per finire, un numero cospicuo di esse deriva

¹¹ G. HAINSWORTH, *Quelques notes* cit., p. 204.

¹² La prefazione si può consultare su <http://www.idt.paris-sorbonne.fr>.

¹³ J. M. LOSADA GOYA, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle, Présence et influence*, Genève, Droz, 1999.

¹⁴ C. COUDERC, *Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII* in “Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura”, 23, (2017), pp. 78-103.

¹⁵ Mi riferisco al caso di *Les Morts vivants* e di *Aimer sans savoir qui* di d'Ouville, ritenute da molti critici ed ancora da Losada Goya come adattamenti di Lope, le cui

da *comedias* che si credevano scritte da Lope, ma che in realtà sono di altri autori. In conclusione, dunque, gli adattamenti di Lope dopo adattamenti francesi accertati sono una quindicina, pochi perché si possa parlare di un vero e proprio successo: i drammaturghi francesi del XVII secolo preferirono, infatti, attingere i loro intrecci dalle *comedias* di Calderón¹⁶, piuttosto che da quelle del grande *Fénix*.

Noi oggi analizzeremo uno degli adattamenti francesi, la commedia *La Folle Gageure ou les Divertissements de la Comtesse de Pembroc*, messa in scena nel 1652, e pubblicata nel 1653, con un'interessante *avis au lecteur* del suo autore, il famoso abate François Le Métel de Boisrobert, braccio destro di Richelieu e uno dei membri fondatori dell'*Académie française*, accademia creata dal primo ministro francese per promuovere e nobilitare il nascente teatro classico¹⁷.

Le rare *préfaces* degli adattatori sono importanti strumenti di studio della ricezione dei testi drammatici spagnoli adattati e nello stesso tempo forniscono una testimonianza sulla posizione degli autori spagnoli nell'immaginario francese dell'epoca presa in esame. L'*avis au lecteur* di Boisrobert è ancora più importante perché è opera di un membro dell'*Académie française*, di un artefice di quel progetto di nobilitazione del teatro francese iniziato da Richelieu e portato avanti da Luigi XIV. Dalla prefazione alla *Folle Gageure* possiamo capire come veniva considerato Lope de Vega in Francia a metà del Seicento e nello stesso tempo apprendere il metodo di lavoro dell'adattatore, ossia le strategie utilizzate e le motivazioni che spinsero i drammaturghi a modificare alcune parti delle loro fonti.

Nell'*avis au lecteur*, Boisrobert riconosce di non aver creato il soggetto della commedia: "Quoique la gloire de l'invention soit due au fameux au-

fonti sono invece italiane. Si veda M. PAVESIO, *Sei insoliti adattamenti di commedie erudite italiane nel periodo di maggior successo del teatro spagnolo in Francia (1640-1660)* in *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias*, ed. C. Couderc e M. Trambaioli, Toulouse, PUM, anejos de "Críticón ", 21, (2016), pp. 265-274.

¹⁶ Si veda M. PAVESIO, *Calderón in Francia, Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, dell'Orso, 2000.

¹⁷ Sulla biografia di Boisrobert si veda E. MAGNE, *Le Plaisant abbé de Boisrobert, fondateur de l'Académie française (1592-1662)*, Paris, Mercure de France 1909 e la tesi più recente di A. ILINE, *François Le Métel de Boisrobert (1592-1662). Ecrivain et homme de pouvoir*, thèse diplôme d'archiviste-paléographe, histoire moderne, Ecole nationale de Chartes, 2004.

teur espagnol d'où j'ai tiré le sujet de cette comédie¹⁸, e fornisce al lettore la traduzione francese del titolo della fonte: "S'il te plaît, lecteur, te donner la peine de lire cette comédie dans l'espagnol, sous le titre qui lui est donné, *du plus grand impossible* [...]"¹⁹.

Asserisce poi di aver inventato la sua commedia successiva, *Les trois Orontes*, "qui est toute de mon esprit et de ma façon", e conclude che: "si nous donnons quelquefois la peine d'inventer, les Espagnols ne seraient pas les seuls maîtres des belles inventions"²⁰. Apprezza dunque, *l'inventio*, l'originalità dei soggetti spagnoli, ma è convinto che anche i francesi sarebbero in grado di inventare intrecci, se solo si disponessero a farlo. Boisrobert non è però sincero nell'affermare che *Les trois Orontes* è interamente opera sua, perché la *pièce* deriva da fonti spagnole²¹.

Dato che *l'avis au lecteur* sembra avere anche lo scopo di fare pubblicità alle proprie *pièces*, Boisrobert cita un'altra sua opera, ormai quasi ultimata, "tirée du même auteur espagnol, sous le titre de la *Vérité menteuse*", una *comedia* in cui "je puis dire avec vérité que le grand Lope de Vega s'y est surmonté lui-même, je ne vis jamais rien de si beau et de si brillant"²². Si tratta di *Cassandra, comtesse de Barcelone*, pubblicata l'anno successivo, ma non è Lope l'autore della fonte, *La mentirosa verdad*, bensì Juan Bautista de Villegas²³. Nell'*avis au lecteur* di *Cassandra* Boisrobert rettificherà l'errore, sostenendo che Villegas è un "espagnol assez obscur qui a été assez heureux pour trouver un si beau nœud"²⁴.

Boisrobert adatta una decina di *comedias* per il teatro francese²⁵, ma solo nel caso di *La Folle Gageure* e *Cassandra* segnala l'autore della fonte, ossia Lope de Vega, anche se la seconda opera, come abbiamo detto, non deriva da Lope. Questo procedimento sembra provare la fama del *Fénix*

¹⁸ F. LE METEL DE BOISROBERT, *La Folle Gageure*, cit., *avis au lecteur*, r. 1-4.

¹⁹ *Ivi*, r. 10-13.

²⁰ *Ivi*, r. 29-33.

²¹ Si tratta di un adattamento di *Don Gil de las calzas verdes* di Tirso de Molina.

²² *Ivi*, r. 41-44.

²³ Sulla *Cassandra* si veda: F. GUEVARA QUIEL, *Comedia palaciega et tragi-comédie française au XVII^e siècle: adresse au lecteur et transfert littéraire dans la Cassandra de l'abbé de Boisrobert* in "Revista de Lenguas modernas", 12, (2010), pp. 75-105.

²⁴ Si veda *l'avis au lecteur* di *Cassandra* su: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr>.

²⁵ Per una visione generale del lavoro di adattamento di Boisrobert cfr.: F. GUEVARA QUIEL, *Boisrobert, adaptateur de la comedia* in *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, ed. C. Couderc, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 207-228.

in Francia che, a differenza degli altri drammaturghi spagnoli, viene citato perché conosciuto, anche se abbiamo visto, in maniera non sempre positiva.

Gli spagnoli, dunque, hanno la capacità di inventare dei bei soggetti ma, Boisrobert sostiene, come d'Audiguier e Lancelot, che l'organizzazione dell'intreccio, la *dispositio*, richieda notevoli correzioni, perché: “si nos Muses ne sont aussi inventives que les italiennes et les espagnoles, elles sont au moins plus pures et plus réglées²⁶”. E aggiunge, rivolgendosi sempre al lettore, che ha dovuto fare un grande sforzo per aver “en quinze jours si proprement habillée à la française” la *comedia* spagnola e che “le frippier ne te paraîtra pas peut-être moins adroit que le tailleur²⁷”.

È evidente la volontà dell'abate di porsi, e di porre la drammaturgia francese, al di sopra di quella spagnola, rappresentata da Lope de Vega, immagine in Francia, come abbiamo detto, di tutto il teatro spagnolo del *Siglo de Oro*. La scelta di una *comedia* di Lope nasce dalla volontà di sfruttare un bel soggetto, facilmente utilizzabile in Francia, ma mette il drammaturgo davanti alla necessità di adattare l'intreccio alle regole della drammaturgia francese. Un lavoro rilevante e necessario che Boisrobert si vanta, sempre nell'*avis au lecteur*, di avere compiuto coscienziosamente e del quale pretende che gliene venga riconosciuto il merito:

Je prétends toutefois, si elle mérite quelque louange que j'y dois prendre quelque part, puisque non seulement j'en ai retranché tous les choses importunes et superflues qui faisaient peine à l'esprit, mais que je pense encore en avoir rectifié plusieurs autres qui faisaient autant de peine au jugement²⁸.

Come era già avvenuto nel caso di Audiguier, l'antipatia tra Francia e Spagna porta l'adattatore a voler spogliare l'avversario, considerato come un nemico, appropriandosi delle sue migliori produzioni intellettuali, per annetterle alle lettere francesi. Il prestigio dell'adattamento considerato come creazione artistica –ciò di cui si vanta Boisrobert- presuppone infatti il deprezzamento della traduzione vera e propria: il testo di Lope ha qualche buona *invention*, ma deve essere profondamente modificato per poter entrare nel panorama drammatico francese.

²⁶ *Ivi*, r. 46-49.

²⁷ *Ivi*, r. 15-17.

²⁸ *Ivi*, r. 4-9.

Queste idee, comuni a tutti i drammaturghi francesi del Seicento, perdureranno per tutto il Settecento e ancora Simon Nicolas Linguet, nel 1770, tradurrà alcune *comedias* di Lope e Calderón, apportando modifiche per rendere più chiaro il testo che giudica spesso incomprensibile.

D'altra parte, nel Seicento, invenzione e imitazione si confondono e finiscono per identificarsi. Dalla metà del secolo, nasce e si sviluppa la moda delle *belles infidèles*, un nuovo genere letterario, nel quale l'infedeltà è accettata perché necessaria al miglioramento della qualità estetica dell'ipotesto: come dice R. Zuber: "on savait qu'elles s'écartaient du texte original et qu'elle donnaient des héros une peinture choisie"²⁹. Il termine "belles infidèles" presuppone che l'intervento del traduttore sia una delle condizioni necessarie per un *risultato esteticamente rilevante, originale ed autonomo* che deve coscientemente migliorare il testo di partenza.

La Folle Gageure è un esempio di "belle infidèle", introdotto da un *avis au lecteur* che illustra i cambiamenti apportati e li giustifica, fornendoci un'interessante chiave di lettura del genere.

La fonte della *pièce* francese, la *comedia El Mayor imposible*, scritta da Lope intorno al 1615, ma pubblicata solo nel 1647, combina elementi della *comedia palatina* ad altri caratteristici delle *comedias* di cappa e spada³⁰. Alla corte di Napoli, la regina Antonia, per distrarsi dalla febbre e dall'assenza del marito, ha riunito attorno a sé alcuni suoi cortigiani in una sorta di accademia poetica³¹. Il dibattito si articola sulla determinazione di quale sia la sfida più impossibile da realizzare. La regina interviene, sostenendo che è impossibile sorvegliare una donna contro la propria volontà, Roberto, arrogante e legato ad un'antica e superata concezione dell'onore, la contraddice affermando che lui sta sorvegliando la sorella Diana con grande facilità. Per punire la sua presunzione, la regina chiede a Lisardo di sedurre Diana. La ragazza, venuta a conoscenza della sfida e volendo dare una lezione al fratello, accetta un ritratto di Lisardo e gliene dona uno

²⁹ R. ZUBER, *Les "Belles infidèles" et la formation du goût classique en France*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 287

³⁰ Sulla *comedia* si veda lo studio di C. COUDERC, *Burlas y engaño en El mayor imposible de Lope de Vega in Por discreto y por amigo*. Mélanges offerts à J. Canavaggio, ed. C. Couderc e B. Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 199-219.

³¹ La *comedia* di Lope è tratta dalla seconda novella della seconda giornata del *Decameron*. Si veda M.G. PROFETI, *Il Decamerone in Spagna nei Secoli d'Oro dai temi alle strutture in Raccontare nel Mediterraneo* a cura di M.G. Profeti, Firenze, alinea, 2003, pp. 105-126.

suo. Farà poi entrare nelle sue stanze il cavaliere stesso, del quale si è nel frattempo innamorata, travestendolo da cameriera, e lo terrà con sé per otto giorni. Quando Roberto scopre la sua presenza, vorrebbe rinchiudere la sorella in convento, ma è troppo tardi. I due giovani fuggono e si recano a corte, dove il re ha raggiunto la regina. La coppia reale sancisce la vittoria di Lisardo nella *querelle* che lo oppone a Roberto, che riconosce il proprio errore e accetta il matrimonio della sorella e di Lisardo³².

Analizziamo ora i cambiamenti apportati da Boisrobert per “habiller à la française” la *comedia* di Lope.

La modifica più importante è sicuramente strutturale: il testo spagnolo articolato in tre giornate viene ridistribuito nei cinque atti canonici del teatro francese del periodo e suddiviso in scene. La prima *jornada* viene divisa nei due atti iniziali, la seconda diventa il terzo e il quattro, mentre la terza deve subire notevoli tagli per dar origine al quinto atto francese. Boisrobert inserisce le scene sfruttando le entrate e le uscite di scena dei personaggi spagnoli; trasforma poi la polimetria della *comedia* lopesca in versi alessandrini, mantenendo però la versificazione libera nella canzone, nelle stanze e nell'enigma della seconda scena del I atto e utilizzando la prosa per la lettera e il biglietto del terzo atto. Non cambia il numero dei personaggi, ma traduce il nome della protagonista (Diana/Diane) e sostituisce gli altri nomi spagnoli (Lisardo, Roberto, Fulgencio, Albano), con nomi in uso nel teatro francese dell'epoca (Lidamant, Télame, Tomire, Acaste). Il servo Ramón diventa Philipin, il *valet fourbe*, per adattare il ruolo all'attore de Villiers che, in quel periodo, recitava all'Hôtel de Bourgogne la parte del servo con il nome di Philipin³³.

Secondo passaggio obbligato per Boisrobert è la revisione del soggetto spagnolo in funzione del sistema di unità di tempo, luogo e azione, ormai obbligatorio nel genere della tragedia e fortemente consigliato in quello della commedia.

L'abate regolarizza quindi la fonte, perché deve trasformarla, come dice nell'*avis au lecteur* da “brut et déréglée” a “juste et polie”. E il lavoro di regolarizzazione è evidente: la commedia francese inizia nel pomeriggio nel salotto mondano della contessa e si conclude il mattino dopo nello stesso luogo; il protagonista francese non si nasconde per otto

³² Edizione utilizzata: L. DE VEGA CARPIO, *El Mayor imposible* in *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1930, vol. XII, pp. 581-617.

³³ Si veda S.W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1970, vol. II, pp. 70-75.

giorni nella stanza della fanciulla amata, ma rimane solo una notte, uscendo la mattina successiva all'alba, dopo essere stato scoperto.

Boisrobert elimina una parte dell'intreccio della terza *jornada*, che vedeva il ritorno del re e un lungo discorso tra la regina e il servo e mantiene solo l'intreccio principale Lisardo-Diana-Roberto, riducendo notevolmente l'importanza del secondo intreccio.

Per quanto riguarda l'unità di luogo, la situazione è meno regolare: nel primo atto ci troviamo nel salone della contessa, per poi passare nella quarta scena in un luogo non meglio precisato, forse una strada, in cui discorrono il protagonista e il servo. Il secondo atto sembra iniziare nella via davanti alla casa di Diana, per poi passare, nella quinta scena, nella casa della fanciulla. Il terzo atto si apre nel palazzo della contessa, poi dalla terza scena in poi l'azione si sposta nella casa di Diana; nella scena quarta Diana e la governante si trovano sul balcone, mentre i personaggi maschili sono in strada. Sempre in strada sono ambientate le prime due scene del quarto atto, mentre le successive si svolgono nella casa della protagonista. Il quinto atto si svolge sempre nella casa di Diana fino alla fine della quinta scena, quando la donna esce con il servo, per raggiungere in strada l'innamorato e recarsi al palazzo della contessa, dove si conclude la commedia. Boisrobert segue quindi l'unità di luogo in senso largo, la famosa unità di città, come diceva Corneille, che presuppone una scenografia "cittadina", con un palazzo, una casa e le strade limitrofe.

Altro importante cambiamento è l'ambientazione della vicenda. Boisrobert sostituisce la corte di Napoli con il salotto mondano londinese della contessa di Pembroc, perché come spiega nell'*avis au lecteur*: "j'ai cru qu'il serait mieux séant de gager et de railler en liberté devant une Comtesse de Pembroc qui entendait raillerie et qui avait la réputation d'aimer la galanterie et les belles choses que devant une grande Reine à qui on devait plus de respect et qui ne devait pas permettre tant de familiarité³⁴".

La contessa di Pembroc è realmente esistita: si tratta di Mary Sidney Habert (1561-1621), sorella del poeta Philip Sidney, organizzatrice di un salotto mondano a Londra, dove si riunivano i più importanti intellettuali dell'epoca della regina Elisabetta I.

Secondo Boisrobert, l'intreccio spagnolo non si accorda con il decoro di una *pièce* con personaggi regali e, inoltre, il ruolo assunto dalla regina di Napoli nell'arbitraggio tra i due contendenti è contro la *bienséance*, altra

³⁴ *Ivi*, r. 17-25.

regola alla base del classicismo francese. Il drammaturgo elimina quindi i personaggi del re e della regina e modifica l'inizio della vicenda: non è più la regina a chiedere a Lisardo di sedurre Diana per punire Roberto, ma si tratta, come dice il titolo, di una folle sfida tra i due cavalieri, una "folle gageure", appunto. Altro intervento dell'abate nel rispetto della *bienséance*: il cavaliere non si maschera da servetta per entrare nella stanza di Diana, ma si nasconde in una cassa.

La sostituzione del personaggio della regina con quello della contessa non altera, comunque, il genere della *comedia palatina*, al quale appartiene *El mayor imposible*. La *comedia palatina*, secondo Marc Vitse³⁵, si deve svolgere in un quadro esotico al di fuori della Spagna (Italia, Inghilterra, Francia); i personaggi devono essere di rango elevato (re, principi, conti) e dialogare con dei subalterni (cortigiani, sudditi); le situazioni rappresentate devono produrre il riso. In più, in questo genere di *comedias*, il potere è in mano ad una donna e non ad un uomo.

Nulla cambia, dunque, nell'imitazione di Boisrobert: l'ambientazione passa da Napoli a Londra, rimanendo in un luogo esotico; la regina diventa una contessa, ma è pur sempre un personaggio di rango elevato; l'intreccio non subisce modifiche essenziali tali da togliere la valenza comica; il ruolo di potere rimane in mano ad una donna.

