

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Irradiazioni trasgressive: 'serrana' ruiziana contro pastorella provenzale

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/127633> since

Publisher:

Edizioni Trauben

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

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

Strumenti letterari

2

Comitato scientifico:

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

Rifrazioni letterarie nelle culture romanze

a cura di Giancarlo Depretis

Trauben

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

In copertina: Pablo Luis Ávila, *Subida al puerto de Granada (Amanecer)*

© 2012 Trauben editrice
via Plana 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 87013252

Indice

<i>Prefazione</i>	7
ORIENTA ABBATI <i>A Passagem das Horas: la macchina sensazionista “imperfeita” dell’ingegnere Álvaro de Campos.</i>	11
PIERANGELA ADINOLFI <i>Montherlant et l’Espagne: Don Juan et la Chevalerie du néant.</i>	21
MICHELLE ANDRESSA ALVARENGA DE SOUZA <i>Só a antropofagia nos une: uma leitura pós-colonial do movimento modernista brasileiro.</i>	33
GABRIELLA BOSCO <i>Armand Robin, poète sans passeport: portrait.</i>	45
GIANCARLO DEPRETIS <i>Vettovaglie divise e condivise. Coesione o scissione socio-culturale nel processo di castiglianizzazione in Portogallo durante la monarchia duale.</i>	55
ALESSIA FAIANO <i>Dal fantastico al neo-fantastico. Evoluzione di una modalità narrativa nella letteratura spagnola del XX secolo.</i>	67
PABLO LOMBÓ MULLIERT <i>Appunti sulle riviste letterarie ispanoamericane del primo Novecento.</i>	83
CHIARA MAINARDI <i>Médée di Hoffmann e Medea di Zangarini: da traduzione a trasformazione.</i>	91
MARIA ISABELLA MININNI <i>Juan Ramón Jiménez e la Francia: esperienza e poesia.</i>	107

ALESSANDRO OBINU Leopoldo María Panero traduttore. Cronaca di una perversione.	121
VERONICA ORAZI Irradiazioni trasgressive: <i>serrana</i> ruiziana contro pastorella Provenzale.	129
ELISABETTA PALTRINIERI La traduzione come trasposizione di codici culturali: brevi esemplificazioni attraverso la ‘picaresca’, il <i>Curioso tratado [...]</i> <i>del chocolate</i> e il <i>Sendeban</i> .	139
MONICA PAVESIO Le difficile métier de l’adaptateur dans la France du XVII ^e siècle.	157
MATTEO REI <i>Belkiss</i> di Eugénio de Castro in una prospettiva transtestuale.	165
LAURA RESCIA Médecins, charlatans et juifs entre France et Italie aux débuts du XVII ^e siècle: la traduction française de <i>Degli Errori popolari</i> <i>d’Italia</i> de Scipione Mercurio (1603).	185
G. MATTEO ROCCATI Les traductions françaises savantes au XIV ^e siècle.	195
YOLANDA ROMANO MARTÍN La prehistoria de la novela policial italiana en España: el folletín y la novela por entregas.	205

I saggi qui raccolti costituiscono la ripresa di una linea tematica orientata a ristabilire, o addirittura stabilire per la prima volta, contatti e comunicazioni fruttuose nell'ambito delle culture di matrice romana. Tasselli inseriti in una progettazione di studio interdisciplinare strettamente legato alla visione dell'altro come sinonimo di diversità e, in quanto tale, all'immagine dell'altro nell'articolato rapporto tra identità e differenza: il *je est un autre* rimbaudiano o *la sed metafísica de lo esencialmente otro* machadiano o ancora la *ebriedade do Diverso* di Fernando Pessoa. Tessere di un'ampia indagine, al momento circoscritta alle aree della francesistica, dell'ispanistica e della lusitanistica, alla quale hanno partecipato anche giovani studiosi appartenenti a diversi Dottorati della nostro Dipartimento.

La loro contiguità nella relazione interculturale mostra fin da principio differenze e analogie di culture che richiamano altre culture, di miti che richiamano altri miti come in un ammirevole gioco di specchi: evocazioni che stanno ai margini di qualcosa che è andato perduto, forse solo dimenticato o disperso nella storia. Di qui si è avvertita l'urgenza di un recupero eseguito tramite indagini approfondite in differenti ambiti: dal campo storico e filologico a quello filosofico, letterario, linguistico e persino aneddotico puntando alle più varie forme della vita sociale e intellettuale di oggi e di ieri. Un riscatto di quanto aiuta ad approfondire le differenti e molteplici diversità culturali e a conoscerne le varie sfaccettature che caratterizzano la loro fusione.

Ciò premesso, il campo di indagine non poteva che rivolgersi a tutto quel filone letterario e linguistico appartenente a epoche diverse, reggendosi sull'intento di ricostruzioni delle categorie fondamentali della comunicazione letteraria e linguistica inerente alle aree culturali convenute in questa prima fase di studio. Categorie comunicative che si articolano necessariamente su due piani complementari: uno contenutistico, fatto di temi e concetti che vertebrano il pensiero e l'immaginario.

L'altro espressivo-formale, che ne rappresenta la modulazione linguistica sempre cangiante in ogni concreta testimonianza.

Per riverberare un'articolazione tanto complessa e delicata, si sono seguiti due percorsi d'indagine, ciascuno dei quali volto a evidenziare, nel modo metodologicamente più adatto, aspetti irrinunciabili nell'ottica dei risultati che si intendono conseguire. Così, una prima linea di ricerca ha privilegiato la dimensione idealmente dialogica, cioè il rapporto diretto tra l'individuo, l'artista, lo scrittore. In ultima istanza l'io letterario e l'altro da sé, vale a dire il suo interlocutore, da intendersi qui non come pubblico in senso lato ma più precisamente come specifico destinatario di volta in volta diverso e che identifica il punto finale del processo di ricezione di un testo. Mentre i destinatari concreti saranno un altro artista, un letterato, un amico, un critico, uno studioso o altro ancora. Si è pensato che questa dimensione polifonica, in cui l'interlocutore è variabile e sempre diverso, offrisse la prospettiva privilegiata per poter cogliere e riflettere la variegata ricchezza tematica ed espressiva su cui interessa indagare. Ciò avrebbe inoltre consentito di mantenere costantemente saldo l'ancoraggio alla dimensione contingente del panorama culturale inerente alle tre aree prese in considerazione: iberistica, lusitanistica e francesistica, per l'appunto, registrandone in modo esatto e, allo stesso tempo, privo di filtri mediatori l'andamento in ogni loro scarto, influsso, concomitanza di istanze o piuttosto specificità di sviluppi. Tale universo 'chiuso', retto da una salda coerenza interna fatta di riferimenti ideologici, culturali, estetici, ma anche di vissuto personale rappresenta dunque il perimetro all'interno del quale si è potuto identificare e riportare alla luce le tematiche e gli stilemi che in taluni casi percorrono l'intera parabola artistica di alcune tendenze letterarie o anche di uno scrittore, riversandosi in modo sempre riattualizzato ed espressivamente significativo da un'opera all'altra, da un genere all'altro e persino, in qualche caso, da una cultura all'altra.

I frutti di questa nuova ricerca si manifestano nei diciassette saggi qui raccolti. La vastità degli aspetti e dei metodi scientifici adottati con riferimento ai tanti fattori che convergono nella formazione dell'immagine che un uomo si fa dell'altro, un gruppo sociale dell'altro, un popolo dell'altro, una razza dell'altra, rispecchia lo sviluppo del nostro sapere sull'intricato rapporto fra gli uomini e le loro reazioni vicendevoli. Consapevoli che una prospettiva interdisciplinare risponde alla variegata multiculturalità le lingue e le letterature non possono che seguire, e al tempo stesso rispecchiare e influenzare l'evoluzione dell'intreccio sociale, internazionale e interculturale: dall'organizzazione del discorso miti-

co, analizzato tramite le sue diverse rielaborazioni estetiche insieme ai divari segnici e alle adulterazioni tematiche, ai confronti intertestuali di un'interdiscorsività tra diversi modelli culturali, dove in bilico si mantengono differenti vissuti e varie letture del mondo.

Nelle molteplici prospettive e nei diversi ambiti in cui si incrociano gli studi qui raccolti, i loro autori trovano inoltre la possibilità di riflettersi nell'*immagine del mondo*, come imagologia o culturologia linguistica o, più precisamente, come proiezione dei fatti linguistici sulle caratteristiche etniche.

Giancarlo Depretis

A PASSAGEM DAS HORAS:
LA MACCHINA SENSAZIONISTA “IMPERFEITA”
DELL’INGEGNERE ÁLVARO DE CAMPOS

Orietta Abbati

Il titolo dell’articolo si propone come inscenazione di una immagine, icona metaforica di una macchina poetica progettata come tale dall’ingegnere Álvaro de Campos, di cui possiamo solo intuire il funzionamento, se si tiene conto del fatto che le diverse componenti non sono mai state definitivamente assemblate o montate dal loro progettista e creatore.

Fuori di metafora, ciò che maggiormente colpisce di *A Passagem das Horas* è proprio la sua natura di opera incompiuta, che sembra incontrare nell’aggettivo “imperfeito” una valenza plurima ben oltre i significati letterale e semantico che gli sono propri, e quand’anche ci limitassimo ad essi, sarebbero comunque suscettibili di valutazioni di ordine diverso, che possono riguardare sia questo singolo testo sia l’intero macrotesto pessoano.

Sappiamo che molta parte degli innumerevoli scritti di Pessoa, a rigore, non è classificabile come opera, data la evidente e provata disarticolazione di pagine e pagine, il cui esito è l’incompiutezza, o l’essere testi *in fieri*, in attesa di conoscere un destino definitivo. Certo, la morte precoce del loro autore e le plurime e necessarie incombenze quotidiane che sottraevano tempo alla scrittura, in parte hanno favorito questo stato di cose, ma è pur vero che Pessoa si è sempre dibattuto tra un incessante lavoro di pianificazione e progettazione di opere da pubblicare, ubbidendo ad un lucido impulso classificatorio, e la tendenza a rinviare la fine di un lavoro, spinto da un desiderio di perfezione subito rigettato in quanto impossibile da raggiungere. Scrive a proposito Bernardo Soares:

Adoramos a perfeição, porque a não podemos ter; repugna-la-íamos, se a tivéssemos. O perfeito é o desumano, porque o humano é imperfeito¹.

¹ B. SOARES, *Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 276

Ma, quasi a voler mantenere in vita, negandola, la tensione verso la perfezione afferma anche:

O único destino nobre de um escritor que se publica é não ter uma celebridade que mereça. Mas o verdadeiro destino nobre é o do escritor que não se publica. Não digo que não escreva, porque esse não é escritor. Digo do que por natureza escreve, e por condição espiritual não oferece o que escreve².

Attorno a questa dialettica, che molto ricorda il gioco della tela di Penelope, si articola l'intera scrittura pessoana la quale, nel suo negarsi, si spinge sempre più oltre, in una voluta ricerca di molteplicità e profondità di senso anche in uno stesso testo, la cui incompiutezza, già di per sé diviene baluardo contro l'idea della finitezza e del limite dell'atto creativo. Dunque, una sorta di paura del concluso sembra rinviare l'ultima parola, perché questo per Pessoa significa entrare nell'ordine del perituro, come ha spesso affermato anche attraverso le riflessioni frammentarie di Bernardo Soares³. L'esitazione tra il grande progetto di un'intera letteratura, affidata alla *coterie* eteronimica, di cui fa parte anche il Pessoa ortonimo, e la consapevolezza dei limiti umani, circoscritti in un ambito di imperfezione, lo porta spesso ad assumere posizioni al limite del paradosso, che in quanto tale trova sempre spazio in quelle stesse pagine del *Livro do Desassossego*, così come in tanta corrispondenza e nei testi di critica. In tal senso valgano esemplarmente le affermazioni di Bernardo Soares:

Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. [...] ao está-la escrevendo estar vendo que ela é imperfeita e falhada - isto é o máximo da tortura e da umilhação do espírito. Não só os versos que escrevo sinto que me não satisfazem, mas sei que os versos que estou para escrever me não satisfarão também. Porque escrevo então? Porque, pregador que sou da renúncia, não aprendi ainda e executá-la plenamente⁴.

A Passagem das Horas, terza grande ode dell'ingegnere sensazionista, costituisce, sotto questo aspetto, uno straordinario esempio della dispersione e frammentarietà, quale *disijecta membra*, del *corpus* pessoano.

² *Ivi*, p. 215

³ “As coisas conseguidas, sejam impérios ou frases, têm, porque se conseguiram, aquela pior parte das coisas reais, que é o sabermos que são perecíveis”. (*Ivi*, p. 181)

⁴ *Ivi*, p. 230

Sappiamo, come testimonia la preziosa corrispondenza di Mário de Sá-Carneiro, che *A Passagem das Horas* era destinata a *Orfeu III*⁵. Concordando con le indicazioni di Pessoa, Sa-Carneiro, ritiene “...imprescindível o nosso engenho”, e inserisce quindi nel sommario della rivista la ode di Campos per la quale sono previste 15 pagine. Ma come è risaputo, quel progetto editoriale non va in porto, e anche la stampa delle bozze tipografiche nel 1917, mostra un sommario e nomi di collaboratori difforme dal progetto originario di Sá-Carneiro. Quella circostanza, con molta probabilità, deve aver indotto Pessoa a mettere da parte *A Passagem das Horas*, rimasta quindi incompiuta, ma sulla quale più volte e a lungo è tornato, tanto da scrivere ancora un altro testo sempre con il titolo di *Passagem das Horas*, che porta la data del 1923⁶.

Comunque sia, questa macchina sensazionista, che era stata preceduta dalle due grandi odi pubblicate su *Orfeu I e II*, funziona in modo discontinuo, interrotto, a differenza della *Ode Maritima* di cui un entusiasta Sá-Carneiro riconosce, “a perfeição de ‘linha’ construtiva, dopo averla letta “descansadamente e sem interrupção”⁷. Del resto, già in precedenza, l’autore di *Dispersão*, aveva espresso tutta la sua sconfinata ammirazione per la *Ode Triunfal*, inviatagli da Pessoa nel giugno del 1914, reputandola “a obra prima do Futurismo” e rivolgendosi all’“amigo de alma” in questi termini: “Do que até hoje eu conheço futurista – a sua ode não é só a maior – é a única coisa admirável”⁸. Ma prima di queste affermazioni, così giustifica il proprio entusiasmo: “Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época”⁹.

Non sappiamo quanto queste parole abbiano influito sul successivo lavoro di Pessoa, ma certamente sembrano riverberare nella conclusione del conosciuto testo di Álvaro de Campos *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica* dove l’ingegnere afferma:

(...) até hoje (...) só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman: a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caetano; a terceira está nas duas odes – a *Ode Triunfal* e a *Ode*

⁵ Carta de 31 de Agosto 1915, in M. DE SÁ-CARNEIRO, *Cartas de Mário de Sá Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. de M. PARREIRA DA SILVA, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 204.

⁶ Cfr. Á. DE CAMPOS, *Poesia*, ed. de T. R. LOPES, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 621.

⁷ Carta de 13 de Setembro 1915, in M. DE SÁ-CARNEIRO, *Cartas...*, cit., p. 211.

⁸ Carta de 20 de Junho 1914, in *Ivi*, pp. 108-109.

⁹ *Ibid.*

Marítima – que publiquei no *Orpheu*. Não pergunto se isto é imodestia. Afirmo que é verdade ¹⁰.

Sappiamo, invece, che nel quadro vasto e anch'esso frammentario degli scritti critici di Pessoa, è possibile ricucire o ipotizzare un discorso coerente, almeno nelle intenzioni dell'autore, il cui fine ultimo è la costruzione e la giustificazione teorica del Sensazionismo. In tal senso, gli *Apontamentos* di Álvaro de Campos, le cui argomentazioni sono state fortemente criticate e demolite da Georg Rudolf Lind, che ne ha stigmatizzato il limite di “especulação abstracta”¹¹, si sviluppano nel segno della poesia sensazionista come esempio più avanzato di arte non aristotelica.

Álvaro de Campos non fa nessuna menzione a *A Passagem das Horas*. Assenza comprensibile se si tiene conto della incompiutezza del poema, ma questo non gli avrebbe impedito, se lo avesse voluto, di individuare una collocazione dei suoi frammenti nel proprio schema poetico, sempre *in fieri*.

Questa costatazione ci induce a credere che *A Passagem das Horas*, nella sua “imperfeição de linha construtiva”, in cui sembra interrompersi l'automatismo della produzione di sensazioni sperimentate al massimo grado nelle due odi precedenti, segni un momento cruciale del percorso estetico poetico dell'ingegnere. Ossia, la frattura della linearità crea lo spazio per far affiorare un altro Álvaro de Campos, come se proprio in *A Passagem das Horas*, si possa scorgere una anticipazione di quello che sarà il futuro “Engenheiro Metafísico”¹².

Eppure sin dal titolo, anche questo ampio componimento si preannuncia con una struttura simile a quella della *Ode Marítima*, concepita come movimento ciclico o solare, in cui la parte centrale costituisce il mezzogiorno, corrispondendo al *climax* del vortice delle sensazioni che poi iniziano a declinare, avviandosi verso il crepuscolo.

Ma questa “passagem das horas” non è affatto solare, almeno nel suo insieme. Nel suo stato di testo imperfetto è possibile ricostruire alcune parti, tre delle quali piuttosto estese e con tutte le potenzialità di testi conclusi, alle quali, nel corso del tempo, Pessoa/Campos ha aggiunto altri frammenti che nell'insieme, pur disgiunto, sospingono la

¹⁰ F. PESSOA, *Crítica – Ensaíos, artigos e entrevistas*, ed. de F. CABRAL MARTINS, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 245.

¹¹ Cfr. G.R. LIND, *A estética Não-Aristotélica*, in *Teoria poética de Fernando Pessoa*, Porto, Editorial Inova, 1970, pp. 219-228.

¹² Cfr. Á. DE CAMPOS, *Poesia*, cit., p. 15.

macchina sensazionista, che sembra fuori controllo, verso una deriva che la fa uscire dai propri ingranaggi.

Ciò vuol dire che si deve intendere il termine “imperfeito” anche o solo come sinonimo di “non riuscito”? Oppure non sarà più proficuo e suggestivo entrare nell'imperfezione, per leggersi altri possibili percorsi, volti della imbrigliante biografia finzionale e poetica dell'ingegnere, mai abbandonato a se stesso, ma sempre attivo nelle drammatizzazioni eteronimiche di Fernando Pessoa, che con lui vive fino alla fine? È proprio questa seconda ipotesi che a nostro avviso può riconsegnare un testo poco studiato ad una luce più viva che, pur rispettando la sua frammentarietà, ne metta in rilievo i percorsi sotterranei o, forse, le intenzioni meno trasparenti.

Certamente chi frequenta la poesia sensazionista di Álvaro de Campos, è capace di citare a memoria l'incipit dei due frammenti principali, *a* e *b* che recitano:

a

Sentir tudo de todas as maneiras,
Ter todas as opiniões,
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito,
E amar as coisas como Deus.

e *b*

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longinquo.

Al di là di una non celata intenzione di riaffermare e sottolineare la filiazione estetica e affettiva a Walt Whitman¹³, e subito dopo a Alberto Caeiro¹⁴, questi versi si configurano paradigmaticamente come il manifesto del Sensazionismo, in virtù della loro evidente funzione metapoetica che traccia il solco a tutti gli altri versi, in una sequenza potenzialmente infinita di messa in movimento del processo annunciato.

¹³ Álvaro de Campos dedica al poeta americano un lungo componimento, anch'esso incompiuto, intitolato *Saudação a Walt Whitman*, il cui primo verso indica la data probabile della redazione: “Portugal-Infinito, onze de Junho de milnovecentos e quinze”

¹⁴ Al “maestro” Alberto Caeiro, dedica successivamente una poesia il cui primo verso recita: “Mestre, meu mestre querido!”.

Processo, tuttavia, discontinuo e talora affidato alla pura casualità, che José Gil, nel suo ultimo saggio dedicato a Pessoa, descrive come risultato dell'azione di “(...) uma poderosa máquina paradoxal de produção de inconsciente”¹⁵. Quindi in *A Passagem das Horas*, entra in gioco “o inconsciente da sensação” che rompe la fluidità del processo di elaborazione delle sensazioni sempre controllate e trasferite “para as salas do pensamento”.¹⁶ Tenendo presente la convincente articolazione del discorso di José Gil, che penetra, per così dire, all'interno della macchina sensazionista e ne esamina le disfunzioni, le mie riflessioni vogliono dare uno sguardo d'insieme alla macchina stessa per rivelare uno degli altri Álvaro de Campos, in essa affiorante.

Sin nei primi due frammenti più sensazionisti, si evidenzia, in una estenuante anafora che letteralmente toglie il fiato se letti a voce alta, un Io che sembra sapere sin da prima come finirà; un Io che si piega su se stesso, ironicamente beffardo quando si autodenigra nei versi “Eu, este degenerado superior sem arquivos na alma, / Sem personalidade com valor declarado / Sim, eu, o engenheiro naval que sou supersticioso como uma camponesa madrinha,” il quale, dopo aver riconosciuto in un ultimo impeto rabbioso l'impossibilità di sentire il tutto, “Toda a raiva de não conter isto tudo, de não deter isto tudo / Ó forme abstracta das coisas, cio impotente dos momentos, / Orgia intelectual de sentir a vida!” dichiara che persino l'immaginazione è dolore: “a vida dói quanto mais se goza e quanto mais se inventa.” Gli ultimi versi del primo frammento (a) allora suonano come un rovesciamento, laddove al dolore si contrappone il riso smodato, “Poder rir, rir despejadamente, / Rir como um copo entornado, / Absolutamente doido só por sentir”, baluardo finto contro la coscienza che la vita altro non è che una prigionia, “E depois dêm-me a cela que quiserem que eu me lembrarei da vida”.

Nel secondo frammento (b) la macchina sensazionista riprende a funzionare a pieno ritmo, con un crescendo che trova nei versi onomatopeici “Ho-Ho...” il suo *climax* espressivo formulato reiterativamente anche con il lemma “cavalgada”, al quale si affianca l'enumerazione di tutto ciò che rappresenta il ritmo veloce della modernità e delle forze motrici sintetizzate nei versi “cavalgada panteísta de mim por dentro de todas as coisas, / Cavalgada energética por dentro de todas as energias”. Tutto il frammento sembra esplodere di energia,

¹⁵ J. GIL, *O inconsciente da Sensação na Passagem das Horas*, in *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio D' Água Editores, 2010, p.70.

¹⁶ B. SOARES, *Op. cit.*, p. 123.

attraverso un rilancio continuo che tuttavia è insufficiente alla realizzazione della sensazione globale e onnicomprensiva: “Eu sinto que ficou fora do que imaginei tudo o que quis, / Que embora eu quisesse tudo, tudo me faltou,”.

Si ha l'impressione che davvero la forza espressiva delle sensazioni, quindi la loro possibilità di essere tradotte in arte con il filtro dell'intelletto sia arrivata alla fine; tutto il frammento nello sforzo titanico di andare sempre più oltre, in fondo, è una variante a volte non troppo celata dei primi dirimpenti versi della *Ode Triunfal* e della *Ode Marítima*. La macchina poetica sensazionista sta diventando un giocattolo con il quale Álvaro de Campos appare stanco di giocare.

Forse Fernando Pessoa si era ricordato del compianto Sá-Carneiro, che nelle corrispondenza, già nel 1914, gli aveva espresso il convincimento che con la *Ode Triunfal*, tutte le altre poesie che si fossero scritte seguendo la stessa scia, allora definita da lui come futurista, avrebbero potuto solo rappresentare “variações sobre o mesmo tema”¹⁷. Così la parte finale del frammento, riprendendo l'immagine della “cavalgada”, assume i toni della parodia nell'ultimo sforzo di uscire dai propri binari in un progressivo processo di disarticolazione che dovrebbe convertirla in una fusione e identificazione dell'Io con l'universo: “Cavalgada eu, cavalgada eu, cavalgada o universo-eu”.

Nel terzo grande frammento (c), terminata la spinta propulsiva che proiettava le sensazioni in un tempo futuro o nell'assoluto atemporale, inizia il ripiegamento il cui principale indizio è il predominare del tempo passato, laddove il gioco della macchina sensazionista viene svelato e smontato. Conservando l'impianto teorico, che lo stesso Álvaro de Campos lascia intuire nelle sue *Notas para a recordação do meu mestre Caetano*¹⁸, in cui il vortice delle sensazioni realizza un movimento centripeto, che riconduce il tutto all'Io, essendo “O Eu (...) o lugar em que surgem esses elementos, não a sua síntese”¹⁹, il frammento si apre con la voce in prima persona di un Io, che recita: “Trago dentro do meu coração, / Como num cofre que se não pode fechar de cheio, / Todos os lugares onde estive”. Da qui inizia una lunga enumerazione delle

¹⁷M. DE SÁ-CARNEIRO, *Cartas...*, cit., p. 108.

¹⁸ Scrive Álvaro de Campos: “Não creio em nada se não na existência das minhas sensações; não tenho outra certeza, nem a do tal universo exterior que essas sensações me apresentam. (...) Para mim o universo é apenas um conceito meu, uma síntese dinâmica e projectada de todas as minhas sensações.” Á. DE CAMPOS, *Notas para a recordação do meu mestre Caetano*, (a cura di T. R. LOPES), Lisboa, Editorial Estampa, 1997, pp. 53- 54.

¹⁹ J. GIL, *op. cit.*, p. 71.

esperienze sensazioniste di cui il cuore-scrigno sembra traboccare, ma che, declinate in un tempo passato, nel loro scorrere in realtà lo svuotano, fino a che ne possiamo vedere il fondo. Ciò che in esso appare è la coscienza, come se nel caos dell'incosciente che era sembrato impadronirsi della macchina sensazionista, alla fine essa riaffiori inevitabilmente mostrandoci un ingegnere in disarmo, al cui fianco appare l'ortónimo Fernando Pessoa.

Paradigma della direzione che la poesia sta prendendo possono essere i seguenti versi: “Seja o que for, era melhor não ter nascido, / Porque, de tão interessante que é a todos os momentos, / A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger, / A dar vontade de dar gritos, (...) // E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos,”. A questa presa d'atto, che tuttavia conserva nella forma l'iperbole del linguaggio sensazionista, segue la lunga e straordinaria sequenza di versi che costituiscono un vero e proprio inno alla notte.

Tema al quale lo stesso Álvaro de Campos aveva dedicato *Dois Excertos de Odes* nel 1914 e che qui riprende inserendolo in una sequenza affatto logica di sviluppo del frammento poetico in oggetto.

Scritto sotto forma di litania, modellato sul corrispondente testo liturgico, inizia con: “Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito”, ma tutto l'insieme dei versi appare come una invocazione in cui l'io poetico, esausto e incapace di muoversi, immobile nel suo stato di prostrazione, cerca nella figura della notte l'aiuto per poter essere uguale agli altri, dato che essere diversi, come egli è stato, conduce alla negazione della vita. Ma soprattutto la notte è invocata come consolatrice, “mãe suave e antiga das emoções sem gesto” alla quale il poeta chiede: “Vem para mim, ó noite, estende para mim as mãos, / E sê frescor e alívio, ó noite, sobre a minha frente”. Un'immagine della notte alla quale si sovrappone il profilo della madre, o della Madonna, ma anche l'ombra della morte, che viene come un balsamo a lenire il dolore febbrile del non poter penetrare il mistero dell'universo, del non poter essere l'universo stesso.

Il frammento (c) termina con un'ultima invocazione alla notte.

Seguono poi altri tre brevi frammenti, (d), (e), (f) che nell'insieme riprendono il vocabolario e il ritmo talora casuale, spesso interrotto da lacune nel testo, del fluire delle sensazioni, ma senza che si replichi l'impeto travolgente dei primi due grandi frammenti.

L'ultimo frammento (g) sembra ancor più mostrare l'ingegnere accanto a Fernando Pessoa. In esso l'io poetico si sente straniero, come sempre lo è stato Pessoa, esiliato già nel suo mondo mentale. Ma subi-

to dopo, da questa sensazione ne affiora un'altra che rinvia ad un *leit motiv* molto produttivo nella poesia sia ortonima che eteronima, dell'insieme della *coterie* del "drama em gente": il ricordo immaginato dell'infanzia, "Ontem ainda, criana que se debruava no poo, / Eu via com alegria meu rosto na gua longinqua. / al quale si contrappone il presente: "Hoje, homem, vejo meu rosto na gua funda do mundo."

Si tratta di un ricordo che, superando la realt biografica, fissa metaforicamente l'idea di un mitico mondo innocente, ossia non ancora diviso, lacerato, rotto nella sua pur nebulosa unit, dall'emersione della coscienza. Per Campos / Pessoa, la coscienza dell'uomo / poeta non pu che dibattersi e battersi instancabilmente per tentare di penetrare la seriet e il mistero dell'esistenza, "a gua funda do mundo", di cui la coscienza stessa  testimone incancellabile. Tale consapevolezza, diventata dolore metafisico, costituisce un nodo irriducibile per Fernando Pessoa, che del resto, facendo nostre le parole di Eduardo Loureno, "no se resigna a essa ruptura constatada e sofrida, mesmo quando busca para ela o remdio paradoxal de glorificar a pluralidade como forma suprema de se identificar com o mundo"²⁰.

Proprio in questo ultimo frammento del poema incompiuto, scritto dopo il 1917, lvaro de Campos e Fernando Pessoa si ricongiungono, ammesso che siano stati davvero sul lato opposto della strada. L'ingegnere abbandona la macchina da lui stesso creata, perch ora osserva dolorosamente con Pessoa "A criana que viu com alegria seu rosto no fundo do poo". Allora la nostalgia, che nasce dalla impossibilit "de sair de si mesmo enquanto conscincia infeliz"²¹, come afferma ancora Eduardo Loureno, induce di nuovo ad invocare la notte, in un estremo sforzo di tornare all'incoscienza ma senza perdere la coscienza, la memoria: "Ah, s materna! / Ah, s meliflua e taciturna /  noite aonde me esqueo de mim / Lembrando... Non si pu non pensare qui a tanta poesia di Pessoa ortonimo, come, solo per fare un esempio, ai versi: "Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconscincia, / E a conscincia disso!" di *A Ceifeira*, pubblicata nel 1924.

In conclusione, possiamo affermare che *A Passagem das Horas*,  certamente una macchina sensazionista "imperfeita", ma proprio dai suoi ingranaggi saltati, emergono, in un intreccio fecondo ed esteticamente straordinario, le altre identit di lvaro de Campos e del demiurgo di tutte loro, Fernando Pessoa, fattosi egli stesso altro da s nel titanico

²⁰ E. LOURENO, *Poesia e Metafisica*, Lisboa, S da Costa Editora, 1983, p. 164.

²¹ *Ibid.*

sforzo di sentirsi in comunione totale con il Mistero, che al singolo uomo si mostra come abisso infinito.

Allora, riprendendo la bella metafora di Teresa Rita Lopes, potremo ammirare *A Passagem das Horas* come “(...) um arquipélago com três ilhas muito belas” – i tre blocchi *a*, *b*, *c*, e “contemplar na mão três grossos diamantes, libertos da sua ganga”, che “assim resplandecem, avulsos e perfeitos”²².

²² T. R. LOPES, *Posfácio*, in Á. DE CAMPOS, *Poesia*, cit, p. 630.

MONTHERLANT ET L'ESPAGNE:
DON JUAN ET LA CHEVALERIE DU NEANT

Pierangela Adinolfi

Entre 1925 et 1930 Montherlant écrit une demi-douzaine de volumes sur l'Espagne. Ses grandes œuvres théâtrales, à partir de *La Reine morte* de 1942, jusqu'au *Maître de Santiago* (1948) et au *Cardinal d'Espagne* (1960) ont comme toile de fond l'Espagne historique. *Don Juan* (1958), qui a comme modèle initial la version de Tirso, ne rencontre pas le même succès que les autres pièces, mais se déroule lui aussi, comme nous le savons, en Espagne et c'est le code littéraire de matrice espagnole le plus célèbre que l'on puisse trouver dans l'œuvre de Montherlant.

Par rapport à l'œuvre originale de Tirso, Montherlant sauvegarde dans sa pièce les éléments invariables essentiels qui garantissent, selon Jean Rousset¹, la survie du mythe tout au long des siècles. Ces éléments sont: l'apparition du Mort, l'*Invité de pierre*, le groupe féminin qui inclut les différentes victimes de Don Juan, y compris la fille du Mort, le héros Don Juan lui-même qui entre en relation avec le Mort et avec sa fille qu'il a précédemment séduite. Si ces derniers sont les éléments que Montherlant ne manque jamais d'employer dans sa représentation, bien différente résulte la structure de l'œuvre si on la compare à celle de Tirso et différent est aussi le message que l'auteur entend transmettre. Du héros délinquant du XVII^e siècle au rebelle séduisant et glorifié du Romantisme, on arrive au mystificateur ridiculisé du XX^e siècle. Dans le cas de Montherlant, cependant, Don Juan est plutôt celui qui dévoile les mystères et qui désavoue les mystificateurs en abolissant l'élément fantastique et en rétablissant la réalité.

¹ Cf. J. ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 8. Pour une analyse plus approfondie du *Don Juan* de Montherlant, cf. P. ADINOLFI, "La Mort qui fait le trottoir (*Don Juan*)" di Henry de Montherlant, dans *Don Giovanni nelle riscritture francesi e francofone del Novecento*, Atti del Convegno Internazionale di Vercelli (16-17 ottobre 2008), sous la direction de M. Mastroianni, Firenze, Olschki, 2009, pp. 195-214.

Le Don Juan montherlantien est “l’homme de l’instant” pour lequel le sens de la vie doit être recherché dans le syncrétisme, dans le changement constant, dans une folle course vers la vie, ou vers la mort, il suffit de penser au principe de l’“équivalence” de Montherlant dont nous parlerons, pour “tout posséder”. Dans une perspective nihiliste de l’existence, Don Juan est l’homme de plaisir qui sublime l’amour dans la recherche d’un absolu terrestre, c’est l’individu conscient et artisan de son propre destin, dont la lucidité le pose face à la réalité de son obsession.

Les actes prévus par Montherlant sont au nombre de trois contre les quatre de l’auteur espagnol. Henry n’imagine pas, en effet, la scène de la contre-invitation et donc du déjeuner chez le Mort. En ce qui concerne les différences entre les divers actes, l’auteur français prédispose deux apparitions du Commandeur: la première à l’acte II, quand le Commandeur décrit minutieusement sa tombe, scène, comme nous le verrons, riche d’inspirations significatives pour Montherlant. La présence du Commandeur se prolonge, dans les scènes suivantes, dans le dialogue avec Don Juan, dans l’invitation au dîner, dans le duel et dans le meurtre survenu par erreur. La seconde à l’acte III, quand *l’invité de pierre*, dans ce cas la statue de carton-pâte du Commandeur, qui en reproduit la pose et les traits décrits à l’acte II durant la scène de la tombe, va dîner chez Don Juan. Chez Tirso et chez la plupart de ses successeurs, la rencontre avec le défunt revêt une fonction fondamentale dès la première scène et se produit de manière différente: Don Juan sur le tombeau du Commandeur se rappelle le meurtre oublié en lisant l’épithaphe ou en reconnaissant dans la statue les traits du père de Anna. De là part l’annonce de la vengeance, le défi et l’outrage au Mort. Il est essentiel de souligner que chez Montherlant la punition finale provenant du monde de l’au-delà, prévue par le Don Juan assassin, est totalement absente.

Le désenchantement de Montherlant par rapport à la vanité de l’exaltation des actions humaines, se retrouve pleinement dans le discours échangé entre le Commandeur et le Marquis de Ventras, durant la description de la tombe du Commandeur de Ulloa. Pour Montherlant, le motif du tombeau, déjà présent dans l’intrigue originale, est un point de départ déterminant pour argumenter sur les propres convictions nihilistes sur l’existence et pour assener un ultérieur coup à l’inutilité de l’ambition sociale. La modestie affectée du Commandeur provoque l’effet opposé: vides et inutiles apparaissent l’orgueil humain et le désir de vouloir persister après sa propre mort. Le monument

tombal, les insignes, l'épithète et la statue du Commandeur en sont la concrète démonstration. L'avidité de gloire au moment de la mort et de la célébration des funérailles confirment, par contraste, l'étrécissement de la nature humaine et l'illusoire vision du monde qui envahit, selon l'auteur, une certaine société:

Le Commandeur: [...] Nous avons un joli tombeau. [...] Je figure au-dessus du tombeau, assis, dans l'attitude de la méditation: je médite sur ce que je n'ai pas été. Une main est appuyée fièrement sur la hanche: cela symbolise la gloire humaine. L'autre main retombe ouverte: c'est l'abandon à la volonté de Dieu. Sur la pierre sont sculptées mes armes. En fait ce sont les armes de la branche aînée, je n'y ai pas droit; mais cet à-peu-près date d'il y a deux cents ans, c'est dire qu'il est sanctifié. [...] Je veux que mon tombeau immortalise que j'ai su que je n'étais rien. Je suis cendre, poussière, néant, crotte de lapin. C'est cela dont je veux qu'on se souvienne dans les siècles futurs.

Le Marquis: Quelle majesté dans le concept! Et que cela a d'étendue!

Le Commandeur: Ah! La grandeur! Mon cher, la grandeur! – J'oubliais, au fronton du tombeau, une inscription martiale, virile, enfin digne de moi: J'y suis. J'y reste. Un scribe est prévu pour assister à mes derniers instants, et recueillir les paroles que je prononcerai, afin de les transmettre à la postérité, – la postérité, cette chose tellement dérisoire! [...] Le monument n'est pas sur la grand'route, ce qui serait orgueil exécrationnable, mais les passants de la grand'route peuvent y accéder par un très court détour, sans rien qui les provoque à y venir, à l'exception d'un vaste écriteau. [...] Je veux que mes funérailles soient célébrées dans la plus stricte intimité, mais qu'il y ait énormément de monde. Un cadeau est prévu pour chacun de ceux qui y assisteront. [...] L'idée m'a traversé tout d'un coup que j'y pourrais faire mettre un second écriteau. L'un pour les voyageurs de la route, l'autre pour les rêveurs de la forêt. Je voudrais réfléchir un peu à cela ici, et peser quel endroit serait le mieux pour que l'écriteau soit bien visible. Toujours conduit par le même principe: humilité et effacement².

L'intention polémique et la veine humoristique sont ici tout autant évidentes. La scène entière soutient avec force l'idée de l'opposition du héros à la société et consent à Montherlant d'introduire un des thèmes privilégiés, exprimé dans les écrits autobiographiques *Va jouer avec cette poussière* (1966) et *La Marée du soir* (1972). Il s'agit du thème évangéli-

² H. DE MONTHERLANT, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, dans ID., *Théâtre*, préface de J. De Laprade, préface complémentaire de Ph. De Saint Robert, Paris, Gallimard, [1972], 1995 ("Bibliothèque de la Pléiade"), pp. 1033-1035.

que, déjà présent dans l'Ecclésiaste³, de l'*Ædificabo et destruam* que Montherlant reprend en inversant les termes du binôme et en posant l'accent sur le sens ultime de la destruction, inévitable conséquence de toutes les actions humaines. Montherlant exprime clairement sa pensée dans une page de *Va jouer avec cette poussière*:

Les hommes qui font des fondations, se bâtissent de somptueux tombeaux, ou seulement ont soif d'une progéniture, montrent la vulgarité qu'il y a à vouloir se survivre dans le monde. Je ne sais ce qui est le pire, de cela, ou du désir d'immortalité surnaturelle.