El mayor imposible è però una *comedia* particolare, che mischia elementi della *comedia palatina* con un intreccio centrale appartenente al genere di cappa e spada. Il drammaturgo francese sfrutta l'ambientazione "palatina", per poi utilizzare essenzialmente la parte centrale della *comedia*, con protagonisti di livello più basso e avventure galanti ambientate in case private.

Boisrobert compone il suo adattamento agli inizi degli anni '50, quando la nuova estetica della *comédie de salon* si sta affermando in Francia. L'abate, uno dei più assidui frequentatori dei salotti mondani dell'epoca, deve aver capito che la *comedia* di Lope presentava un *sujet* particolarmente adatto al pubblico francese di questo periodo, non solo perché è ambientata nel salotto di una grande dama, ma anche perché è incentrata su una sfida amorosa. Decide quindi di utilizzare la parte iniziale della *comedia palatina* come un decoro, dove inserire una vicenda di cappa e spada, che tanto appassiona il pubblico francese.

³⁵ M. VITSE, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990, pp. 329-331.

Conoscendo l'Inghilterra, aggiunge alcuni riferimenti ai luoghi e ai costumi inglesi: sostituisce lo scudo presente nella *comedia* con la moneta inglese *jacobus* (I, 2) e cita lo *chelin*, lo scellino (IV,7); parla di attraversare lo stretto di mare tra Dover e Calais (II,1); allude ai progetti di matrimonio fra la regina Elisabetta e il fratello del re di Francia, il duca d'Anjou (III,7); cita l'ambasciatore olandese alla corte inglese e un ammiraglio scozzese.

Uno studio più approfondito dei costumi inglesi è ovviamente assente, perché Boisrobot vuole offrirci un ritratto di un salotto francese della sua epoca, gestito da una nobildonna interessata alla poesia, ai canti e agli enigmi. E in effetti le *balades*, i *rondeaux* e i *bouts rimés*, che il protagonista declama, sono componimenti tipici francesi. Nella descrizione del salotto aristocratico, l'abate si allontana dalla fonte: la contessa entra in scena preceduta da un musicista che canta dei versi galanti; la compagnia ascolta poi delle stanze sulla gelosia e su un amore sfortunato; in seguito viene proposto un enigma. Come afferma Guichemerre: “on a bien là la représentation vivante d'un salon littéraire et mondain du temps³⁶”.

La contessa di Pembroc conserva, nella *pièce*, il ruolo della regista che lancia la sfida e poi risolve la questione nel finale ma, come le dame francesi organizzatrici dei salotti mondani, non ha bisogno di un marito che arrivi per aiutarla, né di un servo che cerchi di alleviare la sua malinconia: si è trasformata in una donna forte e intraprendente, una “Contesse habile” e una “habile Dame”, che concluderà la vicenda con questi versi:

Apprenez sur l'exemple et les soins de Télame
Qu'il est très malaisé de garder une femme (V, 12).

È molto evidente, d'altra parte, vuoi per il rispetto dell'unità d'azione, vuoi per il genere comico nel quale l'abate inserisce il suo adattamento, l'utilizzazione del salotto mondano come semplice pretesto, per poi sviluppare una vicenda che ruota attorno al servo Philipin e alla sua abilità di creare una serie di stratagemmi per conquistare Diane per il suo padrone. Si tratta infatti, come dice l'abate nella dedica al fratello del Re, di un “petit ouvrage comique”, incentrato sulle “fourberies ingénieuses de notre Chevalier de Fin-matois³⁷”, ossia sulle bravate del servo Philipin.

³⁶ R. GUICHEMERRE, *La Comédie avant Molière (1640-1660)*, Paris, Euredit, 2009, p. 147.

³⁷ F. LE METEL DE BOISROBERT, *La Folle Gageure* cit., *épitre*.

Un intreccio da commedia di cappa e spada come la maggior parte dei soggetti spagnoli imitati in Francia in questo periodo.

Confrontando l'adattamento con la fonte, Bohning³⁸ sostiene che le modifiche apportate dall'abate non sono poi così numerose ed essenziali e che Boisrobert sembra aver esagerato l'importanza del suo ruolo. La stessa impressione sembra avere Guevara Quiel quando afferma che “malgré tout, ce qui se dégage de ses *Avis au lecteur* et de ses dédicaces [...] il semble démenti dans les faits [...] par le degré de conformité de l'imitation à la source³⁹”.

Bohning aggiunge che le omissioni di Boisrobert sono inopportune, le rettifiche mancano di coerenza, il trasferimento di luogo manca di verosimiglianza, l'“*habillement à la française*” è pressoché inesistente e la sostituzione della regina con la contessa di Pembroc risulta immotivata, dato che Boisrobert omette la causa che spinge la regina a riunire attorno a sé alcuni sudditi, ossia la febbre che la affligge e la noia per la mancanza del marito. Il critico conclude asserendo che *La Folle Gageure* è una “very free translation scene by scene of the Spanish play and that Boisrobert's *avis au lecteur* exaggerates the importance of the changes introduced”⁴⁰.

Il giudizio del critico risale ad un periodo in cui gli adattamenti erano studiati come brutte copie degli originali e venivano confrontati con la fonte per denigrare i primi ed osannare i secondi. Oggi, l'approccio intertestuale permette di considerare i testi come due entità di pari valore che dialogano tra loro⁴¹. E da questo dialogo emerge una rivalutazione del testo di Boisrobert che permette di non considerare più come errori le modifiche del traduttore, ma come interventi mirati a trasformare un testo in un altro. Boisrobert ha preso coscienza di dover mediare per un destinatario diverso un messaggio che non era in origine a lui indirizzato: il suo adattamento è quindi un testo autonomo che il drammaturgo commenta nell'*avis au lecteur*.

A differenza di quanto sostiene Guevara Quiel, mi sembra che le modifiche intraprese per “habiller à la française” il testo spagnolo, descritte da Boisrobert nell'*avis au lecteur*, si ritrovino nella *Folle Gageure*, che si pre-

³⁸ W. H. BOHNING, *Lope's El mayor imposible and Boisrobert La Folle gageure* in “Hispanic Review”, 12 (1944), pp. 248-257

³⁹ F. GUEVARA QUIEL, *Boisrobert, adaptateur de la comedia*, cit., p. 225.

⁴⁰ W. H. BOHNING, *art. cit.*, p. 257.

⁴¹ Si veda M.G.PROFETI, *Il paradigma e lo scarto* in *La metamorfosi e il testo* (studio tematico e teatro aureo), Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 11-20.

sentata come un'opera autonoma e indipendente da *El mayor imposible*. D'altra parte il grande successo dell'adattamento francese non può che suffragare l'eccellenza del lavoro dell'abate: Boisrobert riporta nell'*épitre* che la *pièce* fu rappresentata a corte e in città, piacque alle signore, ne vennero allestite ben venti rappresentazioni consecutive all'Hôtel de Bourgogne⁴², per poi passare al Marais. Fu portata in scena per tredici volte dalla *troupe* di Molière dal 1659 al 1665, ha probabilmente ispirato *L'École des maris*⁴³, ha dato origine ad una parodia di Villiers e ad una commedia di Fatouville, è stata tradotta in tedesco nel 1677. Sembra essere, insomma, come afferma Lancaster⁴⁴, una delle commedie più apprezzate e più applaudite dell'abate di Boisrobert.

⁴² F. LE METEL DE BOISROBERT, *La Folle Gageure* cit., *épitre*.

⁴³ G. MICHAUT, *Les débuts de Molière à Paris*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 119.

⁴⁴ H.C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929, III-3, pp. 62-64.

PARIGI, 1914: LA GUERRA DI CARTA DI AQUILINO RIBEIRO

Matteo Rei

1. Dopo l'arresto, nel novembre del 1907, con l'accusa di fiancheggiare le attività eversive della Carboneria Portoghese, e l'evasione di cui si rende protagonista nel gennaio dell'anno successivo, per il giovane Aquilino Ribeiro (1885-1963) si apre la via dell'esilio. Il momento storico, particolarmente tumultuoso per la storia del Portogallo, è quello che vedrà susseguirsi, a breve distanza, il regicidio del 1908 e l'instaurazione della Repubblica nel 1910. Su questo sfondo, i quasi sette anni che, dopo la sua avventurosa fuga, l'autore trascorre in Francia sono segnati da eventi e da esperienze cui si è portati ad attribuire un'importanza decisiva per la sua maturazione di uomo e di scrittore: i corsi universitari frequentati alla Sorbonne, la collaborazione giornalistica con il quotidiano portoghese *A Capital*, il matrimonio, la nascita del primo figlio e il suo stesso esordio letterario, con la raccolta di racconti *Jardim das Tormentas*, del 1913. A questi anni risalgono, infine, anche le note diaristiche prese all'indomani dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, nell'ultimo periodo del suo soggiorno parigino, tra l'agosto e il settembre del 1914, raccolte e pubblicate solo vent'anni dopo, nel 1934, sotto il titolo *É a guerra*¹.

In quest'opera, osserva Mario Cláudio, Aquilino traccia, a beneficio dei lettori, “uma clarificante sismografia do terramoto em que a Europa se de-

¹ Si veda: A. RIBEIRO, *É a guerra*, prefácio de Mário Cláudio, Lisboa, Bertrand Editora, 2014. Le citazioni tratte dall'opera saranno d'ora in avanti seguite semplicemente dal numero di pagina. Di *É a guerra* ho già avuto modo di occuparmi in un articolo pubblicato, in portoghese, sulla *Revista de Historiografia* dell'Università Carlos III di Madrid. Rimando a questo scritto, in particolare, per l'illustrazione dell'interessante attività giornalistica svolta dallo scrittore nel corso dell'anno 1913. Rispetto alle considerazioni già sviluppate in quella sede la mia intenzione è ora quella di soffermarmi con più attenzione sulla penetrante analisi del ruolo propagandistico dei *mass media* che viene condotta dall'autore nell'opera. Cfr. M. REI, *É a guerra: Aquilino Ribeiro e a conflagração mundial*, in “Revista de Historiografia”, n.º 24, Año XIII, 1.2016, pp. 133-144. [doi: <http://dx.doi.org/10.20318/revhisto.2016.3101>].

spenha”, mentre, al tempo stesso, rivela precocemente alcuni tratti che segneranno poi a fondo tutta la sua esemplare parabola umana e letteraria – ovvero: “[O] ódio ao sectarismo, e o amor à liberdade, a empatia com o indivíduo, e a irritação com a turba” – saldi lineamenti ideali che soggiacciono a pagine intessute con sicura maestria verbale e irrefrenabile *verve* polemica². Buone ragioni, dunque, per leggere o rileggere le annotazioni che con frequenza pressoché giornaliera l’autore stila dal momento della mobilitazione generale in Francia e Germania (1 agosto 1914) fino al successivo 26 settembre, allorché, abbandonata Parigi e in procinto di tornare in Portogallo, *scarabocchia*, come lui stesso dice, l’ultimo appunto del suo diario sul tavolino di un hotel di Bordeaux (*gr.* pp. 226-227).

Occorre specificare che, all’interno di quello che il suo creatore designerà, successivamente, come diario (per la precisione: “diário da conflagração mundial”)³, pochi sono, in realtà, i riferimenti alla dimensione privata e familiare, mentre l’attenzione è quasi esclusivamente concentrata sui drammatici eventi della prima estate di guerra: eventi che egli vede svolgersi sotto i propri occhi, in una Parigi sempre più irriconoscibile, o di cui prende conoscenza attraverso le notizie che dal fronte filtrano attraverso le pagine dei quotidiani. Giovane padre di famiglia proveniente da un paese per il momento neutrale, convinto difensore di una posizione risolutamente pacifista, osservatore dotato di acuto spirito critico e pronta capacità di riflessione, lo scrittore portoghese si trova nella condizione di esprimere, in queste note diaristiche, un giudizio eccezionalmente lucido, schietto e penetrante sulla conflagrazione del conflitto e sui fermenti che percorrono la società francese nelle prime settimane di guerra. Il libro pubblicato nel 1934 rappresenta, pertanto, uno sfaccettato e appassionante oggetto di analisi.

2. A imporsi all’attenzione, percorrendo il testo, è anzitutto la registrazione della graduale metamorfosi che, giorno dopo giorno, trasfigura il volto di Parigi in seguito allo scoppio del conflitto, i cui effetti più visibili sono il progressivo spopolamento della città, i comportamenti irrazionali cui la popolazione è indotta dalla propaganda o dalla paura e ancora il panico prodotto dall’avanzata delle forze nemiche e dagli occasionali raid di aeroplani tedeschi. Fin dai primi giorni di agosto viene così descritto l’*esodo* di quanti

² M. CLÁUDIO, *Um escritor na origem da tragédia*, in A. RIBEIRO, *É a guerra*, cit., pp. 9-14 (per le citazioni: p. 11 e p. 12).

³ Troviamo questa indicazione, ad esempio, nel paratesto di A. RIBEIRO, *Caminhos Errados*, 2a edição, Lisboa, Bertrand, s.d. [1947].

abbandonano la capitale per timore di un attacco nemico o per recarsi al fronte, un fenomeno che tocca l'auge, a inizio settembre, con la spostamento del Governo e del Parlamento a Bordeaux.

Intanto, in una città sempre più taciturna, desolata e triste (al punto da suscitare nello scrittore il ricordo della Lamego conosciuta da collegiale: “tão silenciosa que os passantes ouviam os relógios dentro das baiucas mascar o tempo”; p. 89), gli abitanti si abbandonano con frequenza crescente ad atti illogici e impulsivi, come la distruzione degli esercizi commerciali sospetti di essere controllati da capitali tedeschi o la costruzione improvvisata, intorno alla capitale, di risibili fortificazioni, volte, almeno nelle intenzioni, ad ostacolare una possibile invasione armata. A incrementare la paura contribuiscono gli sporadici attacchi aerei delle forze nemiche, il cui scopo principale è quello di diffondere il panico tra la popolazione, dando vita a una psicosi ben testimoniata dalla preoccupazione con cui, la sera del 2 agosto, i passanti raccolti su di un viale cittadino credono di riconoscere la sagoma minacciosa di un velivolo in avvicinamento in quello che, in realtà, è soltanto l'innocuo splendore di Venere nel firmamento notturno (*cf.* p. 46-47).

Nel frattempo sulle strade semideserte si riversano individui dall'aspetto inedito e bizzarro (“uma casta de gente que era raro ver-se”; p. 159). È un'umanità dolente, che, fino a quel momento, ha vissuto in incognito, rintanata nel suo cantuccio di solitudine e miseria: “a população dos falhados, irregulares, maníacos, [...] que desce da água furtada solitária para receber a tigela de sopa à porta dos quartéis e casas de assistência” (*Ibid.*). Sono queste le persone che con maggiore frequenza si vedono circolare in una città popolata per lo più da anziani, donne e bambini, quasi completamente abbandonata dagli uomini adulti che, con poche eccezioni, hanno abbracciato le armi per scelta o per costrizione; una città in cui la fisionomia delle *concierges* può dunque legittimamente rappresentare lo stato d'animo di una nazione, o meglio, come dice l'autore: “o barómetro moral da França” (p. 149).

Degno di interesse è, a questo proposito, il richiamo alle condizioni atmosferiche riproposto quasi immancabilmente nell'apertura delle successive annotazioni giornaliere, con il fine piuttosto evidente di stabilire un rapporto, di analogia o di contrasto, tra i fenomeni meteorologici e l'atmosfera psicologica prevalente tra la cittadinanza di Parigi. All'avvicinamento empatico di questa e di quelli corrispondono così i riferimenti a un cielo funereo, listato a lutto (“Manhã cheia de sombras – crepes extensos”; p. 38), o altrimenti “negro” e simile a un sudario (p. 135), o cui, infine, viene attribuito, nella

giornata del 23 agosto, il colore dei cannoni tedeschi che qualche giorno prima hanno costretto alla resa la piazzaforte di Liegi (*cf.* p. 143).

Più interessanti, tuttavia, sono forse i casi in cui le condizioni climatiche offrono la possibilità di un contrasto con la drammaticità degli eventi in corso, come avviene nell'annotazione amaramente ironica che apre il diario, in cui si osserva che a sovrastare la mobilitazione degli eserciti è un cielo paradossalmente propizio e benaugurale: “um céu de Pentecostes, para desatar sobre os homens bandos de pombas com ramos de oliveira” (p. 23). Un effetto di chiaroscuro che si ripresenta, con una valorizzazione diversa, nell'*incipit* della giornata del 7 settembre (“[D]ia de céu tão límpido e capitoso que, em despeito de tristezas e lutos, é um regalo viver”; p. 193), in cui l'affermazione di una gioia di vivere che sopravvive nonostante tutte le avversità lascia trasparire quella che, secondo il parere autorevole di Óscar Lopes, è la lezione morale trasmessa da tutta l'opera dello scrittore, ovvero che, nonostante la precarietà dolorosa delle condizioni umane, la vita rimane comunque un bene prezioso e irrinunciabile (e quindi che: “a vida é para se defender e querer até ao estalar da última fibra, até ao apagar-se da derradeira luz do instinto”)⁴.

Un messaggio, questo, che, attraverso l'ampia produzione dell'autore portoghese, si associa con frequenza, a livello di immagini, a una dialettica di luce e ombra che trova la sua formulazione forse più suggestiva nell'avventura, da cui deriva il titolo del romanzo di argomento autobiografico *Uma Luz ao Longe* (1948), di due giovani che, smarritisi nei bui sotterranei di un collegio, riescono infine a scoprire lo spiraglio di luce in grado di rivelare loro la via d'uscita verso l'esterno. Non sorprende, allora, ritrovare la stessa valorizzazione simbolica nel diario del '14, laddove il crimine di guerra dei tedeschi che danneggiano gravemente la Cattedrale di Reims rappresenta un sintomo delle tenebre che si addensano sul destino dell'Europa (“[...] a catedral de Reims era um dos oásis da divina beleza à flor da terra [...]. Destruí-la é como apagar um fanal no mar escuro”; p. 224), mentre, a proposito delle falsificazioni dei *mass media*, la verità viene paragonata a una luce che balugina appena appena al di sotto di molteplici strati di menzogna: “[S]ó no fundo, muito no fundo do subterrâneo é que luz a verdade estreme, e ainda pequenina como pirilampo em noite de breu” (p. 149).

⁴ O. LOPES, *5 motivos de meditação*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 232. Si tratta di un monito che Aquilino formula con particolare vigore e limpidezza in uno dei suoi ultimi romanzi, *A casa grande de Romarições* (1957); *cf.* *Ivi*, p. 263.

3. Del resto, oltre che come testimonianza di uno spettatore sagace, che, dal suo punto di osservazione parigino, perscruta e annota gli eventi che accompagnano lo scoppio del conflitto, il testo in esame è degno di interesse anche nella sua qualità di presa di posizione, chiara e ferma, contro gli orrori della guerra. Una presa di posizione che implica, innanzitutto, la denuncia dell'inconsistenza delle motivazioni addotte da entrambe le parti per giustificare la necessità dello scontro. Il titolo *É a guerra*, conferito al diario nel momento della sua pubblicazione, non deriva, pertanto, da una constatazione pressoché tautologica, ma indica piuttosto quello che è uno degli scopi espliciti dell'opera, rivelare la vera, drammatica sostanza della guerra, celata al di sotto delle falsificazioni della propaganda bellica.

All'interno del testo, la presa di posizione pacifista, sostenuta con grande lucidità e coerenza da uno tra i pochi intellettuali portoghesi ad opporsi all'intervento del proprio paese nella Grande Guerra, trova la sua formulazione più netta nelle parole che l'autore si attribuisce riportando un proprio dialogo con l'ambasciatore João Chagas e ricollegando la propria scelta di campo all'opinione già espressa negli articoli giornalistici pubblicati nel corso del 1913: "Pelos meus artigos na *Capital*, artigos que Vossa Excelência me deu a honra de aplaudir, sabe que sou contra o chauvinismo, todos os chauvinismos, contra a guerra, todas as guerras, mais nada!" (p. 57).

Così, come testimonia, ad esempio, l'annotazione del 20 agosto, in una fase in cui gli schieramenti contrapposti si scambiavano l'accusa di aver dato inizio agli scontri e giustificavano l'entrata in guerra con il pretesto della difesa da un'aggressione nemica, l'autore si sforza invece di osservare i fatti da un punto di vista il più possibile imparziale, collocandosi (come, di lì a poco, esorterà a fare in un suo *pamphlet* anche un altro deciso oppositore del fanatismo nazionalista: Romain Rolland) *au-dessus de la mêlée*, e beffandosi, pertanto, delle giustificazioni addotte dalle diverse potenze coinvolte:

A França bate-se pela civilização e liberdade do mundo; a Rússia pelo exalçamento dos povos oprimidos; a Inglaterra pela salvaguarda dos tratados e honra do império; a Alemanha pela cultura e pela verdade; a Áustria contra a perfídia e pelo direito; todos mais inocentes uns que os outros; todos cordeiros pascais; todos endireitadores do torto e paladinos do fraco. (p. 132).

La convinzione che la conflagrazione del conflitto rappresentasse uno scontro tra civiltà e barbarie, sostenuta in quel frangente anche da illustri intellettuali schierati sui fronti contrapposti, non trova perciò accoglienza

presso il venturo cantore delle *Terras do Demo* (1919), che ritiene la cultura: “património e indústria universal” (p. 26). Un’affermazione teorica al cui supporto serve l’aneddoto riportato nella nota del 5 agosto, in cui lo scrittore afferma di essersi risvegliato con la sensazione di trovarsi magicamente trasportato a Lisbona, dal momento che, sotto casa, sente un organo di Barberia suonare il familiare motivo musicale *Valsa sobre o Tejo*. Sfregandosi gli occhi incredulo, ben presto si rende conto di essere Parigi e di ascoltare, in realtà, le note del fortunato walzer *An der schönen blauen Donau*, il cui titolo era stato adattato dai portoghesi al sistema idrografico nazionale. La diffusione europea della composizione dell’austriaco Johann Strauss (1825-1899) e il fatto di sentirla ancora suonare in Francia dopo lo scoppio del conflitto assumono dunque, agli occhi dello scrittore, un valore emblematico:

E o facto me pareceu simbólico e por isso mesmo reconfortador para o meu espírito. Poderão os homens movidos de paixões rancorosas procurar romper os vínculos espirituais que prendem nação a nação. Acima de sua vontade destruidora há uma obra de permutação humana que persiste às vicissitudes do tempo. Chama-se a isso cultura, que nem é apanágio de latinos, nem de germanos, mas cosmopolita [...] (p. 69).

Così, alla denuncia della “crueldade teutónica” (p. 96), che, in seguito all’invasione del Belgio, vede dilagare sulla stampa francese, l’autore controbatte affermando che l’orrore e la barbarie sono insiti nel fenomeno bellico, senza distinzioni di nazionalità o di schieramenti. E prendendo come obiettivo polemico gli articoli volti, in quei giorni, a stigmatizzare “la brutalité allemande” denigrando “l’Empire des Barbares”⁵, Aquilino commenta che, quando si abbandonano alla violenza, tutti gli uomini sono capaci delle peggiori efferatezze, quale che sia la loro nazione, epoca o cultura d’appartenenza: “são todos assim; franceses e alemães, negros ou brancos, deste século ou da Idade Média” (p. 214).

Del resto, a sostegno della tesi secondo cui, nel frangente dello scontro armato, i francesi non sarebbero meno barbari dei vituperati *boches*, egli può

⁵ Come esempio della propaganda anti-tedesca condotta dalla stampa francese possiamo citare alcuni articoli pubblicati, nella prima metà di agosto, da uno dei quotidiani più citati (e aspramente criticati) dallo scrittore nel suo diario, *Le Matin*: *La brutalité allemande*, in “Le Matin”, 31e Année, n. 11119, 07-08-1914, p. 2; *La brutalité allemande et l’amitié franco-belge*, in “Le Matin”, 31e Année, n. 11120, 08-08-1914, p. 2; *L’Empire des Barbares*, in “Le Matin”, 31e Année, n. 11122, 10-08-1914, p. 1; *L’Empire des Barbares – Nouvelles atrocités*, in “Le Matin”, 31e Année, n. 11123, 11-08-1914, pp. 1-2.

ricorrere, come già aveva fatto in un articolo di *A Capital*, alla descrizione delle violenze perpetrate dalle truppe napoleoniche nelle Penisola Iberica, di cui offriva impressionante testimonianza un'opera pubblicata l'anno precedente: le *Campagnes du Capitaine Marvel*⁶. In questo modo, pur senza negare la responsabilità degli Imperi Centrali nelle violenze delle prime settimane di guerra, commentando un efferato crimine di guerra come il già ricordato attacco alla Cattedrale di Reims, egli può scrivere: “[D]os malefícios de que é objecto não torno, em minha consciência, responsável a Alemanha ou a França, mas o espírito imundo que gerou a guerra” (p. 224).

Alla decisa presa di posizione contro la guerra e i suoi sostenitori si collega, inoltre, l'opposizione, più volte ribadita, all'ipotesi dell'intervento portoghese (ipotesi destinata a tradursi in realtà nel marzo del 1916)⁷. Così, prendendo di mira l'inviso João Chagas, il cui interventismo riconduce a gretti interessi personali, l'autore si domanda preoccupato: “[É] possível que a sorte dum comunidade de seis milhões de almas [...] esteja em dado momento à mercê de caprichosa e anárquica vontade?”, per poi risponderci: “[D]ecerto que sim e é o caso de João Chagas” (p. 59). La prospettiva della belligeranza, del resto, potrebbe risultare ancora accettabile, a suo giudizio, se a essere mandati al fronte fossero fannulloni e perdigiorno di qualsivoglia estrazione sociale (“os janotas do Chiado, os fadistas, os tesos da tarimba, os deputados e os filhos do senhor seu pai”), ma ritiene al contrario del tutto inaccettabile che, in una nazione già afflitta dalla penuria di “energias úteis”, a venire mobilizzati possano essere proprio gli umili lavoratori delle campagne (p. 54).

Nell'eventualità di un'entrata in guerra del Portogallo (assimilato a un “Lázaro coberto com as armas de Quixote”; p. 125), a preoccuparlo è, pertanto, soprattutto la sorte degli strati più umili della popolazione rurale, di coloro che egli chiama: “os meus pobres, ignorantes, pacíficos labregos” (p. 59). Non sorprende, allora, che l'autore, a distanza di anni, scelga proprio un giovane bracciante della Beira come protagonista di un testo che dà sviluppo narrativo all'esperienza della partecipazione portoghese nella Grande Guer-

⁶ Si tratta dell'opera: *Campagnes du Capitaine Marvel du 69e de ligne en Espagne et Portugal (1808-1814)*, mises en ordre, annotés et publiés par le Commandant Var, Paris, Librairie Plon, 1913. Aquilino ne parla nell'articolo: *Rememorando as invasões francesas* in “A Capital”, Ano IV, n. 1104, 26-08-1913, p. 1.

⁷ Il contesto politico-culturale in cui maturò la decisione dell'intervento portoghese nel conflitto è efficacemente sintetizzato in: H. DE LA TORRE GÓMEZ, *Na Encruzilhada da Grande Guerra. Portugal-Espanha 1913-1919*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

ra: il racconto *Chumbo*, inserito nel volume *Caminhos Errados* (1947). Qui, il personaggio centrale, José Lambu, spinto ad arruolarsi con l'inganno dal proprio datore di lavoro, preoccupato per l'attrazione esercitata sul ragazzo dalla propria figlia Eduarda, si trova dapprima proiettato nella vita infernale della trincea e, dopo essere caduto prigioniero dei tedeschi, mette in atto una rocambolesca fuga notturna che gli permette di ricongiungersi al contingente degli alleati. Dopo l'epica impresa, ritorna in Portogallo, e, per ironia della sorte, scopre che l'amata Eduarda si è sposata con il maggiore cui lui aveva salvato la vita durante l'offensiva della Mosa-Argonne⁸.

Sostenitore della "neutralidade absoluta" (p. 140), Aquilino ricava dunque una sensazione poco rassicurante dall'analisi dei quotidiani arretrati che riceve dal proprio paese verso la fine di agosto, la cui lettura gli fornisce la desolante conferma della nozione anacronistica che le classi dirigenti lusitane hanno della guerra: "os poderes constituídos e as classes influentes têm da guerra uma consciência anacrónica, quixotesca [...]" (p. 151). Su questo retroterra può facilmente attecchire, infatti, la propaganda interventista dei giornali, che alimentano una visione della guerra ancora ferma ai tempi delle gesta cavalleresche (all'epoca, ovvero, in cui gli uomini si misuravano "pela força do braço e a grandeza da alma"), mentre egli sa bene che tutt'altri sono i fattori in gioco nello scontro incipiente: "[...] na guerra o que conta é a capacidade industrial e o nervo económico da nação" (p. 152)⁹.

⁸ Nel racconto di Aquilino emergono alcuni aspetti caratteristici della guerra di trincea: l'illuminazione artificiale dei razzi bengala, il crepitio delle mitragliatrici, la "chuva de fogo" dei bombardamenti e infine la desolazione lunare della zona morta compresa tra i due schieramenti (teatro della fuga notturna del protagonista), che viene descritta come una impressionante *no man's land*, in cui si aprono i crateri spalancati dall'esplosione delle granate; cfr. A. RIBEIRO, *Chumbo*, in ID. *Caminhos Errados*, cit., pp. 161-219; in particolare: p. 182, p. 193 e p. 195.

⁹ Occorre riconoscere, a questo proposito, la grande lucidità dell'autore, che, in note diariistiche scritte parallelamente allo svolgersi degli eventi nelle prime settimane del conflitto, parrebbe intuire il carattere industriale assunto dalla guerra nell'epoca contemporanea e la sua funzionalità all'interno del sistema di produzione capitalistico. "La dinamica perversa fra *produzione e distruzione* che si instaura nella società industriale moderna", osserva a questo proposito Andrea Cortellessa, "è un aspetto ben noto del sistema capitalistico. [...] La guerra, a questo punto, appare in effetti 'un'estensione del complesso industriale': non più un tempo eccezionale che si frappone nel ciclo produttivo sabotandolo, ma al contrario un suo volano determinante [...]"; A. CORTELLESA, *Fra le parentesi della storia* in ID. (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani della Prima guerra mondiale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 9-62, cit. p. 24.

4. D'altro canto, il biasimo riservato a coloro che si prodigavano a rovesciare sulla stampa portoghese la proprie esortazioni alla guerra si integra, nel corso dell'opera, all'interno della più ampia polemica che ha per obiettivo giornali e *mass media*, il cui ruolo di attivo sostegno alla causa bellica viene implacabilmente denunciato e stigmatizzato dallo scrittore. È anzi, questo, proprio uno degli aspetti che conferisce maggiore rilievo, efficacia e attualità allo scritto di Ribeiro, avvicinandolo, ad esempio, all'analoga campagna contro le falsificazioni degli organi di informazione condotta da Karl Kraus sulle pagine della rivista *Die Fackel* e nel voluminoso dramma *Gli ultimi giorni dell'umanità* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1918).

Non è certo una coincidenza se lo spaccato di quotidianità parigina che apre il diario, registrato in data "Sábado, 1 de agosto", mostra innanzitutto raggruppamenti di persone che attendono ansiosamente l'arrivo dei giornali ("chusmas de gente [...] à espera ansiosa dos jornais"), descrivendo poi il coinvolgimento mentale e fisico con cui queste partecipano all'atto della lettura: "nos rostos transidos desenham-se em antecipação nervosa os frenesis e tremores da guerra" (p. 23). Il protagonismo della carta stampata nelle prime fasi della guerra viene infatti a più riprese ribadito, evidenziando l'importanza che essa ha acquisito nelle abitudini giornaliere degli abitanti della capitale francese. Un'importanza che, per di più, parrebbe gradualmente accrescersi, man mano che la *Ville Lumière*, offuscata, si trasforma in uno scenario spettrale, dove sono soltanto le voci degli strilloni a squarciare il silenzio delle strade semideserte con la gelida ferocia dei loro richiami: "[D]e sol-nado à noite alta, sulcam as ruas os camelots uivando as edições especiais dos periódicos. No silêncio os seus gritos plantam-se ferinos e álgidos como baionetas" (p. 86).

Gli annunci che risuonano in una Parigi ammutolita, segnalando l'apparizione delle edizioni straordinarie dei quotidiani, sembrano perciò incarnare: "o poder espiritual da imprensa em França" (p. 191; "[Q]uem governa", sostiene infatti Aquilino, "não é Deus, nem o monarca, nem a lei, nem o ditador mais ditador! são os caracteres de Gutemberg com a bobina de papel em rotativa Marinoni"; p. 124). La realtà si trova in questo modo a essere rimpiazzata dalla rappresentazione che ne fanno i *mass media*, in accordo con l'idea per cui: "[I]n principio era la Stampa / e dopo apparve il Mondo", secondo l'ironica formula coniata in quello stesso torno d'anni dal già ricordato Karl Kraus¹⁰. Un ruolo di guida e di orientamento

¹⁰ Citato in: R. CALASSO, *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991, p. 103. L'autore austriaco dedica, tra l'altro, una sua poesia (*Eextraausgabeee!*) proprio agli strilloni che

dell'opinione pubblica, quello ricoperto dai giornali, che per l'autore, d'altra parte, è reso possibile, prima di tutto, dalla passività e dalla mancanza di spirito critico con cui i lettori si adeguano alle opinioni che sulle loro pagine vengono diffuse:

O francês em realidade poupa-se ao incômodo de raciocinar. A gazeta é o seu alcorão. Ela lhe leva todas as manhãs o que há de pensar, o que deve dizer, o que convém cumprir como eleitor e contribuinte. [...] E quando lê o jornal é de ânimo convicto, rendido à opinião que compra por dez réis, sem procurar sequer ler nas entrelinhas (p. 45).

Così, tra le molteplici funzioni svolte dall'informazione giornalistica alla scoppio degli scontri armati, emerge in primo luogo, tra le annotazioni di *É a guerra*, il contributo da questa fornito alla creazione dell'atmosfera di coesione nazionale (chiamata in Francia *union sacrée*) che segnò le prime fasi della mobilitazione, caratterizzate dalla sensazione di una transizione, da *società* a *comunità*, ricorrente nelle testimonianze di quanti vissero in prima persona le giornate dell'agosto 1914, come ha rilevato lo storico Eric J. Leed¹¹.

Non meno importante, è del resto, la funzione di incoraggiamento svolta dalla stampa (consistente, si dice nel libro, nel “reanimar os túbios e manter o

annunciano le edizioni speciali dei quotidiani. Cfr. M. BÜRGER, “*Guerra di parole*”. *Critica del linguaggio come critica della guerra in Die letzten Tage der Menschheit di Karl Kraus* in: M. BACIGALUPO e R. DE POL (a cura di), *Grande Guerra e letteratura*, Genova, Tilgher, 1997, pp. 145-179.

¹¹ Cfr. E. J. LEED, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 96 (*passim*). Di particolare interesse nel libro di Ribeiro è, a questo riguardo, tutta l'annotazione relativa alla giornata del 4 agosto (pp. 62-68), da cui estrapoliamo soltanto un passaggio: “Foi perfeito o levantamento em massa; na sua trama burocrática, não dei por malha rota; sob o aspecto espiritual: arranque sem entusiasmos, mas também sem as tibiezas que envergonham. A que factores atribuir a boa execução de tão complexa manobra? Sem falar nas determinantes de natureza atávica, deve contar em primeiro grau a influência da gazeta. Unânime e estridente, ergueu escudos a imprensa. Mais harmónico nem fanfarras ensaiada a rigor. Todas as árias ela rompeu a tocar em unísono e com impecável acerto, o que era essencial. Verdade, mentira, depois de revestidas de suas roupagens especiosas, quantos serão capazes de distinguilas [sic]? O francês tem o fetichismo da letra de forma, o que é de grande comodidade social. Uma vez que acredita, não deixa ao estrangeiro o direito de duvidar das suas verdades, ainda aquelas que lhe são particulares. Antes julgas os outros na estrita obrigação de lhes outorgarem categoria de universais. A imprensa começou a desempenhar ativo, pertinente e diabólico papel de beligerância. Quem sabe se não será ela quem decida a guerra!”; pp. 62-63.

moral dos fortes”, somministrando al pubblico “notícias optimistas como os sanatórios hóstias febrífugas aos doentes”; p. 77). Una funzione che, per altro, diventa sempre più decisiva allorché, con il trascorrere delle settimane, svanisce e si allontana il miraggio, inseguito da entrambi i contendenti al principio del conflitto, di una guerra destinata a risolversi rapidamente. Alla finalità di tenere alto il morale della popolazione civile corrisponde, così, ad esempio, l'affannosa ricerca di eufemismi e giri di parole cui i periodici francesi sono costretti, nel momento in cui debbono comunicare al pubblico i rovesci e le sconfitte in cui si trova a incappare l'esercito patrio. Ogni disfatta viene quindi, per quanto possibile, convertita nell'occasione di un'imminente rivincita, mentre, nota con spirito caustico l'autore, i riferimenti all'indietreggiare o al ripiegare delle truppe, banditi dal gergo giornalistico, vengono rimpiazzati da nebulose perifrasi (come: “*Nos troupes ont été légèrement ramenées en arrière*”; p. 162).