Les enfants passent une journée à construire un fort de sable, sachant que la marée du soir le détruira. Cette image m'a toujours hanté, symbole de l'action entendue comme un jeu, seule façon de la justifier.

Mais, à bien voir, loin qu'il soit merveilleux que la destruction du fort ne les arrête pas, ce qui est merveilleux est que ce soit cette destruction qui en partie les anime. Leurs yeux rayonnants quand ils construisent le fort. Leurs yeux rayonnants quand ils voient la mer le détruire.

Que l'homme aime détruire ce qu'il a fait ou ce qui lui importe, cela est connu.

Ædificabo et destruam. "Je construirai. Ensuite je détruirai ce que j'ai construit".

"Bâtir, et puis démolir d'un coup de pied, non cela ne le gêne pas" (*Le Songe* 1922).

"Un temps pour planter. Un temps pour déplanter ce qu'on a planté"
L'Ecclésiaste.

"Ce qui finit vaut mieux que ce qui commence" L'Ecclésiaste⁴.

Ce qui prévaut ici est la perspective nihiliste, la conscience de la vanité de l'orgueil de vouloir s'immortaliser, comme entend le faire le Commandeur dans *Don Juan*, l'idée d'équivalence entre la construction et la destruction dans la sereine acceptation de la condition de l'homme sur la terre. Le sens de sérénité et d'optimisme sont transmis par l'image poétique des enfants qui jouent sur la plage et qui ne sont pas du tout troublés, au contraire, par l'avancée de la marée: dans ces enfants Montherlant renferme le sens possible et joyeux de l'existence.

³ Cf. Ecclésiaste, III, 1-3: "Omnia tempus habent [...] Tempus destruendi et tempus ædificandi". Cf., en outre, *Qobélet o l'Ecclésiaste*, texte et notes de G. Ceronetti, nouvelle édition revue et augmentée, Torino, Einaudi, 1988. Sur le thème montherlantien, voir notre étude "*Ædificabo et destruam*": i "Carnets" di Henry de Montherlant, dans *L'autobiografia nel Novecento: crisi di un modello?*, sous la direction de L. Sozzi, "Studi Francesi", n. 137 (2002), pp. 338-347.

⁴ H. DE MONTHERLANT, *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 31-32.

Dans le contexte de la critique sociale présente dans le *Don Juan* de Montherlant, l'arme de survie du héros est représentée par un autre des thèmes de Montherlant, celui de la *feinte*. Le nœud dans l'œuvre de l'auteur, le concept de la *feinte*, de la fiction de la vie, est l'instrument employé également par Don Juan pour se rapporter à un monde qu'il ne partage pas. Don Juan, comme il en ressort du dialogue avec Alcacer, feint une confiance que, en réalité, il ne nourrit pas et sa force consiste en sa secrète conscience de la réalité qui l'entoure:

Alcacer: Votre confiance vous perdra un jour.

Don Juan: Elle m'a déjà perdu bien des fois.

Alcacer: Et vous recommencez!

[...]

Hélas, extravagante confiance, grandeur d'âme insensée! Il y a un démon qui a nom Confiance.

Don Juan: Je n'ai pas confiance, mais j'agis comme si j'avais confiance⁵.

Don Juan, héros de l'incessante recherche et de l'éternel recommencement, n'use pas de la feinte au détriment d'autrui, mais pour porter haut sa propre dignité. Toujours sous le signe de l'ambiguïté et de l'alternance du bien et du mal, le pécheur s'inspire de l'enseignement évangélique: "J'oublie les offenses de mes ennemis" et les vices se révèlent vertus cachées: "Mes vices sont mes vertus retournées"⁶.

La notion de *feinte* parcourt toute l'œuvre de Montherlant, à partir du *Songe* de 1922. Dans son roman de jeunesse, l'auteur explique, à travers le personnage ouvertement autobiographique de Alban de Bricoule⁷, le sens qu'il attribue à l'idée de fiction:

J'ignore l'utilité de mon sacrifice, et dans le fond je crois que je me sacrifie à quelque chose qui n'est rien, qui est une de ces nuées que je hais. Croyant mon sacrifice inutile, et peut-être insensé, sans témoin, sans désir, renonçant à la vie et à la chère odeur des êtres, je me précipite dans l'indifférence de l'avenir pour la seule fierté d'avoir été si libre. Dans *l'Iliade*, Diomède se rue sur Énée, bien qu'il sache qu'Apolon rende Énée invulnérable. Hector prédit la ruine de sa patrie, la captivité de sa femme, avant de retourner se battre comme s'il croyait en la victoire. Quand le cheval prophétique annonce à Achille sa mort prochaine: "Je le sais bien", répond le héros, mais au lieu de se croiser

⁵ ID., *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, cit., p. 1054.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cf. ID., *Va jouer*, cit., pp. 191-192.

les bras et de l'attendre, il se rejette et tue encore d'autres hommes dans la bataille. Ainsi ai-je vécu, sachant la vanité des choses, mais agissant comme si j'en étais dupe, et jouant à faire l'homme pour n'être pas rejeté comme dieu. Oui, perdons-les l'une dans l'autre, mon indifférence et celle de l'avenir! Après avoir feint d'avoir de l'ambition et je n'en avais pas, feint de craindre la mort et je ne la craignais pas, feint de souffrir et je n'ai jamais souffert, feint d'attendre et je n'attendais rien, je mourrais en feignant de croire que ma mort sert, mais persuadé qu'elle ne sert pas et proclamant que tout est juste⁸.

La désillusion et le désenchantement sont à la base de cette vision nihiliste de la vie. Dans le *Songe* on trouve déjà l'enseignement qui sera ensuite énoncé dans le *Service inutile* (1935), en particulier dans la *Chevalerie du néant*, où la recherche de l'élévation morale accomplie par l'être humain est la même qui se retrouve dans le roman publié treize ans plus tôt: "L'âme dit: service, et l'intelligence complète: inutile"⁹. Tenant toujours compte de la vanité de tout aspect de l'existence humaine, le caractère fragile, éphémère et vulnérable de tout ce qui est humain et qui concerne l'homme, Montherlant souligne, dans ses essais, l'avantage à assumer une attitude conséquente à une telle inévitable perspective. Deux des titres des *Carnets* de Montherlant offrent, dans ce sens, de précises indications. Le premier est, comme nous l'avons vu, *Va jouer avec cette poussière*, où, avec le terme *poussière*, l'auteur entend mettre en évidence le caractère aléatoire de tout élément existentiel: si tout est poussière, y compris les œuvres littéraires, autant jouer avec cette poussière et devenir conscients de l'inutilité des normes qui règlent la société humaine et du fait que ce qui a été créé un jour sera détruit. Le deuxième titre, cité plus haut, est *La Marée du soir*¹⁰, dans lequel la métaphore de la marée veut être le symbole de l'inévitable destruction vers laquelle sont destinées toutes les actions humaines. Un troisième titre des *Carnets* de Montherlant, *Garder tout en composant tout*¹¹, publié posthume, est indicatif de la pensée de l'auteur à propos du nihilisme qui envahit son œuvre, bien qu'il se rapproche davantage au principe du syncrétisme auquel nous avons déjà fait allusion.

⁸ ID., *Le Songe*, dans ID., *Romans et Œuvres de fiction non théâtrales*, préface par R. Secretain, Paris, Gallimard, [1959] 1975 ("Bibliothèque de la Pléiade"), pp. 110-111.

⁹ ID., *Service inutile*, dans ID., *Essais*, préface par P. Sipriot, Paris, Gallimard, [1963] 1988 ("Bibliothèque de la Pléiade"), p. 571.

¹⁰ ID., *La Marée du soir*, Paris, Gallimard, 1972.

¹¹ ID., *Garder tout en composant tout*, textes réunis par J.-C. et Y. BARAT, Paris, Gallimard, 2001.

La présence de l'oxymoron dans le titre *Service inutile*, comme dans d'autres titres de Montherlant, notamment *Chevalerie du néant*, exprime au mieux le mélange nécessaire entre l'élévation spirituelle et le scepticisme, entre l'aspiration à un modèle sublime de comportement et le concomitant désenchantement à l'égard de l'utilité des grands sentiments. Quelle est, par conséquent, la sagesse à laquelle Montherlant aboutit selon de telles convictions ?

Dans le cours de l'existence terrestre il est important pour l'homme de se rendre digne de grandes actions, tout en restant conscient de leur inutilité. Le bien issu de l'action héroïque ne sera de toute façon pas perdu puisqu'il sera un plaisir que l'individu se sera procuré à lui-même et donc à sa propre âme, c'est-à-dire à la part morale de soi.

Comme on peut le voir également à travers l'ambigu personnage de Don Juan, à la recherche continue du plaisir et en même temps obsédé par l'idée de la mort qui prédomine également dans le titre de la pièce, la civilisation espagnole synthétise pour Montherlant deux éléments essentiels de sa personnalité: la volupté et la profondeur.

La volupté, outre celle donjuanesque, est celle rencontrée à la fontaine de Aranjuez, dont les trois figures allégoriques représentent la "Faim", la "Soif" et l'"Envie", comme Montherlant lui-même raconte dans son essai *Aux fontaines du désir* (1927). Aranjuez est le lieu où l'on peut faire renaître la volupté quand le désir est désormais éteint: "J'ai grand besoin de faire pèlerinage à ces trois divinités, pour les supplier de revenir habiter dans mes jours"¹². Instrument indispensable au bonheur, la volupté consent à l'être humain de connaître toutes les formes de l'existence et de mettre en pratique le nécessaire principe d'alternance. Selon un tel principe, rappelons l'essai fondamental de l'auteur *Synchrétisme et alternance* dans *Aux fontaines du désir*, dans une perspective nihiliste de l'univers et de la vie humaine, il est bien d'embrasser, comme le fait Don Juan, toutes les formes de l'existence pour cueillir le maximum du plaisir au cours de l'unique vie accordée à l'homme, la vie terrestre¹³.

¹² ID., *Aux fontaines du désir*, dans ID., *Essais*, cit., p. 297.

¹³ "Alternons les idéals, comme on change de parfum, comme on change de chambre selon les heures du jours. Que tout me soit une maîtresse: ce qu'on hait le jour et qu'on adore la nuit, et d'autant plus adoré la nuit que haï le jour. Je me renierai pour me retrouver, je me détruirai pour m'atteindre, je mordrai à la nuque et je rejetterai, comme des femmes, toutes les croyances, tour à tour. Énorme amour ? Bien sûr. Ou, selon votre goût, énorme indifférence. L'univers n'ayant aucun sens, il est parfait qu'on lui donne tantôt l'un et tantôt l'autre. C'est bien ainsi qu'il faut le traiter" (*Synchrétisme et alternance*, dans ID., *Essais*, cit., p. 244).

L'autre élément caractéristique de la personnalité montherlantienne est admirablement incarnée par les majestueux profils théâtraux tracés par l'auteur. Inès de Castro, Alvaro Dabo, Cisneros et la reine Jeanne la Folle sont les personnages de la profondeur. A travers ces rôles, Montherlant réfléchit et induit à la réflexion sur le sens ultime de la vie, sur la valeur et l'utilité ou l'inutilité des actions humaines, sur la divergence apparence/réalité et sur la nécessité de l'élévation morale.

La composante du plaisir, toujours tourné vers la conquête du bonheur, et la profondeur de la réflexion sur la condition de sa propre existence, à l'intérieur d'une vision lucide et rationnelle du sens du monde et des rapports humains, déterminent la dualité spécifique de la pensée et de l'œuvre de Montherlant, fort bien exprimée par les thématiques espagnoles.

Dans ce contexte, consiste en une parfaite synthèse de la composante nihiliste de Montherlant et de la richesse de la civilisation espagnole le bref essai de l'auteur, auquel nous avons déjà fait allusion, contenu dans le plus célèbre *Service inutile* (1935), intitulé *Chevalerie du néant* et écrit en 1928. Dans ce texte, bien antérieur à *Don Juan*, est déjà présente la thématique de la tombe en tant qu'élément essentiel à l'exposition du concept du *service inutile*.

La première réflexion de l'auteur regarde le style de la tombe de famille et son sens intrinsèque:

Elle ne peut être antérieure au XVII^e siècle, mes parents n'étant enterrés là que depuis lors. Mais, à l'apparence et au style, on la croirait féodale. C'est peu de dire que la pierre tombale est nue; elle est la nudité: sans un ornement, sans une inscription, sans un nom, sans le vestige de l'un ou de l'autre. Seulement, au milieu, les armes sculptées en pleine matière, creusées, bossuées, avec une vigueur et une profondeur étonnantes. Ainsi, une longue dalle fruste, et puis ce pataras flamboyant: rien d'autre. Le tombeau de l'*aïeul inconnu*. Un peu de vide sans identité, avec des armes à l'emplacement du cœur¹⁴.

La pierre tombale, nue et anonyme, met particulièrement en évidence le blason de famille, qui plus est, comme le souligne l'auteur, "d'origine espagnole"¹⁵. Ce qui reste à la postérité n'est pas le nom de

¹⁴ ID., *Chevalerie du néant*, dans ID., *Essais*, cit., p. 595.

¹⁵ *Ibid.*

l'aïeul inconnu, mais bien le symbole de ses grandes actions. A différence du Commandeur de Ulloa, manifeste caricature de l'ostentation et de la vanité sociales, l'aïeul de Montherlant laisse de lui sa conscience. Le symbole de la vacuité de l'existence humaine et le triomphe des grandes actions: "Un peu de vide sans identité, avec des armes à l'emplacement du cœur".

Après avoir décrit la tombe de l'aïeul inconnu, "le seing du génie de la Castille"¹⁶, dans l'antique cimetière du château de Montherlant, et l'émotion suscitée par ce suggestif monument funèbre, l'auteur s'arrête un instant sur la description d'un style architectural particulier, le "plateresque", emblème, selon son interprétation, du *service inutile*.

Vous connaissez le plateresque, cette première apparition de la Renaissance dans l'architecture espagnole. Une façade qui n'est pas une façade mais un mur, un mur aride, un long désert de briques, jaune et rose, dévoré par le soleil. Et là-dessus, de très loin en très loin, sur cette nudité et cette pauvreté adorables de la matière, une porte, ou bien une oasis de fer, une fenêtre alourdie de sa grille qui se gonfle, agrandie de l'ombre puissante qu'elle projette dans le dur soleil, le tout empanaché avec gloire et flanqué d'un ou de plusieurs blasons sculptés, – ces blasons dont nul peuple au monde n'a tiré le parti décoratif que la Castille en a tiré. Et de nouveau, tout à l'entour, le mur, le vaste néant brûlé. On dirait le visage même de la Castille, grande étendue morte, piquée ici et là de quelques délices brutales, ravissantes comme des points d'eau. Ces pataras, c'est l'orgueil du monde, et ce néant brûlé, c'est la place de Jésus-Christ. Le comble de l'orgueil non fondé, et le comble du dépouillement, côte à côte et sans transition. Le pataras – le courage – par quoi on entreprend, et le mur dénué – l'intelligence – pour mépriser ce qu'on entreprend. L'idéalisme, qui dit "service", et le réalisme, qui sait que ce service est inutile.¹⁷

Comme on peut aisément le constater, c'est Montherlant lui-même qui fournit le sens de son interprétation. Ce que nous retenons, toutefois, intéressant de noter c'est l'assemblage de trois éléments descriptifs et conceptuels, fondamentaux pour l'auteur: le contraste désola-

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, pp. 595-596.

tion/richeesse, représentées par la “grande étendue morte” et par “quelques délices brutales”, l’identification avec “le visage même de la Castille” et la conscience de la nécessaire opposition entre “courage” et “intelligence”, entre “idéalisme” et “réalisme” pour arriver à la formulation finale du *service inutile*. Bien que “le néant brûlé” soit ici comparé à “la place de Jésus-Christ”, étant donné que l’auteur fait référence à l’Espagne catholique, comme on le sait, aucune perspective confessionnelle n’est présente.

Poursuivant sa réflexion, Montherlant compare les “palais pascaliens” comme “l’Université d’Alcada, l’Hôpital royal à Saint-Jacques de Compostelle, les façades de l’hôpital de Santa-Cruz à Tolède et du palais de Peñaranda de Duero”¹⁸ à Versailles. Les premiers sont, pour l’auteur, exemples de la grandeur et de la lucidité des Espagnols, tandis que le second révèle la nature majestueuse et frivole des Français, ici dépourvue de la profondeur de la pensée:

A Salamanque on entre sciemment et provisoirement dans le faux, les yeux fixés sur la réalité. Dans ce Versailles surchargé, morceau de rhétorique s’il en fut, pas une place pour la méditation. Cela parle aux sens et à la vanité, et ne parle à rien d’autre; rien n’y touche l’âme. Le palais espagnol parle à l’âme parce qu’il lui montre tout ensemble l’idée que l’homme se fait de lui-même, et puis rien, qui est ce lui-même.¹⁹

Ici aussi, Montherlant met en évidence le contraste glorification de soi/nul existentiel, dont le “génie” espagnol, selon lui, est bien conscient.

Dans la dernière partie de son essai, l’auteur retourne à la description initiale du tombeau et s’arrête en particulier sur l’idée de “chevalerie” exprimée par la représentation des armes:

Ces armoiries, sur la pierre tombale de Montherlant, qu’évoquent-elles sinon le service? Cette tour qui flambe, ces deux glaives [...] rappellent très précisément un acte fait pour le service du roi; la devise est un serment de fidélité, une *devotio* énergique et étroite: “Seulement pour le lys”. Mais, alentour, la pierre

¹⁸ *Ibid.*, p. 596.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 596-597.

follement nue, la sublime table rase me répète: inutile – inutile – inutile²⁰.

Le sceau du service et toutes les manifestations grandiloquentes de la vigueur, du courage et de la foi se posent sur un terrain vide. Le temps a usé l'inscription et consommera tout le reste.

Dans la “Chevalerie du néant”, écrite en 1928, comme dans “Don Juan”, représenté en 1958, persiste à la fois la thématique de la conscience de la vanité de l'existence et l'importance de l'influence espagnole. Dans les deux textes, idéalement reliés par l'idée de la mort et par le motif de la tombe, l'auteur entend exprimer, à travers la profondeur de l'“aïeul inconnu” et la tension donjuanesque vers la sublimation et l'itération de la “chasse amoureuse”, l'exigence de conférer un sens à l'existence individuelle dans la poursuite de grandes actions ou gestes amoureux qui, toujours, contribuent à la réalisation personnelle: “Ce bien, c'est à nous que nous l'avons fait”²¹. Ce qui compte, dans la perspective de Montherlant, semble être, par conséquent, la recherche de l'“unique nécessaire”, cette valeur spécifique pour tout être humain, qui pour Montherlant ne peut ne pas passer à travers la littérature, en mesure de prodiguer plénitude et bonheur à l'existence individuelle. La majestueuse Espagne et ses sublimes idéaux constituent une des toiles de fond privilégiées pour la représentation des œuvres de Henry de Montherlant.

²⁰ *Ibid.*, p. 597.

²¹ *Ibid.*, p. 598.

SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE:
UMA LEITURA PÓS-COLONIAL
DO MOVIMENTO MODERNISTA BRASILEIRO

Michelle Andressa Alvarenga de Souza

O colono faz a história e sabe que a faz. E porque se refere constantemente à história de sua metrópole, indica o modo claro que ele é aqui prolongamento dessa metrópole. A história que escreve não é portanto a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado. A imobilidade a que está condenado o colonizado só pode ter fim se o colonizado se dispuser pôr termo à história da colonização, à história de pilhagem para criar a história da nação, a história da descolonização.¹

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, os mais de três quartos da população mundial que tiveram suas histórias moldadas pelo colonialismo tiveram suas vozes ouvidas.² A independência política permitiu a estes países que suas histórias fossem escritas por eles mesmos, a partir da perspectiva da nova nação e não mais da metrópole. Com tais mudanças no paradigma mundial, o campo dos estudos pós-coloniais se difundiu e começou a investigar a formação social, econômica, religiosa e cultural dos países que um dia foram denominados colônias. Hoje, o campo abrange estudos principalmente sobre a África, o Caribe e a Ásia, nos quais raramente é inserido algo referente à situação dos países latino-americanos. É com base em tais aspectos que o presente artigo visa interpretar o movimento modernista brasileiro a partir de uma perspectiva pós-colonial, reconhecendo nele os principais elementos de libertação intelectual que vêm sendo estudados a partir de experiências Africanas e Asiáticas. Para tal, no entanto, é antes necessário apresentar as principais teorias deste campo de estudos, as quais sustentem a proposição aqui defendida: de que ao Brasil deva ser dado

¹ F. FANON, *Os Condenados da Terra*, São Paulo, Editora Civilização Brasileira, 1979, p. 38

² B. ASHCROFT; G. GRIFFITHS; H. TIFFIN, *The Empire Writes Back*, London, Routledge, 2002, p. 1

um maior espaço nos estudos pós-coloniais, por seu caráter mestiço, libertário e culturalmente miscigenado.

O século das Grandes Navegações definiu a primeira ordem mundial de que se tem conhecimento, uma que conectava a Europa com os outros continentes por meio do comércio e da religião. A expansão marítima que teve início com as explorações de Cristóvão Colombo e de Vasco da Gama possibilitou o estabelecimento de um sistema colonial no qual metrópole e colônia tornaram-se interdependentes e entrelaçaram-se linguisticamente, socialmente e culturalmente. Tal processo de fusão revelou-se irreversível e acabou por redefinir a questão da identidade do sujeito colonizado, que de homem primitivo transformou-se em alguém metade europeu, metade outro. Uma vez que mais da metade do mundo foi um dia subjulgado por práticas de colonização, pode-se afirmar que mais de 50% dos habitantes do planeta são hoje exemplares de uma nova espécie de homem: o sujeito pós-colonial – caracterizado por sua essência híbrida, formada a partir de duas ou mais matrizes.

Traduzindo a situação brasileira em números significa afirmar que o Brasil foi uma colônia de Portugal por 389 anos, dos quais mais de 300 testemunharam a prática da escravidão africana. Desta forma, quando aproximamos a questão pós-colonial do Brasil a partir do ponto de vista de uma sociedade híbrida, devemos considerar as três matrizes que formam este povo: a dos índios nativos, a do colonizador português e a do escravo africano. Se pensarmos em termos biológicos e étnicos, veremos como o território brasileiro sempre foi mestiçado, uma vez que a miscigenação caminhou de mãos dadas com a formação da colônia. Isso foi possível porque o colono português não via o índio como seu *outro* (como salienta Edward Said em *Orientalismo*), mas o enxergava com um *diferente* em relação a si. Tal modo de enxergar os nativos que habitavam o Brasil no tempo da colonização impediu que ali se desenvolvesse o processo de animalização do indivíduo colonizado, como aconteceu em todo o continente africano. Essas formas de hibridismo étnico e biológico, no entanto, não impediram que a cultura brasileira sofresse de uma famosa psicopatologia da colonização: o complexo de inferioridade teorizado pelo psicanalista Frantz Fanon.

De acordo com sua pesquisa, o sujeito colonizado sofre de um complexo de inferioridade no qual crê que seu colonizador seja, de fato, um ser superior. Tal crença impele o colonizado a copiar os gestos, o modo de vestir e de falar da metrópole, de modo a sentir-se inserido na sociedade. Nas palavras de Fanon “por mais doloroso que

seja para nós ter que dizer isso: não há senão um destino para o homem negro. E este destino é branco”.³

O caso do Brasil torna-se interessante neste aspecto porque sua sociedade mestiçada e multicultural ainda era mentalmente colonizada. Os trabalhos artísticos ali produzidos se esforçavam ao máximo para parecer com a mais refinada arte europeia, de modo que a literatura produzida no Brasil até o século XIX era direcionada à uma pequena parcela da população, uma elite alfabetizada que estabeleceu-se como a única esfera leitora do país. Já nos últimos anos do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, a geração denominada por pré-modernista introduziu uma forma mais realista de ler o Brasil – e livros como *Os Sertões* de Euclides da Cunha e *Recordações do escrívão Isaías Caminha* de Lima Barreto tornaram-se denúncias de como a sociedade brasileira era contraditória e de como havia uma parte do Brasil que até ali havia sido esquecida pela literatura.

O movimento modernista, o qual se lança por meio da Semana de Arte Moderna de 1922, aparece já sob influência dos pré-modernistas e, como eles, procura investigar o Brasil para construir uma arte nacional que retrate a realidade do país. Tal processo corresponde ao que Frantz Fanon denomina por “processo de libertação nacional”, definido por ele como o objetivo final de todos os países colonizados, uma vez que resultaria na conquista de uma autonomia intelectual e artística. A proposição dos modernistas também se aproxima muito a uma teoria de Edward Said, que explica como para “descolonizar a mente” é necessário utilizar a língua do colonizador de uma forma crítica, como fizeram William Butler Yeats e John Millington Synge durante o *Irish Literary Revival*.

O uso da língua do colonizador para o sucesso da descolonização é em si um forte indício do hibridismo resultante dos processos de colonização ao redor do mundo. Este, de fato, vem sendo um dos tópicos mais abordados no campo dos estudos pós-coloniais e possui em Homi K. Bhabha a teoria mais proeminente acerca do assunto. Bhabha, numa tentativa de explicar a configuração cultural de uma nação formada pelo colonialismo, apresenta o conceito de uma cultura *in-between*, a qual, sendo formada por diferentes ancestrais constitui “algo diverso” – onde a diferença não está nem no Um nem no Outro. De acordo com essa teoria, a cultura *in-between* “é um futuro intersticial que

³ F. FANON, *Black Skins White Masks*, New York, Grove Press, 2008, p. xiv.

emerge dentro e entre as reivindicações do passado e as necessidades do presente”.⁴

Edward Said também explora a questão do hibridismo cultural, a partir da introdução do conceito de *voyage in*. Esta “viagem para dentro” define-se como uma consequência inevitável numa sociedade pós-colonial e constitui

uma variedade particularmente interessante da obra cultural híbrida. E o fato de existir é um sinal de internacionalização adversária numa época de manutenção das estruturas coloniais. O logos já não reside exclusivamente, por assim dizer, em Londres e Paris. A história já não corre unilateralmente, como pensava Hegel, do Oriente para o Ocidente, ou do Sul para o Norte, tornando-se mais elaborada e desenvolvida, menos primitiva e atrasada a medida que avança. Pelo contrário, as armas da crítica tornaram-se parte do legado histórico do império, em que as separações e exclusões do “dividir para dominar” são apagadas e brotam novas configurações surpreendentes.⁵

Ao pensar a questão brasileira antropologicamente, devemos considerar o que Darcy Ribeiro escreve a respeito da formação cultural do Brasil, pois é a partir do entendimento de como a mistura étnica aconteceu no país que seremos capazes de interpretar o movimento antropófago como uma aceitação da situação pós-colonial brasileira. Ribeiro explica como:

Surgimos da confluência, do entrecchoque e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos. Nessa confluência, que se dá sob a regência dos portugueses, matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem para dar lugar a algum *povo novo*, num novo modelo de estruturação societária. Novo porque surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos.⁶

Este *povo novo* apresentado por Ribeiro constitui o exemplar híbrido resultante do processo de colonização do Brasil e é a representação

⁴ H. BHABHA, *The location of Culture*, London, Routledge, 2004, p. 313

⁵ E. SAID, *Cultura e Imperialismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 306

⁶ D. RIBEIRO, *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 17

dos indivíduos pós-coloniais que constituem a sua população. A matriz do índio nativo veio a ser fundamental para o movimento modernista, porque foi resgatada e utilizada como premissa nacional que preserva o primitivo sem excluir o que vem do estrangeiro. Esta aceitação de um *meio termo* só é possível por conta da metáfora da antropofagia utilizada por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago, publicado no primeiro volume da *Revista de antropofagia* (São Paulo) em 1928. Suas linhas introdutórias são transcritas abaixo:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy, that is the question.⁷

Este manifesto transmite principalmente a ideia de amalgamação que defende o nacional sem recusar o que vem de fora. O sentido de antropofagia nele defendido revela-se como o ato de comer a cultura do exterior e realizar uma deglutição crítica, selecionando somente os aspectos e características que poderiam acrescentar algo à cultura brasileira. Para compreender esta metáfora em sua completude, no entanto, é necessário voltar um pouco no tempo e conhecer como funcionavam as cerimônias de antropofagia da tribo Tupinambá, o povo nativo do Brasil. É importante ter em mente que estas cerimônias eram a maior manifestação cultural dessa tribo, que acreditava que comer o adversário derrotado lhes daria sua força e sabedoria. Darcy Ribeiro explica como:

O caráter cultural e coparticipado dessas cerimônias tornava quase imperativo capturar os guerreiros que seriam sacrificados dentro do próprio grupo tupi. Somente estes – por compartilhar do mesmo conjunto de valores – desempenhavam à perfeição o papel que lhes era prescrito: de guerreiro ativo, que dialogava soberbamente com seu matador e com aqueles que iriam devorá-lo. Comprova essa dinâmica o texto de Hans Staden, que três vezes foi levado à cerimônias de

⁷ G. M. TELES, *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Editora Vozes, 1973, p. 504

antropofagia e três vezes os índios se recusaram a comê-lo, porque chorava e se sujava, pedindo clemência. Não se comia um covarde.⁸

O extrato acima deixa claro como, para a tribo Tupinambá, era crucial que a vítima a ser comida fosse um ser humano respeitável, que possuíse os mesmos valores que os integrantes da tribo. Este aspecto era fundamental e de extrema importância, uma vez que toda a tribo participava destes rituais e todos comiam da carne humana ali sacrificada.

É ainda significativo ressaltar que Oswald de Andrade fez parte de um grupo de artistas que participou ativamente da Semana de Arte Moderna de 22, que veio a ser um divisor de águas na história da arte nacional. Neste momento, poetas, músicos e artistas plásticos trouxeram o que havia de mais moderno nas vanguardas europeias para criar um tipo de arte que retratasse a nação brasileira e sua natureza de forma real e verídica. As telas de Tarsila do Amaral mostram a raça multiétnica do povo brasileiro, a natureza imponente e assustadora em todas as suas cores. Sua tela *Abaporu* (1928) é um belo exemplo de como as artes plásticas estavam finalmente sendo abraçadas:



⁸ D. RIBEIRO, *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 31.

Esta tela serviu de inspiração a Oswald de Andrade para compor o Manifesto Antropófago, uma vez que *Abaporu* é o nome tupi-guarani para “o homem que come”.

Da mesma forma que as artes plásticas estavam voltando seus olhos para o que era relevante para o Brasil e para o povo brasileiro, a literatura também foi transformada, de modo a se tornar mais acessível às populações de classes mais baixas. O poema *Trem de Ferro* de Manuel Bandeira tornou-se proeminente como representante do período, sendo composto por um jogo semântico/sonoro que imita o som de uma locomotiva. Sua riqueza encontra-se no ritmo e na musicalidade baseada na métrica e no uso de aliterações e assonâncias

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virge Maria que foi isso maquinista?

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força
(trem de ferro, trem de ferro)

Bandeira foi outro participante da Semana de 22, evento no qual os artistas foram ridicularizados e vaiados – alguns sendo incapazes de concluir as declamações. O estranhamento causado pelas obras ali apresentadas é justificado pelo fato que estes artistas foram profundamente influenciados pelas Vanguardas Europeias, especialmente pelo Futurismo de Marinetti. Logo, da mesma maneira que as vanguardas estavam causando alvoroço na Europa, o movimento modernista também causou alvoroço no Brasil. Eis o aspecto mais peculiar da emancipação das artes brasileiras: que ela olhava para o seu interior sem ignorar o que vinha do exterior, era nacional sem ser nacionalista.

Antonio Candido define este equilíbrio como uma dialética entre o local e o cosmopolita, entre o particular e o universal. Ele explica que a literatura brasileira tem consistido numa integração progressiva entre o local (que ele apresenta como sendo a substância da expressão) e os modelos herdados da tradição europeia (que ele apresenta como a forma de expressão). Segundo ele:

A nossa literatura tem consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes.⁹

O estabelecimento da Academia Brasileira de Letras em 1897 resultou numa crítica bastante rígida, que continuava apegada a formas sem conteúdo e a produções literárias para as quais o mundo exterior não existia. Tal havia sido o caso com a aclamação dos parnasianos, poetas que exaltavam a forma e a métrica perfeita, ainda que o conteúdo do poema fosse um simples vaso. O que o Modernismo propunha era a elevação do nacional, uma investigação para criar uma *nova forma de expressão* que pudesse ser inserida na herança europeia, ao mesmo tempo em que pudesse expressar a realidade da sociedade. Antonio Candido explica como:

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes; a mestiçagem era ignorada e a paisagem amaneirada.¹⁰

A maior ruptura do Modernismo é com este encobrimento das características brasileiras. Nos livros, pinturas e esculturas produzidas no período, as deficiências do Brasil, sejam elas reais ou irreais, tornam-se superiores às virtudes europeias. Os indivíduos são retratados em sua completude e estereótipos como preguiçoso e obscuro (principalmente na figura de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter)

⁹ A. CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Editora Ouro sobre Azul, 2008, p. 118

¹⁰ *Ivi*, p. 127

não são removidos da sua personalidade. A paisagem natural aparece perigosa e cheia de obstáculos, numa representação fiel do país; e o mulato é incorporado como sujeito de estudo e inspiração.

Pensando o Manifesto Antropófago com uma extensão da proposta original dos modernistas, pode-se afirmar que a maior objeção do movimento era a mera cópia, da imitação pura e simplesmente para parecer europeu. Este entendimento, combinado com a ideia de comer a cultura estrangeira, é o que permitiu ao Brasil superar seu complexo de inferioridade cultural – uma vez que – a partir do momento que os modernistas compreenderam que o Brasil não era menor quando comparado aos países mais desenvolvidos, a cópia tornou-se desnecessária. Estes artistas perceberam que eram perfeitamente capazes de criar uma arte nacional usando o modelo europeu, mas usando-o de uma forma crítica. A adaptação brasileira dos famosos versos de Hamlet ilustra a questão extremamente bem.

Roberto Schwarz defende que o conteúdo contraditório deste verso (Tupy or not Tupy, that is the question) representa a pesquisa pela identidade nacional através da língua inglesa – por meio da transformação de uma citação clássica num trocadilho. O que Oswald de Andrade propôs com tal atitude foi uma aproximação irreverente à arte europeia, sem nenhum complexo de inferioridade, engolindo Shakespeare de forma crítica. Esta atitude foi, de certa maneira, uma cópia – mas revelou-se como uma cópia regenerativa.

É justamente a capacidade regenerativa deste movimento que nos permite enquadrar a antropofagia como a correspondente brasileira à ideia de libertação nacional proposta por Frantz Fanon – pois define o momento no qual o Brasil alcança a sua independência intelectual. A ideia de uma deglutição crítica traduz perfeitamente o conceito de hibridismo pós-colonial – um meio termo que deve focar nas questões nacionais, mas que não pode ignorar seu passado colonial. Comer criticamente representa julgar quais são as melhores características europeias a serem adaptadas à realidade da ex-colônia. Trata-se de não copiar, simplesmente, mas de traduzir, de buscar reconciliação.

Se nos lembrarmos do que Darcy Ribeiro escreveu acerca dos rituais de antropofagia da tribo dos Tupinambás, podemos recordar como estes índios comiam somente os inimigos pelos quais tinham respeito, que possuíam os mesmos valores e que poderiam dar força e sabedoria à tribo. Desta forma, tal retorno à antropofagia a fim de moldar a cultura pós-colonial brasileira ilustra o respeito que os artistas

modernistas tinham pela arte europeia, reconhecendo sua importância no processo de libertação nacional.

A proposta de Oswald de Andrade vai ao encontro da teoria da cultura *in-between* de Homi K. Bhabha e condiz com a ideia de *voyage in* defendida por Edward Said. Isto nos mostra como o Brasil conseguiu alcançar o mesmo nível de hibridismo cultural que os teóricos investigam em países da África, do Caribe e da Ásia – aspecto que o transforma num país benemérito de atenção e de um lugar definitivo nos estudos pós-coloniais. Este artigo, no entanto, é uma justificativa para sua inserção neste campo de estudos e somente uma primeira proposição de investigação.

Bibliografia

- B. ASHCROFT; G. GRIFFITHS; H. TIFFIN, *The Empire Writes Back*. 2 ed, London, Routledge, 2002.
- E. BALIBAR; I. WALLERSTEIN, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, London, Editora Verso, 1991.
- M. BANDEIRA. *Trem de ferro*. Disponível no site Jornal de Poesia <http://www.jornaldepoesia.jor.br/manuelbandeira04.html>. Acessado em 2 de outubro de 2012.
- L. BARRETO, *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, São Paulo, Editora Ática, 1998.
- L. BARRETO, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.
- L. BARRETO, *Um longo sonho do futuro*, Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1993.
- H.K. BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge, 2004.
- H.K. BHABHA, *Nation and Narration*, London, Routledge, 2010.
- A. BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 43 ed, São Paulo, Editora Cultrix, 2006.
- A. BOSI, *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- A. CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, 10 ed, Rio de Janeiro, Editora Ouro sobre azul, 2008.
- A. CÉSAIRE, *Discourse on Colonialism*, New York, Monthly Review Press, 1972.
- F. FANON, *Black Skin, White Masks*, New York, Grove Press, 2008.
- F. FANON, *Os Condenados da Terra*, 2 edição, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1979.

- F. FIORANI, *Postcoloniali noi? L'America Latina tra paradigmi eurocentrici ed esperienze coloniali*, In S. BASSI; A. SIROTTI, *Gli Studi Postcoloniali*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- E. GALEANO, *Venas abiertas de América Latina*, 26 ed, Bogota, Siglo, 1979.
- E. GELLNER, *Nations and Nationalism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- C. GILENO, *Lima Barreto e a condição do negro e do mulato na primeira república (1889-1930)*, São Paulo, Annablume, 2010.
- S.B. HOLANDA, *Raízes do Brasil*. 26.ed, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- S.B. HOLANDA, *O homem cordial*, 1.ed, São Paulo, Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2012.
- A. MEMMI, *The colonizer and the colonized*, New York, Earthscan Publications, 2003.
- W. MIGNOLO, *Herencias coloniales y teorías poscoloniales*, In G. STEPHAN, *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996.
- Z. NOLASCO-FREIRE, *Lima Barreto: imagem e linguagem*, São Paulo, Annablume, 2005.
- C. PRADO JR., *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- D. RIBEIRO, *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, 11.ed, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- E. SAID, *Orientalism*, New York, Vintage, 1979.
- E. SAID, *Cultura e Imperialismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- J. SARTRE, *Colonialism and Neocolonialism*, New York, Routledge, 2001.
- R. SCHWARZ, *Cultura e Política*, 3ª Ed, São Paulo, Editora Paz e Terra, 2009.
- G.M. TELES, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*, Petrópolis, Editora Vozes, 2009.