L'incombenza affidata ai giornali su cui più a lungo e più a fondo si concentra, tuttavia, l'attenzione polemica del prolifico creatore di *Andam faunos pelos bosques* (1926) è quella di denigrare e diffamare il nemico, facendo del conflitto in corso una vera e propria crociata contro la barbarie: “[O]s periódicos pregam a guerra santa contra os bárbaros [...]” (p. 48). A questo riguardo, il diario mette in evidenza l'involuzione subita dal linguaggio dei giornali come conseguenza del fenomeno bellico, al punto che, bandita ogni coerenza logica e scrupolo di verità, ad affermarsi incontrastata è una comunicazione che fa spudoratamente leva sull'impatto emotivo, solleticando impulsi irrazionali (s'impone così: “a palavra primária, sentimental e imperativa, que não admite contradita nem tem sombras de dúvida”; p. 83). Questi i presupposti a partire da cui si diffondono *Leitmotive* come la denuncia della minaccia rappresentata per tutto il mondo civile dalle mire espansionistiche tedesche, sbandierata dagli organi di stampa francesi con l'evidente fine di raccogliere sostegno alla causa nazionale.

Sul piano dell'abile manipolazione dell'opinione pubblica attraverso l'utilizzo spregiudicato della parola e delle falsificazioni che essa rende possibili, l'autore non esita, d'altra parte, a riconoscere la superiorità dei francesi sui tedeschi: mentre al momento della conflagrazione i primi sarebbero stati in grado di raccogliere ecumenicamente la solidarietà di tutto il mondo civile, i secondi, vittime del loro complesso di superiorità, si sarebbero resi, invece, universalmente invisibili (come egli constaterà anche nella nota introduttiva scritta a vent'anni di distanza: “à medida que a Alemanha ganhava no domínio da física [...] perdia no espiritual”; p. 16).

Non mancano, così, nelle annotazioni del '14, i passaggi in cui si afferma che a contrastare la maggiore consistenza ed efficienza dell'esercito tedesco è proprio la superiore abilità diplomatica degli avversari, rivelando che, fin dal primo momento, allo scrittore non sfugge la vera natura del conflitto che vede scoppiare sotto i suoi occhi. Si tratta, come non si stanca di ripetere, di un confronto in cui, forse per la prima volta, la stampa e i mezzi di informazione ricoprono un'importanza paragonabile a quella degli eserciti in campo, in cui, ovvero: “os piores inimigos dos alemães são o papel impresso e o telégrafo sem fios” (p. 95). Si comprende, perciò, che la Francia non esiti a servirsi, ai propri scopi, di tutti gli organi di comunicazione e proselitismo disponibili: “prosa e verso, livro e folheto, jornal e revista, toda a sorte de palavra escrita e toda a sorte de palavra falada, em fogo de salva contra os bárbaros” (p. 169).

E non sorprende, allora, che, nell'annotazione posta a chiusura del diario e datata “Sábado, 26 de setembro”, al desiderio di ritornare in Portogallo e al proprio villaggio “dormente” sia collegata anche la volontà di sottrarsi alla propaganda della carta stampata (cui allude l'auspicio di: “nunca mais ler a maldita palavra humana em livros e jornais”; p. 227). Quasi che, più che dall'infernale realtà dei combattimenti che, nell'estate del '14, inaugurano con cruenta veemenza una carneficina destinata a protrarsi per altri quattro anni, ad Aquilino preme distaccarsi dallo scontro che, parallelamente, viene combattuto sulle pagine dei giornali. Per l'autore di *É a guerra*, lasciare Parigi significa allora, soprattutto, allontanare gli occhi da quanto, della feroce idiozia di una guerra di sangue e acciaio, egli poteva scorgere nello specchio di una, forse non meno idiota e feroce, guerra di carta e inchiostro.

MYTHES, SOUVENIRS, AMOURS VENITIENS.
REFLETS LAGUNAIRES DANS L'ŒUVRE
D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Roberta Sapino

À Venise est-on bien sûr de ce que l'on voit réellement ?
(Jean Palou)¹

Venise, 1932. Deux jeunes hommes se promènent dans les rues étroites de la ville. Les yeux écarquillés, ils découvrent les façades anciennes, les ponts innombrables, les reflets étincelants de l'eau qui coule dans les canaux. Ils flânent, ils s'égarerent dans une contemplation qui frôle la rêverie. Ils s'appellent André Pieyre de Mandiargues et Henri Cartier-Bresson, et à cette époque ils ne sont que "deux petits-bourgeois à peine sortis de l'adolescence et difficilement échappés aux règles de la 'bonne société'"², deux jeunes voyageurs, amateurs des musées et des bars, à la recherche d'excitation et de rencontres surprenantes. L'Italie les fascine profondément; le souvenir de Florence, qu'ils ont visitée l'année précédente, est encore bien vivant dans leur mémoire. Ils comparent les deux villes. Cartier-Bresson, qui de Florence avait aimé la rigueur, affirme ne trouver à Venise "que de l'ignoble. Ignoble cette Renaissance qui cousin[e] avec le baroque, ignoble ce décor théâtral, ignobles ces couleurs chatoyantes et leurs reflets dans l'eau..."³. Mandiargues, qui dès le premier moment a subi les charmes de la ville des doges, ne tolère pas la critique tranchante de son ami et il répond par une menace d'autant plus cruelle qu'elle pré-sage une castration symbolique: "Alors je me suis fâché et je l'ai menacé de jeter son appareil dans le Grand Canal"⁴, raconte-t-il, non sans fierté, des années plus tard. C'est le début d'une longue querelle artistique qui, sans séparer définitivement les deux hommes, affectera leurs rapports

¹ J. PALOU, *Présence à Ravenne*, dans "Le Surréalisme, même", 3 (1957), p. 51.

² A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Photoportraits*, dans "La Nouvelle Revue Française", 390 (1985), p. 3.

³ ID., *Le désordre de la mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard, 1975, p. 71.

⁴ *Ibid.*

pendant des années et qui ne s'apaisera que grâce à quelques concessions de la part du photographe: "Henri Cartier-Bresson, s'il n'a pas cessé d'aimer Florence, aime beaucoup Venise aujourd'hui et il nous y fit des belles photographies à Bona et à moi, en 1954"⁵, conclut Mandiargues.

Il n'est pas anodin, *a posteriori*, de lire l'acharnement de Mandiargues en défense de Venise comme la manifestation d'une certaine prévoyance d'inspiration surréaliste: en effet, tout au long de sa vie, Mandiargues n'a jamais cessé de subir les charmes de la ville lagunaire, et pour de multiples raisons, à la fois personnelles et artistiques, il en a fait l'un des lieux capitaux de son existence. Dans son œuvre littéraire, Venise est présente dans plusieurs ouvrages et à différents niveaux. Elle est décrite, nommée, évoquée. Elle revient à plusieurs reprises dans les essais et les entretiens, elle sert de cadre pour des nouvelles aussi raffinées que troublantes, elle nourrit de ses images un certain nombre de poèmes. Parfois, le nom de Venise se glisse là où on ne l'attendrait pas: une petite fenêtre s'ouvre alors dans le texte, offrant au lecteur un coup d'œil fugace sur la lagune.

Dans le présent article, nous nous proposons de suivre les pas de Mandiargues et de ses personnages dans le dédale des ruelles vénitiennes: après avoir présenté brièvement le contexte littéraire dans lequel les textes de Mandiargues s'insèrent, nous contemplerons les vues qui nourrissent l'imaginaire de l'auteur et qui, transfigurées par les jeux de la mémoire et de la création, réapparaissent dans ses nouvelles; nous remarquerons le halo mythique qui entoure la Venise mandiarguienne; nous nous interrogerons sur les valeurs à la fois autobiographiques et esthétiques qui lui sont attribuées.

"Aucune ville au monde, ni New York, ni Ispahan, ni Lahore, ni Persépolis, ni Palmyre ou Fathepur Sikri, ni Florence ou Sienne - ni même Paris, Jérusalem, ou Rome, la ville par excellence -, n'a suscité autant de rêves et fait couler autant d'encre que Venise"⁶, écrit Jean d'Ormesson. Au fil des siècles, Venise a exercé ses charmes sur un nombre incalculable de voyageurs, écrivains et poètes, jusqu'à devenir la "capitale d'une géographie littéraire"⁷ qui en Europe s'est dessinée progressivement

⁵ *Ibid.*

⁶ J. D'ORMESSON, *Préface*, dans AA.VV., *Venise entre les lignes*, dir. E. Schlumberger, H. Demoriane, R. Gouze, Paris, Denoël, 1999, p. 9.

⁷ F. BRIEU-GALAUP, *Venise, un refuge romantique (1830-1848)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9.

sous la plume d’auteurs tels que Pétrarque, Montaigne, Goethe, Chateaubriand, Byron, Balzac, Stendhal, Ruskin, Hofmannsthal, Mann, Rilke, Proust, Hemingway, Nietzsche, Sartre, à n’en citer que quelques-uns. “Les ‘écrivains de Venise’ s’ajoutent les uns aux autres, comme les pierres de ses monuments: édifice littéraire aussi complexe et aussi différencié que le palais des Doges”⁸, remarquent les directeurs de la riche anthologie *Venise entre les lignes*: “À déchiffrer les pierres, en effet, on découvre des styles. À lire les textes, de même”⁹. Une telle “surcharge littéraire”¹⁰ enveloppe la ville, selon les mots de Yves Clavaron, que les écrivains qui veulent donner une représentation de Venise se trouvent inévitablement confrontés au risque de tomber dans l’aporie et dans la répétition d’images vides de sens, ainsi qu’à la nécessité d’élaborer des stratégies d’écriture inédites. De ce fait, Venise apparaît moins comme une ville ancrée dans un contexte historique et politique précis que comme une ville palimpseste, moins comme une réalité que comme un trope poétique. Ainsi soustraite à l’emprise de la géographie et de l’histoire, Venise rentre d’emblée dans les domaines du mythe: dans un essai récent, David Barnes démontre d’ailleurs que les tropes généralement associés à la ville lagunaire sont tellement enracinés dans la culture européenne qu’ils affectent non seulement la littérature, mais aussi une grande partie de la critique littéraire, et qu’ils présentent de nombreuses caractéristiques communes au mythe tel qu’il a été défini par Roland Barthes.¹¹

Le monde littéraire français s’est toujours montré particulièrement sensible aux charmes de Venise et de son mythe, tant et si bien que Florence Brieu-Galaup explique l’abondance des études sur Venise dans la

⁸ E.SCHLUMBERGER, H. DEMORIANE, R. GOUZE, *Venise*, cit., p. 16.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Y. CLAVARON, *Déterritorialisations de Venise dans la littérature du premier XXe siècle*, dans “KulturPoetik”, 6 (2006), p. 189.

¹¹ D. BARNES, *The Venice myth: culture, literature, politics. 1800 to the present*, London, Pickering & Chatto, 2014, p. 1.

“Tropes of Venice as a fantastical city share many of the characteristics that define what Roland Barthes has designed as “myth”. The critical response to literary Venice has, I suggest, tended to accept this trope, imbuing it with too much power and ultimately capitulating to the myth. As a result, historico-political interpretations of the images of Venice in literary texts have been neglected. Entranced by the vision, we fail to ground the literary works studied within their contemporary parameters, too often making Venice simply a metaphor - for desire, the mind, etc.”

culture contemporaine par “l’héritage d’une histoire d’amour entre le peuple français et la ville qui va de l’émerveillement d’un Philippe de Commines, en passant par l’étonnement d’un Montaigne, jusqu’à l’acharnement impérial de Napoléon Bonaparte et au-delà”¹². Au fil des siècles, une telle quantité de mots ont été écrits en France à propos de Venise que les canaux de la ville, à l’en croire Paul Morand, “sont noirs comme l’encre”: “[C]’est l’encre de Jean- Jacques, de Chateaubriand, de Barrès, de Proust ; y tremper sa plume est plus qu’un devoir de français, un devoir tout court”¹³.

Dans un intéressant article consacré aux représentations de Venise dans la littérature française du vingtième siècle, Xavier Tabet remarque que “le goût de Venise a aussi pris en France la tournure de ‘querelles de Venise’”¹⁴, et il affirme la nécessité de considérer la production littéraire récente, comme par exemple le *Contre Venise* de Régis Debray¹⁵, en continuité avec celle qui lui paraît désormais “une ancienne tradition française”¹⁶. Au début du vingtième siècle, argumente Tabet, l’idée romantique et décadente d’une Venise métaphysique, patrie spirituelle des artistes aspirant à se soustraire à la civilisation industrielle, s’est épuisée progressivement, jusqu’au moment où, “[d]ans les années vingt, Venise fait désormais partie du ‘monde d’hier’”¹⁷. Par conséquent, rejeter Venise “signifie d’abord exprimer la volonté d’en finir enfin avec le symbolisme, et de tendre vers un idéal de plénitude et de santé”¹⁸ – idéal qui correspond d’ailleurs bien au goût pour “la rigueur, le cubisme, l’art nègre”¹⁹ revendiqué par Cartier-Bresson lors de sa querelle avec Mandiargues.

Aux fleuves d’encre versés pour chanter les charmes de la ville s’ajoutent donc des voix beaucoup plus contestataires. C’est le cas de Gide, dont l’aversion pour Venise constituerait, selon la lecture de Vital Rambaud, “un nouvel épisode de cette ‘querelle’ qui, depuis la parution du premier volume du *Roman de l’énergie nationale*, oppose l’auteur des *Nourri-*

¹² F. BRIEU-GALAUP, *Venise*, cit., p. 10.

¹³ P. MORAND, *Venises*, Paris, Gallimard, 1971, p. 33.

¹⁴ X. TABEL, *Venise dans la littérature française du XX^e siècle*, dans “Laboratoire italien”, 15 (2014), p. 240.

¹⁵ R. DEBRAY, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, 1995.

¹⁶ X. TABEL, *Venise*, cit., p. 240.

¹⁷ *Ibid.*, p. 243.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le désordre*, cit., p. 70.

tures terrestres à celui des *Déracinés*²⁰, c'est-à-dire à Maurice Barrès, ainsi que la conséquence du refus de "tous les sentiments de 'trouble', de 'romantisme' et de 'mélancolie'" que l'auteur avait annoncé lors de son départ pour l'Algérie²¹. Après la Première guerre mondiale c'est également le cas de Lucien Fabre, qui en 1924 s'attache avec véhémence à dénoncer l'air de "faux semblant" de Venise et "la plus molle facilité"²² des mythes poétiques qu'elle évoque, dans un pamphlet qui suscite la réponse, aux tons également polémiques, de Georges Ravène: "M. Lucien Fabre a été victime d'un accident: il s'est mis en colère. C'est autre chose à coup sûr que de faire la *Connaissance de la Déesse*"²³. Dans un tel contexte, le choix de dénoncer la décrépitude de la vieille "Venise pourrie de romantisme"²⁴ ou, au contraire, de témoigner de son amour pour la ville lagunaire, assume une valeur de manifeste littéraire et esthétique. Par conséquent, suggère Tabet, la représentation littéraire de Venise constituerait une loupe particulièrement efficace pour analyser les changements culturels et esthétiques qui s'opèrent au fil du temps²⁵. Dans les paragraphes suivants, nous observerons les procédés qui permettent à Mandiargues de s'appropriier le mythe de Venise pour le réélaborer de manière inédite.

"Mandiargues ne limitait pas sa patrie à la France ; il l'étendait au Mexique, à l'Italie et surtout à Venise"²⁶, relate Marcel Schneider dans ses *Mémoires intimes*. En effet, si Mandiargues découvre Venise en voyageur, c'est presque en vénitien qu'il apprend à la connaître: depuis 1947 sa femme Bona bénéficie de la jouissance d'un palais gothique près du Ponte della Maddalena, l'ancienne maison de son oncle, le peintre Filippo de Pisis, et le couple n'hésite pas à s'y rendre pour de longs séjours. À Venise Mandiargues trouve un espace propice à la flânerie, à la rencontre, à l'écriture. Il y rencontre le peintre de Pisis et Ungaretti, "le plus

²⁰ V. RAMBAUD, *La querelle de Venise*, dans AA.VV., *Cent ans de littérature française, 1850-1950. Mélanges offerts à M. le Professeur Jacques Robichez*, dir. M. Bercot, P. Brunel, M. Raimond, Paris, SEDES, 1987, p. 193.

²¹ *Ibid.*

²² L. FABRE, *Bassesse de Venise*, Paris, Gallimard, 1924, p. 59.

²³ G. RAVÈNE, *Défense de Venise. Colloque avec M. Lucien Fabre*, Paris, Bossard, 1928, p. 9.

²⁴ F. T. MARINETTI, *Discours futuriste aux vénitiens*, dans AA. VV., *Futurisme: Manifestes, proclamations, documents*, dir. G. Lista, Lausanne, L'âge d'homme, 1973, p. 112.

²⁵ X. TABET, *Venise*, cit., p. 246.