ARMAND ROBIN,
POÈTE SANS PASSEPORT:
PORTRAIT

Gabriella Bosco

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique.
Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de
ses expressions, efface une idée fausse, la rem-
place par l'idée juste. [...]
La poésie doit être faite par tous, non par un.

Isidore Ducasse, *Poésie II*

Le rêve du traducteur est de pouvoir s'oublier derrière l'écriture d'autrui, et de se faire en cela clandestin. S'absentant de lui-même, poète, il devient alors "tous les hommes et tous les pays"¹, et il en fait son destin:

... quelle perte, quelle déperdition pourrait atteindre quiconque vit sans lui dans tout autrui?²

Professionnel de l'aliénation, Armand Robin est non seulement l'auteur de *Ma vie sans moi*³, manifeste du métier, mais aussi et surtout le premier usager de la toile avant que celle-ci existe grâce à ses bulletins d'écoute des radios étrangères⁴, ainsi que le poète sans passeport par excellence, protagoniste de l'émission radiophonique inventée par Jean Tardieu⁵. De la dépersonnalisation contemporaine, il incarne – grand méconnu du temps présent⁶ – la variante la plus absolue qui soit.

¹ A. ROBIN, "Vacances", in *La fausse parole*, Ed. de Minuit, Paris, 1953, p. 36.

² *Ibid.*

³ A. ROBIN, *Ma vie sans moi* (1940), suivi de *Le monde d'une voix* (1941), préface d'Alain Bourdon, Gallimard, coll. poésie/nrf, Paris, 2005.

⁴ De 1941 jusqu'à sa mort en 1961, il passa de douze à dix-huit heures par jour, et la nuit surtout, à l'écoute des radios étrangères. Les informations ainsi recueillies alimentaient des bulletins destinés aux journaux et aux administrations. Dans la liste de ses abonnés, il y avait *Le Libéraire*, *Combat* et *L'Humanité* aussi bien que l'Élysée ou le Vatican. Mais en ce qui concerne ce dernier, nul document n'a été retrouvé pour le prouver.

⁵ En 1946, autour du musicien Pierre Schaeffer et du poète et dramaturge Jean Tardieu, des jeunes gens inventèrent le "Club d'Essai" de la radiodiffusion française. Fausses interviews, musique concrète, jeux de mots et de sons, Boris Vian et Antonin Artaud à micro ouvert: en d'autres termes, l'ancêtre de ce qu'est actuellement ARTE Radio.

⁶ Il serait injuste de ne pas évoquer les nombreux hommages rendus à Armand Robin par Roger Dadoun: il s'agit néanmoins d'interventions consacrées essentiellement à la figure

Toute la vie il a écouté les autres pour s'y traduire⁷, préférant les voix d'ailleurs à la sienne. Mais un certain jour on l'a fait taire de façon abrupte lui enlevant, à lui et aux nombreux contresens derrière lesquels il se cachait, tout droit de parole. Ce ne fut apparemment qu'un fait divers comme il en arrive tant d'autres, tristes et tragiques. Le 27 mars 1961, à Paris, Armand Robin sortit de chez lui. Une altercation s'engagea avec des boulistes du café voisin. Quelqu'un alerta la police. Armand Robin fut embarqué. Trois jours plus tard, le 30 mars, il fut retrouvé mort à l'Infirmierie spéciale de la Préfecture de Police. Il avait, quand il fut tué, 49 ans⁸.

Il vaut la peine de reprendre l'histoire dès le début. Vers l'écriture ce fut l'expérience de la perte à le pousser. La mort de la mère: l'épreuve du manque et la manière dont le langage essaie d'appriivoiser celle-ci occupent dans son œuvre une place éminente. Le deuil maternel en est le fondement (fondement paradoxal puisque c'est sur un vide que repose toute possibilité de parole). La poésie d'ailleurs n'occupe pas toute l'œuvre d'Armand Robin. Si c'est vrai que le recueil *Ma vie sans moi*, édité en 1940, résultat d'une sélection arbitraire effectuée par l'éditeur, plonge liriquement ses racines dans la Bretagne des premières années de son existence, il faut reconnaître que la poésie, de l'activité scripturale d'Armand Robin, n'est peut-être pas la partie la plus importante⁹; ce qui est sûr par contre est qu'elle en représente carrément la clé: principe d'écriture décliné cependant d'abord dans la prose, en 1936, avec *Le Temps qu'il fait*¹⁰, roman familial où il dévoile donc, par personnage in-

(anti)politique, à l'anarchiste Robin, bien plus qu'à son écriture.

⁷ "Je vis comme si j'avais quarante vies/ Où m'aventurer,/ Où détruire l'une après l'autre les destinées épaisses, Où trouver loin de mes ans des temps/ Où m'égarer" (A. ROBIN, *Ma vie sans moi*, cit., p. 98).

⁸ Il était né en 1912 dans les Côtes d'Armor, à Kerfloc'h dans la commune de Plouguernevel, huitième enfant d'une famille de cultivateurs.

⁹ L'œuvre personnelle en vers d'Armand Robin se limite à trois recueils: *Ma vie sans moi* en 1940 (Gallimard, coll. Métamorphose, repris par dans la coll. Poésie/nrf, en 1970 et à nouveau en 2005), *Les poèmes indésirables* en 1945 (aux éditions de la Fédération Anarchiste, repris par Georges Monti aux Editions Le Temps qu'il fait, Cognac, 1979) et *Le cycle sévère* en 1957 (dans la NRF, numéro de décembre, repris aux Editions Le Temps qu'il fait, Cognac, 1981). A ces trois recueils il faut ajouter quelques autres poèmes éparpillés en diverses revues ou diffusés par Robin lui-même sous forme de feuilles volantes, certains desquels ont été publiés par Françoise Morvan dans A. ROBIN, *Fragments*, coll. blanche, Gallimard, Paris, 1992.

¹⁰ Écrit en 1935. Deux extraits de ce livre sont parus en revue: le premier, *Hommes sans destin*, en novembre 1936 dans la revue *Europe*, le second, *Chevaux*, dans la NRF en décembre

terposé, le décès de la mère, survenu en 1933¹¹, le 28 novembre, alors qu'il avait 21 ans¹², mère dont il écrit à Jean Guéhenno (qui avait été son professeur de lettres au Lycée Lakanal, à Sceaux, près de Paris, où il était monté en 1929 pour préparer son entrée à l'École Normale Supérieure¹³ – Jean Guéhenno, l'humaniste, futur Académicien, qui lui resta lié, et ils ne furent pas nombreux, toute la vie):

Plouguernével,
le 3 décembre 1933

Cher ami,

Je me permets de vous appeler ainsi aujourd'hui, dans les circonstances douloureuses que je traverse: ma pauvre mère est morte. Sa mort fut plus heureuse que sa vie, qui n'en fut pas une, mais plutôt une souffrance perpétuelle, une suite poignante de mauvais traitements journaliers; elle vécut comme l'ombre d'une personne, sans avoir jamais pu parvenir à la dignité d'un être; elle vécut dans une sujétion et dans une peur perpétuelle, n'osant exprimer la moindre volonté, car la moindre volonté était punie. Que de fois celui que la loi m'oblige d'appeler mon père lui a souhaité qu'elle disparaisse; que de fois elle-même a désiré cette tranquillité, qu'aucune méchanceté humaine ne pourra jamais troubler!

Les seuls jours heureux de sa vie furent ceux qui précédèrent sa mort; elle n'eut jamais conscience de s'en aller et passa avec un sourire heureux.

Les ténèbres nous environnent, hélas!

Votre A. Robin¹⁴

Le jeune poète eut donc à trouver les mots pour apprivoiser la

1941. Après avoir été réédité en 1981 chez Gallimard dans la collection blanche, le livre est aujourd'hui disponible dans la collection L'Imaginaire (Gallimard, Paris, 1986).

¹¹ L'été précédent, il avait effectué un voyage en Pologne et en URSS, où il avait travaillé dans un kolkhoze et où sa déception avait été grande, à mesure seulement de son attente. Ce séjour détermina en fait l'orientation politique de son existence.

¹² "Silence autour du pauvre enfant qui passe environné de siècles, las et courbé sous les luttes, les misères et les défaites que sa mère lui transmet dans l'ombre. Est-il bien sûr qu'il vit encore? Ce souffle frêle et haletant qui s'attarde derrière ses épaules, n'est-ce pas son existence défaite et sucée aussitôt par la nuit? Si la morte l'abandonnait, que deviendrait-il l'instant d'après, livré à ses seuls regards? Il n'y a d'étoiles que pour les Rois Mages; mais nous tous nous suivons les yeux de quelque mort. Place au doux enfant que la morte conduit?" (A. ROBIN, *Le Temps qu'il Fait*, 1ère partie *Lueurs de paille*, I, Gallimard, Paris, 1986, p. 58).

¹³ Insolent, indifférent aux normes de la noble institution, il échoua à l'oral du concours d'entrée à l'ENS mais il obtint une bourse, en raison de son classement, lui permettant de s'inscrire à la Faculté de Lettres à Lyon.

¹⁴ A. ROBIN, *Lettres à Jean Guéhenno, Lettres à Jules Supervielle*, présentation Jean Bescond, Éditions de la Nerthe, Toulon, 2006, p. 29.

souffrance d'une mère privée de voix. Les mots pour dire le vide laissé par l'être proche.

De l'écriture, il fit par conséquent son métier mais son obsession aussi. Il connaissait tellement de langues qu'il finit par (vouloir) perdre la sienne. Non pas physiquement, mais mentalement:

Je me traduisis. Trente poètes de tous les pays prirent ma tête pour auberge. Je m'embuissonnai de chinois pour mieux m'interdire tout retour vers moi¹⁵.

Pour faire le point: sa langue maternelle étant le breton (même pas, un sous-dialecte à vrai dire, le fissel), il apprit le français à l'école, à l'âge de six ans. Vinrent ensuite dans son cursus scolaire l'anglais, le latin, le grec. À la faculté de Lyon, il apprit le polonais, le russe, l'allemand, l'italien. Il voyagea en Angleterre, Écosse, Hollande, Allemagne, Pologne, URSS, Italie, Belgique. Il apprit l'irlandais, et s'inscrivit à l'Institut des langues orientales à Paris en chinois et en arabe; il passa des examens en arabe, finnois, chinois et hongrois. Il se mit ensuite au japonais. Il apprit le géorgien. Il effectua d'autres voyages, notamment en Laponie et en Chine (de ce dernier voyage, on n'a toutefois pas de renseignements exacts).

Il s'adonna ainsi à la traduction, voulant trouver ses mots dans ceux des autres poètes. Il traduisit du persan, les *Rubayat* d'Omar Khayam; de l'arabe, le poète Imroul'qaïs; il traduisit Goethe et Shakespeare; de l'hongrois, les poètes Ady et Attila Jozsef; du polonais, Mickiewicz; de l'espagnol, Lope de Vega; du sud-américain, Ricardo Paseyro; et de l'italien, Giuseppe Ungaretti – mais il traduisit aussi, du chinois, Tou Fou; et d'autres poètes, du slovène, du macédonien, du bulgare; il s'attacha enfin au tchèque et au tchéromisse des prairies, le tchéromisse étant une langue finno-ougrienne de la Haute Volga¹⁶.

¹⁵ A. ROBIN, "Un lieu m'a", in *La fausse parole*, texte de réflexions sur ses écoutes radiophoniques ainsi que sur les mécanismes de la propagande publié en 1953 aux Editions de Minuit et réédité (suivi de *Outre écoute 55*) par Georges Monti, aux éditions Le Temps qu'il fait, Cognac, 2002. Le volume contient aussi la reproduction de deux bulletins d'écoute.

¹⁶ Voici la liste des ouvrages de traduction publiés: *Poèmes d'Ady*, Editions anarchistes, 1946, repris dans *Le Combat Libertaire*, Jean-Paul Rocher éditeur, Paris, 2009; André Ady, *Poèmes*, Ed. du Seuil, 1951, bilingue, repris par les éditions Le temps qu'il fait, Cognac, 1981; *Poèmes de Boris Pasternak*, Editions anarchistes, 1946, repris dans *Le Combat Libertaire*, Jean-Paul Rocher éditeur, Paris, 2009; *Quatre poètes russes (Maïakovski, Pasternak, Blok, Essénine)*, Ed. du Seuil, 1949, bilingue, repris par les éditions Le temps qu'il fait, Cognac, 1991, bilingue; *Poésie*

La traduction devint pour Armand Robin la *tierce langue* barthésienne ante-litteram lui consentant le détour du vide (“Je sais qu’il est un lieu loin de mon existence/ Où je pourrai éclore au sein de mes vrais jours”)¹⁷. Il essaya d’en rendre l’esprit dans un long texte qu’il intitula “Étonnement du traducteur”. Un passage:

Traduire un poème c’est conclure une alliance avec un premier traître: confronté au réel du bon sens, tout beau poème est par nature un contresens orienté par l’harmonie; rien ne doit, rien ne peut dispenser le poète traducteur de l’impérieux devoir de créer dans une autre langue un contresens équivalent; l’on n’a point affaire aux mots seulement, mais au miracle qui leur a permis d’être poésie; il est salutaire que l’esprit tout entier sente son pouvoir s’exercer à loisir sur la sonorité d’une syllabe; qui veut parvenir à la justesse doit se laisser séduire par une terrible rigueur, dont ne peuvent donner idée les nonchalances de l’exactitude¹⁸.

A ce sujet, Armand Robin n’eut de cesse de s’exprimer: en prose, en vers et sous forme de lettre. Les images employées pour dire une aliénation ressentie comme nécessaire sont nombreuses et très variées. En voici un exemple, tiré des écrits retrouvés dans son appartement après sa mort, et sauvées par Claude Roland-Manuel, Georges Lambrichs et sa femme:

... La beauté des autres poètes m'est un brasier
Où me jeter en fagot sacrifié, luisant et gai¹⁹.

Ou alors:

non traduite, Gallimard, coll. blanche/nrf, 1953; *Poésie non traduite II*, Gallimard, coll. blanche/nrf, 1958; Omar Khayam, *Rubayat*, Le club français du livre, 1958; repris par Gallimard, coll. poésie/nrf, 1994; Shakespeare, *Les gaillardes épouses de Windsor*, Le club français du livre, 1959, bilingue; Shakespeare, *Othello*, Le club français du livre, 1959, bilingue; *Hamlet, Othello, Macbeth*, Le Livre de poche, 1964; Shakespeare, *Le roi Lear*, Le club français du livre, 1959, bilingue, repris par Garnier-Flammarion, bilingue, 1995. En ce qui concerne Giuseppe Ungaretti, les textes traduits par Robin figurent dans le volume *Vie d'un homme*, coll. poésie/nrf, Gallimard, Paris, 1973, pour lequel le plus grand ungarettien français, Philippe Jaccottet, a utilisé, avec ses propres traductions, celles de Pierre Jean Jouve, Jean Lescure, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge et Armand Robin.

¹⁷ A. ROBIN, “Ma vie sans moi”, in *Ma vie sans moi*, cit. p. 70.

¹⁸ Ce texte parut dans la première édition de *Ma vie sans moi*, réalisée chez Gallimard dans la Collection Métamorphose en 1940 (p. 123), mais n’a pas été repris dans les éditions successives (coll. poésie/nrf, 1970 et 2005).

¹⁹ A. ROBIN, *Écrits oubliés II*, Ubacs, Rennes, 1986, p. 33.

... Moi par moi délogé, remplacé
Par d'autres plus puissants habitants

Ma vie sans moi par une vie où je serai
Pourra se remplacer.

Je dépasserai le temps,
Je me ferai mouvant, flottant²⁰.

Des vers qu'il reprit souvent:

Toutes les autres vies sont dans ma vie,

Par les nuages nuage pris,
Ruisseau d'herbe en herbe étourdi,
Je me fuis de vie en vie
Hâte sans fin rafraîchie.

Je dépasserai le temps,
Je me ferai mouvant, flottant,
Je ne serai qu'une truite d'argent²¹.

Et voilà que, bientôt, à Paris, où sa connaissance des langues avait commencé à susciter beaucoup d'intérêt de la part des autorités, Armand Robin, jeune homme de vingt-huit ans qui avait gardé l'empreinte de sa Bretagne dans le physique mais qui s'était éloigné le plus possible de lui-même en se servant de la poésie venue d'ailleurs, fut chargé par le Ministère de l'Information de procéder aux écoutes nocturnes de toutes les radios du monde: embauché par le gouvernement en tant que « collaborateur technique »²².

²⁰ A. ROBIN, "Quarante vies", in *Ma vie sans moi*, cit., p. 98.

²¹ A. ROBIN, "Vie avec toutes les autres vies", *ibid.*, p. 175.

²² Le Ministère de l'Information avait été créé le 10 avril 1940 avec la mission "de recueillir, de mettre en œuvre par tous les moyens, l'ensemble de moyens utiles à l'affirmation et à la propagation de la pensée et de la politique française, ainsi qu'à la défense des intérêts supérieurs de la nation". Depuis le 1er octobre 1941, une loi avait confirmé le monopole d'Etat de l'émission et de la réception de la radiodiffusion. La Radiodiffusion Nationale, sous l'autorité du Vice Président du Conseil (Amiral Darlan), était seule habilitée à exercer ce monopole. Elle pouvait néanmoins concéder des postes de radiodiffusion à d'autres organismes ou à des sociétés privées mais dans le cadre d'un cahier des charges très stricte. Et à partir du 28 octobre 1941 une loi interdit l'écoute de la BBC. Dès le 18 novembre 1942, une ordonnance allemande étendit à la zone Sud la réglementation appliquée en zone Nord: déclaration des récepteurs, interdiction de l'écoute des radios étrangères, arrêt de la forma-

En raison d'un mariage²³ qui s'avéra être une erreur de jugement, Robin avait publié des articles dans *Comoedia* et dans la *NRF* de la période noire²⁴. Toutefois, son activité nocturne d'*écouteur* allait plus loin, ce n'était pas un emploi comme un autre:

Bien que mainte circonstance ait paru agir, seuls des mouvements intérieurs m'ont mené peu à peu à vivre courbé sous les émissions de radios en langues dites étrangères. Ce métier me prit, lambeau d'âme après lambeau d'âme, plutôt que je ne le pris.²⁵

Il en fit sa manière à lui pour être clandestin:

J'ai besoin chaque nuit de devenir tous les hommes et tous les pays. Dès que l'ombre s'assemble, je m'absente de ma vie et ces écoutes de radios, dont je me suis fait cadeau, m'aident à conquérir des fatigues plus reposantes en vérité que tout sommeil.²⁶

En fait, les bulletins qu'il rédigeait au petit matin et qu'il allait déposer vers midi au Ministère de l'Information, ensuite ronéotypés et diffusés dans divers services ministériels et à la Présidence du Conseil, servaient à renseigner non seulement les autorités gouvernementales, mais aussi les réseaux clandestins d'opposition au régime. Là encore, Robin faisait le double jeu. Mais quelqu'un essaya de l'en empêcher, et de le faire taire une

tion des techniciens, interdiction au juifs de posséder un récepteur (cfr. <http://100-ansderadio.free.fr/>). Il faut dire que les bases de la future radio libérée furent mises en place par divers mouvements de résistance. La plus importante d'entre elles: la création du Studio d'Essai à Paris qui, sous la couverture d'un laboratoire de recherches radiophoniques, prépara clandestinement la relève des ondes nationales.

²³ Avec Jacqueline Allan-Dastros, poétesse (auteur notamment de *L'Écho du silence*, Seghers, Paris, 1953), le 24 octobre 1940: témoins de mariage, Jean Paulhan et Paul Eluard. S'étant marié, Armand essaya de trouver un poste à la *NRF* qui, sous la pression allemande, avait entre-temps été confiée à Pierre Drieu-la-Rochelle. Le mariage devait s'interrompre moins de deux ans après, en décembre 1942, quand Jacqueline quitta définitivement le domicile conjugal.

²⁴ Deux textes parurent en décembre 1940 dans le premier numéro de la *NRF* nouvelle manière: *Ma Vie Sans Moi* et *Temps Passés*, dont un passage qui dénonçait le nazisme fut censuré par le directeur. D'ailleurs, un court article – "Domaine terrestre" – publié dans la *NRF* en avril 1941 témoignait du refus de Robin de s'en tenir, comme beaucoup d'autres, au silence en tant que forme de résistance à l'occupant. Cette volonté de rester présent dans la vie littéraire de la France occupée lui fut, par la suite, vivement reprochée.

²⁵ A. ROBIN, "Un lieu m'a", in *La fausse parole*, cit., p. 29.

²⁶ A. ROBIN, *Écrits oubliés*, éd. Ubacs, p.163-164; article du 12 septembre 1942, intitulé "Vacances", paru dans *Comoedia* et repris une première fois dans *La fausse parole*.

première fois: le 1er septembre 1943, dénoncé, il dut quitter le Ministère de l'Information et fut placé sous surveillance par la Gestapo.

Ce fut en réaction à cela que, le 5 octobre 1943, Armand Robin rédigea sa fameuse *Lettre indésirable n°1* qu'il adressa au quartier général de la Gestapo à Paris, avenue Foch, définissant ses destinataires "Preuves un peu trop lourdes de la dégénérescence humaine"²⁷.

Il reprit pour son compte ses bulletins d'écoute radiophonique, qu'il continua à diffuser à divers organismes et journaux issus de la Résistance (*Combat*²⁸ et *L'Humanité* entre autres). C'était le métier qu'il s'était inventé grâce à sa connaissance des langues: l'écoute de la propagande radiophonique la plus diverse – la *fausse parole* – sa transcription et son analyse sous la forme de bulletins ronéotypés.

Par ailleurs, il se lança sans épargner ses forces dans la traduction du poète hongrois André Ady:

... une fois de plus je fus un autre. Si je ne loge pas chez moi, laquelle des perditions pourrait-elle m'atteindre ? – il se trouva que je rencontrai ADY, c'est-à-dire le poète européen qui, avec Essénine, avait il y a vingt ans déjà le mieux perçu de QUELLE guerre il s'agit dans notre ère. Par sa vie saccagée, en butte aux attaques de tous, par sa destruction par lui contre lui chaque jour assurée, par sa mort insultée, le hongrois ADY fut au-delà de toutes les patries ma patrie. Son corps carré et cabré, son regard très loin projeté et cependant invinciblement retranché, l'audacieuse pudeur de ses gestes illimités, ses épaules avancées en défi trapu, c'est là le refuge que je me choisis. Je pris bras dans ses bras; dépersonnalisé, je fus sa personne; dans tous ses mots apparemment je me suis tu; je me servis de sa vie pour vivre sans moi un instant de plus²⁹.

²⁷ Inédite du vivant d'Armand Robin, la lettre fut publiée la première fois dans les "Cahiers de saison", n° 42, été 1965. Reprise ensuite en 1979 dans le numéro 3 consacré à Armand Robin de la revue *Plein chant*, elle fut finalement recueillie en volume dans *Écrits oubliés I, Essais Critiques*, textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan Ed. Ubacs, Rennes, 1986.

²⁸ En 1947, en pleine guerre froide, Armand Robin accepta, à la demande d'Albert Camus, de rédiger une chronique hebdomadaire sur les relations internationales vues à travers les radios en langues étrangères. La collaboration dura du 18 septembre 1947 au 29 mai 1948. Ces chroniques, sous le titre de la première d'entre elles, ont été recueillies en volume et présentés par Dominique Radufe dans: A. ROBIN, *Expertise de la Fausse Parole*, Ed. Ubacs, Rennes, 1990.

²⁹ Texte écrit deux ans après (titre: "L'un des autres que je fus"), version préparatoire de la préface des poèmes d'Ady publiés en mai 1946 aux Éditions anarchistes, ensuite reprise et modifiée pour les éditions du Seuil en 1951. Publiée dans la "Revue Internationale" en janvier-février 1946 avec une présentation d'Ady par Aurélien Sauvageot, et six poèmes figurant dans l'édition anarchiste, mais avec parfois des variantes assez importantes, comme si le travail de traduction n'était pas encore arrivé à son terme. La préface se terminait par un remerciement à qui avait bien voulu vérifier le travail de Robin.

L'après-guerre est l'époque où, suite aussi à la parution de la liste des excommuniés établie par le Comité National des Écrivains, dans laquelle Robin demanda à être inséré, il prit ses distances par rapport au monde de l'édition traditionnelle, Gallimard notamment, et inaugura sa collaboration au *Libertaire*, organe de la Fédération anarchiste. A cette période remonte sa fréquentation de Georges Brassens et de Maurice Nadeau, avec qui il participa au groupe parisien du XVe arrondissement.

Le retour au monde de l'édition ne se fit qu'en 1951, grâce aussi à la décision de Jean Paulhan de quitter le CNE³⁰, et fut confirmé par la publication des traductions d'Ady aux Editions du Seuil. Mais au cours de la dernière décennie de sa vie, ce fut d'une manière nouvelle qu'Armand Robin croisa les deux formes d'activisme qu'il avait choisies: en créant des émissions radiophoniques consacrées aux poètes du monde entier. A l'initiative de Jean Tardieu, directeur du Club d'Essai, Claude Roland-Manuel prit contact avec Robin pour créer l'émission *Poésie Sans Passeport*. Armand Robin en prépara dix-huit, parmi lesquelles sont répertoriées des émissions sur la poésie hongroise (Ady), la poésie russe (Imroul'qaïs), la poésie suédoise (Fröding), la poésie bretonne, Attila Jozsef (en 2 parties), la poésie des Pays-Bas, la poésie néerlandaise des Flandres, la poésie italienne (Ungaretti), Rémizov, la poésie finlandaise (Koskienniemi)³¹.

Il s'agissait d'une sorte de retour en grâce progressif après la phase anarchiste et de refus. Robin envisagea même un nouveau mariage avec une jeune suisse, Monique Dupont. Et en 1952, pour la repartition régulière de la NRF, Gallimard accepta la publication d'un recueil de "Non-Traductions" pour lequel la préface intitulée "Eux – Moi" était prête. Elle ne parut en fait que l'année successive³². 1953 fut d'ailleurs une année importante, avec la publication de *La Fausse Parole*, recueil d'articles parus précédemment, et aboutissement d'une longue

³⁰ Cfr. à ce sujet Éric TRUDEL, *La Terreur à l'œuvre, théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », Paris, 2007.

³¹ Une fois terminée l'aventure de *Poésie sans passeport*, Robin continua à fréquenter la radio, comme invité ou comme présentateur, dans l'émission *Belles Lettres* notamment, pour y parler de ses poètes préférés: Pasternak, Ungaretti, Mickiewicz, Galczynski, Paseyro, Maïakovski, Tou Fou, Montale, Llywarch Henn.

³² Ce sera le premier des deux volumes de *Poésie non traduite* (I, Gallimard, coll. blanche/nrf, 1953; II, id., 1958). "Assez libre pour s'oublier dans les mots des autres. Assez fou pour les retranscrire comme les siens propres. *Eux-moi* comme effacement des frontières, comme dépassement des spécificités, comme envol d'une parole qui ne trahit pas", écrit à propos de cette préface Arlette GRUMO, dans l'article qu'elle consacre à Robin – "En ce temps où je devins poète ouïghour" – dans le numéro 30 du *Bulletin de critique bibliographique*, 27 janvier 2009.

réflexion sur les écoutes de radios et sur la propagande. Et puis, comme prévu, Robin participa au redémarrage de la NRF rebaptisée *Nouvelle Nouvelle Revue Française*. Sa première collaboration consista dans la traduction de quatre poèmes d'Ungaretti³³. Il continua à un rythme de trois ou quatre contributions annuelles jusqu'en 1958, surtout sous forme de traductions. Mais aussi, parfois avec des essais: en 1961 Robin publia dans la *NNRF* un article sur les *Lais* de Marie de France³⁴. Ce fut son dernier texte.

Dans les liasses retrouvées chez lui après sa mort, grand nombre de pages jamais publiées de son vivant, pour la plupart des brouillons mal conservés, il y avait une feuille où trois vers étaient écrits:

A l'heure du danger j'appellerai
Ceux pour qui mes nuits mes jours ont existé
Ils viendront, les poètes du monde entier...³⁵

³³ La *NNRF* n° 7, juillet 1953, "Giuseppe Ungaretti, *La douleur jour par jour*", pp. 188-192. Très intéressant le jugement de Philippe Jaccottet sur ces traductions, paru dans la *NNRF* n° 16, avril 1954: "Il n'était sans doute pas essentiel, mais nullement indifférent pourtant que les poèmes d'Ungaretti, dans le texte qui parut chez Mondadori en 1947, fussent groupés en un certain ordre: une suite de dix-sept petits poèmes, intitulés *Giorno per Giorno*, refaisait le douloureux chemin du deuil. Armand Robin n'en a choisi que quelques-uns, j'aurais voulu qu'il les reprît tous, ou qu'il signalât son choix. Mais des détails m'intéressent davantage. Presque toujours, Robin traduit mot pour mot, introduisant de ce fait dans le français, où elles prennent un accent particulier par la surprise, des tournures familières à la langue étrangère; en ce sens, son travail nourrit notre langue et aboutit à un texte français vigoureux, parfois rude, par une littéralité qui est en fait une liberté. Mais qu'il s'écarte de cette littéralité, comme il est parfois nécessaire, un sens aigu de l'efficacité du mot le conduit: ainsi, dans une réussite parfaite comme *Le Temps s'est fait muet*, au dernier vers [...]".

³⁴ A. ROBIN, "Le règne du cœur: Marie de France", *N.N.R.F.* n° 97, janvier 1961, pp. 164-169.

³⁵ Tous ces textes inédits sont aujourd'hui publiés dans A. ROBIN, *Le combat libertaire*, Jean-Paul Richer éditeur, Paris, 2009.

VETTOVAGLIE DIVISE E CONDIVISE.
COESIONE O SCISSIONE SOCIO-CULTURALE
NEL PROCESSO DI CASTIGLIANIZZAZIONE
IN PORTOGALLO DURANTE LA MONARCHIA DUALE

Giancarlo Depretis

Outra vez te revejo-Lisboa e Tejo e tudo -,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangerio aqui como em toda a parte,
casual na vida como na alma,

Alvaro de Campos, Lisbon Revisited

el estuario sin ti
sonríe un poco, mas
un poco despoblado,
un alto buque
mira Lisboa, es noche.

Pablo Luis Ávila, A mi Lisboa saqueada

Del bilinguismo luso-spagnolo rimane ancora molto su cui riflettere. Nuovi spunti di riflessione li favorisce Itamar Even-Zohar, ideatore di quella *teoría dei polisistemi* ampliabile non solo alla traduttologia. Accanto alla scienza della traduzione, infatti, i fondamenti degli strumenti teorici e metodologici trattati dallo studioso israeliano si propagano fino a un approfondimento della complessità e interdipendenza dei “sistemi culturali” intesi come intrecci sociali difformi e complessi. Punto di partenza, questo, per la stesura di quanto qui ho scritto.

Si legge nel saggio *La función de la literatura en la creación de las Naciones de Europa*:

Para que el término “cohesión sociocultural” no parezca vago o vacío, permítanme explicar de forma rápida que con él quiero significar un estado en el que existe un sentimiento ampliamente extendido de solidaridad, de sentirse estrechamente unidos, entre un grupo de personas; estado que, por consiguiente, no necesita una conducta impuesta por la simple fuerza física. Me parece que el concepto clave para esta cohesión socio-cultural es el de disponibilidad. La disponibilidad es una disposición mental que empuja a la gente a actuar en un modo que, de otra manera, podría ser contrario a sus “inclinaciones

naturales”. Por ejemplo, ir a la guerra para ser probablemente asesinado en la lucha contra otros hombres, sería el caso extremo, muchas veces repetido a lo largo de la historia de la humanidad. El crear una extensa red de disponibilidad sobre un buen número de cuestiones es algo que, siendo vital para cualquier sociedad, ésta no puede dar sin embargo por entendido. Así, ningún gobierno puede dar por supuesto que la gente obedecerá “leyes”, escritas o no, si no se logra persuadirles para que lo hagan. La obediencia lograda mediante la fuerza física, como la militar y la policial, puede resultar efectiva sólo para un cierto lapso de tiempo, pero tarde o temprano estallará, en parte porque pocas sociedades pueden permitirse mantener un número lo bastante amplio de agentes de la ley.

Mi opinión, por tanto, es que la “literatura” sirvió como factor omnipresente para la cohesión socio-cultural. Esto no significa que haya sido un factor exclusivo o el más importante, pero quizá sí el más duradero, y probablemente el que más a menudo se combinó con otros (por ejemplo, acompañando ciertos rituales o actuaciones físicas, como construir edificios, o interpretar música y danza)¹.

In questa prospettiva, si può affermare che nel secolo XIII con Alfonso X il Saggio l'imposizione, per decreto, del castigliano ubbidiva a un disegno di coesione socio-culturale.²

Non altrettanto si può affermare per il bilinguismo luso-spagnolo consolidatosi in Portogallo come lingua di stato dal 1580 al 1640.

In tale cornice una contrapposizione tra macrocosmo e microcosmo culturale divenne, per motivi diversi, già operante a partire dalla

¹ I. EVEN-ZOHAR in AA.VV. *Avances en Teoría de la literatura: Estética de de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Ed. Darío Villanueva, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, pp.360.

² “[...] Europa comenzó a crear sus nuevas naciones. Y para hacerlo, se utilizan con habilidad viejos métodos operativos, como si hubiesen sido aprendidos en alguna escuela. No necesito extenderme aquí en las razones por las que Alfonso X, “el Sabio”, decidió imponer el castellano por decreto. Con este fin se relacionó inmediatamente la creación de textos indispensables, entre otros, una traducción de las Sagradas Escrituras (que ya había sido llevada a cabo por los judíos, pero que no tuvo ningún tipo de implicación para la comunidad general). Sin la lengua española, ni la cohesión socio-cultural transmitida mediante los textos sustentadores de creencias que todos debían compartir, no habría surgido una nación unificada. Por supuesto que este no es un caso de límites definidos, dado que los dirigentes de España, para acelerar el proceso de cohesión expulsaron a todos aquellos segmentos de la población a los que no lograban incorporar por completo a la nueva identidad. España significa uno de los primeros logros en la aplicación de una cohesión socio-cultural a una amplia población que había estado largo tiempo dividida.” In I. EVEN-ZOHAR, *La función de la literatura*, cit., p. 367.

metà del Quattrocento. Nacque in un ambito elitario che considerava il castigliano la lingua d'arte e, di conseguenza, una seconda lingua, più adatta a celebrare una nuova identità culturale e letteraria³. Avversità ed antagonismi poi si sono andati via via consolidando come retaggio di conflittualità a cominciare dal 1140 quando il Portogallo diventa stato indipendente separandosi dal Regno di León ed Afonso Henriques è riconosciuto suo sovrano dal papa Alessandro III. A difesa della propria identità nazionale fu più tardi la battaglia di Aljubarrota nella quale, il 14 agosto del 1385, l'esercito portoghese, al comando di Nuno Álvares Pereira, vincendo l'esercito spagnolo, sventò il pericolo di annessione del Portogallo alla Castiglia. Annessione che tardò due secoli ad avverarsi quando nel 1580 Filippo II si autoproclamò re del Portogallo come legittimo successore, a seguito della disastrosa battaglia di due anni prima condotta dal re Sebastião, suo nipote, contro il re arabo Abd el Malek. Sulle rive del fiume Mak hazen di Ksar el Kebir, il sovrano portoghese perse la vita e la sua morte originò quel movimento mistico-secolare, chiamato sebastianismo, come attesa messianica della ricomparsa del giovane Dom Sebastião per salvare il paese dalle sue sventure. Il disegno politico di Filippo II non si limitò a reclamarne i diritti dinastici. Le sue mire, sicuramente più ambiziose, si indirizzavano a creare in un primo momento una coesione politico-sociale, sostenuta da quella borghesia portoghese composta da commercianti e armatori. Ricalco a ripetizione del primitivo clima di tensione ascrivibile a pressioni e privilegi nobiliari. Una classe sociale la quale vi intravedeva una maggiore affermazione del commercio con le Indie e l'Estremo Oriente per poi, in un secondo tempo, giungere a una coatta integrazione socio-culturale che avrebbe favorito l'unificazione nazionale iberica, otte-

³A tale riguardo scriveva, un anno prima della sua morte, il linguista Paul Teyssier: "A partire dalla metà del Quattrocento, infatti, i portoghesi colti usano la lingua castigliana e il bilinguismo è tanto più radicato quanto più si sale nella scala sociale. La Corte, dove le regine sono spesso d'origine spagnola, è bilingue, come lo è la classe dominante. E bilingue è anche la letteratura [...] Così, per quasi 250 anni, dalla metà del Quattrocento alla fine del Settecento, il castigliano sarà la seconda lingua, colta, dei portoghesi e alcuni dei più grandi scrittori sono bilingui. Un terzo dell'opera di Gil Vicente attivo tra il 1502 e il 1536) è scritto in spagnolo e lo stesso Camões, autore dell'epopea nazionale dei portoghesi (*Os Lusíadas*, 1572) compone in questa lingua alcune parti della sua opera lirica e teatrale [...]. Altri autori dimenticano completamente la lingua materna, come Jorge de Montemor che scrive in spagnolo la sua *Diana* (1559) e castiglianizza il proprio nome in Montemayor", *La lingua portoghese nel mondo*, in AA.VV. *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, a cura di L. Stegagno Picchio, Firenze, Passigli, 2001. pp.42-43.

nuto una sorta di cannibalismo linguistico e, di conseguenza, attenuato le differenze culturali fino a una loro omologazione.

Le parole espresse con grande lucidità dallo storico e pensatore Oliveira Martins:

Ninguém busque [nella storia del Portogallo], o sistema de um desenvolvimento próprio e orgânico, obedecendo a leis particulares, e constituindo, no seu todo, aquilo a que se chama uma civilização: por esse lado aparecemos indestrutivelmente ligados ao corpo peninsular; e apesar de politicamente separados, obedecemos às leis geraes que lhe determinam a vida histórica. O conjunto dos nossos pensamentos morais, o caráter dos movimentos das instituições o das condições das classes, e até as linhas gerais da nossa vida política, são apenas um aspecto do sistema da história da península ibérica⁴.

conducono a rintracciare in questi versi di Luís Vaz de Camões, inclusi nel poema epico di *Os Lusíadas*, l'ampiezza di un canto consacrato alla costruzione di una nazione:

Restituidor de Espanha e senhor dela;
Bétis, Lião, Granada, com Castela (III, 19),

Eis aqui se descobre a nobre Espanha,
Como cabeça ali de Europa toda,
Em cujo senhorio e glória estranha
Muitas voltas tem dado a fatal roda. (III, 17)⁵

⁴ J. P. DE OLIVEIRA MARTINS, *História de Portugal*, vol. I, Lisboa, Viúva Bertrand, 1886, p. 49. Nella trascrizione del testo citato sono intervenuto con adattamenti a soluzioni linguistiche moderne quali introduzione ed espunzione di segni diacritici e regolarizzazione di alternanze grafiche.