²⁶ M. SCHNEIDER, *L'éternité fragile. Les Gardiens du secret*, Paris, Grasset, 2001, p. 120.

grand poète italien de l'époque²⁷, avec qui il instaure une amitié sincère, ainsi qu'avec nombre d'autres écrivains, artistes et collectionneurs. Il y découvre des plaisirs culinaires sans pair, qu'il s'amuse à reproduire dans ses narrations: "Je n'ai jamais été heureux dans des endroits pareils comme je l'ai été, par exemple, dans les *trattorie* de Fiumicino, [...] ou à Venise, en quelque rare restaurant ou bar où l'on vous serve encore une bonne salade de menus poulpes, telle que vous la trouvez décrite dans ma nouvelle: *Le triangle ambigu*"²⁸, raconte-t-il à Francine Mallet. Au cours du temps, il apprend à connaître la ville "par cœur"²⁹, comme l'écrit Jean Paulhan dans une lettre où il lui demande des renseignements pratiques avant de partir pour la lagune. Il retient les noms des rues et des ponts, et les légendes qui y sont associées, avec une précision dont il n'hésite pas à faire montre dans ses écrits:

Le pont des prêtres, le pont des chiens, le pont du lionceau, le pont de la femme honnête, le pont des tétons (où des courtisanes, jadis, exposèrent leur gorge sans voile et fardée, afin de vaincre, s'il se pouvait, le penchant des jeunes messieurs à la sodomie), le pont des dés (et non pas de la chance), le pont des poings (où des hommes combattirent, les pieds fixés sur des marques en creux), le pont des assassins, le pont de la pitié, le pont du sépulcre... Et d'autres centaines, ou davantage...³⁰

Grâce à sa connaissance de l'italien, il peut déchiffrer les lois de la sociabilité vénitienne: "Phoebé me tutoyait. Je ne m'en étonnai pas, quand j'eus repris la respiration, car le bon usage, dans la cité lagunaire, est de passer rapidement des formes d'une civilité empressée à un langage presque fraternel et brutal"³¹, fait-il prononcer au narrateur de "La révélation".

Mandiargues observe la ville à différents moments historiques, et si en 1938, lors d'un voyage en Italie avec Meret Oppenheim "malgré l'interdiction des autorités françaises aux Français d'aller en ce pays", il n'a pas "l'impression qu'il y eût de complot dans les coulisses"³², dix ans plus tard il déclare son maigre soulagement en observant que, contrairement à

²⁷ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971, p. 310.

²⁸ ID., *Le désordre*, cit., p. 97.

²⁹ ID., J. PAULHAN, *Correspondance 1947-1968*, éd. É. Dussert, I. Tokarska-Castant, Paris, Gallimard, 2009, p. 59.

³⁰ ID., *Feu de braise*, Paris, Grasset, 1959, pp. 73-74.

³¹ ID., *Mascarets*, Paris, Gallimard, 1971, p. 161.

³² ID., *Un Saturne gai. Entretiens avec Yvonne Caroutch*, Paris, Gallimard, 1982, p. 87.

Milan, “À Venise, il n’y a pas de ruines, et l’on pense à des spectacles plus gracieux que des pendaisons”³³.

Il a été remarqué maintes fois que les nouvelles de Mandiargues se jouent le plus souvent dans des lieux et des temps mystérieux, presque abstraits, suspendus en marge du monde concret. Au contraire, dans les textes vénitiens plusieurs indices interviennent pour ancrer la narration dans un passé plus ou moins révolu, appartenant à l’histoire personnelle et collective vécue par l’écrivain. Comme l’a très justement remarqué Lise Chapuis: “Ces quelques récits ‘italiens’ sont probablement le point d’ancrage dans l’œuvre de l’écriture la plus ouvertement autobiographique, alors que celle-ci est généralement peu naturelle à l’écrivain, ou du moins soigneusement voilée”³⁴. Dans un entretien avec Yvonne Caroutch, Mandiargues s’interroge sur la genèse de la nouvelle “Miroir morne” et il affirme:

Dans le même volume, un autre conte, que je préfère, *Miroir morne*, provient à la fois des *Déserts de l’amour* de Rimbaud et de l’une des plus heureuses saisons de ma vie, ce mois de septembre 1949 passé avec Bona à Venise. Par quelle sombre cristallisation ces souvenirs ont-ils pris l’éclat douloureux et dramatique de cette nouvelle, écrite en forme de poème en prose ? Je ne sais, je ne veux pas le savoir...³⁵

Sous la plume de l’auteur, le sentiment amoureux et l’excitation de la divagation urbaine se confondent avec l’émotion de la lecture, donnant lieu à une représentation à la fois ancrée dans l’expérience et nourrie par la littérature. À ces éléments s’ajoutent des références ponctuelles à la situation historique et politique de la ville, qui démontrent bien l’attention portée par l’auteur au ressenti de la population vénitienne dans l’immédiat après-guerre. Dans “Miroir morne” le protagoniste, pressé de quitter sa maison pour partir à la recherche de la femme aimée et peut-être perdue, s’habille entièrement en noir sans penser que son apparence pourrait “faire revivre aux yeux des habitants un passé détestable”³⁶ et susciter des réactions qui, en effet, ne tardent pas à se produire:

³³ ID., J. PAULHAN, *Correspondance*, cit., p. 33.

³⁴ L. CHAPUIS, *L’Italie palimpseste. Permanences italiennes dans l’écriture narrative d’André Pieyre de Mandiargues*, dans “Roman 20-50”, hors série 5 (2009), p. 37.

³⁵ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Un Saturne*, cit., p. 147.

³⁶ ID., *Feu*, cit., p. 79.

“[J]’entendais que l’on maudissait l’ennemi du peuple, derrière moi”³⁷. De même, malgré “son climat onirique” et sa structure “ordonnée selon une série de préceptes philosophiques et religieux”³⁸, traits qui ont été finement étudiés par Margaret Maurin, la nouvelle “Le fils de rat” est solidement ancrée dans une Venise à peine sortie de la guerre, qui commence lentement à prendre conscience des horreurs perpétrées “au temps où les hommes se tuaient pour la couleur de leurs chemises [...] plus souvent qu’ils ne se disaient ‘frère’, ou ‘bonjour’, ou qu’ils ne se donnaient la main ou ne s’offraient du tabac”³⁹. Si l’histoire collective est au centre de la narration, l’histoire personnelle de l’auteur se glisse entre les lignes, contribuant à donner vie à des personnages qui font basculer la nouvelle du côté de l’autofiction. Dans le couple composé d’un homme mal à l’aise avec l’italien mais animé par le plus grand appétit de curiosités et d’une femme magnifique, parlant italien et parée d’une écharpe achetée à Oaxaca, il n’est pas difficile d’observer le portrait de Mandiargues et de sa femme Bona, à peine rentrée d’un voyage au Mexique. On retrouve très probablement une référence à de Pisis dans le peintre mondain qui organise le bal où Simon Game fait la rencontre de Véronique Arès dans “Le triangle ambigu” ; aussi, on aperçoit aisément le reflet du palais qui fut la demeure de de Pisis, et puis de Mandiargues et de sa femme, dans la maison où réside la charmante “peintresse”⁴⁰ (appellation que Mandiargues a souvent réservé à Bona) Phoebé Nova:

[A]u nord de la ville, [...] près du pont de la Panada, [...] une vieille maison qui est entre le rio dei Gesuati et le rio dei Mendicanti, non loin d’une église de jésuites où il ne vous déplaira pas de voir une madone du plus galant aspect, dans une sorte de boudoir où le marbre a été travaillé de façon à sembler revêtu de dentelle.⁴¹

Pour Mandiargues, Venise est avant tout une ville vécue, un espace propice à l’expérience authentique: avant d’appartenir au domaine du mythe et de la littérature, Venise est pour lui un lieu de la mémoire. “À Venise [...] l’Humanité s’éloigne, glissant sur un lac calme”, écrit Sartre:

³⁷ *Ivi.*, p. 80.

³⁸ M. MAURIN, “Le Fils de rat” ou l’évangile selon Pieyre de Mandiargues, dans “Australian Journal of French Studies” 21 (1984), p. 138.

³⁹ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Porte dévergondée*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 102-103.

⁴⁰ *Id.*, *Mascarets*, cit., p. 159.

⁴¹ *Ivi.*, p. 158.

L'espèce humaine – ou, qui sait, le Processus historique – se rétracte, petit pullulement limité dans l'espace et dans le temps. Je la vois tout entière, de quelque lieu situé hors du temps et de l'espace et je sens très doucement, très perfidement mon abandon. [...] Ces mignonnes chimères ne sont pas mon présent. Entre elles et moi, il n'y a pas de simultanéité.⁴²

Dans la Venise vécue et décrite par Mandiargues, le processus historique est loin de s'être arrêté ; bien au contraire, la ville devient pour l'auteur un point d'observation privilégié à partir duquel faire l'expérience directe et subjective des changements en cours dans une Italie qu'il considère désormais comme une deuxième patrie. Entre l'auteur et la ville il y a bien un rapport de simultanéité, et les cinq nouvelles datées de Venise recueillies dans *Mascarets*, qui constituent une sorte de journal de la vie lagunaire, le rappellent.

Comme l'a remarqué David J. Bond dans un bel article consacré au rapport de Mandiargues à l'art visuel, l'imagination mandiarguienne, même dans ses manifestations les plus déchaînées, trouve son point de départ dans l'observation et la description minutieuse du monde. Dans ses récits, explique Bond, l'écrivain ne s'éloigne jamais complètement du monde réel, mais il s'engage à établir une relation inédite entre l'homme et son environnement⁴³. Dans les paragraphes suivants nous nous intéresserons aux principales sources littéraires et artistiques qui alimentent la perception, l'appropriation et la représentation mandiarguienne de Venise.

Venise, berceau de l'imprimerie grâce à Aldo Manuzio, représente pour l'auteur la ville littéraire par excellence, ainsi qu'une source inépuisable d'inspiration: "Je n'écris bien qu'à Paris et Venise"⁴⁴, avoue-t-il dans un entretien. Depuis son premier voyage, il trouve Venise "merveilleu-

⁴² J.-P. SARTRE, *Villes d'Amérique. New York, ville coloniale. Venise, de ma fenêtre*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2002, p. 56.

⁴³ D.-J. BOND, *André Pieyre de Mandiargues : some ideas on art*, dans "Romanic Review", 70 (1979), p. 72.

"Yet his starting point in all his tales of fantasy is minute observation and description of the world around him. He does not abandon the real world in his fiction, but creates a new relationship between us and it, a technique which can best be summed up by a passage he has written describing the effects of a blemish in a pane of glass."

⁴⁴ J.-L. DE RAMBURES, Comment travaillent les écrivains ? Les vagabondages de Pieyre de Mandiargues, dans "Le Monde" (supplément), 25 avril 1970, p. VIII, cité dans L. CHAPUIS, *L'Italie*, cit., p. 37.

sement liée au surréalisme”⁴⁵, et cela malgré l’absence de tout lien concret entre la ville des doges et le groupe de Breton⁴⁶. Peu importe que Breton ait toujours refusé de s’y rendre, “au prétexte que sa visite était à elle seule un immense stéréotype, un énorme chromo de calendrier”⁴⁷: la Venise de Mandiargues est à elle-même un espace surréaliste. “[E]space labyrinthique par excellence, sur le plan horizontal comme sur le plan vertical”⁴⁸, elle invite à la flânerie et à l’égarement. L’enchevêtrement de ses “chemins étroits, venelles plutôt que rues”⁴⁹ trouble la perception de l’espace et des dimensions, donnant lieu à une “ville qui est plus vaste qu’il ne semble et où il est aisé de se perdre plus que nulle part ailleurs”⁵⁰: “Ce n’est pas le moindre charme de la ville la plus charmante de l’univers que les maisons y soient numérotées par quartier et non par rue”⁵¹, s’exclame l’auteur dans un entretien avec Yvonne Caroutch. Venise défie les conventions de l’urbanisme et les lois de la logique, forçant le visiteur à se défaire de toute certitude pour développer des stratégies d’orientation, et même de déambulation, inédites. C’est le cas, par exemple, du protagoniste de “La révélation”, qui après avoir obtenu l’adresse de la mystérieuse Phoebé Nova (adresse qui lui est communiquée “avec la précision qui est nécessaire en cette ville où les maisons [...] sont presque introuvables pour un visiteur mal averti”)⁵², s’embarque dans la traversée nocturne d’une Venise déserte et enneigée, où il n’hésite pas à se mettre “à quatre pattes pour la traversée de quelques ponts glissants plus que les autres”⁵³.

“Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l’homme ait à connaître”⁵⁴ conduit les pas de l’homme qui subit les charmes de Venise. C’est le désir à la fois érotique et scopique du personnage de “Le triangle

⁴⁵ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le désordre*, cit., p. 70.

⁴⁶ M. PLANT, *Venice: fragile city. 1797-1997*, New Haven, London, Yale University Press, 2002, p. 336.

“There is no marked Surrealist presence in Venice, and it is a missing dimension, an absence not filled by the detective story or the murder chase. We miss the eroticism of Venice that might have been reignited by the Surrealists, anticipated in Apollinaire’s dedicated reading of Venetian erotic literature and Baffo.”

⁴⁷ A. VIRCONDELET, *Nulle part qu’à Venise*, Paris, Plon, 2003, p. 159.

⁴⁸ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, 1990, pp. 191-192.

⁴⁹ ID., *Fen*, cit., p. 74.

⁵⁰ ID., *Mascarets*, cit., pp. 154-155.

⁵¹ ID., *Un saturne*, cit., p. 132.

⁵² ID., *Mascarets*, cit., p. 159.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ A. BRETON, *L’Amour fou*, Paris, Gallimard, 1964, p. 101.

ambigu”, qui avec sa compagne arpente la ville à grandes enjambées, dans une course fébrile où chaque bâtiment évoque un souvenir différent:

Ensuite, il lui prendrait le bras [...] et il la guiderait au long du canal vers l’église de Saint-Sébastien, qui est sur l’autre rive. Mais ils ne passeraient pas le pont qui conduit, à gauche, à l’église romaine où Veronese trouva refuge [...], et c’est à droite qu’ils iraient, dans l’étroite Calle Longa, dite aussi calle de l’Avogaria. Garderaient-ils en mémoire des graffiti anti-américains qu’ils s’étaient amusés à déchiffrer [...] ? Plutôt ils se rappelleraient une exquise salade de petits poulpes et de branches de céleri qui avait été l’essentiel de leur diner [...]. D’un commun accord ils s’arrêteraient pour jeter un coup d’œil au comptoir de la trattoria Ai Cacciatori, où des ivrognes habituellement chantent de grands airs d’opéra [...]. Regarderaient-ils vers des poutres disposées en travers de la calle pour soutenir une maison caduque ? Oui ; et sous le massif étau ils presseraient le pas, [...] jusqu’au bar Da Pietro qui est à l’angle de la calle de la Turchette [...]. Le temps d’évoquer de jeunes courtisanes venues d’Orient à une époque imprécise mais reculée, celui de faire quarante pas approximativement, ils seraient arrivés au bout de la rue [...].⁵⁵

C’est aussi le désir douloureux du protagoniste de “Miroir morne”, qui s’égare dans une ville pluvieuse et hostile, cherchant en vain la femme qu’il craint perdue à jamais:

Je montais, je descendais les escaliers de ces ponts innombrables qui n’ont jamais permis à la roue (à aucune machine tributaire de celle-là, et pas même à l’humble brouette) de pénétrer dans la ville ; je glissai sur des marches que la pluie avait lessivées. Nulle part, sur les deux ou trois chemins que tu prenais d’habitude et que je parcourus dans tous les sens, je ne vis la silhouette enchâssée au fond de mes prunelles comme l’image fée que l’on prie d’être femme enfin et de venir à vous.⁵⁶

C’est, finalement, l’“appétit de curiosités”⁵⁷ qui dans “Le fils de rat” pousse le couple à entrer dans la friturerie où ils font la rencontre bouleversante d’un étrange personnage à l’air à la fois bestial et fantomatique.

De par sa géographie labyrinthique et par la surabondance de surprises qu’elle recèle (“Les plus belles boutiques des passages parisiens ou

⁵⁵ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Feu*, cit., pp. 77-82.

⁵⁶ *Ivi*, p. 80.

⁵⁷ ID., *Porte*, cit., p. 92.

bruxellois sont avares en comparaison”⁵⁸, écrit l’auteur, et dans une lettre à Paulhan il propose d’insérer un essai sur “les ivrognes de Venise”⁵⁹ dans la chronique consacrée aux curiosités du mois qu’il prépare pour la N.R.F.), la Venise mandiarquienne se configure comme un véritable “théâtre du désir”⁶⁰. Incessamment, elle excite chez le voyageur “cette soif d’errer à la rencontre de tout”⁶¹ qui seule déclenche ce que Dominique Berthet a nommé la “dynamique de la rencontre”⁶² surréaliste.

Ici comme nulle part ailleurs, “on ne sait jamais à quelles rencontres la vie nous exposera”⁶³, et on peut bien s’attendre à apercevoir un fantôme ou une autre présence troublante. Ainsi, sur une carte postale représentant le pont San Bastian et où l’on aperçoit la silhouette d’un homme, en 1962 Mandiargues écrit à Nelly Kaplan:

Nous aurions pu nous rencontrer par hasard en haut d’un pont, ma belle extravagante, et je regrette que le hasard ne m’ait pas mieux servi, car c’est vraiment le théâtre qui convient à ta grande insolence dorée. [...] Il y a trop de beaux reflets, trop de superbes rats, trop de fantômes (tu vois l’un de ces derniers sur les marches du pont).⁶⁴

En dépit du peu d’intérêt qu’elle a suscité chez le groupe de Breton, Venise est “à elle seule surréelle”, écrit Vircondelet dans un texte qu’il dédie, significativement, à Mandiargues: elle est un “immense puits d’imaginaires, malle magique, creuset de rêves”⁶⁵. Avec le surréalisme la ville établit une véritable communion d’esprit, une correspondance intime et mystérieuse qui dépasse toute logique. Un événement, en particulier, semble sceller ce lien de manière indissoluble:

⁵⁸ ID., *Le Behvédère*, Paris, Grasset, 1990, pp. 150-151.

⁵⁹ ID., J. PAULHAN, *Correspondance*, cit., p. 87. À notre connaissance, l’article n’a jamais vu le jour, mais “les plus glorieux ivrognes du monde” sont mentionnés dans la nouvelle “Miroir morne” (ID., *Feu*, cit., p. 80).

⁶⁰ A.-A. MORELLO, *Villes de Mandiargues*, dans “Roman 20-50”, hors série 5 (2009), p. 26.

⁶¹ A. BRETON, *L’amour*, cit., pp. 32-33.

⁶² D. BERTHET, *André Breton, l’éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*, Paris, HC Éditions, 2008, p. 11.

⁶³ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *La marge*, Paris, Gallimard, 1967, p. 165.

⁶⁴ ID., N. KAPLAN, *Écris-moi tes hauts faits et tes crimes. Correspondance 1962-1991*, Paris, Talandier, 2009, p. 27.

⁶⁵ A. VIRCONDELET, *Nulle part*, cit., p. 159.

En tête du livre nous lisons : “À ceux auxquels je dois la découverte de Venise, Leonor Fini, Bona et André Pieyre de Mandiargues, Marguerite Duras”.

Le matin même où j'avais appris la mort de Benjamin Péret, pensant tristement à lui et me souvenant, j'étais dans le cabinet des armures, au palais ducal, à Venise. Et là, comme je regardais par la fenêtre avec distraction, je vis une tête de veau qui allait dans le canal à la dérive, sous le pont des Soupirs. Pour incroyable que soit la chose [...], je jure qu'elle est exacte. Il s'agissait, évidemment, de la moitié d'une tête de veau, mais qui flottait du bon côté, très blanche sur l'eau noire comme un plat de porcelaine de Wedgwood, déviée brutalement par les remous des canots automobiles ou par les coups de rame quand passait une gondole, insultant l'art et le goût, moquant l'émoi des touristes à pied, l'indifférence des élégants en barques riches. Comme un poème de Benjamin Péret, me dis-je alors, qui aurait soudainement pris forme dans le monde extérieur pour donner à mes pensées le corps et le soutien qu'il fallait.⁶⁶

Sous la plume de Mandiargues, Venise subit une transfiguration qui l'élève à palimpseste de l'expérience surréaliste de l'espace urbain. Dans "Le passage Pommeraye", les statues de la plus célèbre galerie nantaise sont décrites par le narrateur comme les tristes figures d'un "carnaval vaporeux"⁶⁷ ; de même, dans *La Marge*, Sigismond se réjouit de pouvoir flâner, avec "tous les sens en éveil", dans une Barcelone qui lui paraît "une Venise de petites ruelles"⁶⁸. Comme Marco Polo dans *Les villes invisibles* de Calvino, Mandiargues semble incapable de décrire une ville sans dire quelque chose de Venise⁶⁹.

La Venise de Mandiargues n'est pas seulement surréaliste: elle est baroque également. C'est "D'un point de vue vénitien" que l'auteur décide d'aborder le sujet de l'art baroque dans un article paru dans *L'Arc*, et cela malgré l'arbitraire apparent de son propos: "Il y a, dans le monde, des villes qui ont la réputation bien établie d'être 'baroques'. Venise n'est pas de celles-là. C'est entendu"⁷⁰, reconnaît-il. Venise n'est pas une ville baroque au sens commun, explique Mandiargues, et pourtant les observateurs qui consentent à aiguiser leur regard peuvent apprécier ce qui constitue le vrai esprit baroque de la ville: "[L]a très belle église des *Scalzi*",

⁶⁶ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Deuxième*, cit., pp. 86-87.

⁶⁷ ID., *Le musée noir*, Paris, Gallimard, 1946, p. 97.

⁶⁸ ID., *La marge*, cit., p. 19.

⁶⁹ I. CALVINO, *Les villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013, p. 110 [trad. Jean Thibaut].

"Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise."

⁷⁰ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Deuxième*, cit., p. 116.

dont la façade montre “des statues de nudités tellement voluptueuses qu’ils penseraient approcher plutôt d’un temple de Vénus que d’un sanctuaire de moines va-nu-pieds”⁷¹, “le (trop) fameux *Rhinocéros* de Longhi”⁷², les “livres de fête”⁷³ conservés à la Ca’ Rezzonico, le mobilier exposé dans des musées et collections particulières. La description du célèbre tableau de Longhi sert de prétexte à l’auteur pour élaborer sa propre définition de “baroque”, qui s’appuie moins sur l’idée d’excès formel que sur celle de l’exaltation des forces mystérieuses de la nature: le contraste que l’on remarque entre les personnages humains

et le gros animal rapporté des tropiques, n’est pas moins baroque que le cri d’un perroquet dans un parloir de nonnes. Il marque l’irruption des forces de la nature (l’une des espèces les plus brutales parmi les faunes des pays chauds) dans un monde froid, figé, qui se lézarde. [...] Dès que l’on a compris cela, et que l’on a perdu l’habitude de chercher toujours le baroque dans l’excès convulsif de la forme, les apports essentiels de ce style deviennent éclatants, on les distingue dans un grand nombre d’œuvres qui ne semblaient pas, à première vue, lui appartenir, et on lui rend justice si on ne l’avait pas fait encore.⁷⁴

Considéré d’un point de vue vénitien, le style baroque excède le cadre à la fois historique et esthétique auquel il est souvent associé, et il s’impose comme un prisme capable de mettre en valeur les incongruités qui déterminent l’expérience humaine du monde: “Rien de moins que l’un des masques les plus communs de l’universel, et, veut-on le considérer comme une grimace, il n’en est pas qui soit également révélatrice de la nature des choses”⁷⁵. Tout comme le mobilier baroque vénitien se signale par une variété formelle qui fait qu’ “en toute liberté les formes passent de la roche ou du caillou à la racine, à la branche d’arbre, à la palme, au bras humain, à la patte de lion, au serpent et à l’oiseau”⁷⁶, ainsi la Venise mandiarquienne s’avère un espace propice au choc et à la métamorphose. Lorsque le protagoniste de “La révélation” se met à genoux pour traverser plus aisément les ponts que la neige a rendu glissants, son changement de posture an-

⁷¹ *Ivi*, pp. 116-117.

⁷² *Ivi*, p. 117.

⁷³ *Ivi*, p. 118.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 117-118.

⁷⁵ *Ivi*, p. 115.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 119-120.

nonce une véritable transformation, qui correspond aussi à la prise de conscience de la part d'irrationnel qui nourrit son désir: une fois arrivé dans l'ancien palais où demeure Phoebé Nova, il remarque que son attitude est désormais celle point raisonnée "d'une bête tombée dans une caverne et qui cherche une trouée vers l'extérieur"⁷⁷. De manière plus évidente, la métamorphose est au cœur de "Le fils de rat", que Margaret Maurin, s'appuyant largement sur la pensée gnostique, définit comme le récit d'"un rite de régénération grâce auquel l'élue subit une transformation radicale de sa nature"⁷⁸. Dans la nouvelle, au moins deux événements marquent l'irruption de l'imprévu dans l'ordre du quotidien, d'une manière qui n'est pas loin de rappeler l'effet produit par le *Rhinocéros* de Longhi: d'abord, l'entrée dans le petit restaurant de la femme qui accompagne le narrateur et qui, rayonnante de beauté et parée de bijoux, s'est mise dans l'idée "de faire entrer ce soir-là le luxe en un lieu parmi les plus bas de la ville"⁷⁹; ensuite, l'apparition d'un homme à l'air craintif que tout le monde repousse en l'appelant "fils de rat". Tout en remarquant qu'il a "l'apparence humaine"⁸⁰, le narrateur ne peut pas s'empêcher d'insister sur le côté animal qui caractérise le fils de rat:

Peut-être à cause du nom que j'avais entendu qu'on lui donnait, je trouvais qu'il s'avavançait à la manière d'une sorte de rongeur. [...] Ses cheveux, d'un gris tirant sur le jaune comme celui de l'herbe morte en hiver, étaient proprement incultes [...]. Sa barbe et sa moustache, ou plutôt les poils de son visage, étaient de la même nature usée, avec moins de vigueur encore. Attablé comme il se trouvait, il remuait peu le visage, ce qui faisait remarquer la mobilité de ses petits yeux roux, qui couraient perpétuellement sans s'arrêter nulle part et sans jamais se laisser saisir.⁸¹

Le lecteur et le narrateur apprennent en même temps que l'homme, "sorti d'une femme [...] suivant le naturel usage"⁸², a subi la métamorphose qui l'a relégué en marge de l'humanité lorsque, grâce à l'intervention fortuite d'un rat, il a réussi à se sauver des "partisans de droite

⁷⁷ ID., *Mascarets*, p. 161.

⁷⁸ M. MAURIN, *Le fils*, cit., p. 138.

⁷⁹ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Porte*, cit., p. 96.

⁸⁰ *Ivi*, p. 101.

⁸¹ *Ivi*, pp. 99-101.

⁸² *Ivi*, p. 101.

ou de gauche”⁸³ qui auraient voulu le justicier⁸⁴. Ni homme ni animal, ni mort ni vivant, le fils de rat participe de la même instabilité ontologique qui caractérise la ville, organisme terrestre aussi bien qu’aquatique dont l’existence dépend de “cette eau qui n’est jamais transparente”⁸⁵ et qui représente à la fois une source de vie et une menace de destruction:

Le couple (ou l’antagonisme) construction-destruction [...] trouve ici son terrain naturel, car la ruine et l’engloutissement sont partout présents à Venise dans les assemblages du marbre, de la pierre et du verre, tout de même que la mort est présente dans l’union de l’homme et de la femme quand ne les protège plus l’innocence enfantine.⁸⁶

Dans la fiction, la précarité inquiétante qui caractérise la ville est exprimée de manière particulièrement efficace dans “Miroir morne”, où le narrateur marque sans appel la différence entre l’eau vivante de la Méditerranée et la putréfaction des “lagunes que les moustiques infestent”⁸⁷: “Plus tard, j’arrivai à la limite de la ville, qui est, de tous côtés, la mer (l’eau des lagunes au moins, sinon la grande étendue vive)”⁸⁸. Encore, dans la pièce *La nuit séculaire*, qui se joue dans une ville norvégienne, Venise est évoquée de manière fugace à un moment où Karin veut communiquer son angoisse face à la fin imminente du dix-neuvième siècle, qu’elle conçoit comme un présage de mort: “J’ai vu et senti la mort il y a un peu plus de onze heures. Je n’ai pensé qu’à la mort pendant tout le temps que vous vous promeniez en bateau, que l’on chantait pour vous comme dans une Venise froide”⁸⁹.

Les canaux de Venise sont des miroirs qui peuvent s’avérer mornes. De par son instabilité structurelle, la ville force les personnages mandiarguiens à

⁸³ *Ivi*, p. 104.

⁸⁴ Pendant la guerre, l’homme a été emprisonné et soumis à un jugement aussi arbitraire que décisif : huit prisonniers ayant été disposés aux extrémités d’une salle octogonale avec un petit tas de farine à leurs pieds, un rat a été libéré dans la salle ; seule la personne vers laquelle le rat se dirigerait aurait la vie sauve, les autres seraient tués. Grâce au choix capricieux du rat l’homme est libéré, mais depuis cet événement il est incapable de réintégrer les dimensions de l’existence humaine.

⁸⁵ ID., *Le désordre*, cit., p. 162.

⁸⁶ ID., *Deuxième*, cit., p. 192.

⁸⁷ ID., *Feu*, cit., p. 76.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 81-82.

⁸⁹ ID., *La nuit séculaire*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 68-69.

ressentir le paradoxe de l'existence humaine, irrémédiablement suspendue entre présence et disparition. Après avoir témoigné de la commémoration inquiétante à laquelle il avait été invité "puisque le présent m'avait meurtri et que je désespérais dans l'avenir"⁹⁰, le protagoniste de "Miroir morne" observe son image fuyante qui se reflète dans l'eau de la lagune, donnant lieu à une scène qui est aussi une méditation sur la nature dérisoire de toute perception assurée de soi et de sa présence au monde: "L'homme effrayant se tait, car la lune, parue au-dessus du cercle des cyprès, verse une lumière trouble, et il voit son reflet dans l'eau noire du bassin, parmi les formes blanches qui ne sont que nudités de déesses et petits nains moqueurs vêtus en prêtres de comédie"⁹¹.

Les personnages qui peuplent Venise sont pour la plupart des êtres liminaires, eux-mêmes suspendus entre l'affirmation de soi et l'effacement. Tout en ayant échappé à la mort violente, le fils de rat vit une existence fantomatique, complètement étrangère à la société des hommes, puisque sa seule présence est perçue comme un présage funeste: "Je me sentais vague et vidé tous ensemble"⁹², commente le narrateur après sa rencontre avec l'étrange personnage, "nous pensions qu'une humeur caligineuse aurait empli nos bronches de peste si nous avions seulement ouvert la bouche"⁹³. De même, dans "Le triangle ambigu" le lecteur apprend des événements qui non seulement "n'exist[ent] pas dans l'espace de la réalité"⁹⁴, mais dont le statut est rendu douteux même dans l'espace de la fiction, puisque le récit est entièrement conduit au mode conditionnel.

Lieu à la fois vécu et imaginé, en changement perpétuel comme l'eau qui coule dans ses canaux, Venise reflète l'instabilité du sujet qui s'engage à la décrire et elle représente le cadre idéal pour des narrations où l'écrivain met à l'épreuve les frontières de l'identité et les pouvoirs de révélation de la fiction. Georges Gusdorf rappelle d'ailleurs que le miroir, dont l'invention a été capitale pour le développement du genre de l'autoportrait, a vu le jour dans la ville lagunaire, et que dans les mains de certains artistes il a pu manifester ses pouvoirs de révélation:

⁹⁰ ID., *Fen*, p. 88

⁹¹ *Ibid.*

⁹² ID., *Porte*, cit., p. 118.

⁹³ *Ivi*, p. 119.

⁹⁴ ID., *Mascarets*, p. 92.

[L]a possibilité de ce dédoublement spéculaire ne pouvait susciter la réalisation d'images de soi-même que chez des artistes en mesure de se poser la question de leur être singulier, et de se laisser fasciner par cette confrontation entre le réel et l'irréel, [...] interrogation de soi sur soi, comme si la confrontation entre l'individu et son reflet engendrait une recherche du principe de la similitude entre l'artiste et son double figuré, renvoyant ainsi à un troisième terme, par-delà les deux premiers, qui lui-même invite à une poursuite à l'infini dans le jeu de miroirs se renvoyant l'un l'autre, de reflet en reflet.⁹⁵

Dans les récits vénitiens, Mandiargues ose franchir la frontière entre la fiction et l'autoportrait, donnant lieu à un jeu de miroirs infini où le sujet est en même temps révélé et effacé, bousculé dans un domaine qui appartient à la fois à l'Histoire et à la littérature, à la mémoire et à l'imagination, au quotidien et au le mythe. En s'enfonçant dans le dédale des ponts et de ruelles, Mandiargues dessine la géographie incertaine des souvenirs et de l'imaginaire, jusqu'à ce que, comme le suggère un passage particulièrement évocateur dans "L'étudiante", l'espace lagunaire ne parvienne à coïncider avec celui – exaltant et tragique – de la page écrite:

Les livres vieux sont à qui vraiment les aime une métropole sévère et bariolée que le désir boursoufle en maints délicieux couloirs fleurant, ainsi que de vénitiennes *merverie*, [...] mais où se perdra tout de suite le connaisseur [...] s'il se hasarde entre les sombres parois bâties de maroquin à nerfs d'un pont des soupirs qui ne mène qu'aux nécropoles hantées des jésuites; et pourtant je sais qu'il est aussi des rialtos de vélin dentelé d'or qui ouvrent derrière leurs gardes de papier vert comme un jardin féerique où librement escaladent le ciel les plus audacieux balcons d'où se pencha jamais un visage humain.⁹⁶

⁹⁵ G. GUSDORF, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 339.

⁹⁶ A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Soleil des loups*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 111-112.

GRANDEZZA E DECADENZA
DEL “TEATRO FRANCESE” DI TORINO:
IL TEATRO SCRIBE
IN CONTRADA DELLA ZECCA 27

Cristina Trincherò

Una certa indefinitezza frammentaria intrecciata a un inspiegato silenzio avvolge ancora parecchi spaccati della vita culturale torinese dei secoli passati, fra cui le vicende che, dal 1858, data della sua costruzione, al 1942, anno del bombardamento che lo ridusse in macerie, segnarono la parabola del Teatro Scribe¹ (poi Teatro di Torino negli anni 1925-1930),

¹ Il presente saggio propone alcuni esiti di un'ampia ricerca sul Teatro Scribe tuttora in svolgimento. Una prima riflessione sui materiali raccolti ed esaminati relativi all'attività del teatro negli anni di Torino capitale è stata pubblicata nel contributo Cristina Trincherò, *Un “théâtre français” à Turin à l'époque du Risorgimento: le Teatro Scribe*, in *Le développement du “grand spectacle” en France: politiques, gestion, innovations (1715-1884)*, Paris, Garnier, 2013, pp. 241-258 [numero monografico di “European Drama and Performance Studies”, I/2013].

Poche notizie sullo Scribe sono reperibili in: S. CORDERO DI PAMPARATO, *Teatri e censura in Piemonte nel Risorgimento italiano (1849-1861)*, in “Il Risorgimento Italiano. Nuova serie, pubblicata dalla Società Storica Subalpina”, 1918-1919, XI-XII, fasc. 4, n. 20, pp. 444-464; 1921, XIV, fasc. 3-4, n. 27, pp. 136-161; G. DEABATE, *Il Teatro Scribe e le sue tradizioni*, in “Gazzetta del Popolo”, 13 dicembre 1924; s.a., *Teatri e cinematografi*, in *Nuova Guida illustrata della città di Torino*, Torino, Libreria F. Casanova e C., 1928; G. MICHELOTTI, *I Teatri torinesi e i Torinesi a Teatro*, in *Torino. Guida della città attraverso i Tempi, le Opere, gli Uomini*, edito dalla Commissione di propaganda del Comitato per le celebrazioni torinesi nel IV centenario di Emanuele Filiberto e X anniversario della vittoria, Torino, Bona, 1928; D. LANZA, *Torino a teatro (verso la metà dell'Ottocento)*, in *Torino nel 1948*, a cura di M. Bernardi e V. Viale, Torino, Stabilimento tipografico Vogliotti, 1948, pp. 47-52; O. BELTRAMI, *Torino in dieci tempi*, Borgo S. Dalmazzo, Bertello, 1960; L. TAMBURINI, *I Teatri di Torino. Storia e cronache*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1966 [parzialmente ripreso nel volumetto *I teatri di Torino*, Torino, Paravia, 1997, e in due articoli: *Sui palcoscenici la polvere del tempo*, in “Cronache economiche”, n. 3, 1983, pp. 7-10, e *Fin-de-siècle e tempi nuovi. Torino e i suoi teatri tra Ottocento e Novecento*, in “Piemonte vivo”, n. 3, 1991, pp. 2-12]; M. BERNARDI, *Torino storia e arte. Guida della città e dintorni*, Torino, Edi-

inaugurato in età risorgimentale in Contrada della Zecca (in seguito via Verdi), nel cuore del quartiere dello spettacolo e della musica. Eppure fu subito noto come “il Teatro Francese”, il primo in Italia, aperto con lo scopo di far “ammirare in tutte le sue forme l’arte drammatica francese”²: affidato alla gestione sapiente dell’impresario Eugène Meynadier, ospitò compagnie e repertori alla moda nella Parigi dell’Ottocento, e fu intitolato al drammaturgo più in voga e più imitato durante il Secondo Impero, giustappunto Eugène Scribe.