⁵ Concetto che si ritrova in tanti altri scrittori portoghesi dell'epoca quali A. FERREIRA in *Écloga Arbigamia*, F. ÁLVARES DO ORIENTE nella sua *Lusitânia Transformada* dove si legge: "Da parte Ocidental da vossa Espanha", immagine trasposta secoli dopo, nel 1846, in *Viagens na minha terra* di J. B. LEITÃO DE ALMEIDA GARRET: "Mas esta derradeira e ocidental parte da nossa Espanha" (Typografia Gazeta dos Tribunais, Lisboa, cap. XXXI) in coerenza con quanto già aveva affermato vent'anni prima in una annotazione al suo poema epico *Camões*, apparso a Parigi nel 1825: "Nem uma só vez se achará em nossos escritos a palavra "espanhol" designando exclusivamente o habitante da Península não português. Enquanto Castela esteve separada de Aragão, e já muito depois de unida a Leão, etc., nós e as outras nações das Espanhas, Aragoneses, Granadiz [sic], Castelhanos, Portugueses e todos, éramos por estranhos e domésticos comumente chamados espanhóis; assim como ainda hoje chamamos alemão indistintamente ao Prussiano, Saxónio, Hanoveriano, Austríaco: assim como o Napolitano e o Milanês, o Veneziano e o Piemontês indiscriminadamente recebem o nome de italianos. A fatal perda da nossa independência política depois da batalha de

Nazione fondata su un'unica essenza geografica ed umana come coesione socio-culturale di un intero popolo.

Gli eventi storici che si contrapposero a tale aspirazione di "inclinazione naturale" testimoniano, al contrario, una spregiudicata egemonia del potere (ancora oggi, sebbene in altre forme, altrettanto impositivo) e, allo stesso tempo, una soggezione delle lettere alle armi (tema anch'esso, con altre sfumature, di estrema attualità). Il tutto collegabile alla forza imperante delle leggi di mercato che ben poco margine lasciano alla conservazione delle differenti identità etniche e culturali. Sicché da un lato può risultare comprensibile che anche la semplice parola "integrazione" possa destare qualche sospetto o rievocare fantasmi di un passato la cui testimonianza, soprattutto quella di tradizione orale, funge da segnalatore di un'esperienza collettivamente vissuta. Ingiustificata è invece la negazione o, meglio, la denegazione, anche se parziale, del proprio passato letterario con l'offuscamento dei suoi scrittori. Poiché, sebbene non si possa parlare di coesione socio-culturale risulta tuttavia palese un'aderenza derivante da una competitività socio-letteraria.

Afferma ancora Itamar Even-Zohar:

Cualquier grupo de personas que pretendiese estar a la altura de otro grupo puede siempre hacerse esta pregunta: '¿Por qué no tenemos nosotros todos estos bienes y tradiciones?' Así por ejemplo, si en una institución reconocida como honorable vemos que todo el mundo está equipado con avanzados ordenadores y sus correspondientes accesorios, naturalmente nos consideraríamos privados de algo que podríamos poseer si deséasemos vivir en conformidad con las normas de tal institución. Este modelo básico de relación entre el 'poseer' y el no 'poseer', funciona en todos los niveles socioculturales y para cualquier número de personas⁶.

La permeabilità della società portoghese si era limitata ad assimilare le innovazioni economiche, letterarie e di pensiero del paese vicino di cui la popolazione poteva beneficiare. E lo fece nell'ottica e con l'abilità di chi, adottando i modelli creati in seno a un'altra cultura, oltre che

Alcácer Quibir, deu o título de reis das Espanhas aos de Castela e Aragão, que o conservaram ainda depois da gloriosa restauração de 1640. Mas Espanhóis somos, e de Espanhóis nos devemos prezar todos os que habitamos esta península" (Lisboa, Viúva Bertrand e filhos, 1863), p. 214, cfr. J. ARES MONTES, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956, nota 3, p. 10.

⁶I. EVEN-ZOHAR, *Avances*, cit. P. 365.

il registro linguistico che veicolava tali modelli – non si dimentichi il bilinguismo come eredità culturale – desiderava confrontarsi con la cultura della quale adottava il modello. Non in termini di sottomissione, ovviamente, come traspare in alcuni studi di ricercatori portoghesi e spagnoli, bensì, a mio parere, per la necessità di ottenere quei “prestigi” che avrebbero permesso di raggiungere la dimensione dell’altra cultura, la superiorità dell’altro gruppo.

A questo punto, la lingua castigliana, ormai considerata lingua letteraria peninsulare, avrebbe permesso di accedere al mercato librario non solo di Spagna ma anche a quello europeo per poi proseguire in quello delle lontane Indie Occidentali⁷. I versi della scrittrice Bernarda Ferreira Lacerda, la quale trascorse interamente nella città di Oporto la propria vita in una Iberia bilingue, ne sono, nel loro candore, una conferma:

Y tu mi patrio reino lusitano,
Que de muchos de Europa eres corona,
Si por escribir esto en castellano
He dejado tu lengua me perdona;
Que es el origen de la historia hispano,
Y quiero que mi musa, pues la entona
También a lo Español vaya vestida,
Para ser más vulgar, y conocida.⁸

Fu senz’altro la commedia il veicolo più efficace per la diffusione del castigliano anche tra il ceto meno nobile e più popolare costituendo, allo stesso tempo, il mezzo più redditizio nel mercato della lette-

⁷Annotava lo studioso lusitanista spagnolo José Ares Montes che “Un doble interés social y económico, aparte del estético, que de ningún modo podemos menospreciar, movía a aquellos hombres a utilizar el castellano en perjuicio del portugués; se unía así, a la natural preocupación del escritor por la difusión de su obra como producto de su ingenio, un factor económico de capital importancia: el mercado del libro”, *Góngora y la poesía portuguesa*, cit., p126.

⁸ *Hespanha libertada (Canto primero de la primera parte)*, Lisboa, 1618. “È il verseggiare castigliano, una scelta, un registro stilistico: la lingua castigliana serve per la poesia colta, per la finzione letteraria [...] E, insomma, la lingua del cervello, e non del sentimento: la maschera che si usa per la recitazione, l’abito che si indossa per la festa, smesso il quale si ritorna quelli di sempre.”, A. TABUCCHI, *Il castigliano come registro stilistico nell’opera poetica di António da Fonseca Soares*, Pisa, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Vol. III, 1, 1973, p. 209.

ratura⁹. Infatti, a differenza degli altri generi letterari, il testo teatrale, affidato alla rappresentatività della sua scrittura ulteriormente potenziata dall'ingegnosità nell'arte della *mise en scène* di eredità spagnola e favorito da un'atmosfera lusoria, era facilmente comprensibile da tutti. Va aggiunto, inoltre, anche se di passata, che il teatro castigliano, ben diverso da quello lusitano vincolato alla scuola vicentina, non tardò a riscuotere tra le platee dei *pátios* di Lisbona, così come nel resto del paese, grandi successi popolari.

L'influenza della commedia spagnola nella prospettiva di teatro alla moda e di innovazione si farà sentire anche dopo la restaurazione e per buona parte del Settecento.

Rappresentano un'eloquente testimonianza i nuovi edifici, *os Pateos de comédias*, che nei primi anni della dominazione filippina, sull'esempio dei *corrales* spagnoli, ospitarono rappresentazioni teatrali del paese confinante. Famoso quello "do Borratem" inaugurato nel 1591, subito dopo l'annessione al quale seguirono nel 1594 o pateo "das Arcas", chiamato anche "da Betesga" e quello "das Fangas da Farinha" costruito nel 1619 in occasione della visita di Felipe III a Lisbona¹⁰. Sicché i seducenti testi di Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Pedro Calderón finirono per sostituirsi a quelli locali di un António Ribeiro Chiado, o di un António Prestes, o di un Sebastião Pires. In ombra rimase anche la farsa *Auto do Fidalgo Aprendiz* Francisco Manuel

⁹ Con riferimento alla fiorente situazione dalla quale aveva cominciato a trarre beneficio il teatro in Portogallo segnala Pilar Vasquez Cuesta: "E não è que, durante a etapa de monarquia dual, tenha desaparecido no povo português o gosto pelo teatro. Controlado pelo poder estrangeiro – que toma mesmo algumas medidas para regulá-lo, como a de outorgar, em 1588, ao Hospital de Todos-os-Santos de Lisboa o privilégio em exclusivo (que na Espanha possuíam instituições benéficas similares) de conceder as autorizações indispensáveis para que se efectuasse qualquer representação mediante determinada percentagem nos lucros –, esse gosto aumenta ainda mais", *A língua e a cultura portuguesa no tempo dos Filipes*, Lisboa, Publicações Europa-América, s.d., p. 83; sui proventi riscossi dai commediografi e, in particolare, da Lope de Vega, vid. J.M.DÍEZ BORQUE, *¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escrito en su vida y ante su obra*, in "Segismundo. Revista Hispánica de Teatro", Madrid, vol. 8, n. 15-16, pp. 65-91, 1972.

¹⁰ Per un approfondito studio sulla ricostruzione e riabilitazione dei diversi spazi teatrali a Lisbona lungo i secoli XVII e XVIII rimando all'autorevole studio di M. A. GAGO DA CÂMARA, *Cidade, Quotidiano e espectáculo: lugares de representação teatral na Lisboa dos séculos XVII e XVIII*, in AA.VV. *Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*, Colóquio de História e de História da Arte, Actas, Organização dos Amigos de Lisboa, Lisboa, 2010 pp. 223-237.

de Melo pubblicata più tardi nelle *Obras Métricas* (Lyon, 1665) e rappresentata l'anno dopo alla presenza del nuovo sovrano João IV¹¹.

Ai commediografi spagnoli si alterneranno quelli portoghesi. Saranno di gran lunga più numerosi gli scrittori che scriveranno opere teatrali nella propria lingua. Alcune ancora di calco lopian, la maggioranza sotto l'influenza predominante della scuola calderoniana¹².

Oggi si può affermare con certezza che fu proprio durante il periodo della monarchia duale che ebbe inizio una fioritura di autori quali Francisco Rodrigues Lobo, Violante do Céu, Bernarda Ferreira Lacerda, Manuel de Faria e Sousa, Francisco Manuel de Melo, Fr. Luís de Sousa, oltre ad alcuni commediografi di alta ingegnosità creativa come Jacinto Cordeiro ed una moltitudine di poeti epici e lirici, nonché di storiografi e viaggiatori, retori ed epistolografi, dei quali molte opere giacciono ancora nella segretezza degli scantinati di biblioteche in attesa di riemergere dall'oblio a cui sono state relegate.

Si constata, nello stesso tempo, che fu proprio in quel momento quando la Spagna arrivò a conoscere e comprendere meglio il Portogallo.

Si ricorderà l'elogio descrittivo che Tirso de Molina fece della città di Lisbona ne *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*: "Es Lisboa una octava maravilla". I 137 versi del dialogo che don Gonzalo de Ulloa ha con il sovrano, impregnati di un altissimo lirismo, si costituiscono come un vero e proprio inno di glorificazione delle bellezze naturali e

¹¹ Sulla controversa figura letteraria dell'illustre scrittore e sui legami con il barocco iberico e con i modelli letterari spagnoli di veda A. BERNAT VISTARINI, *Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Textos y contextos del Barroco peninsular*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Caligrama/Anexos-4, 1992.

¹² Nell'antica e mai assopita polemica non mancano d'interesse le affermazioni di Teófilo Braga e, più tardi, quelle di Hipólito Raposo. Scriveva il primo: "A influência do theatro hespanhol não se deve considerar como uma causa de decadência, mas sim de degeneração do nosso theatro nacional". E ancora "O theatro castelhano, depois da invasão hespanhola ter sido sacudida, dominou absolutamente os nossos escriptores dramáticos, impoz-se à admiração, obrigou-os a escrever na língua e pelos modelos de Lope de Vega. Havia muito que aproveitar d'esta imitação, se ela não fosse tão absorvente," *História do Theatro Portuguez: A comédia clássica e as tragicomédias, seculos XVI e XVII*, Porto, 1870, p. 329. L'attenzione che Hipólito Raposo rivolge al teatro castigliano s'incentra in particolare sulla sua straordinaria divulgazione in terra portoghese e sulla possibilità di essere compreso da tutti indipendentemente dallo strato sociale di appartenenza. Scrive più tardi, al riguardo, lo scrittore anti-salazarista e insieme cattolico: "Tal vez que na pujança e variedade da comédia castellana se possa encontrar uma das razões que justificam a falta de teatro português neste periodo, se na corte e nas principais cidades se davam representações que a todas exigências correspondiam, que todos os temas ventilavam e em que os feitos da história portuguesa eram interpretados e exaltados sinceramente, numa língua compreendida pelo próprio povo dos campos", *O sentimento português de Lope de Vega*, in *Aula Régia*, Porto, 1936, p. 327.

storiche della città portoghese e delle virtù lusitane. Almeno altre sette commedie trattano della storia lusitana e in almeno altre otto appaiono personaggi portoghesi o viene fatta allusione a quella terra, rivelando una predilezione di Tirso per i temi portoghesi: da *Las Quinas de Portugal* a *La Santa Juana*, da *La gallega Mari Hernández* ad *Antona García*.

Lo stesso Lope de Vega non perde l'occasione di elogiare la Casa dei Braganza nella commedia *El más galán portugués. Duque de Verganza*, del 1617, che viene ad aggiungersi ad altre opere teatrali sempre ispirate a temi portoghesi. A cominciare da *La tragedia del Rey D. Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, seguita da *Príncipe Perfecto* in cui è elogiato il regno di João II, da *Peregrino en su patria*, che tratta di Afonso Henriques, primo re portoghese, a *El Brasil restituído*, una rappresentazione scenica della riconquista da parte portoghese di Bahia nel 1624.

A questo gruppo di scrittori di manifesta lusofilia s'iscrivono, tra altri, anche i nomi di Juan Ruiz de Alarcón con la commedia *Siempre ayuda la verdad*, nella quale è rievocata la figura drammatica e leggendaria di Inês de Castro, già celebrata ancor prima dell'ingresso di Filippo II in Portogallo nelle tragedie *Nise lastimosa* e *Nise laureada* di Fr. Jerónimo Bermúdez, e di Luis Vélez de Guevara con *Reinar después de morir* insieme alla commedia *El Rey D. Sebastián* dove, ancora una volta, in entrambe le opere, è proposta la figura leggendaria, assunta a mito popolare, del sovrano portoghese.

A partire da questo momento si determinerà una proliferazione di commedie ispirate allo stesso tema al quale attingerà anche Calderón nel dramma *A secreto agravio, secreta venganza*. Oltre ai riferimenti al sovrano sventurato, Calderón si sofferma a rappresentare nel personaggio don Lope de Almeida le qualità del portoghese onesto e prudente, contrapposto ai personaggi castigliani descritti come cialtroni e traditori. Il fatto è che il popolo portoghese ebbe modo di vedersi così ritratto, le sue gesta celebrate, in una lingua familiare, nei *pateos* "das Arcas" o "da Betesga", "das Fangas da da Farinha" di Lisbona e nel resto del Portogallo.

Soltanto un esacerbato orgoglio patriottico lusitano, afferrato al proprio passato eroico e contrapposto ad un apatico disinteresse da parte della critica spagnola,¹³ concorse a confinare nel silenzio autori ed ope-

¹³La critica ufficiale in Portogallo, esiziale precedente, richiamandosi soprattutto all'influenza gongorina che caratterizzò la letteratura portoghese del secolo XVII, così si esprimeva nei primi decenni del Novecento: «um século de inteira corrupção de gosto» (*Ensayo Biográfico-crítico sobre os melhores Poetas Portuguezes*, IX, p. 124) erano le parole con le quali José Maria Costa e Silva sintetizzava la propria ostilità. Fidelino de Figueiredo considerava la poesia gon-

re che contribuirono in modo brillante ad arricchire notevolmente il panorama delle lettere iberiche durante questo periodo d'integrazione culturale e letteraria, fino ad offuscarne il profilo sostanziale.

Il loro rinvenimento, sebbene lento e, a tutt'oggi ancora sporadico,¹⁴ attribuibile essenzialmente ad una negligenza della critica, lascia

gorina come degenerazione e decadenza della lirica portoghese cinquecentesca. Ricardo Jorge, poi, con un linguaggio piuttosto colorito, scriveva che «as letras portuguesas, como nenhumas outras, se derrancaram em fermentação sórdida que entreteteve uma triste fase, longa e profunda, de estranha putrescência cerebral» (*Francisco Rodrigues Lobo, ensaio biográfico e crítico* in "Revista da Universidade de Coimbra, IV, 1915, p. 528). Più indulgenti e, in qualche caso più imparziali, furono gli studiosi portoghesi che vennero dopo: da Alfredo Pimenta a Hernâni António Cidade, a Manuel Rodrigues Lapa. Si legge di quest'ultimo nel prologo alle *Cartas espirituais de Frei António das Chagas*: «Sem querermos reivindicar uma perfeição, que verdadeiramente não existe, é com outro critério que hoje examinamos as audácias, por vezes felizes, dos Artistas de Seiscentos. Devemos enquadrá-los no seu ambiente literário e histórico, e aí considerá-los, sem prevenções e até com simpatia, pela ânsia que puseram no trabalho da forma» (Lisboa 1939, p. XXVII). Per quanto riguarda invece la critica spagnola corrispondente allo stesso periodo, notiamo come poco o nulla sia stato detto al riguardo. Limitiamoci, tra i pochi esempi che si riscontrano, a quanto Marcelino Menéndez Pelayo accennò nelle pagine di *Letras y literatos portugueses* raccolte in *Estudios y discursos de crítica literaria*, V, Ed. Nac., p. 261: «La influencia española, representada entonces por la escuela culterana en su período de mayor delirio, fué universal y prepotente. Escribiéronse infinitos volúmenes de versos líricos y muchos poemas con pretensiones épicas. Algunos son depósitos de las mayores extravagancias. Muy pocos merecen llegar a la posteridad. El prototipo de aquella poesía infeliz está en el *Postillón de Apolo* y en *La Fénix Renascida* [ou obras dos melhores engenbos portugueses], vastos almacenes de malos versos». Sicché anche quel poco che fu scritto dalla critica spagnola veniva curiosamente a coincidere, in negativo, con quella portoghese, sebbene con motivazioni chiaramente antagoniste, in particolare se messa a confronto con il giudizio di Francisco Marques de Sousa Viterbo: «Na poesia, porém, é que o gongorismo fez mais estragos assumindo ela uns tais requintes de subtileza que parece uma irreduzível charada. Umas vezes faz pena ver como tanto talento se esterilizava por tal forma: outras vezes dá vontade de aplicar a esses versificadores o mesmo instrumento que o Divino Mestre aplicou aos vendilhões do templo». (Le citazioni provengono da J. ARES MONTES, *Góngora y la poesía portuguesa*, cit., pp. 53-57).

¹⁴ È recente il ritrovamento alla Biblioteca Nazionale di Lisbona di un importante manoscritto di Jacinto Cordeiro, proveniente dalla Biblioteca del Marchese di Alegrete, che include, insieme a testi poetici e drammatici, scritti in lingua castigliana e portoghese, la commedia *La privanza merceda* e, alla Biblioteca Nazionale di Madrid, di un'altro suo dramma, *El mayor trance de bonor*. Entrambi i manoscritti sono autografi. Jacinto Cordeiro, sebbene avesse avuto dalla critica scarsa accoglienza e il suo nome apparisse citato nella monumentale *Biblioteca Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica* di Diogo Barbosa Machado e celebrato nel *Laurel de Apolo* di Lope de Vega, fu, insieme a João Matos Fragoso, sicuramente uno dei commediografi che, durante il periodo filippino, meglio interpretarono in lingua castigliana i modelli della commedia spagnola, tant'è che la maggior parte delle sue opere furono pubblicate in Spagna. Si veda JACINTO CORDERO, *La privanza merceda*, a cura di G. Depretis, Alessandria,

intravedere la possibilità di realizzare la ricostruzione di un'intera epoca letteraria e, con essa, la possibilità di procedere a una rilettura dei classici portoghesi e spagnoli seguendo un percorso comparatistico innestato sulla tradizionale affinità e contiguità esistente tra la lingua lusitana e quella castigliana.¹⁵ Ciò consentirebbe anche di approfondire l'innegabile divario stilistico che si frappone tra le composizioni in lingua spagnola e quelle in lingua portoghese. In tal modo si arriverebbe facilmente a riportare alla luce quel sostrato letterario, quell'autentico spazio culturale portoghese, "dal filone realista, di marca oscena, anticlericale e iconoclasta" che diverge, pur integrandosi, "nel mondo colto, iperletterario e prezioso della produzione castigliana" in un'esatta collocazione, anche quando non affidato alla lingua nazionale che "i pregiudizi morali, la censura controriformista, l'incuria e la fretta catalogatrice gli hanno finora negato".¹⁶

Non è azzardato affermare che il processo di castiglianizzazione in atto durante la monarchia duale, con tutte le sue conseguenze, prima fra tutte la predominanza della lingua castigliana alla quale "como ha sucedido con las otras lenguas peninsulares, el portugués cedía terreno ante el avance del castellano y venía a quedar en una especie de lengua interior, es decir, como lengua hablada de fronteras adentro",¹⁷ non abbia raggiunto gli esiti sperati: né un'unità politica, né l'unità linguistica, né tanto meno quella ideale. Se ne avrà un'immediata conferma con l'avvento della restaurazione.

In una prospettiva di confronto intertestuale, è, a questo punto, altrettanto lecito dedurre che la lingua castigliana, oltre che lingua dell'alienazione, possa considerarsi, nella sua estensione comunicativa, anche lingua di esperienza e di dialogo. In particolare quando si stabilisce un'interdiscorsività tra i due modelli culturali, dove in bilico si mantengono due vissuti e due letture del mondo.

Biblioteca mediterranea, Edizioni dell'Orso, 1999 e G. DEPRETIS, *L'entremés come genere letterario*, Alessandria, Biblioteca mediterranea, Edizioni dell'Orso, 1999.

¹⁵ Contributi importanti si incontrano in studi più recenti: M. DE LOURDES BELCHIOR PONTES, *António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas): um homem e um estilo do séc. XVII*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1953; V. Manuel Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, già segnalati da A. TABUCCHI in *Il castigliano come registro*, cit., p.195.

¹⁶ A. TABUCCHI, *Il castigliano come registro*, cit., p. 209.

¹⁷ J. ARES MONTES, *Góngora y la poesía portuguesa*, cit., p. 126.

Bibliografia

- AA.VV., *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, a cura di L. Stegagno Picchio, Firenze, Passigli, 2001.
- J. ARES MONTES, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956.
- A. BERNAT VISTARINI, *Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Textos y contextos del Barroco peninsular*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Caligrama/Anexos-4, 1992.
- G. DEPRETIS, *L'entremés come genere letterario*, Alessandria, Biblioteca Mediterranea, Edizioni dell'Orso, 1999.
- J. CORDERO, *La privanza merecida*, a cura di G. Depretis, Alessandria, Edizioni dell'Orso, Biblioteca Mediterranea, 1999.
- I. EVEN-ZOHAR in AA.VV. *Avances en Teoría de la literatura: Estética de de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Ed. Darío Villanueva, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- M.A. GAGO DA CAMARA, *Cidade, Quotidiano e espectáculo: lugares de representação teatral na Lisboa dos séculos XVII e XVIII*, in AA.VV. *Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*, Lisboa, Colóquio de História e de História da Arte. Actas. Organização dos Amigos de Lisboa, 2010.
- A. TABUCCHI, *Il castigliano come registro stilistico nell'opera poetica di António da Fonseca Soares*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, Vol. III, 1, 1973.

DAL FANTASTICO AL NEO-FANTASTICO.
EVOLUZIONE DI UNA MODALITÀ NARRATIVA
NELLA LETTERATURA SPAGNOLA DEL XX SECOLO

Alessia Faiano

If a man could pass through Paradise in a dream, and have a flower presented to him as a pledge that his soul had really been there, and if he found that flower in his hand when he awake - Aye, what then?

Samuel Taylor Coleridge

La difficile definizione di fantastico

La critica letteraria da sempre cerca di tracciare una mappa delle caratteristiche e degli obiettivi della narrativa fantastica. Il primo a presentare uno studio di questa tipologia di scrittura, che nasce dal romanzo gotico dell'ottocento, è stato Emilio Carilla, che nel 1968 nel suo *El cuento fantástico*¹ rivela come nella letteratura fantastica l'aspetto fondamentale sia ciò che egli denomina *el suspenso* (la suspense) che coglie il lettore nel momento in cui l'elemento fantastico, inteso come qualcosa di estraneo alla razionalità, irrompe nella narrazione di fatti reali ed empirici.

In tal senso, quindi, secondo la definizione di Carilla, il fantastico non prescinde dal meraviglioso (inteso come meta-realtà regolata da leggi proprie) né dallo strano (alterazione della percezione).

Va però a Tzvetan Todorov nella sua *Introduction à la littérature fantastique*² il merito di aver non solo riportato l'attenzione sulla difficoltà di trovare una definizione adatta, ma anche di aver presentato uno studio più sistematico degli elementi fantastici presenti nei racconti del XIX secolo.

Todorov riporta le definizioni fornite da alcuni critici francesi, quali Pierre George Castex, il quale dichiara che "le fantastique est caractérisé par une intromission brutale du mystère dans la sphère de la vie

¹ E. CARILLA, *El cuento fantástico*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1968.

² T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, éditions du Seuil, 1970.

réelle”³. O la dichiarazione di Louis Vax: “Le conte fantastique habituellement nous présente des hommes comme nous qui habitent le monde réel, soudainement mis en présence de l’inexplicable”⁴. Roger Caillois concorda con Vax e definisce la letteratura fantastica come “rupture de l’ordre reconnu, incursion de l’inadmissible, au sein de l’inaltérable légalité quotidienne”⁵.

La definizione del fantastico che Todorov ci offre deriva da tutte queste, segnalando l’esistenza di due ordini diversi, quello del *mondo naturale* e quello del *sovranaturale*, ma aggiunge qualcos’altro di molto interessante.

Egli spiega infatti che quando nel mondo che conosciamo si verifica un qualcosa che non può essere spiegato attraverso le leggi vigenti nel mondo naturale, abbiamo bisogno di chiarire questo evento attraverso due soluzioni possibili: a) o si tratta di un’alterazione della percezione e quindi le leggi del mondo restano le stesse (fantastico strano) o b) ci troviamo di fronte ad una realtà parallela, una meta-realtà, regolata da leggi diverse (fantastico meraviglioso).

Per Todorov quindi il fantastico puro dura solamente il tempo di una *hésitation* che scaturisce nel lettore e nel protagonista nel momento in cui si verifica l’incontro-scontro tra mondo naturale ed evento fantastico. E’ dall’hesitazione che nasce l’esigenza di spiegare l’evento fantastico. Ed è qui che si abbandona la sfera del fantastico puro per entrare in quella dello strano o in quella del meraviglioso.

Conosciamo bene quali siano per il critico le condizioni per le quali il fantastico, e dunque l’*hésitation*, permanga dall’inizio alla fine di un racconto; ad esempio l’identificazione del lettore con il mondo rappresentato e con i suoi personaggi, il rifiuto da parte del lettore di ogni tipo di spiegazione allegorica o poetica, l’irreversibilità del tempo della narrazione, il ricorso al climax narrativo e il finale come risoluzione e ristabilimento delle leggi naturali di partenza.

Inoltre delimita le tematiche fantastiche in due macro gruppi che egli denomina come *temi dell’Io* (esseri sovranaturali, capaci di produrre metamorfosi o trasformazioni) e i *temi del Tu* (o della sessualità).

Qual è quindi l’importanza dell’opera di Todorov? Sicuramente l’aver proposto per la prima volta un testo analitico sulla funzione, sul-

³ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 29.

⁴ L. VAX, *Arte y Literatura fantásticas*, EUDEBA (Ediciones de la Universidad de Buenos Aires), Buenos Aires, 1973, p. 6.

⁵ R. CAILLOIS, *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa & Editorial Sudamericana, Barcelona, 1970.

le tematiche e sulle condizioni del racconto fantastico. Ma ha un limite. Egli infatti non crede che il genere possa avere uno sbocco nel XX secolo, in quanto fortemente convinto del fatto che

la letteratura fantastica sia la coscienza sporca di quel XIX secolo positivista che credeva in una realtà immutabile, dove l'avvenimento soprannaturale rompeva l'ordine naturale e produceva esitazione e dubbio⁶.

Inoltre egli afferma che il lettore del XX secolo ormai non esita davanti allo straordinario (in senso letterale del termine), anzi lo riconosce come fatto naturale. È l'uomo normale che si è trasformato in essere fantastico.

Tanto Todorov quanto Caillois e Vax concordavano nel negare l'appartenenza di *La Metamorfosi* di Kafka al genere fantastico. Todorov precisa che:

il discorso fantastico parte da una situazione assolutamente naturale per raggiungere il soprannaturale, mentre *La metamorfosi* parte dall'avvenimento soprannaturale per dargli, nel corso del racconto, un'aria sempre più naturale [...] Kafka tratta l'irrazionale come se facesse parte del gioco. [...] Il racconto kafkiano esclude quella che noi avevamo presentato come la seconda condizione del fantastico, ovvero l'esitazione (tra lo strano e il meraviglioso) rappresentata all'interno del testo⁷.

Verso una nuova concezione di fantastico

Partendo dalle teorie di Castex, Vax, Caillois, Carilla e ovviamente Todorov, nel 1996 Remo Ceserani pubblica un'opera dal titolo *Il fantastico*⁸, nella quale va oltre le teorie espresse dai suoi predecessori, considerando il fantastico come un *modo di scrittura* che può essere presente in generi diversi, e ne traccia procedimenti narrativo-teorici e sistemi sintattici precisi.

Pur sottolineando l'importanza che ebbero le teorie todoroviane, Ceserani è convinto che queste abbiano alcune limitazioni, visto che

⁶ T. TODOROV, *La letteratura*, cit., p. 172.

⁷ T. TODOROV, *La letteratura*, cit., p. 175.

⁸ R. CESERANI, *Il fantastico*, Il mulino, Bologna, 1996.

non prendono in considerazione il fatto che i tempi, storicamente e filosoficamente parlando, si erano evoluti e che la narrativa fantastica non poteva essere circoscritta in maniera esclusiva al XIX secolo. In precedenza la studiosa Rosemary Jackson concordava sul fatto che l'interpretazione del fantastico dovesse tenere in conto sia le teorie psicanalitiche che quelle sociologiche⁹. E Irène Bessièrre aggiunge che la narrazione fantastica presuppone una logica narrativa formale e tematica che rifletta i cambiamenti culturali della ragione e dell'immaginazione sociale. Dice infatti: “le fantastique use du même mécanisme des Mythes et des Contes pour signifier la non-signification du monde”¹⁰.

Ceserani è convinto che Todorov non comprenda che il soprannaturale introduce nella narrazione fantastica un secondo ordine naturale ugualmente possibile e che il fantastico non nasca dall'*hésitation* tra questi due ordini, bensì dalla loro opposizione-contraddizione.

Il neofantastico

La questione della definizione del genere preoccupava anche il grande scrittore argentino Julio Cortázar che, benchè continuasse ad utilizzare il termine fantastico per definire i propri racconti, considerava il termine troppo generalizzato e poco rappresentativo.

Durante una conferenza tenutasi all'Avana nel 1962 Cortázar affermava: “casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico, por falta de un término mejor”¹¹. Sapeva bene, infatti, che i suoi racconti non erano propriamente fantastici, quanto piuttosto un nuovo tipo di letteratura in cerca del proprio genere. Dice: “En mi caso la irrupción de lo otro ocurre de manera banal [...] sin advertencias premonitorias, ni atmósferas apropiadas”¹².

Per Cortázar la visione della realtà è meravigliosa, non più nel senso in cui la intendevano Vax, Caillois e Todorov, quanto piuttosto nel senso che la realtà quotidiana maschera una seconda realtà che non è né misteriosa, né trascendente, bensì profondamente umana, e che però è rimasta come mascherata da molti anni di cultura, una cultura in cui ci sono meraviglie, ma anche profonde aberrazioni e profonde di-

⁹ R. CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 64.

¹⁰ www.indexfantastique.phpnet.org/textes.

¹¹ J. ALAZRAKI, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 562.

¹² J. ALAZRAKI, *En busca*, cit., pp. 563.

storsioni. Fu proprio Cortázar a proporre la denominazione di *neofantastico*, per differenziarsi dagli scrittori del XIX secolo per visione del mondo, intento e *modus operandi*.

Se per gli scrittori fantastici la realtà era come un travestimento che nasconde una seconda realtà, che deve essere svelata e spiegata attraverso categorie ben definite (teorie todorovniane), per il neofantastico non esistono due realtà opposte che si scontrano (come intendeva Ceserani), quanto piuttosto coesistono realtà diverse eppure egualmente valide, regolate da leggi non più oppostive, quanto alternative e complementari.

Per spiegare meglio questo concetto ci si può affidare al recentissimo saggio di Rosalba Campra intitolato *Territori della finzione*¹³, nel quale offre una visione nuova e molto dettagliata delle caratteristiche della narrativa neofantastica.

Per la studiosa argentina ormai la definizione di Ceserani (e ovviamente anche quelle di Todorov e predecessori) è superata, in quanto nei racconti della nuova generazione di autori di narrativa fantastica non esiste più uno scontro tra realtà distinte, quanto piuttosto si attua ciò che Campra definisce una *isotopia della trasgressione*¹⁴. Ciò significa che è la trasgressione dei codici referenziali della realtà e la trasgressione del codice linguistico-letterario ciò che definisce la natura del testo fantastico.

In altre parole si può affermare che l'ordine della realtà non vige su leggi comunemente e/o socialmente condivise (come accadeva nei racconti fantastici del XIX secolo), ma più semplicemente non esiste o meglio, ormai si è fatto caotico, opaco, impossibile da definire attraverso una visione unilaterale.

Se nel racconto fantastico l'elemento inspiegabile (inteso come qualcosa di estraneo alle leggi positivistiche dell'epoca) veniva presentato all'apice di un climax narrativo creando *pathos o hésitation* (come direbbe Todorov), nei racconti neofantastici questo non avviene.

La narrazione neofantastica riproduce la realtà quotidiana di un uomo qualunque e perciò riconoscibile da noi lettori, ma prescinde dalla volontà di creare aspettativa nel lettore, preferendo portarci a contatto in maniera quasi impercettibile con l'elemento fantastico, senza progressione graduale, né *pathos* alcuno¹⁵.

¹³ R. CAMPRA, *Territori della finzione*, Roma, Carocci editore, 2000.

¹⁴ R. CAMPRA, *Territori*, cit., p. 137.

¹⁵ Si prenda ad esempio lo splendido racconto di Cortázar, *l'Axolotl* di cui riportiamo la prima frase: Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus

Già nel 1981 nel saggio intitolato *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*¹⁶, Campra definiva il fantastico come quello che non tiene realtà e quello che non è o che è sempre negativo, una realtà esterna, quella dell'uomo scrittore e dell'uomo lettore, che non è né migliore né peggiore né più o meno verosimile della realtà che vive il personaggio.

Nel saggio l'autrice afferma che il racconto fantastico è una tipologia particolare di testo narrativo che non può essere circoscritto all'interno di un genere, bensì che riflette una certa predisposizione del lettore: quella di pretendere dal testo la problematizzazione delle certezze del suo mondo.

Campra sostiene che la trasgressione operata a certi livelli del codice letterario e dei codici referenziali della realtà articola il fantastico come categoria descrittivo-qualitativa (*categorie predicative*) e la sua sistematizzazione a livello semantico (*categorie sostantive*). Le *categorie sostantive* sono caratterizzate dal soggetto che definisce le *categorie dell'io*, del *tempo* (*adesso*) e dello *spazio* (*qui*). Queste categorie implicano l'esistenza dei rispettivi *elementi speculari* (*non io, né qui, né ora*), organizzando così gli assi oppositivi io/altro; qui/li; adesso/prima o dopo. In questo modo l'io si sdoppia, il tempo perde la sua irreversibilità (spostando e persino inglobando passato, presente e futuro tra loro) e i limiti di tempo e spazio si dilatano, si offuscano e si confondono in un gioco senza soluzione.

Le *categorie predicative* sono complementari alle prime, in quanto ne qualificano uno o più elementi. Per la studiosa le qualità che si devono manifestare in un racconto fantastico sono sostanzialmente tre: *concreto/non concreto; animato/inanimato; umano/non umano*.

Il concetto di concreto si riferisce a tutto ciò che è soggetto alle leggi di temporalità e di spazialità del mondo dato. Al contrario il non concreto non soggiace alle leggi della materialità (in quanto ne è privo), ma ad altre ugualmente possibili. Temi come il ricordo, il sogno e l'allucinazione possono costituire un non concreto.

Per Campra ciò che è animato possiede movimento e volontà. Al contrario l'inanimato è rappresentato da materia inerte, come una pietra, una statua o una casa. L'intento della narrativa neofantastica è quello di abbattere i limiti e unire le due categorie. Si pensi al racconto

oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl. In J. CORTÁZAR, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara ediciones, p. 381.

¹⁶ R. CAMPRA, *Lo fantástico: una isotopía de la transgresión*, in D. ROAS, *Teorías de lo fantástico*, pp. 153-154. O in Ead., *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, in "Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria", XV (1981) fascicolo II, n°. 45, pp. 199-231.

*Las babas del diablo*¹⁷ (dove si assiste all'animazione di una fotografia) di Cortázar o ne *Los altillos de Brumal*¹⁸ di Cristina Fernández Cubas, dove la soffitta di una casa antica si popola di suoni ed immagini appartenuti ad un'altra era.

La terza categoria potrebbe da un certo punto di vista apparire come una variante della precedente. Ciò che cambia non è la tecnica narrativa, bensì il tentativo, da parte del lettore, di decifrare i segni narrativi dotandoli di volontà e sentimenti. È il caso del racconto di Oliver Onions intitolato *The Beckoning Fair One*¹⁹.

Altra caratteristica fondamentale di questa nuova tipologia di scrittura è la verosimiglianza fantastica, ben diversa da quella della letteratura realista:

Lo real de lo fantástico, considerado como género, responde a ciertas reglas de verosimilitud, diferentes de las que subyacen a un texto realista. Otras son aquí las coordenadas. Cuando se lee un relato fantástico se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento fantástico. La ley del género es la infracción y, por lo tanto, no es la infracción la que tiene que someterse a la verosimilitud, sino, más bien, las condiciones generales de su realización²⁰.

Campra afferma che nel testo fantastico si rivela il principio di contraddizione di una duplicità, ovvero che gli eventi possono essere indicati come improbabili ed essere veri o possibili simultaneamente, purché soggiacciano a una logica propria.

Considera inoltre che sia di grande importanza il problema della *imitatio* in base ai criteri di duplicazione e di contraddizione. Imitazione intesa non come duplicato della realtà, quanto piuttosto come strategia linguistica, grazie alla quale il lettore sia portato a credere che ciò che viene raccontato sia copia del reale; ed è per questo che lo scopo del fantastico sta nel presentare come vero o come possibile ciò che è verosimile.

¹⁷ J. CORTÁZAR, *cuentos*, cit., p. 214-225.

¹⁸ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Mi hermana Elba y Los altillos de Brumal*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988, pp. 111-115.