Se le cronache del tempo lo ricordano come “il teatro per eccellenza della commedia francese”³ in Italia, i rari cenni che ne danno gli studi successivi sulla storia dello spettacolo e della musica a Torino si limitano ad associarlo pressoché esclusivamente ai veglioni e ai carnevali che, sullo sfumare del XIX secolo, in anni di evidente declino, costituirono i principali eventi in cartellone. Purtuttavia, nel 1923 lo Scribe ospitò una tournée dei rivoluzionari Balletti svedesi di Rolf de Maré⁴, oltre ad altri spettacoli di prosa e musica di un certo interesse, ancora una volta importati da Parigi o comunque ispirati dai repertori francesi: quasi un preludio per il rilancio che sarebbe avvenuto nel 1924, quando l’edificio fu acquistato da Riccardo Gualino e trasformato nella vetrina in grado di far conoscere al pubblico torinese e spesso italiano, le espressioni più avanzate dell’arte drammatica, della musica, della danza e delle arti figurative affermate da anni oltre confine, filtrate attraverso le esperienze d’arte in scena a Parigi. Fu così che, fino all’esilio di Gualino avvenuto a inizio 1931, sul palcoscenico dell’odierna via Verdi l’ispirazione tratta dai mo-

zioni d’Arte Fratelli Pozzo, 1975; *Musica e spettacolo a Torino fra Otto e Novecento. Il Teatro Regio e i teatri torinesi (1896-1905)*, a cura di G. Rampone, L. Manzo, F. Peirone, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 2009.

Materiali inediti di notevole interesse sono conservati presso l’Archivio Storico della Città di Torino, Fondo Simeom e Nuove Acquisizioni.

Per il presente saggio, le condizioni di cattiva conservazione di alcuni periodici e ritagli di stampa non permettono, finora, di segnalare il numero delle pagine di articoli citati.

² F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, coi tipi di E. Dalmazzo, 1860, p. 328.

³ G. DEABATE, *Il Teatro Scribe*, cit.

⁴ [s.a.], *Allo Scribe. I balli svedesi*, in “La Stampa”, 28 aprile 1923.

delli francesi restò dominante, svolgendo un ruolo di raccordo e di filtro tra cultura internazionale, di apertura europea, e ambienti italiani⁵.

Un omaggio a Eugène Scribe nella Torino del Risorgimento

È un Teatro elegante ed assai capace, eretto da una Società di azionisti nell'anno 1857.

Può contenere 1.400 persone: ha 97 palchi di proprietà privata ripartiti in quattro ordini ed un loggione.

Negli anni in cui la città era ancora la sede del Governo ottime compagnie francesi rappresentavano in questo Teatro commedie e drammi [...]⁶.

Così ne parla nel 1869 Pietro Baricco, abbozzando il profilo delle sale che costellavano il centro della città. Il Teatro Regio, edificato nel 1740, si imponeva come tempio della lirica, mentre dal 1856 il Teatro Vittorio Emanuele organizzava concerti e accoglieva balli dell'alta società sabauda. Nello stesso perimetro, il Teatro Carignano, eretto nel 1752, conobbe il maggior fulgore tra il 1820 e il 1854 grazie alla Compagnia Reale Sarda. Poche vie più in là, il D'Angennes, dopo decenni di fasti (la fondazione risale al 1786) in cui si profilò come la culla della commedia italiana, della commedia di ispirazione francese e del melodramma, dal 1857 si convertiva in spazio eletto per recite in vernacolo sotto la direzione dell'imprendario Giovanni Toselli, gran promotore del teatro dialettale. Una trasformazione analoga subiva la piccola sala Rossini, datata 1792, che dopo anni di opera buffa si mutò in sede per *divertissement* aristocratici e altoborghesi. Nel 1855 fu aperto il Teatro Alfieri, ambiente sfortunato: tre anni dopo l'inaugurazione patì un fatale incendio. Ricostruito, ospitò spettacoli di prosa e di lirica di qualità rivolti a una platea meno elitaria e agiata di quella fedele al Carignano, del quale garantiva spesso la medesima programmazione ma a costi inferiori, dopo che la sala più prestigiosa si era accaparrata le 'prime'. Al Balbo, costruito nel 1856, era possibile assistere a *matinée* con compagnie popolari, intrattenimento di un uditorio più modesto. Per un'arte drammatica di qualità, gli spettatori torinesi di

⁵ Cfr. S. BALDI, N. BETTA, C. TRINCHERO, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013, e relativa bibliografia, oltre all'archivio digitale www.teatrotorino.unito.it dei medesimi autori.

⁶ *Torino*, descritta da P. BARICCO, Torino, Paravia, 1869, vol. II, pp. 573-574.

cultura medio-alta facevano riferimento, oltre che al Carignano, al Teatro Gerbino, inaugurato nel 1838.

Costruito al numero 27 della Contrada della Zecca, il Teatro Scribe era parimenti poco lontano da Palazzo Reale, dall'Università, dall'Accademia di Belle Arti, cioè da tutti i riferimenti culturali e amministrativi della città. Il progetto dell'ingegner Giuseppe Benati venne affidato all'architetto e docente torinese Giuseppe Bollati (autore dei palazzi di piazza Statuto e della facciata posteriore di Palazzo Carignano), il quale portò a termine i lavori tra il 1856 e il 1857, coinvolgendo il pittore Costantino Sereno per il bel soffitto della sala. Sovvenzionato da una società di azionisti capeggiata dal conte Antonio Piola, il risultato fu un imponente palazzo neoclassico dotato di una grande sala fastosa capace di contenere tra parterre e quattro ordini di palchi, in un trionfo di dorature stucchi e velluti, 1400 spettatori di quella società subalpina sobria e austera, ma nel contempo amante del bel vivere e dello spettacolo⁷. Un ambiente talora un po' chiuso, forse in ragione della proverbiale indole di una monarchia tutto sommato militare fatta di discrezione e misura, come la descrivono le guide del tempo:

I Torinesi hanno indole mite, ingegno svegliato, carattere franco: sono piacevoli nel conversare, nel trattare cortesi, nell'operare pazienti e fermi nei loro propositi. Non si lasciano trasportare dalla fantasia, non amano i subiti mutamenti, non si lasciano padroneggiare dal febbrile entusiasmo⁸.

Sullo sfondo della guerra di Crimea e del dibattito attorno alla “questione italiana”, in un regime che dal 1848 divenne costituzionale, Torino era una città che amava divertirsi e dove veniva declinato in varie forme il culto del *loisir*, della distrazione dopo il lavoro; e il teatro rappresentava uno degli svaghi prediletti:

Durante il giorno tutti attendono alle loro occupazioni, e verso sera escono a passeggio per respirare aria più libera e salutare, o sotto i portici, o nei giardini, o sui corsi [...]. Tutte le classi dei cittadini amano gli spettacoli drammatici e lirici, dei quali non v'ha penuria in tutte le stagioni dell'anno. Colla tenue moneta di 40 centesimi o poco più si può assistere ad un dramma rappresentato dai migliori comici odierni, quali il Salvino

⁷ Cfr. R. RIU, *L'edificio*, in S. BALDI [et alii], *Il Teatro di Torino*, cit., pp. 63-77.

⁸ *Torino*, descritta da P. BARICCO, cit., p. 22.

ed il Rossi, e con una lira si può goder lo spettacolo di un'opera in musica nei teatri di secondo ordine⁹.

Le tante sale di spettacolo offrivano le distrazioni più svariate e persino le più eleganti venivano occasionalmente convertite in sedi di eventi mondani dove ci si recava per vedere (uno spettacolo) e per farsi vedere, segnalando la propria presenza negli ambienti che contavano. Teatro nel teatro, come ovunque, anche nell'apparentemente rigorosa Torino logge e platea accoglievano scene e cronache di vita sociale e mondana, sebbene le atmosfere e le consuetudini fossero assai lontane dal microcosmo fervente del *Teatro alla Scala*, così appassionatamente descritto da Stendhal, o dal caloroso San Carlo di Napoli, o ancora dalle chiosose sale romane, in ragione proprio del differente temperamento delle genti. Sta di fatto che la seconda metà del secolo sembrò dischiudersi sotto i migliori auspici per il mondo teatrale sabaudo anche su un piano amministrativo, non soltanto per l'ampia varietà di offerte d'intrattenimento: dopo anni di sottomissione alla macchina complicata e rigorosa della Censura ufficiale, il 12 giugno 1856 questo vincolo venne abolito e sostituito da tre commissioni incaricate di vigilare sulla programmazione delle sale teatrali, ma con una certa elasticità¹⁰.

Primo e unico caso in Italia, il Teatro Scribe fu dedicato a un drammaturgo straniero ancora in vita (sarebbe scomparso poi nel 1861). Il suo busto trionfava come un nume tutelare sopra l'ingresso della platea e la scelta di dedicargli un teatro rivelava in maniera esplicita l'intento con cui quella sala era stata inaugurata: scelta strategica di un impresario perspicace, Eugène Meynadier, che conosceva bene il gusto torinese e italiano del tempo, e l'attrattiva che avrebbe potuto esercitare un teatro che si imponeva come nettamente francese e alla francese in un territorio storicamente e culturalmente legato alla Francia. Attorno alla metà del secolo, Eugène Scribe aveva ormai raggiunto l'apice della carriera: drammaturgo di professione, dominava le scene in Francia da decenni ormai, componendo commedie, drammi e vaudeville prodotti a ritmi frenetici avvalendosi di un gruppo di collaboratori e sfruttando con sagacia tutte le risorse delle tipologie teatrali che praticava – e che il pubblico amava. Maestro nel tessere intrighi, il suo nome era legato a vicende basate su quiproquo, colpi di sce-

⁹ *Ivi*, p. 23.

¹⁰ Cfr. L. TAMBURINI, *Il teatro: compagnie e copioni*, in *Storia di Torino*, vol. VI: *La città nel Risorgimento (1798-1864)*, a cura di U. Levra, Torino, Giulio Einaudi editore, 2000.

na, agnizioni, suspense, secondo trame ben costruite in uno stile capace di piacere tanto il pubblico aristocratico in cerca di svago quanto la sempre più folta platea borghese.

Gli anni d'oro della gestione Meynadier e di Torino capitale (1858-1864)

Il programma della serata inaugurale del Teatro Scribe, avvenuta il 21 dicembre 1858, non si aprì tuttavia sotto gli auspici più favorevoli. Il progetto di Meynadier era ambizioso: invitare Scribe per l'occasione, attraendo il pubblico con l'illustre presenza e accaparrandosi un'esclusiva. Purtroppo il drammaturgo disdegnò l'invito, accampando la scusa di un malessere della consorte, e se ne restò a Parigi. Inoltre, la serata avrebbe dovuto includere tre composizioni, di cui *Les Trois Maupins* di Eugène Scribe stesso, seguito da due brevi "scene" oggi dimenticate, *Pas de prologue* e *Théâtre Scribe*; ma le pur maggiormente tolleranti autorità censorie negarono la messinscena di quest'ultima in ragione delle allusioni politiche presenti nel testo e della francofilia stimata eccessiva, giudicata persino oltraggiosa¹¹. Furono dati allora soltanto *Pas de prologue*, "di troppo spolverato gusto parigino", secondo il punto di vista severo di Vittorio Bersezio, e *Les Trois Maupins*, commedia di intrigo nuova per Torino ma molto celebre in Francia, dove Scribe dava mostra della sua arte di elaborare trame e imbrogli a effetto sicuro.

Un impresario francese, una sala dedicata a un drammaturgo francese, compagnie francesi, repertori affermati sulle scene francesi, compagnie affermate in Francia; così commenta in merito Francesco Regli nel 1860:

Non è forse il Meynadier cagione che Torino abbia un bel monumento di più, il Teatro Scribe, che è per fermo la più graziosa sala di spettacoli di codesta città? Certo che, a rendersi più benemerito agli Italiani, avrebbe potuto intitolare il nuovo locale a qualcuno dei nostri grandi scrittori teatrali, benché lo Scribe abbia acquistata fra noi da lungo tempo la citta-

¹¹ Cfr. G. CAUDA, *Un teatro torinese che si rinnova*, in "L'Illustrazione del Popolo", 6 dicembre 1925. Cauda menziona le cronache di Vittorio Bersezio pubblicate dalla "Gazzetta Piemontese", peraltro imprescindibile fonte di notizie su questa sala, in assenza di registri e raccolte complete di programmi, per ricomporre la cronologia della programmazione del teatro grazie al trafiletto quotidiano sugli spettacoli in scena a Torino.

dinanza. [...] Meynadier volle farci ammirare in tutte le sue forme l'arte drammatica francese [...]¹².

Le cronache della vita torinese negli anni che coprono il regno di Vittorio Emanuele II menzionano in effetti il fascino che quel nuovo teatro fu capace di esercitare a Torino: “[...] grande era la frequenza degli spettatori, specialmente di nobili ed agiate famiglie”¹³, certamente amanti delle novità e per cui l’etichetta “realizzato a Parigi” era garanzia di qualità e soprattutto di attualità. Negli anni d’oro dello Scribe il valore delle compagnie francesi ingaggiate era indubbio, “una schiera eletta di artisti”¹⁴, il cui repertorio e la cui arte seppero produrre “il teatro per eccellenza della commedia francese” in Italia¹⁵, certamente non estraneo alle logiche commerciali che in cartelloni di indubbio onore inserivano comunque serate meno autorevoli però in grado di fare buona cassetta.

Attore e direttore di compagnie, Eugène Meynadier era nato a Périgueux nel 1818, ma all’epoca del suo insediamento a Torino aveva assunto cittadinanza italiana perché era in Italia che questo *parvenu* proveniente dalla campagna e da una famiglia modesta aveva scelto di lavorare. Appassionato di teatro, aveva accumulato esperienze in sale amatoriali di Parigi (fra cui la Chantreine del Théâtre des dilettanti), dove aveva compiuto gli studi, per spostarsi poi in provincia a Bordeaux e a Chambéry, quindi lanciarsi nuovamente a Parigi, al Théâtre du Palais Royal nel 1844, dopo un apprendistato nei contesti artistici e sociali più svariati. Nel 1849 partì per Napoli, in tournée con la sua “Compagnie française”, prima tappa della sua carriera in Italia, terra di elezione dove volle far conoscere l’arte drammatica francese del tempo. Quando si alzò il sipario dello Scribe, Meynadier non era estraneo agli ambienti torinesi: gli spettatori ne avevano apprezzato l’ispirazione nelle stagioni tenute al Teatro d’Angennes. Da par suo, Meynadier in questa esperienza aveva sondato i gusti del pubblico: il rimando al drammaturgo parigino più in voga sin dal nome della nuova sala pareva promessa di successo; e in effetti, in virtù di una programmazione ben studiata, lo Scribe si diede un profilo esclusivo imponendosi come il primo teatro italiano capace di accogliere – perlomeno nei

¹² F. REGLI, *Dizionario*, cit., p. 328.

¹³ *Torino*, descritta da P. BARICCO, cit., p. 574.

¹⁴ G. DEABATE, *Il Teatro Scribe*, cit.

¹⁵ *Ibidem*.

primi anni di attività – quasi esclusivamente compagnie e repertori d'oltralpe, ogni sera, non soltanto per spettacoli estemporanei e brevi *tournée*.

Uomo di teatro dal fiuto infallibile, Meynadier nel 1849 pensò che potesse essere un buon affare far conoscere sulle nostre scene, nell'originale, il vastissimo repertorio del suo paese (drammi, commedie, *comédie-vaudevilles*, fino ai primi successi offenbachiani dei Bouffes-Parisiens)¹⁶.

A Torino, Meynadier portò commedie e drammi francesi alla moda nella cornice più adatta, come ricorda Stanislao Cordero di Pamparato:

La moda in Piemonte era tutta orientata verso la Francia, specialmente nelle classi alte. Il francese si studiava, quasi fosse la lingua nazionale: all'italiano si dava ben scarsa importanza. A quanto veniva d'Oltralpe, specialmente in materia di libri e di teatro, si riserbavano accoglienze, che certo non si concedevano ad opere di autori italiani [...]. I capocomici seguivano l'andazzo generale e sfruttavano allegramente la moda coll'ammannire a tutto spiano sotto una veste corretta, italiana¹⁷.

D'altra parte, nell'Ottocento la penuria di drammaturghi italiani innovatori e di qualche distinzione era spesso lamentata dalla critica e il pubblico, stanco dei drammi lacrimevoli di età romantica, reclamava a gran voce delle novità:

Delle produzioni della scuola romantica pura, dei drammi lagrimosi, sentimentali, alla Kotzebue, che per tanti anni avevano attirato il pubblico e formato il passatempo più gradito delle platee italiane, non era più il caso di parlare. Erano venute a noia e si tolleravano svogliatamente, con un senso di disgusto, proprio perché mancava altro. Si volevano novità¹⁸.

Queste non potevano giungere che dall'estero, dalla Francia innanzi tutto, dove i *grand boulevard* del Secondo Impero proliferavano di sale di spettacolo. Eugène Scribe certo era un autentico virtuoso nell'arte delle *pièce* "ben fatte", ma in ogni caso i teatri di Parigi offrivano un ventaglio variegato di drammaturghi più o meno talentuosi, capaci di portare verve e freschezza là dove i cartelloni italiani soffrivano la stanchezza di una tradizione esaurita. La Compagnia francese assoldata da Meynadier ne

¹⁶ *Musica e spettacolo...*, a cura di G. RAMPONE [et alii], cit., p. 54.

¹⁷ S. CORDERO DI PAMPARATO, *Teatri*, cit., 1921, XIV, fasc. 3-4, n. 27, p. 140.

¹⁸ S. CORDERO DI PAMPARATO, *Teatri*, cit., 1918-1919, XI-XII, fasc. 4, n. 20, p. 461.

recitava i *dernier cri*: componimenti leggeri e divertenti che associavano la recitazione alla musica, come pure drammi più seri di ispirazione borghese capaci di suscitare tanto il sorriso quanto riflessioni su situazioni e questioni comuni nella loro quotidianità.

Le stagioni del Teatro Scribe alternarono commedie di costume nuove, storielle impostate sul collaudato meccanismo del *ménage à trois*, dell'equivoco e del quiproquo, sulle peripezie sentimentali di amanti sfortunati. Furono date anche commedie di ispirazione "sociale" capaci di ironizzare su una comunità borghese prona dinanzi al dio denaro, dove la corruzione minacciava i costumi e dove i falsi miti del capitalismo in erba rivelavano insidie e miserie. Gli eroi e le eroine del romanticismo più languido furono sostituiti dai protagonisti dei drammi di Emile Augier, come *Gabrielle*, ispirati a un maggiore realismo nel ritrarre amori contrastati, legittimi, illegittimi, felici e infelici. Tra le realizzazioni francesi più recenti, i torinesi conobbero *Que dira le monde?*, cinque atti in prosa di Ernest Serret, e *Les filles de marbre*, dramma in cinque atti di Théodore Barrière e Lambert Thiboust. Di Lambert Thiboust e Léon Beauvallet fu dato *Les princesses de la rampe*, commedia in tre atti messa in scena per la prima volta a Parigi nel 1857, *Les crochets du père Martin*, dramma in tre atti creato di Eugène Cormon ed Eugène Grangé.

Tutte novità per la platea sabauda: commedie di evasione e vaudeville con intermezzi musicali come *Le Chevalier d'Essonne*, del 1856, tre atti di Charles Dupeuty; *Madelon-Friquet*, vaudeville in due atti di Balisson de Rougemont e Charles Dupeuty già del 1835; *Les trois dimanches*, vaudeville in tre atti firmato nel 1838 da Hippolyte e Théodore Cogniard e Eléonore Tenaille de Vulabelle; *Madame et monsieur Pinchon*, commedia-vaudeville in un atto su libretto di Jean-François-Alfred Bayard, Adolphe d'Ennery e Philippe Dumanoir, sempre del 1838; *On demande un gouverneur*, commedia-vaudeville in due atti e intermezzi cantati di Adrien Decourcelle et Jaime figlio, in prima a Parigi nel 1853. Il pubblico torinese applaudì le fini nuovissime realizzazioni di Eugène Labiche, come *Un gendre en surveillance*, commedia-vaudeville in un atto data in prima a Parigi nel 1857, e *L'avare en gants jaunes*, commedia-vaudeville in tre atti composta a quattro mani con Anicet Bourgeois, sempre del 1858. Nelle stagioni non potevano ovviamente mancare le commedie del maestro Scribe, fra cui *La beauté du diable*, opera buffa in un atto composta con Emile de Najac, con musiche di Giulio Alary.

Fu così che, rivaleggiando soltanto con l'aristocratico Teatro Carignano, l'unico capace di suggerire con cadenza aggiornata spettacoli di valore in programma nelle sale d'oltralpe, per alcuni anni lo Scribe rappresentò la passerella francese dove prima a Torino, successivamente in altre città italiane, sfilavano autori e testi recenti, interpreti e maniere nuovi.

Splendori e miserie di un teatro fin-de-siècle

È cosa nota come il trasferimento della capitale d'Italia a Firenze e poi a Roma abbia trascinato per qualche tempo Torino in un limbo di indefinitzza identitaria, dal quale riaffiorò costruendosi un profilo nuovo, quello di capitale industriale, delle tecniche e delle arti, tra fine Ottocento e inizio Novecento. La decadenza investì con brutalità e inevitabilmente la scena culturale, e impose una battuta d'arresto a quell'età dell'oro del teatro¹⁹; lo Scribe sprofondò come le altre sale, forse ancor più delle sale sovvenzionate dallo Stato, in una fase di declino, con un'affluenza di pubblico drasticamente diminuita e cartelloni meno densi rispetto agli anni di maggior fulgore. Dato di fatto è che la gestione, passata in mano a impresari meno avvisati di Meynadier, svolse un ruolo essenziale nella selezione di repertori, compagnie, opere da rappresentare; pur tuttavia, la contingenza politica, cagione di carenza di sovvenzioni da parte degli azionisti del Teatro, fece sì che per anni la città stentasse a ritrovarsi – al di là di esperienze sparse – quale riferimento per il mondo della cultura fino al primo Novecento.

Quando Menaydier diede addio alle scene e a Torino, la direzione dello Scribe fu rilevata da Amateis, orefice di professione e attore per diletto, allora maschera di Gianduia con i dilettanti, il quale, faticando a reclutare compagnie drammatiche di pregio, si contentò, per la prosa e la musica, di poggiare su compagnie di dilettanti, formando egli stesso una compagnia di Filodrammatici. La gestione-Amateis fu seguita da quella di Bertini, al quale si associò presto l'impresario Pietro Calosso, già appaltatore di altri teatri; i soci consolidarono l'identità dello Scribe quale sede di rappresentazioni dei gruppi filodrammatici, dai quali peraltro uscirono alcuni futuri interpreti di un certo calibro artistico destinati a compagnie prestigiose. I Filodrammatici che recitavano allo Scribe appartenevano soprattutto a scuole della città, con personalità popolari, e talora di valore

¹⁹ Cfr. in merito gli studi di Luciano Tamburini, cit.

e richiamo, fra cui Carolina Malfatti Gabusi, l'attrice "patriota" e "garibaldina" della Compagnia Reale Sarda, nonché direttrice dell'Accademia filodrammatica torinese dal 1851. Ancor più autorevole fu invece la presenza del "grande attore" Tommaso Salvini, ospite acclamato per le memorabili sue interpretazioni degli eroi shakespeariani e alfieriani.

Manco a dirlo, i repertori annoveravano spettacoli capaci di attrarre un pubblico certamente meno selezionato di quello iniziale: drammi e melodrammi alla moda dalle trame lacrimevoli, intrise di torbidi fatti di sangue e lugubri misteri, un teatro "di cappa e spada" nonché di passioni criminali "alla Carolina Invernizio", per dirla con Luciano Tamburini²⁰, controparte sul palcoscenico dei tanti *feuilleton* alla moda capaci di suscitare emozioni forti per qualche ora di evasione poco impegnativa.

Nondimeno, la primigenia fisionomia di Teatro Francese resta radicata allo Scribe e, a parte la presenza inevitabile di composizioni e autori italiani, una porzione consistente del repertorio proveniva ancora da al di là delle Alpi, secondo una tendenza quasi ovvia, per cui l'importazione francese permaneva la più cospicua nella transizione tra Otto e Novecento. Ma, com'è altrettanto ovvio in anni lontani da quelli inaugurali, i drammi dei vari Emile Souvestre, Paul Féval e Xavier de Montépin non furono più dati in lingua originale, bensì in adattamento italiano e recitati perlopiù da compagnie locali e amatoriali²¹. Alle serate di prosa si intrecciavano gli spettacoli di operetta-vaudeville, secondo la miglior voga del repertorio *boulevardier*, che venivano invece proposti in lingua originale e con compagnie francesi in *tournee* da Parigi, come nel caso della reclamizzata *Niniche*, operetta-vaudeville in tre atti di Millaud e Hennequin, allestita allo Scribe il 10 dicembre 1886, con *vedette* dei teatri della Gaité e des Variétés. Qualche mattatore illustre fu chiamato da Parigi, come Coquelin (Benoît-Constant Coquelin, detto "l'ainé"), attore celeberrimo e scrittore di teatro, interprete di Edmond Rostand (assai applaudito il suo *Cyrano*), Victorien Sardou ed Eugène Labiche.

Non mancarono le proposte musicali, come l'organizzazione di concerti e di spettacoli di lirica. Il 13 dicembre 1866 lo Scribe donò al pubblico la prima rappresentazione in Italia dell'*Orphée aux enfers* di Jacques Offenbach, mentre nella primavera 1880 fu data *La Cenerentola*, opera meno frequentata del repertorio rossiniano, grazie al Comitato Filarmónico-Melodrammatico di Torino. Più di frequente l'attività concertistica

²⁰ L. TAMBURINI, *I teatri di Torino*, Torino, Gribaudo, 1997, p. 59.

²¹ Cfr. *Ivi*, p. 51.

contava “trattenimenti drammatico-musicali” e concerti con finalità filantropiche organizzati da orchestre amatoriali.

Eppure, cessata la gestione Meynadier, una caratteristica del Teatro Scribe fu essenzialmente quella di locale polivalente, i cui gestori sfruttavano per collocare spettacoli e iniziative piuttosto diversi per natura e per livello, e dunque per tipologia di spettatori. Quella sala sontuosa che si era profilata un'appendice del teatro borghese-parigino e della *joie de vivre* del mondo *boulevardier* negli anni della Belle Epoque diventò uno spazio qualsiasi destinato a ospitare “eventi” di ogni foggia che potessero assicurare un certo guadagno, spesso lontani dal trarre ispirazione dal sacro fuoco dell'arte; fra di essi si annoverano serate destinate a far conoscere al pubblico esperimenti tra scienza e superstizione, peraltro condotti da fenomeni di fama pure internazionale. Le cronache del tempo, tra il serio e il faceto, lo scientifico e il sarcastico, riferiscono di serate di ipnotismo e chiaroveggenza, in una più generale riflessione sulle ragioni che fanno di Torino la città di elezione per esperimenti sensibili di confinare nella superstizione, nella presunta magia, nel fascino per l'occulto, fino a rasantare il ciarlatanismo. Così, allo Scribe venne tale Donato, Alfred (o Albert) Edouard d'Hont, ipnotista teatrale belga, che nel 1886 diede le sue “dimostrazioni di magnetismo”, di cui diede conto persino Cesare Lombroso²², seguito dagli exploit di un “concorrente”, sempre di origine belga, tale Pickman:

Circa il mezzo marzo del corrente anno [1890] un tale signor Pickman, piombato a Torino come un bolide, piantava palco al teatro Scribe, e per dieci o dodici sere continuava i suoi saggi di autoipnotismo, come lo chiamano, “chiaroveggente”. Allo spettacolo trasse concorso immenso di cittadini di ogni ordine, e notatamente di quelli che per la loro condizione pubblica avrebbero dovuto astenersene. Del grande avvenimento parlavano alle turbe innumerabili cartelli affissi alle cantonate della città; le effemeridi cittadine, come già le canne di Mida, ripetevano ogni dì il nome del miracoloso giocoliere, la *Gazzetta Piemontese* ne diveniva come il cronista titolare; il prof. Lombroso, il paraninfo per presentarlo al pubblico, e il dottore eletto a notomizzare nel suo laboratorio le vene e i polsi dell'ipnotico per

²² C. LOMBROSO, *Il magnetismo animale e la fascinazione del Donato*, in “Gazzetta Letteraria Artistica e Scientifica”, n. 18, anno X, 1° maggio 1886.

eccellenza, ed esplicare con oracoli scientifici i misteriosi fenomeni, direbbe il Cellini, al *vulgo gnoro*²³.

Queste iniziative capaci di aggregare non pochi curiosi sapevano attrarre tanto il popolo desideroso di emozioni forti e sedotto da tutto quanto è ‘mistero’, quanto uomini di scienza di matrice positivista come Cesare Lombroso ed Enrico Morselli, affascinati parimenti dall’occulto e dal medianico.

Sempre nell’era post-Meynadier, attorno allo Scribe si cristallizzò l’immagine di locale prediletto per l’organizzazione di feste per gli studenti dell’Università e le celeberrime “sartine” della città, e più in generale per i sollazzi festosi di tutte le categorie professionali, dai cuochi ai ferrovieri. Nel Carnevale erano frequenti e affollati i balli in maschera organizzati nel Teatro Scribe, più noti di quelli del Gerbino, del Rossini e del Vittorio Emanuele, a cui soprintendono le Società umoristiche della Pipa, dei figli di Gianduia, e dei Buontemponi²⁴. Oltre ai chiassosi intrattenimenti venati di goliardia, si perpetuarono negli anni le consuetudini dei veglioni organizzati dalle associazioni cittadine e gli spettacoli di beneficenza, fino addirittura al primo concorso di bellezza bandito in Italia, indetto nel 1889, il che conferì alla sala una fisionomia colorata, leggera e svagata che avrebbe perdurato fino alla metà degli anni Venti: “Chi, fra i torinesi, non ricorda i famosi veglioni dello Scribe, le liete baronde carnavalesche di cui furono testimoni la platea e i palchi – i palchi e i retropalchi, del teatro di via della Zecca?”²⁵.

Grosso modo fino alla guerra lo Scribe vivacchiò come sala da ballo, palcoscenico per rappresentazioni di prosa dilettaistiche, sede di concerti e recite di beneficenza, palestra dei Filodrammatici, locale per saggi di gruppi amatoriali e occasioni mondane, ribalta per prestazioni scientifiche e parascientifiche. Dal 1915 venne inoltre sfruttato per alcune prime proiezioni cinematografiche, mentre dal 1916 il pubblico torinese tornò a scoprire recite di prosa italiane di maggior caratura, alternate a rappresentazioni di artisti locali che recitavano in dialetto, come la Compagnia piemontese di Enrico Gemelli e Mario Casaleggio. Il tutto fu inframezzato da periodi di chiusura, come per qualche tempo nel 1881,

²³ G. G. FRANCO, *Pickman e Lombroso a Torino ovvero l’ipnotismo chiaroveggente*, in “La Civiltà Cattolica”, n. 41, vol. VI, 1890, pp. 285-289.

²⁴ Cfr. i lavori di P. Baricco e L. Tamborini.

²⁵ G. DEABATE, *Il Teatro Scribe*, cit.

quando una regia disposizione sottomise a controlli rigorosi i luoghi di spettacolo della città e lo Scribe fu notificato non idoneo al pubblico utilizzo, poiché la galleria superiore era sprovvista di uscita indipendente; nel 1916 lavori di ammodernamento vennero apportati al palcoscenico, abbassato, migliorando la visibilità da ogni parte della platea, e allungato, in modo da guadagnare lo spazio che prima era occupato dai palchi del proscenio. Seguirono in ultimo anni di semiabbandono, quando l'edificio passò di proprietà della marchesa Dupré e affidato in gestione all'imprenditore teatrale Umberto Fiandra.

A segnalare la varietà di usi dell'ambiente in un progressivo sfilacciarsi dell'iniziale fisionomia specifica, nel gennaio 1923 lo Scribe fu la cornice di una conferenza di Filippo Turati (che tornò allo Scribe l'anno successivo) dinanzi a una gremita platea di astanti, e nell'aprile dello stesso anno fu la sede per quella tre-giorni del congresso nazionale del Partito popolare italiano che segnò la definitiva rottura con il fascismo²⁶.

Sta di fatto che nel passaggio tra i due secoli attorno a quella sala che aveva inteso distinguersi nel panorama artistico urbano per l'importazione quasi esclusiva e selezionata delle novità francesi, viene a disegnarsi un'immagine di decadenza avvilita che ha concorso all'oblio di quel teatro nelle ricerche sulla vita culturale torinese disperdendone e dimenticandone le tracce tangibili. E, nonostante ciò, importanti eccezioni ravvivate "da qualche senso d'arte"²⁷ continuarono a segnare comunque un destino. Ancora il 27, 28 e 29 aprile 1923, lo Scribe accolse una pregevole tournée degli importanti Balletti svedesi diretti da Rolf de Maré, per la bacchetta di David-Emile Inghelbrecht, con un programma conforme al consueto loro cartellone parigino. Nel luglio dello stesso anno, arrivò nientemeno che il neonato Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia²⁸. Ebbe allora ragione Riccardo Artuffo quando nel 1925 commentò che fu davvero "Curiosa, in fondo, la sorte di questo teatro che deve la propria fama quasi esclusivamente ad un'attività, diciamo, secondaria, eppure esso ha un suo passato teatrale non privo di interesse"²⁹.

²⁶ A. GAVAGNIN, *Vent'anni di resistenza al fascismo. Ricordi e testimonianze*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 156-61.

²⁷ G. DEABATE, *Il Teatro Scribe*, cit.

²⁸ L'informazione è riferita da S. Baldi in *Il Teatro di Torino: fondazione, progetto, realizzazione*, in ID. [et alii], *Il Teatro di Torino*, cit., pp. 27-61. Si rimanda al diario inedito di Cesarina Gualino.

²⁹ R. ARTUFFO, *Lettere dal Valentino. Teatri torinesi: Lo "Scribe"*, in "Il Mondo", 18 ottobre 1925.

La ricomposizione per frammenti delle vicende del Teatro Scribe di Torino e la storia ancora da ricostruire e studiare del suo splendore e delle sue miserie, narrano dei fatti, della gente, della cultura, delle consuetudini della città tra Otto e Novecento. La sua parabola si configura come fonte privilegiata per un'indagine nelle mentalità e nelle idee, nel gusto e nelle tradizioni, nella riflessione critica e nella formulazione estetica, a testimonianza di come i documenti letterari e artistici permettano di tracciare una Storia di fenomeni oggettivi, ma anche della rappresentazione degli stessi da parte delle persone³⁰. Così, il confronto tra le fonti di prima mano (programmi di sala, cartelloni, cronache sulla stampa) e i commenti tramandati e stratificatisi nei decenni stimola all'andar oltre gli stereotipi, e a restituire il passato nella sua pienezza, superando l'immagine unilaterale tramandata dagli annali, capaci di ricordare soltanto la «[...] luminosa leggenda dei carnevali di Torino che contribuì a trasformare l'immagine dell'antica capitale guerriera in quella di una città godereccia e spensierata: immagine non inesatta, ma unilaterale, com'è incompleta e quindi alla fine falsa quella che oggi lascia vedere solamente la Torino della Fiat o della Snia Viscosa»³¹.

³⁰ Cfr. J. LE GOFF, *Les mentalités, une histoire ambiguë*, in P. NORA, *Faire de l'histoire. II. Nouvelles approches*, Paris, Gallimard, 1974.

³¹ R. ARTUFFO, *Lettere*, cit.

Stampato presso Maja - Torino