¹⁹ R. CAMPRA, *Territori*, cit., p.43. La casa si innamora del suo nuovo padrone e, per sedurlo, mette in atto una serie di strategie che normalmente sono tipiche dell'essere umano. E allora i rubinetti cantano antiche melodie e le sue travi sospirano.

²⁰ R. CAMPRA, *Lo fantástico*, cit., pp. 174-175.

Altra caratteristica che sancisce la differenza tra la letteratura fantastica del XIX secolo e quella del XX secolo è l'*indizio*. Mentre il primo era caratterizzato da eventi misteriosi, nel neofantastico l'ambiguità, il senso metaforico, la polisemia rimandano ad una tipologia di linguaggio la cui decodifica non è mai immediata. Accade molto spesso infatti che, quando si è finito di leggere un racconto, ci si renda conto che ciò che si è appena letto senza attribuirgli importanza, era in realtà fondamentale alla storia. È, quindi, in una *lettura à rebours* più approfondita che il lettore cerca gli indizi o, come li chiama Campra, i *silenzi* del fantastico che possano condurlo ad una verosimile decodifica (mai puntuale, né univoca o oggettiva) della storia: “Nel neofantastico [...] il non detto è l'indispensabile per la ricostruzione dei fatti”²¹.

Il paradosso comunicativo nelle narrazioni neofantastiche sta nell'impossibilità di giungere ad una verità oggettiva, in relazione con il mondo conosciuto dal lettore e lasciarlo in una situazione di dubbio infinito. Il silenzio si può così manifestare attraverso modalità distinte: a) *tematizzato*, come sogno o oscurità; b) *verbalizzato*, attraverso l'uso di ellissi e punti di sospensione; c) *troncato*, ovvero quando l'autore decide di troncarsi lo sviluppo della storia senza dare nessuna spiegazione.

Il racconto fantastico in Spagna

È nel XIX secolo che nasce e si sviluppa il racconto fantastico in Spagna. Gli scrittori romantici e realisti, benché per ragioni radicalmente opposte, lo amarono particolarmente. Meritano di essere menzionate opere quali le *Leyendas* di Gustavo Adolfo Bécquer (pubblicate sulle riviste dell'epoca tra il 1860 e il 1864), in cui l'evento inspiegabile viene presentato in maniera graduale, provocando quel senso di smarrimento che Todorov definiva *hésitation* e infine spiegando l'accaduto in modo da ristabilire l'ordine iniziale.

Benito Pérez Galdós pubblica tra il 1865 e il 1867 dodici racconti, tra cui ricordiamo il testo intitolato *¿Dónde está mi cabeza?*, nel quale si cominciano già ad intravedere nuove caratteristiche: l'evento fantastico si presenta già all'inizio e non sempre ne viene data una spiegazione chiara.

²¹ R. CAMPRA, *Los silencios del texto en la literatura fantástica*, in E. MORILLAS VENTURA (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela y Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 52.

Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX il racconto fantastico vive anni di crisi profonda.

Il nuovo secolo, come sappiamo, si apre con una serie di eventi catastrofici: la Prima guerra mondiale (1914-1918), la dittatura di Miguel Primo de Rivera (1923-1930) e la Guerra civile (1936-1939), che darà inizio al lungo periodo di dittatura franchista (1939-1975) e che lascerà la società spagnola in uno stato di arretratezza tanto economico-sociale, quanto letteraria.

Il racconto fantastico in Spagna viene così relegato ad una tipologia di scrittura dedicata esclusivamente al pubblico infantile: i mondi creati nei racconti fantastici non hanno nessuna relazione con la realtà e sono abitati da creature quali fate, matrigne, giganti e principi.

È inevitabile quindi che coloro che daranno nuova linfa alla narrativa fantastica, saranno i letterati dell'*ultramar*²², nativi (come Darío, Borges e Cortázar)²³ o d'adozione (letterati *desterrados* quali Ayala e Aub).²⁴

Perché il fantastico ritorni in auge bisogna aspettare la fine degli anni settanta, quando in Spagna cominceranno a circolare più liberamente le opere di autori stranieri (grazie anche all'intenso lavoro di traduzione compiuto da Borges), quali Faulkner, James, Joyce, Woolf, Proust e Kafka.

A cavallo tra gli anni settanta e gli anni ottanta José María Merino, Juan José Millás, Esther Tusquets, Javier Marías, Manuel Vázquez

²² È proprio nel continente americano che questi scrittori iniziano un' intensa produzione di testi fantastici, influenzati dalle avanguardie dell'epoca, dalle leggende delle civiltà inca e maya, dalla mescolanza di reale ed immaginario tipico del *realismo mágico*. Il fantastico sudamericano offre una moltitudine di testi di grande utilità per il lettore e l'autore di questa tipologia di scrittura. Proprio per questo crediamo che non sia questa la sede adatta ad approfondire l'argomento, quanto piuttosto circoscriverlo all'area peninsulare. Tuttavia sono di grande importanza i racconti di Borges, di cui ricordiamo *Ficciones* (1944) ed *El Aleph* (1949) e la raccolta di García Márquez intitolata *Los funerales de la Mamá Grande* (1960).

²³ Tra il 1893 e il 1898 Rubén Darío pubblica una serie di racconti fantastici che presentano alcune caratteristiche che porteranno ad una nuova concezione del fantastico da cui gli scrittori degli anni ottanta prenderanno spunto. Durante la sua permanenza a Buenos Aires infatti, entra in contatto con i circoli legati alla neosofia e a Mme Blavatsky. Inoltre Darío nutre una profonda passione per l'occultismo, lo spiritismo e la ricerca di un contatto tra i vivi e i morti. Nei suoi racconti fantastici la realtà è popolata di esseri sovranaturali, l'io si sdoppia e il tempo si arresta.

²⁴ Meritano di essere citati i racconti di Ayala *El boxeador y un ángel* (1925) e *Cazador en el alba* (1930).

Montalbán e Carlos Trías²⁵ iniziano a pubblicare le loro opere. Giovani autori, questi, che verranno pubblicati da case editrici nuove, le quali scommettono sui nuovi talenti.

A partire dal 1980 l'interesse per la narrativa fantastica rinasce, assumendo il profilo specifico della tendenza definita 'neo-fantastico', grazie a due figure autorevoli quali Cristina Fernández Cubas, che nel 1980 pubblica la sua prima raccolta di racconti intitolata *Mi hermana Elba* e a José María Merino, che nel 1982 pubblica i *Cuentos del reino secreto*. Sebbene la produzione narrativa di Merino sia interessante, c'è da sottolineare il fatto che egli prediliga dedicarsi ad una maniera di scrittura relativa alla realtà fantascientifica, pubblicando, nel 2008, *La puerta de lo posible*.

Nel 1983 Cristina Fernández Cubas esce con una seconda raccolta dal titolo *Los Altillos de Brumal* e nel 1985 dà alle stampe il primo romanzo breve neofantastico, *El año de Gracia*.

Il racconto fantastico di Cristina Fernández Cubas

Cristina Fernández Cubas (Arenys de mar 1945) vive gli anni della sua adolescenza in un collegio di suore, nel quale inizia a sperimentare quell'ansia di libertà che coinvolge la Spagna di quegli anni. In seguito alla morte della sorella maggiore e al suo primo viaggio in Francia, Cristina decide d'iscriversi alla Facoltà di Diritto di Barcelona. Questa, in quell'epoca di conflitti e tensioni, non solo formò futuri avvocati, ma anche una generazione di scrittori e attori di enorme successo. Il Teatro Español Universitario si trasformò ben presto in Teatro Popolare, nel quale si mettevano in scena opere d'avanguardia o recite di autori censurati dal regime. In questa stessa facoltà, Cristina conosce lo scrittore e saggista Carlos Trías, con cui si sposa nel 1970.

Come molti degli scrittori degli anni ottanta, Fernández Cubas non esercitò mai la professione d'avvocato, bensì conseguì una seconda laurea in Giornalismo.

Donna caratterizzata da una forte curiosità e ansia di conoscenza, Cristina Fernández Cubas intende il viaggio solo come un mezzo di scoperta e apprendimento. Nella sua vita ha visitato più volte la Francia, la Grecia, la Germania e la Romania. È stata impressionata positi-

²⁵ Quest'ultimo, autore dei romanzi *El juego del Lagarto* (1972) ed *El Ausente*, insignito del Premio Juan March Cencillo nel 2001 e marito di una delle voci più significative della letteratura fantastica contemporanea, Cristina Fernández Cubas.

vamente dall’Africa (di cui troviamo l’ambientazione unica e meravigliosa nel racconto *con Ágata en Estambul*) e ha vissuto persino qualche tempo in Perù.

E’ una scrittrice al di fuori di ogni tradizione, le cui influenze sono difficili da rintracciare:

Quizá influencia sería mucho que decir. Atracción y fascinación, desde luego. [...] mi primera influencia, la única que tengo clara, es la narración oral. Las leyendas que escuché de pequeña y que despertaron en mí el gusto por lo misterioso²⁶.

Apprezza i racconti di Edgar Allan Poe, ammira il film *The Portrait of Jenny*²⁷ di Dieterler e apprezza le opere del romanziere polacco Witold Gombrowicz:

sentí que Gombrowicz era un canto a la libertad, él tenía su mundo, un mundo propio, intransferible. Y eso me incitó a hurgar en el mío²⁸.

La sua produzione letteraria comprende diversi generi. Dal 1980 al 2006 pubblica più di 21 racconti, tutti raccolti nelle seguenti opere: *Mi hermana Elba* del 1980, *Los altillos de Brumal* del 1983, *El Ángulo del horror* del 1990, *Con Ágata en Estambul* del 1994 e *Parientes pobres del diablo*²⁹ del 2006. Nel 1985 pubblica il primo romanzo neofantastico dal titolo *El año de Gracia*, e nel 1995 esce il secondo intitolato *El Columpio*. Scrive un’opera teatrale dal titolo *Hermanas de sangre* (1998) e un libro di memorie, *Cosas que ya no existen* (2001)³⁰. Nel 1997 prende parte, insieme ad altri scrittori di racconti fantastici, alla stesura di un testo polifonico inconcluso di E. A. Poe dal titolo *El Faro*³¹. Sempre attenta all’universo

²⁶M. LÓPEZ-CABRALES, *Palabras de mujeres*, Madrid, Narcea, 2000, p. 172.

²⁷ Film americano diretto da William Dieterler e prodotto da David O. Selznick nel 1948, basato sul romanzo di Robert Nathan del 1940. Il film narra la storia di un giovane pittore che un giorno incontra una donna strana, poiché ama vestirsi con abiti antichi, e verso la quale si sente attratto. Il giovane decide, così, di farle un ritratto, ma, ogni volta che i due s’incontrano, la ragazza appare più vecchia. Il pittore cerca di capire cosa stia succedendo, senza mai arrivare alla risoluzione del mistero.

²⁸ M. LÓPEZ-CABRALES, *Palabras*, cit., p. 173.

²⁹ Aggiudicandosi il *Premio Setenil* come miglior Libro de relatos pubblicato in Spagna.

³⁰ Con cui vince il VI Premio Vargas Llosa NH de relatos.

³¹ E.A. POE, *El faro*, Barcelona, editorial Àltera, 2005.

giovanile, nel 1998 pubblica un romanzo per adolescenti dal titolo *Cris y Cros*.

Cristina Fernández Cubas rifugge i tòpoi letterari, spingendosi sempre oltre le regole dei generi. Nei suoi libri racconta la *memoria de lo vivido*. Ne è un esempio significativo il racconto *Los altillos de Brumal*, dove la protagonista Adriana, cuoca scrittrice, grazie al profumo di marmellata e di acquavite alla fragola, riscopre ciò che aveva apparentemente cancellato dalla sua vita, ovvero la sua infanzia. E in una soffitta di una casa diroccata ritrova le amiche di un tempo, le voci e un “codice linguistico” rimasti sepolti dagli anni, dove persino il suo nome si modifica in Anairda.

Ciò che l’attrae è il *mistero senza soluzione*, senza mai spiegare l’accaduto, quanto piuttosto lasciando che sia il lettore a proporre delle ipotesi. Ne è un esempio il racconto *La noche de Jezabel*³², nel quale un gruppo di persone molto diverse tra loro si riuniscono in una notte tempestosa e a turno raccontano delle storie su come riconoscere gli spiriti. Tra loro c’è Jezabel, una donna molto raffinata ed ex compagna di scuola della narratrice; Arganza, un medico amante della pipa e dei racconti; Mortimer, un “cazamariposas”³³ inglese; Laura, una giovane donna vestita con un kimono di seta bianca; e un “demacrado joven de ojos negros y mirada altiva”³⁴. A fine serata la giovane dal kimono bianco svanisce lasciando la veste abbandonata e una scritta nella sabbia che dice “Gracias por tan magnífica noche. Nunca la olvidaré”³⁵. Cosa sia accaduto con certezza nessuno lo può dire. L’autrice lascia intendere, senza lasciarci alternativa razionale possibile, che Laura è un fantasma, nonostante questo sia razionalmente inaccettabile.

Altra caratteristica peculiare della scrittura di Cristina Fernández Cubas è la ricerca di una realtà altra che permetta di *evadere dai limiti del quotidiano*. Ovvero creare un altro mondo dentro il quale vivere, dove potersi muovere tra luci e ombre e apprendere molto di più della parte nascosta che c’è nella vita.

Abbatere i limiti significa per la Fernández Cubas anche passare dall’età infantile all’età adulta.

*Mi hermana Elba*³⁶ narra del passaggio dall’età infantile a quello adolescenziale attraverso la storia di tre amiche, la narratrice, Elba e Fátima.

³² C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Mi hermana*, cit., pp. 189-222.

³³ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Mi hermana*, cit., p. 198.

³⁴ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Mi hermana*, cit., p. 200.

³⁵ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Mi hermana*, cit., p. 220.

³⁶ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Mi hermana*, cit., pp. 53-83.

ma che, per sfuggire alla monotonia del collegio di suore nel quale vivono, trascorrono il loro tempo libero cercando nascondigli e passaggi segreti che le portino in un luogo nel quale *se está sin estar*³⁷. Man mano che si cresce si abbandona, in maniera totalmente inconscia, questa meravigliosa capacità. E così accade prima a Fátima e poi alla narratrice, ma non a Elba, che muore proprio nel giorno in cui la sorella riceve il primo bacio.

Ulteriore esempio è il racconto *El ángulo del horror*³⁸. Può l'incontro con la morte significare il passaggio dall'infanzia alla vita adulta? Per la protagonista di questo racconto è proprio così: i bambini e gli adulti hanno una diversa prospettiva nella visione del mondo. Carlos, studente di ritorno a casa per le vacanze, si chiude in camera senza voler mangiare né vedere nessuno. I genitori credono che il suo malessere sia dovuto a qualche pena d'amore, mentre Julia, la sorella adolescente di Carlos, intuisce che vi è dell'altro nell'atteggiamento del fratello. Julia è l'unica persona ammessa nella stanza di Carlos, dove le confida che quello che ha trovato al suo ritorno gli provoca una forte angoscia. I genitori, preoccupati per la condizione precaria del figlio, decidono di mandarlo in una casa di cura. Ma Carlos si suicida e, da questo momento, la visione della vita (che ora comprende anche la morte) da parte di Julia è cambiata per sempre.

La realtà infantile è presente nella maggior parte dei racconti della Fernández Cubas, sempre messa in contrapposizione con l'età adulta, come nel racconto *La ventana del jardín*, dove l'incapacità di comprensione tra due mondi così diversi tra loro, quello del piccolo Tomás e quello adulto del protagonista, suscitano una sensazione di paura, angoscia e repulsione così forte da spingerlo a cercare un modo per liberare il bambino e portarlo alla normalità. Ma che cosa s'intende per normalità? Si può davvero pensare che esista un'unica e irreversibile realtà? Per l'autrice e la narrativa neofantastica assolutamente no.

O nel racconto *El reloj de Bagdad*, la cui protagonista è una bambina che associa tutta una serie di calamità, come l'addio della vecchia Matilde, la morte di Olvido e l'incendio della sua casa all'arrivo di un antico orologio comprato dal padre da un antiquario. Non a caso le protagoniste sono una bambina e due anziane in quanto secondo l'autrice la capacità immaginativa appartiene a queste due età, tanto lontane, ma così vicine e strettamente legate le une alle altre. L'unica differenza vi è

³⁷ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Mi hermana*, cit., p. 70.

³⁸ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *El Ángulo del horror*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990, pp. 99-119.

nel passaggio di soglia da un'età all'altra: l'infanzia lascia il posto all'età adulta (che non è fatta per l'immaginazione) e la vecchiaia porta alla morte.

O ancora nel racconto *El legado del abuelo*, il quale rivela che ciò che unisce queste due età sono i valori: attraverso il tesoro lasciatogli dal nonno (una pipa e alcune fotografie ingiallite), il bambino comprende che ciò che vale davvero la pena custodire nella vita sono i ricordi, i sentimenti e l'affetto per la famiglia. Valori che non appartengono all'adulto, troppo preso dal fascino del denaro, come dimostra l'atteggiamento della madre e della donna di servizio, le quali cercano freneticamente un testamento che non esiste.

L'autrice è maestra nel rinnovare il tema del *doppio*. Ad esempio volendo essere ciò che non si è, provando ammirazione ed invidia allo stesso tempo nei confronti dell'altro, come nel racconto *En el hemisferio sur*³⁹ dove il narratore, editorialista anonimo e penseroso e una donna, scrittrice famosa ed insicura, sembrano essere amici dai tempi dell'università. Il lettore assiste alla ricerca d'identità frenetica e disperata di Clara Galván, la cui insicurezza e la paura di vivere una vita non propria, quella di scrittrice di successo firmando con il suo secondo nome Sonia Kraskova, la porteranno al suicidio. Solo dopo la morte della donna, l'amico svelerà al lettore ciò che egli sapeva già: nell'opera postuma Sonia rivela che al concorso che l'aveva vista vincitrice e da cui era iniziata la sua carriera di scrittrice, aveva eliminato il racconto dell'amico, il cui futuro ora potrà essere riscritto. In maniera molto semplice la Fernández Cubas spiega come le paure, le angosce e le insicurezze appartengano ad ognuno di noi e come le scelte che si fanno (o che gli altri fanno per noi) determinano ciò che siamo.

Lo sdoppiamento di personalità è il tema centrale del racconto intitolato *Lúnula y Violeta*⁴⁰. Violeta è una giovane donna molto insicura e timida. In Lúnula, suo alter ego, trova tutte le caratteristiche che vorrebbe avere lei: spigliatezza, capacità narrative eccezionali ed esuberanza anche fisica.

Ne *El Helicón*⁴¹, invece, il tema del doppio ha a che fare con il tentativo di nascondere una parte del nostro essere agli altri, che per quanto ci si sforzi di occultarla, questa non solo esiste, ma è parte di noi. I protagonisti sono Marcos e Ángela e i loro alter ego Cosme ed Eva. Il

³⁹ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Mi hermana*, cit., pp. 131-155.

⁴⁰ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Mi hermana*, cit., pp. 13-33.

⁴¹ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *El Ángulo del horror*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990, pp. 13-55.

lettore si trova così dinanzi a due Marcos, il primo amabile e timido e il secondo (il fratello Cosme), che “acababa de regresar de las profundidades del abismo”⁴² inventato da Marcos stesso per mascherare la sua vera personalità di fronte all’inattesa visita di Violeta Imbert.

Ángela è una bella ragazza che prova repulsione per tutto ciò che è doppio ed esattamente identico. Nei suoi discorsi spesso si trovano le parole “Binomio, dicotomia, dualidad, reflejo”⁴³.

Una notte Cosme incontra Eva, copia di Ángela, ma poco pulita, spettinata e leggermente zoppa. I baci e gli abbracci della donna risultano violenti, asfissianti, quasi mortali.

Possiamo perciò affermare che il fantastico di Cristina Fernández Cubas si basa sulle relazioni interpersonali di personaggi qualunque, dei quali ciò che le interessa è:

meterse en los mecanismos del alma: la locura, la envidia, los celos, la desesperación, el miedo, los engranajes mentales a los que puede llegar una persona, en una situación límite, lo que no está nombrado, los sueños,[...] lo que no se ve⁴⁴.

La funzione dei suoi racconti è quella di provocare uno stato d’inquietudine nel lettore, senza mai risolvere il mistero, affinché egli possa, una volta terminata la lettura, riflettere sull’accaduto. Per far sì che ciò accada, l’autrice sceglie di scrivere racconti, invece che romanzi in quanto afferma:

entre intensidad y extensión apuesto por lo primero. [...] Para mí ser concisa es un reto. No soporto las historias machacadas y repetitivas, me gusta la sugerencia y creo en el lector inteligente y creativo⁴⁵.

I suoi personaggi cercano di recuperare il ricordo che vive, benché celato nella memoria e per riempire questi spazi vuoti non possono far altro che ritornare al passato. Per far sì che ci si riesca l’autrice ricorre all’abbattimento di tutti i tipi di limite e così l’io smette di essere io, il tempo perde la sua irreversibilità e lo spazio si dilata.

⁴² C. FERNÁNDEZ CUBAS, *El Ángulo*, cit., p. 30.

⁴³ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *El Ángulo*, cit., p. 36.

⁴⁴ M. LÓPEZ-CABRALES, *Palabras*, cit., p. 175.

⁴⁵ M. LÓPEZ-CABRALES, *Palabras*, cit., p. 174.

APPUNTI
SULLE RIVISTE LETTERARIE ISPANOAMERICANE
DEL PRIMO NOVECENTO

Pablo Lombó Mulliert

C'è un romanzo che forse conoscerete. A tratti generali, la storia che racconta è molto semplice. Un gruppo di giovani poeti, principalmente messicani ma anche sudamericani, cerca di mantenere in vita un movimento poetico di avanguardia durante gli anni 70 del secolo scorso, seguendo le orme di una delle avanguardie originali (ed è qui che il romanzo romanza magistralmente con la storia letteraria). Su questo movimento poetico del Messico post-rivoluzionario, chiamato “realismo viscerale”, e sulla sua fondatrice, Cesárea Tinajero, esistono soltanto alcuni indizi, che i giovani poeti dovranno appurare pazientemente 40 anni dopo per ricostruirne il quadro generale. Uno di questi indizi sul “realismo viscerale” è il primo e unico numero della rivista “Caborca”, bandiera del movimento che, però, sembrerebbe cancellata dalla memoria emerografica messicana. Sulle orme, quindi, della misteriosa poetessa e della sua rivista, i giovani poeti dovranno affrontare il vasto deserto messicano e si ritroveranno più volte faccia a faccia con la morte. Non ho l'intenzione di rovinarvi il compendio di polifonie straordinario che ha costruito Roberto Bolaño nel suo romanzo “I dettativi selvaggi”. Vorrei solo indicare che la passione, la grinta, e l'entusiasmo di quei personaggi riflettono quasi inalterato lo stesso sentimento che le vere riviste letterarie hanno radicato nell'animo di tantissimi artisti, studiosi, poeti, intellettuali, critici letterari, scienziati, storici, filologi e appassionati della cultura.

Forse questa mia opinione sull'interesse che risvegliano le riviste letterarie è troppo personale, ma si deve, sicuramente, alla fortuna che ho avuto di poter collaborare durante quasi un decennio in una modesta rivista (dal 2000 al 2007). In compagnia del poeta David Huerta, dell'editore Francisco Martínez Negrete e del giovane poeta Eduardo Uribe, ho avuto il piacere di cucinare la pubblicazione di ben 13 numeri del “Periódico de Poesía” dell'Universidad Nacional Autónoma de México. Quando abbiamo cominciato a lavorarci, sapevamo di appartenere ad una rivista relativamente giovane, nata soltanto nel 1987, ma

con un certo prestigio che rappresentava per noi una sorte di sfida e di responsabilità, perché i nomi di diversi noti poeti, critici e professori avevano già sfilato tra le sue pagine. Coscienti di questa modesta eredità, lavoravamo anche con l'illusione di appartenere, in un certo senso e nella giusta misura, alla tradizione molto più solida, vasta e generosa delle riviste letterarie iberoamericane.

Senza correre il rischio di fare chissà quali azzardate acrobazie dell'intelletto, si può affermare che gli antenati delle riviste letterarie dell'America Ispanica sono stati i giornali e foglietti che stampavano e diffondevano gli uomini che si sono compromessi prima con le lotte d'indipendenza e dopo con l'organizzazione dei paesi che oggi la conformano. Questi uomini, figure della statura di Miguel Hidalgo (Messico), Camilo Hernández (Cile), Andrés Bello e Juan García del Río (Colombia) o Domingo Faustino Sarmiento (Argentina), per citarne solo alcuni, avevano scoperto l'utilità pubblica e didattica della letteratura. Pedro Henríquez Hureña ha spiegato che "nei paesi già indipendenti, la letteratura, in ogni sua manifestazione, ha conservato tutte le funzioni pubbliche che aveva acquistato con il movimento di liberazione. Nel mezzo dell'anarchia, gli uomini di lettere si sono schierati dalla parte della giustizia sociale, o al meno dell'organizzazione politica contro le forze del disordine"¹. Le pubblicazioni periodiche sono state, quindi, uno dei mezzi più importanti per la diffusione delle idee, ma soprattutto per cominciare a definire le diverse identità nazionali dei nuovi paesi. Con queste radici imponenti, sarebbe nata durante la seconda metà dell'Ottocento una galassia di riviste letterarie vastissima che avrebbe lasciato un'impronta indelebile.

C'è una accattivante e tenera pubblicazione che vorrei ricordare per ribadire la lungimiranza di questi uomini impiegati nel consolidamento delle nuove società ispanoamericane. A New York, durante l'estate del 1889 José Martí cominciò a lavorare al suo bellissimo progetto d'istruzione per i bambini americani, la rivista "La Edad de Oro". L'ispirazione di questa pubblicazione era molto chiara e lui stesso l'avrebbe spiegata nel prologo che scrisse per il primo numero:

Per i bambini è questo giornale, e anche per le bambine, certamente. È impossibile vivere senza le bambine, così come la terra non può vivere senza la luce [...] Spiegheremo loro com'è fatto il mondo: racconteremo tutto quello che hanno fatto gli uomini finora, per questo pub-

¹ P. HERNÁNDEZ HUREÑA, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, FCE, 1978, p. 118 (tutte le traduzioni delle citazioni in spagnolo sono mie).

blichiamo *La Edad de Oro*, perché i bambini americani sappiano come era la vita prima, come è la vita oggi, in America, e nelle altre terre [...] Per i bambini lavoriamo, perché i bambini sono coloro che vogliono sapere, perché i bambini sono la speranza del mondo.²

Il fatto che i testi in essa pubblicati siano stati concepiti per un pubblico infantile non deve diminuire la loro rilevanza, perché ci sono pochissimi esempi nella nostra lingua che sono riusciti a raggiungere una espressione tanto fresca e piena di dignità. Ma l'aspetto più importante è l'ampiezza con la quale nacque la rivista: nei quattro numeri che riuscì a stampare, Martí voleva spiegare la storia del proprio continente, dalle origini fino alle lotte per l'indipendenza, ma soprattutto voleva sottolineare il compromesso e la responsabilità che le nuove società ispanoamericane, nella fratellanza, avevano per il futuro.

Dagli ultimi anni dell'Ottocento, le riviste divennero un canale importante di comunicazione oltre i confini nazionali, perché tra gli intellettuali ispanoamericani si era sviluppato il marcato desiderio di mantenere in vita un'ampio scambio culturale per cercare d'incorporare, come pretendeva il modernismo, le diverse regioni dell'America Ispanica alla cultura universale. Vale la pena a questo punto ricordare una rivista di "attualità" importante per capire meglio quale era la volontà di diffondere e mettere in contatto le idee poetiche e artistiche mediante le riviste letterarie ispanoamericane. La "Mundial Magazine" che dirigeva Rubén Darío da Parigi (maggio 1911 - agosto 1914) è stata la più ambiziosa, non solo negli aspetti grafici o tecnici della pubblicazione, ma anche nella qualità dei suoi contributi; grazie al denaro dei due fratelli e imprenditori uruguaiani Alfredo e Armando Guido, e alla direzione artistica dello spagnolo Leo Merelo, la rivista circolava prestigiosamente per la Spagna e i paesi dell'America Ispanica, e nelle sue pagine collaboravano alcuni dei migliori scrittori in lingua spagnola dell'epoca: Amado Nervo, Alcides Arguedas, Rufino Blanco Fombona, José Ingenieros, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, José Enrique Rodó, entrambi i Machado, Jacinto Benavente, Valle Inclán e tanti altri. Nonostante il taglio commerciale e aristocratizzante di questa pubblicazione, l'idea di Darío era quella di promuovere in tutto il mondo (da lì il nome Mundial Magazine) la rinnovazione che lui stesso aveva offerto alla letteratura ispanica e di mettere in contatto tutte le realtà culturali che ne formavano parte.

² J. MARTÍ, *Prólogo*, in "La Edad de Oro", 1 (1889), p. 4.

Grazie a una apparente stabilità politica durante i primi due decenni del Novecento, gli uomini di lettere hanno cominciato ad allontanarsi dalla direzione delle società e dai vertici della vita pubblica per dedicarsi di più alla letteratura, mantenendo, però, lo spirito dei loro predecessori nella critica delle fondamenta filosofiche delle dottrine politiche. Nel Messico, ad esempio, gran parte delle idee democratiche della Rivoluzione del 1910 si sono forgiate grazie ad un movimento intellettuale nato nel seno della Sociedad de Conferencias, che poi avrebbe cambiato il nome per Ateneo de la Juventud, il cui obiettivo era la diffusione della letteratura, la filosofia e la riflessione sui problemi sociali come risposta al positivismo che si era installato nel potere. A questo gruppo appartenevano delle personalità come Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Julio Torri e anche l'allora giovane pittore Diego Rivera. La chiamata generazione dell'Ateneo proponeva la libertà di cattedra nelle università, la libertà di pensiero e, soprattutto, l'affermazione dei valori culturali, etici ed estetici nei quali l'America Ispanica si era ormai consolidata come realtà. Nel Perù, grazie al movimento letterario di Colónida la rivista curata dallo scrittore Abraham Valdelomar sono state possibili la posteriore riforma dell'universitaria nazionale e la nascita del movimento politico dell'Alleanza Popolare Rivoluzionaria Americana, uno dei più antichi partiti politici del Sudamerica. Lo stesso è accaduto con Repertorio Americano, nata nel 1920, la prestigiosa rivista letteraria del costaricano Joaquín García Monge, ministro dell'Istruzione e scrittore, che nel tempo è diventato uno spazio per la riflessione sui problemi sociali e politici di tutta l'America Ispanica.

Poi avrebbero fatto irruzione le avanguardie parallelamente in tutta l'America Latina, compreso il Brasile, e anche, ma molto più discretamente, in Spagna. Non ostante nel 1910 Ramón Gómez de la Serna avesse pubblicato nella sua rivista Prometeo il manifesto del Futurismo, il vero ingresso delle avanguardie in Spagna è arrivata con la visita di Vicente Huidobro a Madrid nel 1918, che ha avuto come risposta immediata la nascita del gruppo ultraista di Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Juan Larrea, Jorge Luis Borges e Pedro Garfias e le rispettive riviste Grecia, Ultra, Ultra, Horizonte. Grazie alla spinta di Huidobro, sia in Spagna come in diversi paesi, sopra tutto del Sudamerica, le riviste di avanguardie si sono moltiplicate con velocità e molto spesso i nomi che figurano nei sommari sono gli stessi. Sono gli anni delle riviste argentine Proa, di Jorge Luis Borges e Macedonio Fernández (1922), e Martín Fierro di Evar Méndez e Oliverio Girondo (1924), della rivista messicana Horizonte dell'estridentista Germán List

Arzubide (1926), di quell'effimera avventura parigina di César Vallejo e Juan Larrea Favorables, Paris, Poema (1926), o dell'organo del movimento avanguardista cubano nato nel 1927, la rivista de avance, i cui primi editori sono stati Alejo Carpentier, Jorge Mañach e Martí Casanovas. Abbagliati dalle nuove tendenze artistiche, tutti gli scrittori che si sono riuniti attorno a queste pubblicazioni si erano, in maggior o minor misura, allontanati dai temi sociali e politici per insistere sulla poetica del linguaggio puro e della letteratura come interpretazione della realtà oltre la realtà.

Tuttavia gli scrittori continuavano nella ricerca del proprio stile e della rinnovazione della letteratura e la fugacità del furore delle avanguardie cominciava a perdere lo stimolo iniziale. Ci erano anche quelli che non avevano condiviso i principi degli “-ismos”, ma che perseguivano anche una depurazione propria del linguaggio e dei temi poetici. Nel Messico post-rivoluzionario, ad esempio, oltre il movimento dell'Estridentismo (nato sulle orme del Futurismo italiano) un altro gruppo di poeti, senza un programma poetico, cercava il rigore assoluto nella poesia come risposta ai salti mortali delle avanguardie. Si tratta dei Contemporáneos, la cui realtà come gruppo si è cristallizzata nel 1928 attorno all'omonima rivista poetica. Questo gruppo ha cambiato completamente la poesia messicana, grazie al talento di tutti i membri: Salvador Novo, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Antonieta Rivas Mercado, Carlos Pellicer, Gilberto Owen e tanti altri. Nelle opere di tutti loro, il desiderio di universalizzare e modernizzare la cultura messicana si è arricchito con una chiara coscienza della tradizione letteraria propria: una sorte di classicismo rinnovato con le possibilità di espressione che aveva fornito il surrealismo.

Nell'Argentina, pochi anni dopo, sarebbe nata un'altra rivista simile nei presupposti universalizzanti delle culture ispanoamericane, ma diversa nelle sue riflessioni e nei contenuti più ampi, anche sociali. Jorge Luis Borges, dopo l'avventura ultraista dei primi anni ha deciso di collaborare con fervore, in compagnia di Adolfo Bioy Casares, nella rivista Sur, fondata nel 1931 dalla cognata di Bioy. Questa rivista, che si sarebbe opposta poi al peronismo della decade degli anni 40, si presentava come un ponte tra le Americhe e l'Europa con una tendenza antinazionalista e pro-americanista. La sua direttrice, Victoria Ocampo, ha spiegato nella lettera prologo del primo numero il perché di questa nuova rivista interamericana, nata “da coloro che sono venuti in America, da coloro che pensano all'America e da coloro che sono dell'America.

Da coloro che hanno la volontà di comprenderci e che ci aiutano tanto a comprendere noi stessi”³.

Grazie al lavoro che i loro precedenti continuavano a svolgere, i canali della comunicazione tra i poeti e scrittori dell’America Ispanica si erano fortemente consolidati e in questo periodo è impossibile isolare le inquietudini americane dell’ambiente spagnolo, che si nutrivano a vicenda in una corrispondenza tra uguali. Dalle due riflessioni e tendenze sul ruolo della letteratura (quella che propugnava l’arte puro e quella, invece, che si schierava con i problemi delle società contemporanee) è nata una forte polemica che si nutriva anche oltre l’oceano, ma alla fine una parte considerevole del gruppo degli innovatori poetici ha cominciato a mostrare un marcato interesse sui problemi umani in generale. Questa polemica ha trovato una soluzione armonica e ammirevole nella rivista poetica che hanno creato con queste due sensibilità il cileno Pablo Neruda e Manuel Altolaguirre a Madrid: *Caballo verde para la poesía* (1935). Il testo di presentazione del primo numero, “Sobre una poesía sin pureza”, dice:

Sia così la poesia che cerchiamo, consumata come da un acido dai doveri della mano, penetrata dal sudore e dal fumo, con odore di urina e giglio, macchiata dalle diverse professioni che si esercitano dentro e fuori la legge. Una poesia impura come un abito, come un corpo, con macchie di nutrizione e atteggiamenti vergognosi, con delle rughe, osservazioni, sogni, viglie, profezie, dichiarazioni d’amore e d’odio, belve, scosse, idilli, credenze politiche, negazioni, dubbi, affermazioni, tasse.⁴

La passione per i temi e i problemi sociali e la passione per la rinnovazione del linguaggio poetico si sono, quindi, nuovamente fusi soprattutto di fronte alla minaccia del autoritarismo fascista che stendeva il suo potere in Europa e per contrastare certe derive politiche che cominciavano a stabilirsi nei diversi governi ispanoamericani. Per organizzare la resistenza a livello internazionale e oltre i confini della lingua spagnola, gli intellettuali e scrittori hanno, ancora una volta, usato le riviste per mettersi in contatto. Nel 1935, gli esiliati italiani e tedeschi che sono arrivati in Spagna insistevano sulla necessità di difendere la cultura dal fascismo. Gli spagnoli repubblicani, coscienti anche della crescita del falangismo nella propria casa si sono messi all’opera im-

³ V. OCAMPO, Carta a Waldo Frank, in “Sur”, 1 (1931), p. 16.

⁴ P. NERUDA, Sobre una poesía sin pureza, in “Caballo verde para la poesía”, 1 (ott. 1935), p. 5.

mediatamente e nell'agosto del 1936, un mese dopo il colpo franchista di luglio, hanno cominciato a pubblicare il settimanale *Mono azul* per cercare di difendere gli ideali non solo culturali della Repubblica. Questa rivista, come l'ha definita Rafael Alberti, era un "simbolo di lavoro, intelligenza e guerra". Poi sarebbe anche arrivata un'altra pubblicazione per continuare con la "vita intellettuale o di creazione artistica nel mezzo del conflitto" della Guerra civile, ma anche sottolineando il compromesso degli intellettuali con le cause popolari: *Hora de España*, nata alla fine del 1936 a Valencia, dove si era ripiegato il governo repubblicano. Nel numero 8 di questa rivista (agosto 1937) Arturo Serrano-Plaja ha pubblicato la conferenza collettiva nata nel secondo congresso della Alleanza d'intellettuali Antifascisti celebratosi a Valencia. Tra gli intellettuali europei, spagnoli e ispanoamericani di spicco che vi hanno partecipato (Malraux, Luois Aragon, Pablo Neruda, Ernest Hemingway, André Gide, Rafael Alberti e tanti altri) c'era anche un giovane poeta messicano, il cui animo è stato fortemente influenzato da questa esperienza e che poi avrebbe ricevuto in Messico gli spagnoli esiliati della Guerra Civile.

Cosciente del fatto che, come aveva detto Alfonso Reyes nel 1917, "la storia della nostra letteratura contemporanea si fa nelle riviste"⁵, ma anche con la sollecitudine sui problemi sociali e politici a livello globale, Octavio Paz ha trovato una risposta personale alla ricerca di una poesia che, senza essere aliena al corso della storia, continuasse a essere vera poesia, lontana dai dogmi estetici dell'epoca. Durante questo periodo Octavio Paz ha acquistato una nuova sensibilità che avrebbe lasciato un'impronta chiarissima in tante delle sue poesie ma anche nella rivista *Taller* (del 1938), nella quale collaborava accanto ad altri giovani poeti come Efraín Huerta. Questa nuova sensibilità si sarebbe cristallizzata definitivamente in una rivista posteriore, *El Hijo Pródigo* (del 1943), nella quale Octavio Paz ha pubblicato un saggio intitolato "Poesia di solitudine e poesia di comunione", nel quale affermava che la sfida del poeta è quella di riuscire a trovare un'autenticità rigorosa, integrando "coscienza e innocenza, esperienza ed espressione, l'atto e la parola che lo rivela" (O.P.). Nello stesso periodo sono nate anche altre importanti pubblicazioni a livello ispanoamericano e più o meno con le stesse inquietudini e riflessioni, come la imprescindibile rivista cubana *Orígenes*, fondata nel 1944 da José Lezama Lima e José

⁵ A. REYES, "La literatura mexicana de la Revolución", in *Obras completas*, México, FCE, 1958, vol. VII, p. 469.

Rodríguez Feo. Mi piacerebbe parlare di più e più a lungo e profondamente sull'importanza delle riviste letterarie nella vita culturale delle nazioni che conformano l'America Ispanica, ma il tempo stringe. In questo mio intervento ho cercato di mostrare un panorama molto generale dell'evoluzione di queste pubblicazioni che, come ha affermato David Huerta, "sono state il sangue circolante della vita letteraria dell'America Latina e, nel ventunesimo secolo, saranno la strofa del nostro moderno classicismo [...] la memoria attiva della nostra letteratura"⁶ e anche delle nostre società.

Bibliografía

- HERNÍQUEZ UREÑA, P., *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, FCE, 1978.
- HUERTA, D., *Las revistas y los aniversarios*, "Revista de la Universidad Nacional", 237 (2010), pp. 42-43.
- MARTÍ, J., Prólogo, in "La Edad de Oro", 1 (1889), pp. 3-6.
- NERUDA, P., *Sobre una poesía sin pureza*, "Caballo verde para la poesía", 1 (ott. 1935), p. 5.
- OCAMPO, V., Carta a Waldo Frank, "Sur", 1 (1931), pp. 7-18.
- REYES, A., "La literatura mexicana de la Revolución", in *Obras completas*, México, FCE, 1958, vol. VII, pp. 452-470.

⁶ D. HUERTA, *Las revistas y los aniversarios*, in "Revista de la Universidad Nacional", 237 (2010), p. 43.

MÉDÉE DI HOFFMANN E MEDEA DI ZANGARINI:
DA TRADUZIONE A TRASFORMAZIONE

Chiara Mainardi

Il mito è linguaggio, espressione ed utopia. Strumento indispensabile per comprendere la cultura, agisce come paradigma, come emblema, come stimolo intellettuale e morale. Palesando la relatività della Storia, esso rievoca il collegamento tra l'uomo moderno e il mondo antico, eludendo ogni differenza linguistica.

Attraverso il contatto tra due opere romanze, la *Médée* di Hoffmann e la *Medea* di Zangarini, in queste pagine si cercherà di tratteggiare il passaggio inerente l'antichità latina e la modernità italo-francese.

Il mito di Medea è celebre e si fonda sui due temi universali, quello dell'amore e quello della vendetta, che vengono entrambi portati alle estreme conseguenze. Medea non è solo donna e madre, è un personaggio complesso e provocatorio: è barbara, è sapiente, è maga. È una donna che, dopo essersi data completamente all'uomo amato, dimostra dignità e forza d'animo. L'offesa ricevuta, compiuta proprio da colui al quale ha sacrificato tutto, è ciò che la spinge verso la vendetta e la conduce man mano, tradita, abbandonata, umiliata ed esiliata, alla tragedia finale, al passaggio da vittima a carnefice.

Furono molte le opere che nacquero a partire dalla leggenda di Medea, molte delle quali presero spunto dagli autori antichi¹. Tra queste, la *Médée* di François-Benoît Hoffmann è un caso anomalo in quanto è stata redatta in una duplice versione: francese ed italiana. *Médée*, opera in tre atti musicata da Luigi Cherubini sul libretto di Hoffmann, venne rappresentata al Théâtre Feydeau per la prima volta il 13 marzo 1797. La collaborazione tra Hoffmann e Cherubini propose un'opera seria che racchiudeva al suo interno il mito dell'antichità e tutte le rielaborazioni ideate durante i secoli successivi, da quelli antichi fino al XVIII secolo. L'opera segna una fase di transizione, dalle forme tradizionali

¹ Cfr. T. GENNARO, *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 2010, pp. 5-34.

dell'opera agli inizi di uno stile romantico, presagendo il grande sviluppo del XIX secolo².

La fonte maggiore che François-Benoît Hoffmann utilizzò per la scrittura della sua *Médée* è senza dubbio la *Medea* di Seneca, ma anche quella d'Euripide³. Per alcuni aspetti, il librettista Hoffmann fu influenzato dalla tragedia di Pierre Corneille (come attesta il nome della confidente di Medea, Neris), che il fratello più giovane di Pierre, Thomas, aveva trasformato in libretto per l'opera di Marc-Antoine Charpentier. Per altri aspetti, invece, Hoffmann fu influenzato dal dramma di Longepierre.

Médée ebbe sin dalla sua prima rappresentazione un grande successo di pubblico. La fortuna operistica di Medea offre un tipico esempio della condizione con cui il teatro in musica si accosta alla tragedia antica. La preponderanza del modello classico nei soggetti e nell'ambientazione dei drammi musicali è un indizio significativo del rapporto tra il melodramma del Sei-Settecento e la società che lo esprime.

La musica composta da Cherubini per la versione di Hoffmann accompagnava interventi del coro, arie ed *ensembles* intramezzati da dialoghi recitati in prosa. A causa delle critiche riscontrate in seguito alla *première* parigina del 1797, Cherubini predispose una variante che differiva dall'originale per l'omissione di circa cinquecento battute di musica. Una prima versione italiana dell'opera andò in scena a Vienna nel 1802, mentre nel 1809, sempre a Vienna, l'opera fu presentata in tedesco⁴.

Avvenne poi un fatto rarissimo: nella metà del XIX secolo si cercò di correggere Cherubini, in modo da ripristinare quella che si supponeva fosse il suo intento primigenio⁵. In Germania, dove la musica di Cherubini era stata molto apprezzata, venne incaricato lo stimato compositore di Monaco Franz Lachner di trasformare le parti in prosa in recitativi accompagnati dalla musica dell'orchestra. Basandosi sulla *Médée* viennese del 1809 egli effettuò questa trasformazione nel 1854,

² R. MARGARET, *Performing Medea; or, Why is Medea a Woman?*, in ID., E. HALL, F. MACINTOSH, O. TAPLIN (eds), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda University of Oxford, 2000, p. 129.

³ Non ci soffermiamo ad analizzare nei dettagli la *Medea* di Euripide in quanto non appartiene alla letteratura romanza.

⁴ La traduzione era di Georg Friedrich Treitschke.

⁵ La "correzione" della *Médée* di Cherubini-Hoffmann fu dovuta principalmente al fatto che in epoca romantica divenne doveroso non interrompere l'andamento drammatico con parti in prosa. Inoltre, in Francia la difficoltà a reperire buoni cantanti, in grado di esprimersi in modo straordinario anche in prosa, rendeva difficile esprimere una Medea credibile. Cfr. V. DELLA CROCE, *Le molte vite di Medea*, in ID., L. CHERUBINI, F.-B. HOFFMANN, *Medea tragedia in tre atti*, versione italiana di Carlo Zangarini, Torino, Teatro Regio Torino, 2008, p. 17.

sforzandosi di attenersi il più possibile allo stile di Cherubini. A più d'un secolo di distanza, questa nuova *Medea* venne nuovamente tradotta in italiano, da Carlo Zangarini nel 1909 per la messa in scena alla Scala di Milano. Nel 1953 fu proprio quest'opera a destare l'interesse della Callas e oggi questa versione regolamentata da Lachner e tradotta in italiano da Carlo Zangarini è, a differenza della versione di Hoffmann e Cherubini, quella più frequentemente eseguita.

Come afferma Della Croce, “naturalmente nulla vieta di preferire comunque la versione primitiva per motivi di fedeltà all'originale; ma si sa che il criterio strettamente filologico nella ripresa di capolavori del passato non sempre porta a buoni risultati [...]. D'altronde rifacimenti ed interventi parziali, purché effettuati da mani amiche e scrupolose, sono generalmente accettati [...]. Nelle condizioni attuali, *Medea* [...] resta un lavoro eccezionale e a suo modo unico”⁶.

Il motivo della doppia redazione della *Médée* va ricercato nella distribuzione dei ruoli teatrali a Parigi al momento dell'arrivo di Cherubini. Esistevano infatti in quel tempo solo due teatri destinati alla lirica: l'Académie Royale de Musique, per l'opera seria, e l'Opéra Comique, dove convergevano varie forme di teatro leggero musicale. Nel primo teatro si rappresentavano prevalentemente le *tragédies lyriques*, con recitativi declamati accompagnati dall'orchestra, sospesi da arie grandiose. Nel secondo, invece, si faceva perno su arie intramezzate da dialoghi in prosa. La differenza preponderante tra i due tipi di teatro riguardava la presenza della musica: essa era continua nel primo, solo relativa nel secondo. Dopo il *Démophon* (1788), Cherubini non ottenne più la disponibilità della sala dell'Académie Royale e quindi dovette inscenare le sue rappresentazioni all'Opéra Comique, rispettando la regola vigente: l'alternanza di musica e prosa. Le opere che seguirono il *Démophon*, cioè *Lodoïska* e *Elisa* (rispettivamente del 1791 e 1794) furono opere semi-serie e quindi, per il tema trattato, non soffrivano della bipartizione tra musica e prosa. *Médée* invece è un'opera più complessa, cupa, con un finale tragico e violento. La presenza delle parti in prosa risultava poco opportuna rispetto all'intensa drammaticità dei brani cantati.

La protagonista vive una situazione di esclusione. Per Giasone, tanto era alto il valore che dava alla sua relazione col marito, Medea ha lasciato la sua patria, ha rifiutato la sua famiglia, ha commesso molti crimini. Ma a Corinto, Medea viene rigettata. È questo lo schema che

⁶ V. DELLA CROCE, *Le molte vite*, cit., p. 18.

serve da base per l'opera, il messaggio che la musica ben traduce attraverso la sua duplice forma, sia recitativa che sinfonica. I due temi opposti di amore e odio, che si snodano sin dall'ouverture, interpretano questa alienazione e questo conflitto di reclusione.

L'opera è suddivisa in tre atti: nel primo atto, il nuovo matrimonio di Giasone e il venir ripudiata sono per Medea due incubi. Nel secondo atto avviene la costrizione all'esilio da parte di Creonte, mentre Giasone vuole toglierle i figli per tenerli con sé. Prima che si chiuda l'atto, Medea implora il soccorso degli dei, ma deve comunque assistere alla propria umiliazione. Sente i cori del canto nuziale e si decide a ritornare alla sua natura primigenia, alla sua natura barbara. Nell'atto terzo, quando la mano di Medea esita dinnanzi all'assassinio dei suoi bambini, giungono Giasone e Creonte, che chiedono vendetta per l'avvelenamento di Creusa. Medea non può più resistere, rompe gli indugi e decide di attuare la sua tremenda vendetta finale. L'abilità del musicista Cherubini è di aver posto questo ultimo atto sotto il segno della tempesta. Si preannuncia il disastro; durante la conclusione sono le fiamme dell'incendio del tempio a chiudere il sipario. La vendetta, forte e sanguinaria, designa il finale.

Le differenze che intercorrono tra la versione del 1797 e quella del 1909 non possono essere considerate soltanto degli scostamenti stilistici dovuti alla distanza linguistica tra lingua italiana e francese. D'un canto, abbiamo scelte di traduzione diverse: la figlia di Creonte, ad esempio, viene chiamata Dircé in Hoffmann e Glauce nella traduzione italiana di Zangarini. Ma l'intreccio delle due opere è identico e ciò che, d'altro canto, differisce è il modo in cui sono state rese alcune battute, spostate di scena da una versione all'altra, addirittura omesse, oppure ne sono stati modificati gli interlocutori. Un esempio dei cambiamenti che intercorrono tra le due versioni della *Médée*, risiedono nell'entrata in scena di Medea nella terza scena del primo atto. La struttura dell'incipit di Hoffmann, che vede l'ingresso della prima donna è opportunamente ritardato, è riprodotto secondo la prassi operistica. Nell'opera di Cherubini-Hoffmann la prima parte dell'atto primo è improntata infatti sulla figura di una donna che non è Medea, è la figlia di Creonte, Dircé. La principessa sogna il matrimonio con Giasone con molta tenerezza, ma allo stesso tempo è pervasa da inquietudine, poiché si sente minacciata da una forza oscura, un'ombra anomala che incombe sulle nozze e che

presto si materializzerà nella figura di Medea. La maga della Colchide viene così introdotta nel libretto del 1797⁷:

Médée
Voici donc le palais où l'illustre Jason
Etale ses lauriers et l'or de la toison.
Jason
Juste ciel! Quel accents!
Dircé
Ils me glacent de crainte.
Créon
Que vois-je? Quel effroi!...
Atto I, sc. 5, p. 9

Mentre la versione italiana di Zangarini⁸ recita:

Medea
È forse qui che il vil sicuro sta?
È qui che amor dà gioie ai traditor?
Giasono
Ah! Qual voce!
Creonte
Chi sei tu?
Medea
Io? Medea.
Terzetto e coro, Atto I, p. 98

Altro esempio è il dialogo tra Medea e Creonte, che nell'originale di Hoffmann era quasi una chiacchierata:

Médée
Tu croyais que l'exil m'écartoit de ces lieux
Et menant à l'autel ta nouvelle conquête
Oubliant mes bienfaits, brûlant de m'outrager,
De ton parjure hymen tu disposais la fête:
Mais je respire encore, et c'est pour me venger.
Atto I, sc. 6, p. 11

⁷ Il libro utilizzato come riferimento è *Médée, tragédie en trois actes, en vers*. Paroles de Hoffmann, Musique de Cherubini, Paris, Huet, 1797.

⁸ Il libro utilizzato come riferimento è L. CHERUBINI, F.-B. HOFFMANN, *Medea tragedia in tre atti*, versione italiana di Carlo Zangarini, Torino, Teatro Regio Torino, 2008.

Nella nuova versione italiana è un dialogo esagitato, che vede anche Creonte intrrompersi nel discorso:

Medea

Or parla tu! Perché muto stai?
Nulla hai tu da dire a me, tua donna?

Creonte

Perché sei tu venuta al regno mio?

Medea

Con quel poter che il mio dolor mi dà!
Col diritto mio che a me strappar si vuol!
Perché Giasone è mio!

Giasone

Tuo sono? Io? Davvero
Un dì la tua malia mi vinse!
Or sciolto son da te!

Creonte

Medea, v'è!
Ascolta per tua norma il mio voler.
Scende su te, non schiava ancor, il sole:
all'alba il sol ti può trovar prigionie!

Medea

Minacci tu, minaccio anch'io!
Se sposo sarà Giasone a Glauce tua
figliuola,
io giuro qui la sposa a lui strappar,
e lei straziar così, che alfin ne muoia.

Terzetto e coro, Atto I, p. 98

Nella scena successiva, partendo dalla versione latina di Seneca⁹, Hoffmann riprende i vv. 168-169:

Nutrice

Un re fa paura.

Medea

Era re anche mio padre.

Nu.

Rex est timendus

Me.

Rex meus fuerat pater.

Sen., vv.168-169, p. 102

⁹ Il libro di riferimento per le note sulla *Medea* di Seneca è SENECA, *Medea, Fedra*, tr. italiana di Alfonso Traina, Milano, BUR, 2004.

Hoffmann muta però gli interlocutori Nutrice-Medea in Giasone-Medea. Nella versione francese si legge infatti:

Jason

D'un roi puissant, d'un roi, redoutez la colère.

Médée

Mon père aussi régnoit, et j'ai trahi mon père.

Atto I, sc. 7, p. 17

Ciò che cambia nel testo di Hoffmann è la tenerezza che pervade l'intera opera, nella quale si sciolgono la durezza e la rigidità senecana. Il secondo atto presenta l'incontro con Creonte durante il quale la protagonista ottiene la dilazione di un giorno all'esilio. Nelle fonti tale passaggio prevedeva l'incontro con Giasone, in questo caso è invece posticipato; in Hoffmann si ritrova all'atto secondo, scena terza (mentre l'incontro con Giasone si era svolto all'atto primo, scena settima). Similmente, nella versione di Zangarini l'incontro con Creonte si ritrova all'atto secondo (concertato), mentre quello con Giasone è all'atto primo (concertato). Per quanto riguarda i passaggi simili tra le due versioni, ma innovativi rispetto alle fonti antiche, sembra che Hoffmann abbia ripreso in modo contrastante il monologo di Nérine di Pierre Corneille¹⁰: nella prima scena del terzo atto, infatti, la confidente esclamava il proprio imbarazzo a seguire la padrona nelle sue vendette e esprimeva il suo proposito, mai realizzato, di voler salvare la principessa. In Hoffmann invece la confidente Neris afferma in un'aria:

Ah! Nos peines seront communes;

Le plus tendre intérêt m'unit à votre sort.

Compagne de vos infortunes,

Je vous suivrai jusqu'à la mort.

Atto II, sc. IV, p. 26.

Similmente, anche il cantabile di Zangarini "Solo un pianto" (aria, atto II, p. 107) ospita la dichiarazione di fedeltà da parte di Nérine ("Il cuor mio sol è aperto al tuo dolore; / ovunque andrai ti seguirò fedele"). Ciò che segue è la maturazione del progetto d'infanticidio operato da Medea, in parte ricalcato sul modello senecano ed in parte innova-

¹⁰ Per la *Médée* di Pierre Corneille del 1635 si prende come riferimento l'edizione di: J. MAURENS (Chron., Intr., Bibl. et Notes): P. CORNEILLE, *Tragédies: Clitandre; Médée; Le Cid; Horace; Cinna; Polyeucte; La mort de Pompée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980.

to. In Hoffmann, la richiesta di Medea di voler portare con sé i figli suscita la faticosa reazione di Giasone che darà l'avvio all'omicidio dei figli attuato dalla madre. Tra le due versioni si denota uno spostamento dei versi da un atto all'altro: l'unico riferimento ai figli in Hoffmann si ha nell'atto primo.

Médée

[...] Mon époux de ma vie adoucira la fin,
Et Médée en mourant bénira son destin.

Jason

[...] Que j'expose mes fils à l'exil, à la mort!
Non, non; rien ne peut plus réunir notre sort;
Je connois vos fureurs et vos perfides charmes.

Atto I, sc. 3, p. 16.

Nella versione tradotta da Zangarini, Giasone afferma lo stesso concetto solo successivamente, all'atto secondo:

Giasone

No, più tosto il mio sangue e la vita
Che darti i piccoli
cari innocenti.

Recitativo, Atto II, p. 108.

Questa reazione di Giasone susciterà in Medea l'idea dell'infanticidio. La versione di Zangarini esplicita immediatamente il pensiero di Medea, che, in un'altra parte, afferma:

Medea

Oh gioia! Ei li ama ancor!
Or so che far dovrò.

Recitativo, Atto II, p. 108.

Nulla di tutto ciò avviene nel libretto del 1797, dove Medea dichiara a Giasone:

Médée

Eh bien! Je te donne ma haine.
Fuis, laisse-moi; mais tremble, un
monstre te poursuit.

Atto I, sc. 7, p. 16.

Il Giasone di Hoffmann è felice che la donna abbia sconfessato la sua precedente aggressività. Euripide viene utilizzato come modello per descrivere un Giasone sorpreso dal pianto di lei per i bambini, che viene giustificato con l'imminente separazione. Se nelle fonti antiche, in Euripide in particolare, il pianto della madre nei confronti dei figli è sincero, non lo è invece nella versione di Zangarini. Tale finzione viene testimoniata in un *a parte*:

Pagar ben tu dovrai
i miei falsi sospir,
questo mio falso duol!
Duetto, Atto II, p. 108.

Nella versione francese la battuta di Medea: "Tu pâiras cher les pleurs que je / feins de verser." (Atto II, sc. 5, p. 33) si riferisce non al pianto dovuto all'allontanamento dai figli, ma al pianto di Medea in quanto donna innamorata che si vede rifiutata definitivamente dal suo amato Giasone. Il dialogo prosegue:

Jason
Vivez heureuse.
Médée
Est-il possible,
Cruel, que je le sois sans
vous?
Atto II, sc. 5, p. 33.

La Medea di Hoffmann, è una donna che, al bivio tra amore materno e bisogno irrefrenabile di vendetta, è preda dell'indecisione. Un'aria, quasi identica in entrambe le versioni, testimonia la sua incertezza:

Ô chers enfants! Je vous adore,
Et malgré moi je sens encore
Je sens en vous voyant renaître ma fureur.
Atto III, sc. 2, p. 41.

O figli miei, io v'amo tanto!
[...] E pur in me
io sento ancora,
a voi guardando, ahimè,
rinato il mio furor!
Aria, Atto III, p. 115-116.

Medea insiste sullo sguardo dei figli, sui loro occhi innocenti; il loro sorriso è felice, ignaro. La donna deve fronteggiare le sue contraddizioni, divisa fra il senso della responsabilità morale e il bisogno di vendetta. Medea è vittima della prepotenza del genere maschile: Giasone dice di ripudiarla non perché ami la figlia di Creonte più di lei, ma per dare una migliore sistemazione sociale ai loro bambini. Medea, non greca, donna barbara, maga della Colchide, non garantiva un consono assetto sociale, e quindi viene respinta. Per rispondere a questo atto di prevaricazione, Medea esegue un gesto che distrugge la sua qualità di madre e toglie ai bambini la vita che lei stessa aveva donato.

Medea ha un momento di crisi quando afferra i suoi bambini per ucciderli: fa cadere il pugnale a terra. Subito li abbraccia, piangendo. Medea, nella versione di Hoffmann, ringrazia gli dei per averle fermato la mano e recita:

Dieux immortels, sainte justice,
Vous avez désarmé mon bras.
Sauvez moi; ne permettez pas
Ce détestable sacrifice.
Atto III, sc. 2, p. 41.

Similmente nella versione di Zangarini, Medea prega con sollievo:

Fate o Dei
ch'io non voglia mai
questo folle orror.
Aria, Atto III, p. 115.

Allo stesso tempo dalle sue parole risulta chiara la precarietà dell'equilibrio del suo animo. Nel corso della stessa aria, la sola menzione di Giasone riaccende in lei il furore, e la vista dei figli, che sono identici al padre, fa svanire il momentaneo equilibrio. Il passaggio successivo è definitivo per il compimento della vendetta. La protagonista afferma "Io son Medea", riprendendo la celebre frase senecana del verso 910¹¹:

Ora sono Medea, il mio io è maturato nel male.
Medea nunc sum; crevit
ingenium malis.
Sen., v. 910, p. 156

¹¹ Si fa riferimento alla versione di A. TRAINA: SENECA, *Medea, Fedra*, Milano, BUR, 2004.

In Hoffmann e in Zangarini però l'orgoglio straziato della protagonista non possiede la stessa continuazione che è presente in Seneca: "il mio io è cresciuto nel male".

L'atto dell'infanticidio non è volto a distruggere, eliminando l'espressione vivente della loro unione, il legame tra Giasone e Medea, già annientato dal comportamento del marito. Piuttosto, esso serve a castigare il traditore e a rendergli eterno il ricordo di lei. Con la morte dei figli non si elimina la loro presenza, ma la si assolutizza, in modo simbolico. In Euripide, Medea considerava la morte dei suoi figli come una fatalità inevitabile. Lo stesso concetto viene ripreso da Hoffmann, ma nel libretto non sono più i Corinzi a venir chiamati in causa per questo fine, ma Giasone:

[...] je vais fuir, je quitte mes enfans,
Et je les abandonne au pouvoir du parjure.
Il peut me prévenir, les frapper le premier!
Atto III, sc. 3, p. 43.

La versione di Zangarini riporta similmente:

Io lascio i figli miei,
il sangue mio diletto,
in man dell'infame!
Preceder ei mi può,
può ferir pria di me!
Finale, Atto III, p. 116.

Questo passaggio è un po' incongruo dal momento che Medea sa che per Giasone i figli erano la cosa più importante. Il primo responsabile di questi versi può essere ravvisato in Corneille, il cui Giasone propone di uccidere i figli per vendicare l'amata Creusa, usandoli come mezzo per colpire Medea:

C'est vous petits ingrats que malgré la nature
Il me faut immoler dessus leur sepulture,
Que la sorciere en vous commence de souffrir,
Que son premier tourment soit de vous voir mourir.
P. Corn., Atto V, sc. 5, vv. 1565-1568.

Hoffmann, in ogni caso, ha preso spunto da Longepierre¹², che aveva già utilizzato l'idea corneilliana. La donna provava inquietudine nei confronti del marito:

[...] leur père, moins timide,
pour venger tes tyrans leur percera
le flanc...
Longep., Atto IV, sc. 8, vv. 1122-1123

Nella scena successiva Medea invita ironicamente Giasone a guardarla proprio come avveniva in Seneca:

Alza gli occhi gonfi, ingrato Giasone, guarda qui: riconosci la tua donna?
Lumina huc tumida alleva,
ingrate Iason. Coniugem agnoscis tam?
Sen., vv. 1020-1022, p. 164

Nella versione di Hoffmann troviamo:

Arrête, et reconnois ton épouse outragée.
Atto III, sc. 6, p. 47

Similmente, nel testo del 1909 il concetto è lo stesso:

T'arresta e t'affisa ben
la tua sposa schernita.
Finale, Atto III, p. 118.

Il passaggio di Seneca:

Va' ora, presuntuoso, a cercare il letto delle vergini, abbandona le madri.
I nunc, superbe, virginum
thalamos pete,
relinque matres.
Sen., vv. 1007-1008, p. 162.

viene nuovamente ripreso in modo completo sia in Hoffmann:

Cherche une jeune épouse, abandonne une mère.
Atto III, sc. 6, p. 47

¹² La *Médée* di Longepierre venne pubblicata del 1713. L'edizione moderna di riferimento è E. MINEL (intr. et notes): H.-B. LONGEPIERRE, *Médée, tragédie*, Paris, Honoré Champion, 2000.

che nella versione successiva di Zangarini:

cerca un'altra sposa...
e discaccia una madre.
Finale, Atto III, p. 118.

Medea è una donna gelosa, umana, preda delle passioni, un'eroina tragica e potente, che adempie una vendetta con successo, e fugge impunita. La Medea di Cherubini-Hoffmann non è una maga, piuttosto è il prodotto d'un altro mondo, di una religione straniera e di un'altra cultura. La sua violenza e la sua inciviltà barbara, Medea le esprime attraverso il contrasto delle due più forti passioni insite nell'animo femminile: l'amore materno e la vendetta.

L'intero ultimo atto può essere considerato in toto un finale vero e proprio. Il ruolo di Medea in questo atto è particolarmente esasperante. Hoffmann dipinge intorno alla figura centrale di Medea un'azione drammatica costituita da rapporti conflittuali, che si articolano intorno alla gelosia amorosa. Le tensioni psicologiche dell'eroina, che vorrebbe rinunciare alle sue cattive inclinazioni, che spera a lungo di poter evitare la vendetta e il crimine, vengono rese da Cherubini attraverso uno stile operistico moderno: con la "forme sonate"¹³ egli comunica al pubblico questa opposizione.

Ciò che colpisce della *Médée* di Hoffmann e Cherubini è che tutta l'opera è incentrata sulla protagonista, rappresentata come un soggetto crudele. La figura di Medea domina l'opera da cima a fondo, anche quando ella non è presente in scena. In aggiunta, l'uso massiccio dell'orchestra ne valorizza la potenza. Medea, la donna appassionata, vendicativa, la madre che assassina i suoi figli, è la perfetta diva dell'opera. Il suo orribile passato spiega il motivo per cui Cherubini abbia scelto di accompagnare la sua protagonista con una musica dal carattere scuro ed intenso. La tristezza e l'oscurità sono volutamente le tinte dominanti del dramma. Le azioni nei confronti di Medea sono parte del discorso sociale, un indicatore dello spirito del tempo, utile per mettere in luce la considerazione nei confronti delle donne.

A differenza della *Medea* di Zangarini, quella di Hoffman è meno tragica, di una spettacolarità ridotta, ma particolarmente originale. Medea si suicida, dando a Giasone un terribile appuntamento nell'aldilà.

¹³ F. CLAUDON, *Médée révolutionnaire et romantique. Cherubini et Hoffmann*, in ID., L. NISSIM LIANA, A. PREDA (a cura di), *Magia, gelosia, vendetta, il mito di Medea nelle lettere francesi*, Milano, Cisalpino, 2006, p. 225.

La distruzione psichica di Medea, cioè il suo trionfo su Giasone e l'uccisione dei suoi stessi figli, coincide in quest'opera con la distruzione fisica: il suicidio. Questo finale è completamente diverso dalle opere precedenti, dove, per Corneille e per Longepierre, si assisteva al semplice suicidio di Giasone. Questa nuova chiusura è senz'altro molto affascinante e si situa all'opposto di quella di Seneca, dove Giasone intimava a Medea di andare negli spazi alti del cielo, dove non possono esistere dei. La donna intima a Giasone di andare a nascondere i rimorsi della sua anima ormai perduta, e auspica che le madri che lo incontreranno fremano alla sua vista. Lei, più fortunata di lui, andrà agli inferi e la sua ombra lo vedrà discendere, ma solo dopo mille tormenti, e lo attenderà sulla riva dello Stige.

Nella *Medea* di Zangarini, invece, avviene una vera e propria trasformazione del finale: nell'ultima scena dell'ultimo atto, la donna invoca le Furie e si chiude nel tempio, gli avvenimenti incalzano. Giasone chiede dove sono i suoi figli, il coro invoca la morte per la maga omicida, mentre Neris esce precipitosa dal tempio gridando che la donna è già pronta ad uccidere i due fanciulli. Giasone, con forza disperata, corre armato verso il tempio ma Medea appare sulla soglia brandendo un pugnale insanguinato attorniata dalle tre Eumenidi. Medea è al culmine della sua apoteosi. Giasone si arresta costernato, il popolo indietreggia rabbrivendo. Medea è fiera della sua vendetta, l'omicidio è stato compiuto perché essi erano figli suoi. Ora i due fanciulli sono con il suo giovane fratello ed ella, meno disperata del suo Giasone, andrà a raggiungerli. L'ardore del fuoco purificherà il suo dolore e la sua ombra aspetterà l'affranto eroe presso le sponde dello Stige. Detto questo Medea dà fuoco al tempio, il quale divampa e crolla; il popolo per salvarsi scappa da ogni parte. Giasone, Neris e il coro fuggono dall'incendio, da quella infausta terra.

In entrambe le versioni il dramma di Medea è completamente incentrato su di lei, la protagonista torbida e oscura, che, in un continuo alternarsi tra naturale e soprannaturale, condanna, supplica, finge e minaccia. Giasone, avendo portato Medea nei paesi civilizzati, si vanta d'averla innalzata culturalmente e giustifica le sue azioni tramite questo fatto, in linea con la retorica dell'imperialismo. Medea, dal canto suo, sembra essere più civilizzata di Giasone, come dimostra la sua volontà di essere fedele ai voti. Ella diventa 'barbara' solo in risposta alla mancanza di giustizia nei suoi confronti e al comportamento del marito che non tiene fede ai suoi giuramenti. Giasone, invece, resta relegato al

suo ruolo di ingrato, è un personaggio inaridito in rapporto al calore che impregna totalmente la protagonista.

L'opera di Hoffmann enfatizza il tema maggiormente associato con il mito di Medea: l'assassinio dei figli¹⁴. L'autore si focalizza su una donna malvagia che si prende la sua spaventosa vendetta. L'idealismo della Rivoluzione francese è sfociato in terribili conseguenze: spargimenti di sangue e violente rappresaglie. Medea ora deve essere punita. La vendetta appartiene solo a Dio.

Medea è protagonista di un mito molto suggestivo, affascinante ma allo stesso tempo angosciante, un mito che non poteva lasciare indifferenti gli autori che, col trascorrere dei secoli e in paesi diversi, apprendevano la sua storia. Questa sua leggenda, fosca e sanguinaria, ha attraversato i secoli fino ai giorni nostri, dalle opere dell'antichità fino alle riscritture più recenti. È stato presentato in molte lingue, non soltanto appartenenti al gruppo romanzo. Riproporre un testo classico è sempre come rivivere la nostra stessa storia, sebbene sia stata già narrata da tempi immemorabili. Un testo antico parla facilmente ad un pubblico differente da quello per cui esso è stato concepito. Specialmente all'interno dello stesso ceppo linguistico, in questo caso romanzo, il pubblico contemporaneo non ha bisogno di spogliarsi della propria essenza e cultura, ma coglie il significato immediatamente, senza che le differenze linguistiche e temporali siano un ostacolo. Questa breve analisi è simbolo di un'eclatante verità: diverse Medee vivono nelle loro infinite rielaborazioni, ma l'argomento, per quanto sia stato trattato innumerevoli volte, non mette mai a repentaglio il fascino del soggetto.

¹⁴ Né in quest'opera né in quella di Thomas Corneille e Marc Antoine Charpentier (*Médée, tragédie en musique*, Paris, C. Ballard, 1694) si assiste all'uccisione dei bambini sulla scena.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ E LA FRANCIA: ESPERIENZA E POESIA

Maria Isabella Mininni

È indubbio che nella formazione dei poeti spagnoli della prima metà del XX secolo abbia avuto grande influenza la tradizione letteraria francese e ancor più l'eco diretta dei contemporanei d'oltre confine: il caso di Juan Ramón Jiménez non rappresenta certo un'eccezione nel contesto delle lettere ispaniche anche americane¹ tra la fine dell'800 e gli inizi del '900. Nell'itinerario juanramoniano – individuale e poetico – la Francia costituisce ancor prima che un riferimento culturale, un luogo fisico d'approdo giovanile di notevole rilevanza affettiva ed esperienziale. Di fatto dopo la repentina morte del padre avvenuta nell'estate del 1900 e in seguito alle aspre critiche ricevute all'uscita dei suoi primi libri di poesia *Ninfeas*² e *Almas de violeta*³ pubblicati in quello stesso anno, il poeta andaluso allora poco meno che ventenne cede a un profondo stato di prostrazione: le violente crisi nervose che lo assalgono ripetutamente producono effetti tali da indurre la famiglia a richiedere un consulto medico a Madrid dove l'apprezzato neurologo Luis Simarro ne consiglia il ricovero presso una casa di cura francese, la Maison de Santé di Castel d'Andorte, vicino a Bordeaux. Grazie alla mediazione dei Contenac, rappresentanti dei vini della ditta "Francisco Jiménez e Cía" nel sud della Francia, la famiglia stabilisce un contatto con l'ospedale psichiatrico del distretto girondino.

L'8 maggio 1901 il giovane poeta di Moguer, accompagnato dall'amico Federico Molina Alcón, è accolto alla Maison de Santé dal dottor Jean-Gaston Lalanne, psichiatra e direttore della clinica e viene alloggiato "no como un enfermo más, sino en una habitación para invi-

¹ Si pensi in particolare al nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) e al suo libro *Azul* (1888).

² J. R. JIMÉNEZ, *Ninfeas*, Madrid, Tipografía Moderna, MCM.

³ ID., *Almas de violeta*, Madrid, Tipografía Moderna, MCM.

tados dentro de la propia residencia de estilo pompeyano donde vivía el doctor Lalanne con su esposa y sus tres hijos”⁴.

Durante i mesi di permanenza a Castel d’Andorte – rientrerà in Spagna alla fine di settembre – Jiménez ha occasione di fare brevi viaggi nei dintorni del nosocomio (Arcachon, Lourdes, la zona pirenaica, Pau, Nérac, Vianne, Larroche...) in compagnia del medico e della sua famiglia: la moglie Jeanne-Marie Roussié – con cui intrattiene una fugace ma intensa relazione amorosa – e i figli André, Marthe e Denise, destinatarie queste ultime di alcuni suoi versi carichi di languida sensualità⁵: a Marthe, la maggiore, dedicherà qualche anno più tardi anche la seconda parte del libro *Melancolía*⁶.

Ma in Francia Juan Ramón ha soprattutto l’opportunità di leggere molto e di avvicinarsi ai Simbolisti, sia attingendo alla vasta biblioteca di Gaston Lalanne, sia acquistando alcuni dei libri dei poeti prediletti dalla sua generazione: i componimenti della raccolta *Rimas*⁷ pubblicata nel 1902, quasi interamente frutto dell’esperienza francese, rivelano di fatto una riscoperta della tradizione spagnola proprio in chiave simbolista.

Le testimonianze di Juan Ramón sull’importanza che la lettura dei poeti francesi ha avuto nella sua formazione si moltiplicano a partire dall’esperienza dolorosa e costruttiva della sosta prolungata a Castel d’Andorte a cui spesso rinviano; si tratta in special modo di ricordi ed evocazioni rintracciabili nelle opere di saggistica della maturità così come nelle interviste e nelle conversazioni con gli amici Ricardo Gullón e Juan Guerrero: “En Burdeos, en la biblioteca del Dr... [Lalanne] encuentra el *Mercur de France*, al que se suscribe, y lee todos los libros del Simbolismo, que adquiere y luego trae a Madrid, siendo sus ejemplares lo que devora la generación suya [...]. Lectura de Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, algo después lecturas de Amiel (estando en Lausanne) que influye en su obra”⁸; inoltre, i volumi che Juan Ramón porta con sé a Madrid al rientro in Spagna dopo il transito in Francia diventano patrimonio comune di altri grandi poeti del suo tempo come risulta da alcune rapide annotazioni: “Yo compré los libros de Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Francis Jammes etc. (yo ya

⁴ A. EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *Introducción*, in J. R. JIMÉNEZ, *Libros de amor*, ed. de A. Expósito Hernández, Ourense, Linteo, 2007, p. 20.

⁵ *Ivi*, pp. 69-73.

⁶ J. R. JIMÉNEZ, *Melancolía*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1912.

⁷ *Id.*, *Rimas (1900-1902)*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902.

⁸ J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, I, Valencia, Pre-textos, 1998, p. 104. Le parole sono dello stesso Juan Ramón che detta alcuni appunti sulla sua biografia all’amico Guerrero.

había leído a Baudelaire orientado por un ensayo de Clarín que está recogido en uno de sus libros, sobre el poeta de ‘La flores del mal’) cuando viví en Burdeos en 1900, y yo le regalé a Antonio Machado los ‘Poemas escogidos’ de Verlaine, que él no conocía”⁹.

Sebbene la lettura approfondita dei Simbolisti avvenga agli esordi del '900 nei mesi del soggiorno forzato, Juan Ramón è già allora un buon conoscitore della letteratura francese; fin dall'adolescenza infatti ha avuto modo di familiarizzare con i classici al Colegio Jesuita del Puerto de Santa María, dove privilegia tra i volumi di studio i *Morceaux choisis de Littérature Française* pubblicato a Parigi nel 1840:

En el libro de *Littérature* la prosa estaba bien representada por Lamartine, Chateaubriand, Gautier, Rousseau, Voltaire, Pascal, Montesquieu, La Bruyère, Mme. de Sevigné, La Rochefoucauld, Madame de Staël, A. Dumas, Balzac, V. Hugo, George Sand, Daudet, Zola. Había selecciones de poesía lírica por La Fontaine, Charles Hubert Millevoye, Pierre Alexandre Guiraud, le Franc de Pompignan, Nicolas Joseph Gilbert, Mme. Desbordes-Valmore, de Béranger, Lamartine, Rousseau, Chénier, Andrieux, Musset, Delavigne, Boileau. La épica estaba representada por Hugo, Lamartine, Voltaire, Racine, Delille, y la dramática por Molière, Corneille, Racine y Voltaire¹⁰.

Di tutti i brani scelti e riuniti in quell'antologia uno in particolare desta la sua attenzione di giovane studente già sensibile al richiamo della poesia e cioè il frammento di Gautier *L'Alameda de Grenade à la tombée de la nuit*, tratto dall'opera *Voyage en Espagne*, frammento in cui ritiene si avvertano al contempo delicatezza e semplicità nella descrizione della bellezza del paesaggio spagnolo: “Un párrafo que el poeta niño marcará con tres pequeñas cruces enaltece el paisaje con lujo de colores”¹¹.

Molti anni più tardi, nel 1931, quando il poeta pensa alla redazione di un libro che includa i componimenti considerati fondamentali per l'influenza diretta esercitata sulla sua opera, ricorda l'impressione che la lettura di quel passaggio gli aveva provocato e l'amico Guerrero la annota nel suo diario: “a los doce años, estando en el colegio, leyó un fragmento de Teófilo Gautier sobre la caída de la tarde en la alameda

⁹ Dattiloscritto citato in F. GRAFFIEDI, *Juan Ramón Jiménez e il modernismo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 24.

¹⁰ G. PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957, p. 28.

¹¹ *Ibidem*.

de Granada, donde dice: ‘el día es amarillo en vez de ser azul’, por lo visto esta nota de color le quedó grabada para siempre”¹².

Nel novero delle sue prime importanti letture vi sono poi alcuni testi di Victor Hugo che il poeta prende a modello per il ciclo delle *Elegías*¹³: “Una poesía de Victor Hugo, de *Los cantos del crepúsculo*, titulada *La nuit de juin*, es la que le da la norma para todas sus elegías – esto no lo ha sabido ver nadie –; [...] el poema de Victor Hugo, *Waterloo* [...] dice le causaba una impresión tremenda cada vez que lo leía en la Antología que tenía en el colegio...”¹⁴, ma tra i romantici Juan Ramón apprezza anche Alphonse de Lamartine di cui pubblica qualche traduzione su alcune riviste sivigliane prima del 1900, senza tuttavia serbarne traccia.

A questo proposito è opportuno segnalare che l’attività di Juan Ramón Jiménez traduttore è assai significativa qualora si intenda indagare l’interesse del poeta nei confronti degli autori stranieri – e dei francesi in particolare – perché le sue versioni rinviano alle letture che egli considera fondamentali nella costruzione del proprio percorso poetico e conoscitivo.

Nel 1913 viene pubblicata a Madrid dalla casa editrice Renacimiento un’antologia dal titolo *La poesía francesa moderna* curata da Enrique Diez-Canedo e Fernando Fortún per la quale Juan Ramón traduce tra gli altri testi di Pierre Louÿs (*El recuerdo desgarrador*, *A la muñeca de cera*, *Voluptuosidad*), Paul Verlaine (*El último amante*, *La hora del pastor*, *Claro de luna*, *Mandolina*), Albert Samain (*Otoño*), Henry de Régnier (*Epigrama*) e di Jean Moréas.

Del resto come afferma Vázquez Medel:

Juan Ramón Jiménez es, sin lugar a dudas, uno de los poetas españoles del siglo XX con más amplios registros de lecturas. A pesar de las dificultades del idioma, y con la ventaja que le proporcionaba dominar la gran lengua de cultura (el francés) a la que acababan vertidos todos los grandes textos durante buena parte del siglo XX, las influencias en la poesía y el pensamiento juanramonianos provienen de autores de lengua francesa, inglesa, alemana e italiana, fundamentalmente.¹⁵

¹² J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, I, cit., p. 117.

¹³ J. R. JIMÉNEZ, *Elegías*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1908-1910.

¹⁴ J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, I cit., p. 117.

¹⁵ M. A. VÁZQUEZ MEDEL, *El poema único. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Diputación de Huelva, 2005, p. 273.

Il suo interesse per la cultura occidentale e non soltanto¹⁶ è documentato, oltre che da testimonianze personali e riferite disseminate in testi di diversa natura – dal saggio all'intervista, dalla lirica all'aforisma –, anche da un progetto personale di pubblicazione antologica intitolata *El jirasol y la espada*, una sorta di selezione della lirica universale che avrebbe dovuto raccogliere le sue versioni in lingua spagnola di testi scritti da autori stranieri, molti dei quali francesi¹⁷ appunto: Laforgue, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Combette, Michel e Charles De Guérin, Valéry, Jammes e il belga Van Lerberghe; sorprendentemente risultano assenti Baudelaire, Verlaine, Samain, Moréas, Louÿs e Régnier, poeti che Juan Ramón, come si è visto, aveva già tradotto in precedenza per l'antologia di Diez-Canedo: la González Ródenas ritiene a ragione che la scelta di escludere quei poeti vada attribuita a “un chiaro abbandono del simbolismo epígono agotado por el modernismo”¹⁸, concezione questa a cui si farà riferimento in seguito.

Il progetto de *El jirasol y la espada* concepito alla fine degli anni '20 – e successivamente sostituito dall'analogo *Otros, traducciones y paráfrasis* – resta però, come molti dei troppo numerosi tentativi di organizzazione della sua incessante e illimitata opera, allo stato embrionale; tuttavia se il libro avesse visto la luce avrebbe senz'altro aiutato i lettori e gli esegeti del poeta nell'individuazione delle sue “filiaciones estéticas”¹⁹.

Come si è accennato in precedenza, intorno agli anni '30 Juan Ramón progetta di includere in una delle parti della sua opera completa, denominata *Complemento*, un libro in cui avrebbe reso omaggio agli autori che tanta parte avevano avuto nella sua formazione e che avrebbe intitolato *Fuentes de mi poesía*; ma anche di questa intenzione resta testimonianza soltanto nelle conversazioni con Juan Guerrero e Ricardo Gullón²⁰ e in alcune annotazioni²¹ conservate nella ‘Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez’ di Portorico dove tra gli autori francesi ru-

¹⁶ Non va infatti dimenticato che Juan Ramón tradusse in spagnolo con la moglie Zenobia Camprubí opere dell'indiano Rabindranath Tagore tra le quali *La luna nueva*, *El cartero del rey*, *El jardinero* e *Gitanjali*.

¹⁷ Si veda a questo proposito l'eccellente studio di S. GONZÁLEZ RÓDENAS, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2005, pp. 74-84.

¹⁸ Ivi, p. 80.

¹⁹ Ivi, p. 76.

²⁰ R. GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 173.

²¹ Il frammento *Fuentes de mi poesía* è riportato nel saggio di S. GONZÁLEZ RÓDENAS, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca*, cit., p. 54.

bricati alla rinfusa²² figurano ancora i già citati Hugo, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, Verlaine, Gautier, Samain, Jammes, Chénier, Moréas, Corbière, Henry de Régnier, Gide. Da questo elenco approssimativo sono esclusi Aloysius Bertrand, Claudel e Pierre Louÿs che in più occasioni Juan Ramón indica invece come ‘maestri’ del poema in prosa, genere che “arranca de *Gaspard de la nuit*”²³ e nel quale ama cimentarsi; in una lettera a Guillermo Diaz-Plaja datata 27 marzo 1953 egli riferisce infatti: “a partir de 1900 influyeron en mí Rubén Darío (con su poema a una estrella de *Azul*), Aloysius Bertrand, Baudelaire, Mallarmé (con sus poemas orijinales en prosa y sus magnificas traducciones de Poe, que leí antes que las de Baudelaire); Claudel (*Connaissance de l'est*, libro precioso); de ningún modo Catulle Mendes [...] y Pierre Louÿs en las *Canciones de Bilitis*”²⁴.

Se del progetto intitolato *Fuentes de mi poesía* non è rimasto che qualche accenno disperso disponiamo invece dei testi che a ragione possono venire considerati come ‘guida’ ideale alle letture di Juan Ramón in lingua francese, ovvero *Precedentes del modernismo español e hispanoamericano*²⁵, *El modernismo poético en España y en Hispanoamérica*²⁶, *Los que influyeron en mí*²⁷. Ma, come acutamente osserva ancora la González Ródenas, la percezione critica della poesia in lingua francese da parte di Juan Ramón, così come le traduzioni che ha realizzato e la biblioteca che nel tempo è andato a mano a mano formando, rivelano esclusivamente l’evoluzione del suo gusto personale. Dalla lettura delle sue considerazioni sui contemporanei francesi non emerge la figura del critico né tantomeno quella del *denostado* filologo perché “su crítica se convierte siempre en un manifiesto de su pensamiento y no en un análisis del objeto de la misma. [...] Tras su actitud siempre está la óptica del

²² “[Mis fuentes] no las daré en orden cronológico ni en ningún otro orden que no sea el de mi memoria sucesiva”, *Ibidem*.

²³ J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, II, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 319.

²⁴ J. R. JIMÉNEZ, *Guerra en España. Prosa y verso (1936-1954)*. Ed. de A. Crespo, revisada y ampliada por S. González Ródenas, Sevilla, Point de lunettes, 2009, pp. 387-88. La lettera viene inviata da Juan Ramón in risposta a Guillermo Diaz-Plaja che lo aveva consultato per la preparazione del volume *El poema en prosa en España: estudio crítico y antología* (Barcelona, Gustavo Gili, 1956).

²⁵ ID., *Alerta*, ed. de J. Blasco, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983, pp. 68-71.

²⁶ *IVI*, pp. 71-83.

²⁷ ID., *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, ed. de R. Gullón y E. Fernández Méndez, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 54-58.

creador, creador incluso en el agudo chispazo verbal y conceptual con el que resuelve y sentencia la mayor parte de sus opiniones críticas”²⁸.

L’eco presente dei poeti francesi e dei Simbolisti in particolare si avverte anche nella disputa che il poeta intrattiene con i suoi contemporanei a proposito della presunta filiazione del *modernismo* spagnolo proprio dal simbolismo francese. Juan Ramón – pur ammettendo che all’interno del movimento modernista la scuola simbolista occupa una posizione centrale costituendone il risultato migliore – è convinto che il *modernismo* di fatto includa il simbolismo e altre scuole poiché si configura come una tendenza che investe indistintamente le culture occidentali senza esclusione e senza che alcuna possa sottrarsi: non si può evitare di essere ‘modernisti’ così come non fu possibile a suo tempo non appartenere al Rinascimento, questo è quello che pensa il poeta di Moguer.

L’urgenza di precisare la distinzione tra i concetti di simbolismo e *modernismo* è palese in molte delle sue pagine di prosa critica e nelle interviste rilasciate durante l’esilio americano nonché nelle lezioni del corso che tiene presso l’Università di Portorico nel 1953, materiali poi utilizzati per la stesura di uno dei suoi libri più noti²⁹.

Juan Ramón ritiene che il *modernismo* sia un movimento universale tanto importante da potersi definire proprio come un secondo Rinascimento: “Las escuelas posteriores al romanticismo, del que el modernismo es una reacción (parnasianismo, simbolismo, impresionismo, naturalismo, espresionismo, creacionismo, cubismo, ultraismo, monologuismo interior, realismo mágico, existencialismo, etc.), caen dentro de ese modernismo que yo llamo un segundo renacimiento”³⁰; questo fenomeno agglutinante della crisi di fine secolo avrebbe prodotto l’avvento della modernità e non solo nell’ambito strettamente letterario bensì, come sostiene Juan Ramón, anche in quello religioso (Alfred Loisy), filosofico (Nietzsche) e delle arti figurative (Impressionismo).

Dunque il simbolismo francese, fonte essenziale della poesia di tutto il XX secolo, non è che una delle emanazioni di tale vasto movimento: “El parnasianismo y el simbolismo son escuelas que están dentro del modernismo universal”³¹, e per quanto attiene alla poesia mo-

²⁸ S. GONZÁLEZ RÓDENAS, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca*, cit., p. 164.

²⁹ J. R. JIMÉNEZ, *El Modernismo*, cit.; ID., *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, ed. de J. Urrutia, Madrid, Visor, 1999.

³⁰ ID., *La corriente infinita. Crítica y evocación*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 242.

³¹ ID., Lettera a José Luis Cano del 1 ottobre 1952, raccolta in J. R. JIMÉNEZ, *Guerra en España*, cit. p. 704.

modernista spagnola e ispanoamericana egli ritiene che nasca dalla fusione del parnassianesimo e del simbolismo francesi. La sua visione, secondo cui esiste continuità tra queste due scuole, è evidente in un documento manoscritto riportato nel saggio di Fabio Graffiedi su Juan Ramón e il ‘modernismo’:

La definición del parnasianismo está en dos citas de dos parnasianos principales: Theophilo Gautier y Charles Baudelaire. Gautier dice:

*Le buste
survit a la cité*

[...] La otra cita de Baudelaire es:

*Je hais le mouvement qui déplace les lignes
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.*

[...] El simbolismo acepta la perfección formal del Parnaso: Baudelaire dedica *Las Flores del Mal* a Gautier diciéndole “el impecable maestro de las letras francesas”. Baudelaire es un parnasiano magistral que hacía el simbolismo. Victor Hugo definió, a su manera, el simbolismo cuando le dijo a Baudelaire que traía a la poesía “un frisson nouveau”. Este temblor nuevo es, en realidad, lo distintivo del simbolismo: una nueva emoción³².

Juan Ramón considera che la fine naturale del parnassianesimo stia nella ‘emozione nuova’ che apportano i simbolisti alla ricerca di perfezione formale e si spinge a dare una definizione delle due scuole appartenenti al più ampio movimento ‘modernista’: “Yo defino el parnasianismo como ‘la expresión perfecta de una hermosa objetividad imponible’ y el simbolismo como ‘la expresión perfecta de una bella imprecisión subjetiva’ ”³³. In questo contesto dichiara di essere stato direttamente influenzato dai Simbolisti attraverso le letture di Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Francis Jammes e Baudelaire ma di non aver mai ‘militato’ tra le file dei Simbolisti né tantomeno nel malinteso *modernismo* spagnolo e ispanoamericano né in alcuna altra scuola; si ritiene al contempo un simbolista e un modernista giacché il *modernismo* è il mo-

³² ID., documento manoscritto riportato in F. GRAFFIEDI, *Juan Ramón Jiménez e il modernismo*, cit., p. 54.

³³ ID., documento dattiloscritto riportato in F. GRAFFIEDI, *Juan Ramón Jiménez e il modernismo*, cit., p. 24.

vimento generale inclusivo e il simbolismo non è altro che una delle sue manifestazioni ma riconosce altresì che i poeti più rappresentativi, dalla fine del XIX secolo ai suoi giorni, sono stati i simbolisti francesi da Baudelaire a Rimbaud, da Verlaine a Mallarmé, da Valéry a Claudel, da Saint-John Perse a Jammes³⁴.

Le riflessioni di Juan Ramón sui contemporanei francesi si concentrano in particolare sulla opposizione netta che separa, a suo parere, Mallarmé e Valéry, e giudica quest'ultimo come un virtuoso della poesia, un accademico dal razionalismo cartesiano, un critico “de rareza evidente” e “dificultad ripiosa” ben lontano dall'espressione dell'ineffabile mallarmeano di cui, ai suoi occhi, è semplice divulgatore³⁵:

Hay gran diferencia y distancia entre él y Mallarmé, su constante e impeccedero maestro: Valéry hincha, rellena, cae en lo académico de retorno, en lo platonizante discurseado: muchos discursos en honor de, etc. Mallarmé adelgaza, contrae y nunca deriva a lo académico, nadie menos académico que Mallarmé. No es, pues, la insistencia, la exactitud lo que hace de un poema un objeto de vitrina, sino el instrumento, la mano de obra, el estilo³⁶.

Mallarmé è per Juan Ramón uno dei più grandi autori della poesia universale, poeta ‘metafisico’ di ampio respiro, Valéry è invece un poeta intellettuale postsimbolista privo di ispirazione, “un muerto muy inteligente que escribe”, “un cadáver ilustre”, che mette la poesia al servizio della filosofia, “rebuscado y retorcido” anche quando crea in prosa, più efficace nella proposta di opere ancora incompiute come *Cahier B. 1910*, intollerabile nelle bizzarrie architettoniche di *Eupalinos*.

Il giudizio severo di Juan Ramón su Paul Valéry emerge con evidente chiarezza anche nei rapporti di collaborazione con l'ispanista e traduttri-

³⁴ Cfr. l'intervista di M. Bertoli Rangel a J. R. Jiménez per *La Prensa* di New York del 1 febbraio 1953, riportata in J. R. JIMÉNEZ, *Guerra en España*, cit. p. 593.

³⁵ “Valéry dentro de su rareza evidente y de su dificultad ripiosa, menos agudas y claras que las de su maestro mejor, tiene algo de divulgador de Mallarmé. Además de palabras y números le ha cojido también la levita y el sombrero de copa secretos o inexistentes y se ha ido con ellos a recibir las estiradas ventajas de todo jóven (academias, premios, editores, princesas, uniformes) que el pobre Mallarmé no pudo tener quizás deseó y no tuvo”. J. R. JIMÉNEZ, *Ideología (1897-1957) (Metamorfosis, IV)*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 373.

³⁶ J. R. JIMÉNEZ, *Prosas críticas*, ed. de P. Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981, p. 306.

ce francese Mathilde Pomès³⁷ che gli fa visita a Madrid due volte, nella primavera del 1930 e nello stesso periodo dell'anno successivo.

La Pomès amica e discepolo di Valéry e collaboratrice della rivista "Poesía" di Manolo Altolaguirre³⁸, è interessata a tradurre opere di Juan Ramón e stabilisce un contatto con il poeta attraverso Juan Guerrero Ruiz. Juan Ramón fin dal primo amichevole incontro le pone però una serie di vincoli e divieti, impedendole di proporre in Francia il suo libro più conosciuto, *Platero y yo* "pues odia el éxito fácil que tiene este libro en todas partes"³⁹ e la invita invece a lavorare su testi in prosa e in verso che lui stesso la aiuterà a scegliere per farne un'antologia.

Durante il soggiorno madrilenò la Pomès tenta anche di offrire la propria mediazione al fine di favorire un rapporto di amicizia tra Valéry e Juan Ramón ma l'impresa si rivela fallimentare poiché se Valéry pare richiedere una vicinanza maggiore da parte dell'andaluso, questi la rifiuta senza troppe esitazioni.

Già qualche anno prima, nel 1924, Juan Ramón aveva evitato di incontrare il poeta francese invitato a Madrid dalla Sociedad de Cursos y Conferencias presso la Residencia de Estudiantes e all'Istituto Francese per tenere conferenze su Baudelaire, Ronsard e La Pléyade. In quell'occasione l'andaluso non gli rende omaggio per obbedire alla volontà di totale isolamento da qualunque atto pubblico ma gli scrive una lettera cordiale di benvenuto accompagnata da sei rose rosse a cui Valéry risponde con una poesia:

Querido y puro poeta:

Razones de estética y de ética-estética "españolas actuales" - que no pueden ni deben tener significado para un poeta de fuera, pasajero por España - me impiden asistir a sus conferencias y a los actos organizados en su honor estos días de usted en Madrid. Nunca asisto "aquí" - alguna vez que lo hice quedé asqueado para siempre - a conferencias ni comidas y, en general, a ningún acto colectivo⁴⁰.

³⁷ Mathilde Pomès (1886-1977), ispanista, traduttrice e poetessa francese, fu allieva di Paul Valéry. Le sue traduzioni resero noti in Francia non soltanto i poeti della Generazione del '27 ma anche Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset e Ramón Gómez de la Serna.

³⁸ La rivista "Poesía", diretta da Manuel Altolaguirre venne pubblicata a Málaga e Parigi nel biennio 1930-1931; ne uscirono cinque numeri sulle cui pagine accanto ai testi dei poeti moderni - Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Jorge Guillén, José María Hinojosa, José Moreno Villa, José Antonio Muñoz Rojas, Pedro Salinas, Jules Supervielle - appaiono quelli di autori classici delle lettere spagnole come Fray Luís de León, San Juan de la Cruz e Lope de Vega tra gli altri.

³⁹ J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, I, cit., p. 59.

⁴⁰ J. R. JIMÉNEZ, *Cartas. Antología*, ed. de F. Garfías, Madrid, Espasa, 1992, p. 127.

L'incontro allora non avviene per una decisione che esula dal giudizio sull'opera del francese, ma in seguito Juan Ramón mantiene con Valéry lo stesso atteggiamento distante poi legittimato da un freddo disinteresse. Quando la Pomès gli consegna il volume *Poésies* con dedica "A D. Juan Ramón Jiménez, recordando sus rosas, con la esperanza de verle un buen día, D. Pablo Valéry", il poeta ringrazia per il dono aggiungendo con ironia che ricambierà non appena pubblicherà un libro "que sea digno de él"; poi, commentando l'episodio all'amico e confidente Juan Guerrero aggiunge: "Claro, ella no sabe que a mí las poesías de Valéry me estomagan y que este librito con sus 21 poesías antiguas primero, sus 21 poesías modernas luego, y la *Parca Joven* en medio, no me importa nada"⁴¹.

A maggio del 1931 Juan Ramón prepara alcuni aforismi sulla poesia per la rivista "La Luna y el Pájaro"⁴² diretta da Ramón Fera intitolando la serie *Belleza contraria*; tre di quegli aforismi vengono destinati all'imminente uscita dell'*Antología* di Gerardo Diego⁴³ e uno di essi "Poesía metafísica, no filosófica" riguarda ancora una volta la contrapposizione che il poeta avverte tra Mallarmé e Valéry: "La poesía puede ser metafísica, como la quiso hacer Mallarmé, que veía en ella misma una ciencia poética, pero no puede ser filosófica, como pretende Valéry, haciendo que ella sea un medio para la ciencia filosófica; esto no puede ser. Por esta razón la obra de Mallarmé es muy superior a la de Valéry"⁴⁴.

Proprio in quegli stessi giorni di maggio Mathilde Pomès torna a Madrid per fare visita a politici e scrittori – inviata presumibilmente da "Le Figaro" per raccogliere notizie sulla situazione politica spagnola – e coglie l'occasione per tentare di convincere Juan Ramón a concordare i testi da tradurre per l'antologia che intende pubblicare in Francia; ma il poeta rimanda ancora dicendole che successivamente le avrebbe indicato poesie, poemi in prosa e aforismi che riuniti avrebbero potuto costituire un insieme piacevole per dare alle stampe un volumetto "del cual él haría doscientos cincuenta ejemplares para regalar y que ella pudiese obsequiar a sus amigos de Francia"⁴⁵.

⁴¹ J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, I, cit., p. 211.

⁴² Della rivista "La Luna y el Pájaro" diretta da Ramón Fera uscì un solo numero e vi collaborarono tra gli altri Javier de Echarri, Juan Ramón Jiménez, José Antonio Maravall, José Ramón Santeiro, Juan Guelbenzu, Pedro Rocamora.

⁴³ G. DIEGO, *Poesía española. Antología (1915-1931)*, Madrid, Signo, 1932

⁴⁴ J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, I, cit., p. 255.

⁴⁵ Ivi, p. 257.

La tenacia della Pomès viene premiata soltanto due anni più tardi quando nell'estate del 1933 chiede e infine ottiene dal poeta l'autorizzazione a tradurre alcune parti di *Platero y yo*. Juan Ramón che ha avuto modo nel frattempo di apprezzare i suoi lavori le concede di scegliere personalmente le parti del libro che desidera volgere in francese malgrado continui a disapprovare le sue esagerate 'tonterías' (lo chiama 'Principe' e gli bacia la mano) e l'insistenza nel cercare di imporgli l'amicizia con Valéry anche attraverso la famiglia⁴⁶. In merito alla resa in francese del titolo *Platero y yo*, Juan Ramón pensa che la soluzione migliore da adottare sia "L'âne d'argent, pues eso era Platero": i titoli proposti dalla Pomès gli sembrano ricercati e richiamano alla memoria i titoli di altre celebri opere: "Poil d'argent, recuerda en seguida a Poil de carotte, y Petit âne andalou a Le chien andalou"⁴⁷; è pur vero che *L'âne d'argent* evoca *L'asino d'oro* di Apuleio, ma questa reminiscenza classica non sembra infastidirlo.

Nonostante il poeta ne avesse finalmente permesso di buon grado la traduzione fin dagli anni '30, la versione francese di *Platero* ad opera di Mathilde Pomès non risulta essere stata mai pubblicata⁴⁸; esce invece nel 1934 l'antologia da lei curata e tradotta *Poètes espagnols d'aujourd'hui*⁴⁹ che includeva tra gli altri anche testi juanramoniani, ma Jiménez allora non ne riceve copia⁵⁰. Il 13 settembre 1935, un anno dopo la pubblicazione, *El Sol* "da una nota crítica sobre la *Antología* de poetas traducidos por la Pomès, en la cual se citaba a los poetas traducidos prescindiendo de su nombre que es el primero"⁵¹.

A distanza di più di vent'anni, il 28 ottobre 1956, qualche giorno dopo il conferimento del Premio Nobel a Juan Ramón, Mathilde Pomès scrive al poeta per congratularsi ed esprimergli grande gioia e partecipazione: "Por fin alcanza su merecido; no tanto por el premio en sí cuanto por el vuelo que da a un nombre por todo el universo. No

⁴⁶ "El 8 de abril de 1933 Matilde llega a Madrid con la mujer y el hijo de Valéry de viaje por España: a él [J.R.J.] no le interesa nada ni siquiera se tratase del mismo Valéry y no le gusta la insistencia de la Pomès en intentar relacionarle con Valéry, por lo tanto él 'no está visible'". J. GUERRERO, *Juan Ramón de viva voz*, II, cit., pp. 89-90.

⁴⁷ Ivi, p. 146.

⁴⁸ La prima edizione francese dell'opera è infatti *Platero et moi*, tradotta da Claude Coffon e pubblicata nel 1956 a Parigi dall'editore Seghers.

⁴⁹ M. POMÈS, *Poètes espagnols d'aujourd'hui*, intr. De L. P. Thomas, Bruxelles, Labor, 1934.

⁵⁰ Cfr. S. GONZÁLEZ RÓDENAS, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca*, cit., p. 212.

⁵¹ J. GUERRERO, *Juan Ramón de viva voz*, II, cit., p. 330.

puedo sino decir otra vez ¡alegría! ¡alegría! ¡alegría!”⁵²; in quella lettera la Pomès sembra voler giustificare una lunga assenza e manifesta la propria ammirazione mai sopita nei confronti del poeta:

nunca le he olvidado, nunca he dejado de admirarle, de leerle, de quererle. Se lo podría probar en muchas maneras; por lo hablado y explicado ante mis estudiantes de la universidad⁵³, lo escrito para la *Littérature universelle* de Larousse, en que me cupo la parte del siglo XIX y principios del XX, las cartas al querido Guerrero. La defensa⁵⁴ hecha de usted – y perdone la palabra que no es la que conviene, la adopto por la facilidad – ante Salinas y Guillén⁵⁵.

Ma è ormai molto tardi e non è più tempo di rallegrarsi: la concessione di quel riconoscimento giunge in una fase assai critica della sua vita. Stanco, sofferente e disilluso il poeta si sottrae ormai a ogni dimostrazione di giubilo così come era accaduto in passato per ottemperare al suo bisogno di chiusura.

Concludendo la rapida ricognizione di alcune tra le più evidenti tracce di contiguità materiale e intellettuale che hanno variamente avvicinato Juan Ramón Jiménez alla tradizione letteraria francese è possibile affermare che il poeta di Moguer – dall’infanzia in terra andalusa ai tormentati e itineranti anni di giovinezza – ha alimentato l’interesse per le opere dei classici oltrepirenaici prima e dei contemporanei poi, palesandone l’influenza, dichiarandone il lascito attraverso opere in prosa e in verso o cimentandosi con la traduzione di testi ‘modernisti’, dai parnassiani ai simbolisti. Quello stesso giovanile interesse, affiancato ad altri nuovi stimoli, mantenuto durante gli anni della maturità e dell’esilio americano in virtù di contatti intermittenti, idiosincrasie e rapporti spesso faticosi, descrive un percorso che rivela e conferma, una volta ancora, la sempre complessa indole dell’*Andaluz Universal*.

⁵² A. ALEGRE HEITZMANN, *Juan Ramón Jiménez, 1956. Crónica de un premio Nobel*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008. [Lettera di Matilde Pomès inviata da Parigi a Juan Ramón Jiménez, datata 28 ottobre 1956], p. 326.

⁵³ Matilde Pomès fu la prima donna titolare di una cattedra di Letteratura Spagnola in Francia.

⁵⁴ La Pomès si riferisce alla spiacevole polemica sorta tra i due poeti nel 1932: conoscendo bene entrambi, l’ispanista francese scrisse una lettera a Juan Guerrero Ruiz schierandosi dalla parte di Juan Ramón. Guerrero, per rispetto della famiglia di Guillén non volle mai pubblicare il contenuto di quello scritto.

⁵⁵ A. ALEGRE HEITZMANN, *Juan Ramón Jiménez, 1956*, cit., p. 326.

LEOPOLDO MARÍA PANERO TRADUTTORE.
CRONACA DI UNA PERVERSIONE.

Alessandro Obinu

Traducir es pervertir es – de algún modo – crear monstruos.
Leopoldo María Panero

All'età di ventidue anni, nel 1970, Leopoldo María Panero compare nel discusso volume *Nueve novísimos poetas españoles*¹ di José María Castellet.

Fa parte dei *coqueluche*², quei poeti che «se forman de espaldas a sus mayores». Lui, il più giovane, di spalle fin da subito, non passa inosservato, sia per la singolarità della sua poesia sia per la rapida intelligenza che lo contraddistingue: Panero «era el mejor poeta joven, el más inteligente», dirà Pedro Gimferrer.

All'età di ventidue anni, nel 1970, Leopoldo María Panero sta marcando il nuovo panorama culturale spagnolo e non solo. Se in un primo momento è la sua opera in versi che lo distingue, non va in alcun modo messa da parte la sua incursione nel campo traduttivo. Un'incursione che si protrarrà sino ai primissimi anni ottanta.

All'apparire nell'antologia di Castellet, Panero è già l'autore di due raccolte poetiche; *Por el camino de Swann*, pubblicato nel 1968 e che, nel 1970, viene seguito da *Así se fundó Carnaby Street*, il cui titolo e dedica "A los Rolling Stone" gettano un indizio su una possibile lettura della sua poetica, un'attenzione per quella mitologia giovanile che punta inevitabilmente e involontariamente a un affrancamento da tutto ciò che è tradizione. Un rifiuto che, convertito in scrittura, confermerà l'urgenza del cambiamento in alcuni poeti. E poetiche.

¹ L'uscita del libro suscitò numerose polemiche causate dalla selezione dei poeti proposta. Quindi dall'esclusione di altri. Manuel Vázquez Montalbán, in una riunione dei nove poeti che si celebrò trent'anni dopo (si ritrovarono in otto in realtà, non presenziò proprio Leopoldo María Panero), affermò che il volume non ebbe mai la pretesa di essere un'antologia ma una selezione. E questo fu la causa scatenante delle polemiche e, aggiunse ironicamente Montalbán, dell'ira degli altri 9990 poeti spagnoli, dei loro familiari e dei loro amici.

² Il testo di Castellet era suddiviso in due parti, "Los seniors" e "La coqueluche". Furono proprio i poeti più anziani a consegnare quest'ultimo appellativo, ironico, ai più giovani. Di origine francese, il termine traduce l'espressione 'pertosse'. Oggi in disuso non viene più riportato nel vocabolario della R.A.E.

All'età di ventidue anni, nel 1970, Leopoldo María Panero incomincia a riversare la sua intolleranza anche nei lavori di traduzione.

In ordine cronologico, appaiono: *El ómnibus, sin sentido* (1972), una raccolta di sessantuno limericks di Edwuard Lear; *Matemática demente* (1975), di Lewis Carrol, libro che include oltre ad alcuni testi logico matematici e tre lettere, anche tre componimenti poetici; alcuni scritti di Fitz James O'Brian furono rivisti, adattati e pubblicati insieme ad alcuni testi di Panero nel volume *En el lugar del hijo* (1976); tredici narrazioni di autori diversi raccolte nel volume *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (1977).

Sono, questi, i principali e più corposi lavori di traduzione che scelse Panero. Ma non gli unici. Comparirà nel finale del suo testo *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), una versione di un sonetto di Geroge Battaille, la poesia «I am» di John Clare, e poi Guilhem de Peitieu, Robert Browning, Arthur Machen. Traduzioni, tutte, sparse all'interno della sua opera poetica.

Sono i primi tre lavori però quelli che vedono Panero impegnato a lasciare un segno tangibile del suo operato, ed è attraverso i prologhi dei primi due, *El ómnibus, sin sentido* e *Matemática demente* che espone la sua idea riguardo alla traduzione e al compito del traduttore. Un insieme pratico-teorico che si porrà di traverso rispetto al pensiero tradizionale. E va oltre Panero. Le sue produzioni condurranno a una riflessione generale sulla letteratura, dando alla traduzione un ruolo di primo piano.

La prima elaborazione teorica di Panero è contenuta nel prologo del suo primo lavoro *El ómnibus, sin sentido*, intitolata “Lo que por fin dijo Benjamin”. Un titolo che mostra di fatto l'importanza che ebbe su di lui la lettura del testo *Il compito del traduttore*³, dell'intellettuale tedesco Walter Benjamin. Le prime parole di Panero saranno fondamentali per comprendere il suo intero excursus teorico, scrive infatti che

a la traducción cumple desarrollar – o superar – el original,
y no “trasladarlo” como otro mueble cualquiera ⁴.

³ W. BENJAMIN, *La tarea del traductor*, pról. Ignacio de Solá-Morales, trad. H. A. Murena, Barcelona, Edhasa, 1971. Con molta probabilità Panero lesse anche la versione francese di Maurice de Gandillac, in Walter Benjamin, *Oeuvres choisies*, Paris, Julliard, 1959. Panero cita il titolo del lavoro di Benjamin una sola volta, nel prologo di *Matemática demente*, intitolandolo però «El deber del traductor».

⁴ Cit. da T. BLESÁ, *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar, 1995, p 81.

La traduzione, quindi, come sviluppo o superamento dell'originale. Un'interpretazione del testo di Benjamin da parte di Panero che giunge dal concetto di *supervivencia* che l'autore tedesco associa alla traduzione. Continua Panero

[...] traducción y traducido no deben ser paralelas, sino una tangente (la traducción) que toca el círculo (lo traducido)⁵.

Un punto di contatto tra le due lingue che in Panero come in Benjamin è rappresentato dal senso che abita la parola. Un momento tra due sistemi di segni «fructífero, y no superfluo como un apretón de manos» che porta la tangente, ossia la traduzione, a percorrere una propria traiettoria infinita. Quantitativamente, la messa in pratica del postulato di Panero prende la forma dell'*amplificatio*, generando, pertanto, un'alterazione del testo che, per quanto sia presente in ogni traduzione, qui sarà radicale⁶.

Prendendo in esame due versi di un *Limerick* di Lear che annuncia «There was a young lady of Portugal / Whose ideas were excessively nautical», colpirà immediatamente la traduzione di Panero, troviamo infatti «Había en tiempos una vieja en Portugal / A la que no gustaba mirar sin un largo catalejo». Ogni traduzione è ovviamente il risultato di un'interpretazione. Per comprendere il percorso che porta una young Lady a diventare una vieja, occorre la testimonianza degli altri *Limericks* di Lear, nei quali il personaggio centrale è spesso un «Old man» o «an Old person», un viejo e una vieja. L'opera intera diventa la causa dell'invecchiamento della dama.

Il secondo verso, diventando «A la que no gustaba mirar sin un largo catalejo», si allontana non poco dall'originale. Lear accompagnava ogni *Limerick* con un disegno. Panero considera disegno e poema un testo unico, cosicché il secondo verso è la traduzione di testo e immagine.

Quando nel 1972 viene editato, *El Ómnibus, sin sentido* attirerà feroci critiche. Articoli dal titolo «Sin sentido» appaiono nella Vanguardia española, o in Triunfo «Los crimines de la traducción», tentando di

⁵ Scrive Benjamin nel suo testo: «Así como la tangente sólo roza liberamente al círculo en un punto, aunque sea este contacto y no el punto el que presida la ley, y después la tangente sigue su trayectoria recta hasta el infinito, la traducción también roza liberamente el original, y sólo en el punto infinitamente pequeño del sentido, para seguir su propia trayectoria de conformidad con la ley de la fidelidad, en la libertad del movimiento lingüístico» (*La tarea del traductor*, Angelus Novus, Barcelona, Edhasa, p.141)

⁶ T. BLESA, *Traducciones/Perversiones*, Madrid, Visor libros, 2011, p.19.

deviare il lavoro di Leopoldo María Panero. Inutilmente. La pubblicazione di *Matemática demente* sarà occasione per prendere nuovamente la parola, argomentare in maniera più sottile gli stessi principi espressi in precedenza, ampliare gli appoggi bibliografici e presentare il termine «perversión».

I primi paragrafi del nuovo prologo «Sobre la traducción» presente in *Matemática demente*, sono dedicati a rispondere alle critiche che scatenò il lavoro precedente e che, secondo Panero, erano basate sul non aver compreso il percorso teorico sfociato poi nelle traduzioni di Lear. Sono pertinenti a questo proposito le parole del poeta e traduttore Jenaro Talens:

Resulta curioso el que aquéllos que aplauden las traducciones de Octavio Paz o de Luis Cernuda, por citar dos ejemplos paradigmáticos en nuestra tradición hispánica, ataquen vehementemente a los que se atreven a trabajar de manera similar, pero carecen de la estatura literaria institucional de los primeros. Es como si el problema residiera en la mística del prestigio social, en vez de en el uso de premisas particulares y de instrumentos operativos de escritura⁷

La critica, o la «Policía del sentido común», come la etichetta Panero, non accettava che Edward Lear, così tradotto, non fosse più Edward Lear, ma una sorta di Lear-Panero. Un'operazione che formava una crepa nel «principio tan vetusto como inexacto [...] el principio de identidad: A=A, Lear=Lear, un buen Panero=un buen Panero».⁸ Non comprendevano, sostiene Panero, che «toda obra está abierta a cualquier lectura».

Questa volta il poeta spagnolo prende in ausilio le riflessioni di Octavio Paz⁹, confermando che il tradurre non deve essere una «tarea servil», ma una «operación literaria, creadora, más creadora, literaria incluso, que el original traducido»¹⁰.

Per conseguire una traduzione basandosi su questi principi, Panero equipara il processo traduttivo a

⁷ *Ivi*, p.26.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Il libro di Octavio Paz *Traducción: literatura y literalidad* venne pubblicato a Barcellona nel 1971 da Tusquets.

¹⁰ Dal prologo di Leopoldo María Panero in Lewis Carroll, *Matemática demente*, Barcelona, Tusquets, 2009, p.16.

otro imposible: la alquimia[...] en efecto, el objetivo máximo de la alquimia será lograr la unión de lo que no puede unirse – el espíritu y el cuerpo – y algo parecido incumbe a la traducción: la síntesis de letra y sentido, sentido y significado, que es también la unión de lo que no puede unirse (p.17).

Pronunciando queste parole, Leopoldo María Panero trasferisce le riflessioni sulla traduzione in uno spazio che si situa al di là della razionalità, in quel luogo abitato dalla mistica, dall'alchimia e dall'occultismo, eterodosse, queste, caratteristiche dell'intera opera di Panero, traduttiva e poetica. Non a caso vengono citati nel prologo Carl G. Jung, Alister Crowley e Julius Evola.

I concetti fin qui esposti son funzionali alla presentazione del nuovo termine che rimpiazzerà, nei lavori di Panero, il termine traducción, che nella nuova prospettiva risulta ormai insufficiente:

Puesto que la alquimia fue asociada, por los antes mencionados intérpretes (a excepción de Jung), así como por el propio Paz (*Conjunciones y disyunciones*: véase el capítulo «Alquimia sexual y cortesía erótica») y Bachelard (aunque éste de un modo mucho más lerdo, decía que los alquimistas, debido a la imposibilidad, se masturbaban), a las operaciones sexuales tántricas, es decir, a una sexualidad mística, extraña y perversa, la traducción alquímica será más bien que una versión, una per-versión. Y esto no solo por la citada analogía: especialmente por cuanto una síntesis, como Hegel dijo, es una «negación de la negación»: la destrucción de ambos contrarios: su *Perversión*¹¹.

La pratica della traduzione in quanto perversione entra a tutti gli effetti in una dimensione mistico-alchimico-libidinosa. Un lavoro che non sarà più tale, ma che assumerà la forma di una pratica liberatoria, in particolar modo dalle restrizioni di un'unica interpretazione del testo. Una vera e propria «operazione letteraria», con parole di Octavio Paz, che parte dall'originale, ossia il testo che porta in sé la suscettibilità dell'*amplificatio*.

La perversione non esiterà ad aggiungere termini, versi o interi paragrafi, raggiungendo così la assoluta fedeltà. La perversione è l'unica traduzione letterale, fedele mediante l'adulterio, «fiel por infidelidad» sostiene. Se la perversione è corretta, non sarà necessaria l'aggiunta di alcuna parola e di un solo significato al Senso dell'originale. Ciò implica che il Senso dovrà essere afferrato con fermezza da colui il quale si

¹¹ *Ivi*, p.17.

arrischia all'esercizio della perversione. Il senso di cui si parla è concepito come nascosto in la «Grieta del texto», generando l'idea di testo e vuoto al medesimo istante e dando alla teorizzazione di Panero una nota di post-strutturalismo, portandola più verso una scena europea che strettamente spagnola.

Tuttavia, il vuoto del testo non viene pensato come permanente, ma in attesa della perversione

pero no para agrietarlo, sino precisamente para rellenarlo, perfeccionar, terminar el texto original (una vez más, no para siempre, ya que una nueva traducción, o una simple lectura, encontrará otras Grietas, que llenarán a su vez nuevas calabra, nuevos sentidos, vieto por cuanto nacidos –a veces abortados– en el texto original): y así hasta el infinito –el infinito que es el texto– porque no será nunca el texto, será siempre su ausencia (sobre este punto cf. Blanchot, *L'absence du livre*)¹²

Il testo di Leopoldo María Panero ha in sé la struttura dell'infinito. Se Panero utilizza l'immagine benjaminiana della tangente che tocca in un punto la circonferenza, non sarebbe illecito considerare il testo, poetico nel nostro caso, al pari di un numero irrazionale, la cui espansione semantica, in un'ottica spazio-tempo, non ha termine. La struttura autore/traduttore, opera originale/testo tradotto, appaiono in Panero in assoluto disequilibrio, facendo però convergere il tutto nelle categorie *lector* e *lectura*¹³. Porterà tali categorie al centro del prologo di *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. Il perno sarà il concetto stesso di letteratura organica. La lettura non dovrà essere più un'operazione passiva, ma una «reescritura», e sottolinea Panero che «hoy tiene más valor un lector –que ha pasado a ser, en Francia, una de las formas de ser escritor– que un ingenuo “hacedor” (poeta en griego)¹⁴. L'autore, per l'appunto, viene detronizzato e denominato parásito. La letteratura organica elegge se stessa come proprio referente. In questo universo autonomo ogni testo presente è strettamente legato all'altro. In questa elaborazione assume una forma sempre più concreta la teoria di Panero, esercitata fin dai suoi *Limericks*. Il 'plagio' di Lautréamont cammina con la perversione contro la letteratura e la politica degli

¹² *Ivi*, p.19.

¹³ Le categorie *lector* y *lectura* vengono esaminate attentamente nel testo di José María Castellet *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1957,

¹⁴ Cit. da T. BLESÁ, *Traducciones/Perversiones*, Madrid, Visor Libros, 2011, p.34.

autori, una politica che Panero definisce, con un altro gioco di parole, «autoritaria»¹⁵. Scrive il poeta

La literatura orgánica, a comenzar por Lautréamont, otorga a la cita, a la lectura y a la traducción el máximo valor, como los más arriesgados exponentes de la naturaleza sistemática de la literatura¹⁶.

La perversione diviene quindi l'atto letterario per antonomasia grazie al suo andare tra le intercapedini del testo, che supera, «reescrive». È in questo discorso polifonico che una poesia di Carroll¹⁷ di otto versi, pervertita da Panero, diventa una poesia di diciotto versi, perché tradurre è «en fin de compte, folie»¹⁸, e il «traductor es un ser que no es completamente él mismo ni el otro, es decir que en él no está anudado como en la escritura usual del «yo», el sí mismo con el otro, sino que ese nudo está en un devenir constante, como en el loco, que anda a oscuras en la grieta del texto, la vida, el texto. Ésa es su «intimité dangereuse».

Bibliografía

- AA.VV., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2010.
W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore* in *Angelus novus*, Trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.
M. BLANCHOT, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
T. BLESÁ, *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid, Valdemar, 1995.
Id., *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza, Revista Tropelías, 1998.
Id., *Leopoldo María Panero, Poesía completa (1970-2000)*, Madrid, Visor Libros, 2010.
Id., *Traducciones/Persiones*, Madrid, Visor Libros. 2011.
J.L. BORGES, *Il libro di sabbia*, Trad. it di Ilide Carmignani, Milano, Adelphi 2004.
L. CARROLL, *Matemática demente, Edición de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets 2009.
J.M. CASTELLET, *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
ID., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
E. LEAR, *El ómnibus, sin sentido*, Madrid, Corazón Editor, 1972.

¹⁵ *Ivi*, p.36.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Nella raccolta *La caza del Snark (The hunting of the Snark)*, la poesia in questione è «Primer espasmo/El desembarco» (Fit the first/The Landing)

¹⁸ M. BLANCHOT, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p.73.

L.M. PANERO, *Narciso nell'accordo estremo dei flauti*, Trad. it. di Ianus Pravo, Roma, Azimut, 2005.
O. PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.

IRRADIAZIONI TRASGRESSIVE:
SERRANA RUIZIANA
CONTRO PASTORELLA PROVENZALE

Veronica Orazi

Niente da fare: Juan Ruiz si oppone. E si oppone a un modello consolidato, con la sua usuale perizia pervasa di ironia e comicità, magari un po' grottesca, quasi da *grand guignol*. Perché si sa: questo autore fa della trasgressione, del rovesciamento uno dei capisaldi della sua scrittura, concretizzata nell'*unicum* forse più interessante del panorama ispanico medievale. Sta di fatto che Juan Ruiz ci offre con le quattro *serranas* incastonate nel *Libro de buen amor*¹ un superbo esempio di opposizione a un canone autorevole: quello della pastorella provenzale.

Ma in che modo e secondo quali strategie compositive l'Arciprete attua questo sovvertimento? Lo sveleranno identificazione del modello compositivo e delle linee portanti di questo sotto-genere lirico, recuperati attraverso l'analisi comparativa del *corpus* testuale trobadorico, che consentirà di circoscrivere il 'nucleo classico' delle pastorelle (sintesi della meta-struttura soggiacente alle varie attestazioni), quindi lo studio delle funzioni strutturanti e delle serie di micro-sequenze e poi il raffronto sistematico tra pastorelle classiche e *serranas* ruiziane. E come per incanto – l'incanto accattivante con cui Juan Ruiz riesce sempre a tenerci avvinti alle sue pagine – emergeranno la volontà di rovesciamento del modello e le specificità di questa brillante quanto colta operazione trasgressiva.

Nella lirica trobadorica sono attestati trenta componimenti riconducibili al genere della pastorella²; di questi, solo diciassette riproducono la

1 JUAN RUIZ, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. critica a cura di M. Ciceri, "Lemmario" e "Indice dei nomi" a cura di V. Orazi (pp. 433-447), Modena, Mucchi, 2002, da cui si cita.

2 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

struttura ‘classica’ (nn. 1, 3, 6, 8-9, 11-16, 23-24, 26, 28-30), definibile come l’incontro del poeta con una pastora, in un’ambientazione agreste, cui segue il tentativo di seduzione raccontato dall’autore in forma auto-diegetica (registro dell’io narrativo), quindi il rifiuto o il consenso della ragazza³.

Nelle rimanenti pastorelle – tredici –, escluse dall’analisi, vengono presentate situazioni difformi: nella n. 2 solo l’esordio aderisce al canone e di seguito la fanciulla si lamenta del decadimento di *Pretz*, *Joi* e *Joven*; nella n. 4 tre ragazze (*tozas*) si rammaricano per la perdita di *Pretz* e *Joi*; nelle nn. 5 e 10 il poeta incontra un pastore con cui discute dei *lauzengier*; nella n. 7 la giovane è adirata con il poeta calunniatore, interviene il suo amico e l’attenzione si sposta sui due, venendo così a mancare il tentativo di seduzione; nella n. 17 il poeta ritrova dopo molti anni la stessa pastora, con cui inizia a scambiare battute beffarde, snaturando l’intera situazione; le nn. 18 e 25 sono pastorelle ‘oggettive’ (secondo la definizione di Gaston Paris), in cui il poeta è spettatore delle vicende amorose di un pastore e una pastora (nella n. 18 egli si insinua con la sua richiesta nella seconda parte del componimento, che assomma in sé – ma in modo parziale e non significativo – entrambe le modalità); la n. 19 ripresenta la pastora incontrata nella n. 18, che chiede giustizia al trovatore poiché il suo compagno l’ha percossa (!?) avendola vista conversare con lui; nella n. 20 il poeta incontra un pastore che si lagna della sua amica, la quale cerca di schermirsi, poi sopraggiungono *Pretz* e *Valor*, personificati nelle vesti di un cavaliere e di una dama; nella n. 21 l’incontro avviene con una *nina* che custodisce tacchini, con la quale il poeta discorre dei propri figli e della tristezza causatagli dalla loro partenza, la ragazza ribatte che le dame del luogo si rammaricheranno per il suo sconforto e i due si dolgono dell’incresciosa situazione in cui versano *Pretz* e *Paratge*; nella n. 22, dopo un veloce esordio canonico, il componimento slitta verso il sirventese politico; altrove (n. 27) il poeta si lamenta della sofferenza causatagli della dama.

Dal raffronto tra la grammatica compositiva cui rimandano i versi

da M. ZINK, *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, 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”.

³ Cfr. AA.VV., *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 60; E. KÖHLER, *Sociologia della “fin’amor”. Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Padova, Liviana, 1987, p. 36.

trobadorici e le *serranas* ruiziane risulta una totale coincidenza strutturale, articolata nelle stesse funzioni costitutive, che di solito seguono una medesima organizzazione sequenziale. Mentre, però, in ambito provenzale i testi rimandano a un registro, a uno sviluppo ‘serio’, i componenti di Juan Ruiz sovvertono il modello, producendo sistematicamente un effetto parodico⁴, svelando così l'intento dell'autore. La schematizzazione di quanto emerso dal confronto della meta-struttura testuale delle testimonianze dimostra la volontà ironica di parodizzazione⁵ e consente al contempo di delineare le modalità con cui l'Arciprete la attua.

a) *Localizzazione temporale*

In entrambi gli ambiti predomina l'indefinitezza temporale. Solo tre pastorelle, infatti, citano una data precisa (nn. 3 *lo primier jorn d'Aost*, 19 *en la chalenda d'Abri*, 27 *al quint jorn d'Abri*), che rimanda a una stagione serena e piacevole (nella n. 19 in contrasto col verso: *ab freg que fazia*), come nel caso del *topos* primaverile attestato due volte (nn. 17, 26) e dell'allusione al bel tempo (n. 9). Gli altri componenti (nn. 1, 5, 6, 11-15, 20, 28, 30) restano nell'indefinitezza più totale. Tre delle quattro *serranas*, dal canto loro, presentano riferimenti vaghi, che però rimandano a condizioni atmosferiche sfavorevoli: nn. 1 *fazía nieve e granizava*; 3 *primer día de semana*; 4 *coidéme ser muerto de nieve e de frío e d'ese rocío e de grand elada*. Sul versante occitanico, dunque, l'ambientazione è gradevole e predomina il bel tempo, mentre nelle *serranas* le condizioni atmosferiche sono pessime.

b) *Localizzazione spaziale*

Il *corpus* provenzale precisa il luogo dell'incontro solo in tre casi (nn. 3 *en Proensa part Alest*, 15 *d'Astarac venia*, 19 *d'Olargue... venia*)⁶, mentre nelle *serranas* compare sempre un'indicazione geografica (nn. 1

4 Cfr. A.D. DEYERMOND, *Some Aspects of Parody in the "Libro de buen amor"*, in AA.VV., *"Libro de buen amor" Studies*, ed. G.B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis Book, 1970, pp. 53-78; R.B. TATE, *Adventures in the "Sierra"*, in AA.VV., *"Libro de buen amor" Studies*, cit., pp. 219-229; W. CASILLAS, *El significado arquetípico de las "serranas" en el "Libro de uen amor"*, in *"La Corónica"*, XXVII, 1 (1998), pp. 81-98.

5 Sulla rilevanza di questo tratto nell'intera opera cfr. R. AYERBE-CHAUX, *La importancia de la ironía en el Libro de buen amor*, in *"Thesaurus"*, XXIII (1968), pp. 218-240; sulla valenza 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.

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

*puerto de Malangosto, 2 Río Frío*⁷, *3 do la casa del Cornejo, 4 cerca la Tablada*)⁸. Così, se per il trovatore lo scenario è irrilevante, al contrario l'Arciprete è molto preciso e radica la vicenda nella realtà grazie al riferimento toponomastico, connotando al contempo la scena in senso emotivo: il passo, la Sierra con la sua natura impervia, l'accesso difficoltoso, producono nel lettore una sensazione di disagio, preannunciando una figura femminile del tutto particolare.

c) *Incontro*

Nella tradizione occitanica la maggior parte degli incontri (tredici su diciassette) avviene con *bergeiras* (nn. 1, 3, 5, 9, 11-15, 17, 20, 26, 27), una volta con una *vaquiera* (n. 19) e un'altra con una *porquiera* (n. 28); infine (n. 6, 30) con una non meglio precisata *toza* o *tozetta* (ragazza, ragazzina). Nelle *serranas* in due casi (nn. 1, 2) l'incontro avviene con una *vaqueira*, come forse anche nella n. 3, dove la serie di abilità che il protagonista elenca per ingraziarsi la ragazza rimanda ad attività connesse con l'allevamento di bovini. Nell'ultimo caso (n. 4) l'incontro avviene con una *serrana*. Ancora una volta la differenza è sostanziale: da un lato è la pastora a imperversare, ma si tratta di una figura ideale che realizza l'opposizione tra dimensione cortese e popolare, sulla quale si incentra questo sotto-genere lirico; dall'altro prevale l'incontro con una vaccara: figura caratterizzata da una base oggettiva saldamente 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. Questo avviene in dieci casi su diciassette (nn. 1, 3, 6, 9, 11-13, 15, 26, 30); altrimenti (nn. 5, 14) manca il saluto da parte del poeta, oppure (n. 19) la ragazza gli si fa incontro, consigliandogli l'estrema unzione (!?) o ancora (n. 20) la giovane apostrofa il trovatore dandogli del pazzo e infine oppone subito un netto rifiuto (n. 27). Solo in due casi (nn. 17, 28) il tono si fa più brusco, ma si tratta di espressioni moderate, specie se paragonate alla *verve* delle cugine ispaniche.

7 Cfr. L. JENARO-MAC LENNAN, *Sobre los orígenes folclóricos de la serrana Gadea de Río Frío*, in "Vox Romanica", XLVII (1988), pp. 180-183.

8 Sulla valenza di questo tratto cfr. R. CABA, *Por la ruta serrana del Arcipreste*, Madrid, Cenit, 1995; L.O., VASVARI, *Peregrinaciones por topografía en el "Libro de buen amor"*, in *Actas del VI Congreso Iternacional de la AHLM*, ed. J.M. Lucía Mejías, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, vol. II, pp. 1563-1572.

Nelle *serranas* all'incontro segue il saluto e la reazione da parte della protagonista, che insulta l'interlocutore (n. 1), gli si rivolge in modo aggressivo e lo colpisce col bastone (n. 2), lo minaccia, intimandogli di proseguire per la sua strada (n. 4). Solo in un caso (n. 3) 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: la sua 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; la sua identificazione non interessa, perché non è funzionale alla messa a punto del messaggio. Juan Ruiz, invece, indica per nome la *serrana* (nn. 1 Chata, 2 Gadea, 3 Menga Lloriente, 4 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 antenate provenzali.

f) *Descrizione della pastora*

La descrizione della pastorella è molto sintetica e rimanda a uno stereotipo: in genere è piacente (nn. 1 *res faitissa*; 3 *sa beutat*; 5, 12 e 13 *bella*; 9 *ab color fresqu'e novella*; 11 *bell'e plazenteira*; 17 *ses par, cuend'e plazen, mot covinen*, 26 *bell'es e genta*, 27 *avinent e bella*, 30 *avinent roseta*), aggraziata quando canta (3 *suaus le critz*; 20 *chant bel*), ben fatta (19 *gent fassonada, genta*; 30 *bella faizon*), tanto che il poeta le rivolge un'esplicita richiesta sessuale, più che tentare di sedurla. Solo in due casi (nn. 14, 15) il testo glissa sull'avvenenza dell'interlocutrice. Al contrario, le *serranas* sono rozze, sgraziate, sgradevoli (nn. 1 *gaba, roïn e beda*; 2 *gaba maldita*; 3 *lerda*; 4 offre una lunga descrizione della bruttezza della donna nelle strofe 1008-1020), sovvertimento estremo del canone occitanico⁹ (tranne per il caso della *porquiera* – n. 28 –, altrettanto disgustosa).

g) *Richiesta (del poeta)*

In ambito occitanico in quattordici casi il poeta avanza una richiesta sessuale, talvolta molto esplicita (nn. 1, 5, 11-15, 17, 19, 20, 26-28), mentre in tre casi è la pastora che si offre (nn. 3, 6, 9). Nelle *serranas*, per contro, l'unica richiesta del povero malcapitato che si trova ad

9 Cfr. D. ALONSO, *La bella de Juan Ruiz, toda problemas*, in ID., *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1973, vol. II, pp. 399-411; S.D. KIRBY, *Juan Ruiz's "Serranas" The Archpriest-Pilgrim and Medieval Wild Women*, in *Hispanic Studies in Honor of A.D. Deyermond: a North American Tribute*, ed. J.S. Miletich, Madison, HSMS, 1986, pp. 151-169.

attraversare la Sierra è di poter trovare ricovero presso l'arcigna montanara, per scampare al maltempo (nn. 1, 4). In due casi non vi è richiesta alcuna (nn. 2, 3), ma è la stessa *serrana* che decide di ospitare lo sventurato, per 'sedurlo' coi suoi modi spicci (n. 2). Così, se il poeta provenzale è intraprendente, un seduttore che va al sodo, lo spaesato viandante che attraversa la Sierra è oggetto delle pressanti 'attenzioni' della montanara, altrettanto dirette.

g1) Richiesta sessuale

La richiesta sessuale non è un tratto esclusivo della produzione occitanica, ma diventa inconsueta se avanzata dalla figura femminile in termini diretti e con fare quasi minatorio, che si traduce in termini comicamente espressivi. Le *serranas* nn. 1 e 2, di fatto, richiedono in modo sbrigativo prestazioni sessuali: si tratta di un vero e proprio attentato alla virtù del poveretto che (n. 1) cede alle insistenze dell'ospite oppure (n. 2) si schermisce, scatenando le ire della seduttrice, che lo conduce a un bivio e lo abbandona perché prosegua per la sua strada.

b) Offerta-richiesta

L'offerta di doni per ingraziarsi la ragazza e piegarla ai propri desideri è scarsamente attestata in entrambi gli ambiti. Tuttavia, se in area provenzale il poeta pensa che così la pastora accetterà le sue profferte amorose, in ambito ispanico il povero malcapitato si augura di convincere la vaccara ad accoglierlo. Solo in due pastorelle alla ragazza vengono offerti dei doni (nn. 20, 26) e nelle *serranas* ciò avviene una volta soltanto (n. 1). In entrambi i casi si tratta di indumenti, accessori, monili. La differenza è comunque rilevante e l'offerta-richiesta antitetica: Juan Ruiz ci prospetta situazioni ancora una volta del tutto particolari e in tre casi (nn. 1, 3, 4) è la ragazza a pretendere doni o addirittura denaro in cambio dell'ospitalità (nn. 1, 4) o come garanzia di un buon matrimonio (n. 3). 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. Ma non basta: il disgraziato finisce per assecondare i desideri della *serrana*, che lo ospita, con un dispiego di dettagli realistici, tanto che in due casi (nn. 1, 4) compare addirittura l'elenco dei cibi ammanniti (pietanze rustiche, come era logico attendersi).

i) Rifiuto

In tredici casi (nn. 1, 5, 11-12, 14-15, 17, 19-20, 26-28, 30) la pastorella rifiuta le richieste sessuali (talvolta esplicite) del trovatore, che ricorre persino alla forza (n. 20): afferra la ragazza, la getta sul prato e la soffoca di baci, finché la giovane, impotente, cede alle sue 'sollecitazioni' non esattamente cortesi. In quattro casi (nn. 5, 11, 17, 28) a un primo rifiuto segue un consenso: la fanciulla è incerta, esita, poi si concede. Il rifiuto si rileva una sola volta (n. 2) nelle composizioni di Juan Ruiz; di nuovo, però, non è la donna a rifiutarsi, ma il protagonista, che tenta di sfuggire alle richieste pressanti della donna, facendola andare su tutte le furie.

l) Consenso

Il consenso alle richieste sessuali o al tentativo di seduzione compare tre volte nei testi occitanici (nn. 3, 6, 9). A questi episodi ne vanno aggiunti altri cinque in cui la ragazza cede alle insistenze del poeta, ma solo dopo un iniziale rifiuto, talvolta nettissimo, che sfocia poi in un'accondiscendenza inaspettata e sorprendente (nn. 5, 11, 17, 28). Nelle *serranas* la conclusione che prevede il consenso compare una sola volta (n. 1), ma è il viandante ad acconsentire alle richieste della montanara e, alla fine, a concedersi quasi contro voglia. La situazione che l'autore presenta ci lascia in bilico tra l'attonito e il divertito: il poveretto, in difficoltà, chiede ricovero alla vaccara, che lo ospita dopo aver preteso doni o denaro e lo rifocilla con l'intento di abusarne sessualmente; tanto che dopo il pasto gli si rivolge intimandogli "luchemos un rato", 'invito' che evidentemente non prevede possibilità di replica o alternativa.

L'analisi delle funzioni costitutive che delineano la grammatica compositiva del genere e dunque del suo paradigma, da un lato circoscrive il *corpus* di pastorelle classiche che concretizzano il canone, dall'altro dimostra in modo netto la volontà di Juan Ruiz di trasporre questo stesso canone in termini parodiaci, in un crescendo parossistico da cui emerge il profilo della rozza e turpe *serrana*, anti-icona e sovvertimento della pastorella provenzale¹⁰.

10 Si ricordi che lo slittamento della pastorella occitanica verso la dimensione popolare, 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. Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 475-486.

Così, L'Arciprete si oppone al modello, assunto con il preciso intento di trasgredirlo, ribaltarlo e deformarlo fino a farne un contro-modello, un irresistibile travisamento grottesco: ogni componente strutturale delle quattro *serranas* finisce per concretizzare la strategia dello scrivere 'contro'. Ogni elemento rovescia il paradigma trobadorico, sfruttando immagini e situazioni di segno contrario. Si tratta di un anti-canone ispirato dall'aderenza al reale e dall'evocazione di immagini non certo idealizzate o distanti ma concrete, che poco a poco fanno slittare il quadro generale verso una riscrittura parodica, come dimostrato dall'approccio comparatistico.

Ma di quali trucchi si serve Juan Ruiz per far capitombolare in questo modo la pastorella, ribaltandone i capisaldi, uno dopo l'altro, privandola di ogni punto d'appoggio idealizzante per farla rotolare lungo la china della deformazione irridente?

Le modalità compositive alla base dello snaturamento grottesco del modello rievocano uno scenario verosimile e realistico, aderente fin nei minimi dettagli al mondo che descrive, popolato di montanare rozze e aggressive. Rispetto al modello sovvertito, Juan Ruiz esaspera la vicenda, il contesto e lo sfondo contro cui si staglia, proprio usando le protagoniste, producendo un contrasto stridente tra due donne (la pastorella e la *serrana*) che fanno a pugni: la prima, icona di quel popolarismo idealizzato che si fa controcanto della dimensione cortese in declino; la seconda, icastico spauracchio nerboruto tagliato con l'accetta.

Ci si accorge, allora, che Juan Ruiz conosce minuziosamente il canone della pastorella provenzale, tanto da riuscire a destrutturarlo in modo sistematico, pezzo dopo pezzo, per reinterpretarne in termini negativi ogni singola peculiarità: nei versi dell'Arciprete l'ambientazione è fosca, le condizioni atmosferiche pessime, la zona impervia, l'indicazione del luogo dell'incontro precisa, la *serrana* – sempre ricordata per nome – è rude, aggressiva e manesca, l'eventuale richiesta di ospitalità è avanzata dal poveretto, messo alle strette dalle pretese della pastora (doni o denaro in cambio dell'accoglienza), il quale sciorina un dettagliato elenco di abilità (riconducibili all'ambito pastorale e rurale) nella speranza di ammansire l'interlocutrice, cui segue l'indicazione delle pietanze offerte (semplici e legate all'ambiente della *sierra*); quindi la richiesta sessuale della protagonista, che incalza aggressiva il viandante infine sottomesso – suo malgrado – o al contrario irremovibile, ed esige di essere pagata subito, rivelando la sua avidità.

Tutti questi tratti, oltre ad ancorare saldamente il dettato a una

dimensione concreta, negano il distanziamento idealizzante del modello, attuato nel segno della stereotipizzazione e incentrato sullo scambio di battute tra il poeta e la fanciulla, annullamento di ogni possibile connotazione realistica dell'episodio. Juan Ruiz, invece, resta ben aderente alla 'sua' realtà, casomai l'amplifica e la deforma in modo grottesco, insistendo con un certo compiacimento sugli aspetti scoronizzanti. Si pensi, per citare un esempio su tutti, al trattamento della micro-sequenza "tentativo di seduzione-richiesta-offerta": il protagonista, incalzato dal maltempo, al più si limita a chiedere ospitalità, mentre la pastora ha le sue belle pretese, sbarra il passo al disgraziato, lo minaccia, lo percuote. Che orrida creatura è questa che si staglia contro le asperità della Sierra, in piena tormenta, premonitrice dell'inquietante vicenda successiva? Una donna, oltre che rozza e violenta, anche interessata, venale, ammansita solo dalla promessa di doni e denaro, che non esita a richiedere in modo diretto prestazioni sessuali ed è il protagonista a dover cedere o rifiutarsi, scatenando le ire della vaccara.

Quella di Juan Ruiz è una donna dai tratti inizialmente realistici, verosimili, che scivola poi verso la deformazione caricaturale, nel crescendo distorto di un'*amplificatio* sostenuta dalla volontà parodica, come conferma l'analisi della struttura delle *serranas* e dei loro tratti accessori, riflesso del micro-cosmo da cui questi testi traggono vita e a cui rimandano con il loro potere evocatore.

Così Juan Ruiz, come egli stesso afferma nel prologo in prosa del suo *Libro de buen amor*, anche in questo caso sfoggia le proprie competenze letterarie, dimostrando di conoscere a fondo opere e generi di indiscusso rilievo, dando prova di perizia compositiva, giocando con le sue fonti, trasgredendole, rovesciandole e riproponendole nella prospettiva vivacizzata dal tocco inconfondibile della sua capacità di riadattamento, in questo caso segnato dalla *verve* scoronizzante che produce, ancora una volta, un controcanto icastico di indiscussa efficacia.

Serranas

- a) Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: 1 *Passando una mañana*; 2 *Siempre se me verná miente*; 3 *Do la casa del Cornejo*; 4 *Çerca la Tablada*.

Pastorelle provenzali

- a) Marcabrù: 1 *L'autrier jost'una sebissa*; 2 *L'autrier a l'issida d'Abriu*.
b) Giraut de Bornelh: 3 *L'autrier lo primier jorn d'Aost*; 4 *Lo dous chan d'un auzel*.

- c) Gui d'Ussel: 5 *L'autre jorn cost'una via*; 6 *L'autrier cavalcava*; 7 *L'autre jorn per aventura*.
- d) Gavaudan: 8 *Dezamparatz ses companho*; 9 *L'autre dia per un mati*.
- e) Cadenet: 10 *L'autrier lonc un bosc fullos*.
- f) Guiraut d'Espanha: 11 *Per amor soi gay*.
- g) Guiraut Riquier: 12 *L'autre jorn m'anava*; 13 *L'autrier trobey la bergeira d'antan*; 14 *Gaya pastorelha*; 15 *L'autrier trobey la bergeira*; 16 *D'Astarac venia*; 17 *A Sant Pos de Tomeiras*.
- h) Cerveri de Girona: 18 *Entre Lerid'e Belvis*; 19 *Entre Caldes e Penades*; 20 *En Mai, can per la calor*; 21 *Pres d'un jardi encontrei l'autre dia*.
- i) Paulet de Maeselha: 22 *L'autrier m'anav'ab cor pensiu*.
- l) Guilhem d'Autpolh: 23 *L'autrier a l'intrada d'Abril*.
- m) Johan Esteve: 24 *L'autrier el gay temps de Pascor*; 25 *El dous temps quan la flor s'espan*; 26 *Ogan ab freg que fazia*.
- n) Joyos de Tolosa: 27 *L'autrier el dous temps de Pascor*.
- o) Anonimo: 28 *L'autrier al quint jorn d'Abril*.
- p) Anonimo: 29 *Mentre per una ribiera*.
- q) Anonimo: 30 *Quant escavalcai l'autrier*.

LA TRADUZIONE
COME TRASPOSIZIONE DI CODICI CULTURALI:

BREVI ESEMPLIFICAZIONI
ATTRAVERSO LA ‘PICARESCA’,
IL *CURIOSO TRATADO* [...] *DEL CHOCOLATE*
E IL *SENDEBAR*

Elisabetta Paltrinieri

Il concetto di traduzione è intimamente legato a quello di trasposizione. Il termine traduzione indica, infatti, sia il trasferimento (e quindi la trasposizione) di un testo, orale o scritto, da una lingua ad un'altra, sia l'esito finale di tale processo. Nell'era moderna – e per ragioni storiche –, al fine di dare un nome all'attività specifica della traduzione, nasce una serie di nuovi termini che si rifanno tutti alla stessa metafora: l'idea, cioè, di “far passare”, di facilitare il passaggio da una lingua all'altra, di trasportare in un'altra lingua il significato di un determinato idioma, idea che si ritrova dal latino *tra-duco* o *trans-fero* fino all'italiano *tradurre*, il francese *traduire*, lo spagnolo *traducir*, l'inglese *to translate*, con i loro sinonimi metaforici *trasferire*, *trasporre*, *trasportare*, ecc..., da cui deriva la nozione di “trasposizione”.

Al contrario, per codice – concetto di ampie connotazioni polisemiche – intendiamo, in questa sede e in senso lato, la lingua come sistema (o insieme strutturato) di cui fa parte la “parola”. Ci riferiamo perciò al rapporto di significazione che, secondo Saussure, unisce la cosa o il concetto (non linguistici) alla parola, il quale evidenzia che la denominazione delle cose e dei concetti non ubbidisce a leggi universali¹ poiché, come afferma il linguista, ogni civiltà suddivide il mondo in oggetti secondo i propri bisogni e tale suddivisione può compiersi a

¹ F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, (a cura di R. Engler), O. Harrassowitz, Wiesbaden, 1989. Per esempio, il termine *mouton*, in francese unico segno per le due nozioni dell'animale e della sua carne, in inglese ha due segni: *sheep* e *mutton*, afferma Saussure (p.11). Per quanto concerne l'italiano e lo spagnolo, esiste invece la classica dicotomia relativa alla rappresentazione di una parte del giorno: “pomeriggio” e “sera” italiani hanno un solo segno in spagnolo: *tarde*.

mille livelli diversi². Dall'analisi di Saussure si deduce, inoltre, che le difficoltà poste dalla traduzione non sono legate a un preteso e misterioso “génie des langues” né a una supposta ricchezza o povertà di certe lingue “forti” o “deboli”, nobili o volgari per natura, ma dipendono dalla descrizione di tutta una civiltà di cui una lingua è l'espressione. Tuttavia, bisogna rimarcare che proprio tale descrizione, sovente, è influenzata da fattori extra-linguistici, quali, ad esempio, quelli storici, politici ed economici che, apparentemente, nulla hanno a che vedere con il processo traduttivo. Per esempio, Van Gorp³, eseguendo un paragone tipologico tra il romanzo picaresco spagnolo e varie traduzioni del XVII e XVIII secolo, deduce che la maggior parte delle traduzioni inglesi, tedesche e olandesi dei principali romanzi picareschi, pur presentandosi come tradotte direttamente dallo spagnolo, in realtà derivano da anteriori versioni francesi. Nella seconda metà del secolo XVII, in effetti, l'influenza francese diventa predominante: la Francia è diventata il potere politico e culturale prevalente in Europa, contrariamente al periodo precedente in cui esso era detenuto dalla Spagna. Soltanto a titolo esemplificativo, l'opera *Don Diego de Noche* (1620) di Salas Barbadillo, attribuita a Quevedo in una versione francese del 1636, fa sì che tutte le posteriori edizioni inglesi, tedesche e olandesi la attribuiscono erroneamente a quest'autore. E ancora, il titolo⁴ della prima traduzione francese – del 1560 – del *Lazarillo de Tormes* viene modificato per sottolineare i tratti comici messi ulteriormente in risalto dall'aggiunta di 31 glosse esplicative marginali al testo. Di queste ultime, in seguito, si serve la traduzione inglese di Rowland del 1576, che assimila anche il titolo francese⁵. A sua volta, il titolo della seconda traduzione francese, che non evidenzia già più l'aspetto comico o “meraviglioso” del testo, bensì pone l'accento sulla descrizione

² Per esempio, afferma Saussure, nei gruppi nomadi del Sahara, che vivono dell'allevamento dei cammelli, lo spazio semantico esaurito dalle 3 povere parole europee (cammello, cammella e cammellino) è coperto da ben 60 termini.

³ H. VAN GORP, *The European Picaresque Novel in the 17th and 18th Centuries*, in T. HERMANS (a cura di), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London, Croom Helm, 1985, pp. 136-148.

⁴ *Les faits merueilleux, ensemble la vie du gentil Lazare de Tormes, & les terribles auentures à luy auenues en diuers lieux. Liure fort plaisant & delectable, auquel sont decris maints actes notables & propos facetiens, au plaisir & contentement d'vn chacun*, Lyon, I. Saugrin, 1560.

⁵ *The pleasaunt Histoire of Lazarillo de Tormes a Spaniarde, wherein is conteined [sic] his marvelous deedes and life. With the straunge adventures happened to him in the service of sundrie Masters*, London, H. Binneman, 1576.

degli usi e dei costumi degli Spagnoli⁶, viene riprodotto letteralmente dalla traduzione olandese⁷.

È quindi evidente che queste prime traduzioni del *Lazarillo*, spesso affettate, vogliono soprattutto informare il lettore sulle usanze degli Spagnoli. Le “fortunas y adversidades” del *Lazarillo* vengono così trasformate in una “storia divertente” volta a descrivere le caratteristiche della vita di Spagna.

Van Gorp afferma anche che le traduzioni dei romanzi picareschi spagnoli sono la chiave di volta per comprendere la storia europea del genere⁸. I traduttori di tali romanzi, infatti, non soltanto inserirono i loro gusti e i loro atteggiamenti nelle loro traduzioni, ma riuscirono anche a includervi le sensibilità di un vasto e invisibile pubblico di lettori. Infatti, verso il 1620, le traduzioni diventano molto più libere e riflettono sempre più la crescente fiducia e l'asservimento alla cultura francese del tempo. I traduttori applicano le norme sociali e culturali francesi e seguono gli autori in voga in Francia. Sebbene all'inizio la maggiore libertà si manifesti soltanto al livello della lingua e dello stile, presto anche lo sviluppo della storia viene adattato alle norme imperanti. La situazione iniziale subisce pochi cambiamenti, ma l'intreccio viene adattato in modo che le avventure amorose gettino ombra sulla critica sociale e sui bisogni materiali del protagonista. Particolarmente interessanti sono, a questo proposito, i numerosi cambiamenti eseguiti sulla fine dei romanzi, tanto che, sovente, alle vicende del *pícaro* viene addirittura dato un lieto fine incompatibile con l'elemento di disillusione e il tipico finale aperto del romanzo originale⁹. Questi cambiamenti strutturali si intensificano notevolmente verso la fine del XVII secolo, periodo nel quale il metodo di traduzione diventa ancora più libero tanto che è più corretto parlare di adattamento piuttosto che di traduzione. Addirittura, in alcune traduzioni francesi, come quella dell'Abbé de Charnés del 1678¹⁰, d'accordo con le norme imperanti e sanzionate dai romanzi, alla fine si fa morire Lázaro, ossia si conclude

6 *L'histoire plaisante et facétieuse du Lazare de Tormes espagnol. En laquelle on peut reconnoistre bonne partie des moeurs, vie et conditions des Espagnols*, Paris, J. Longis – R. Le Magnier, 1561.

7 Cfr. H. VAN GORP, *The European*, cit., pp. 139-140.

8 *Ivi*, pp. 137-138.

9 Sono infatti i caratteri formali e costitutivi della “picaresca”, non isolati, ma confluenti in un'opera, che creano una frattura rispetto agli schemi narrativi precedenti e ci conducono – nel 1554 con il *Lazarillo* – al romanzo moderno. Pertanto, cambiare queste caratteristiche per adattarle al gusto francese dell'epoca, significa tradire la stessa struttura e il significato del romanzo picaresco.

10 *Aventures et espiègeries de Lazarillo de Tormes*, Paris, Barbin, 1678.

il romanzo con la morte del protagonista, azzerando in tal modo il finale aperto caratteristico della picaresca.

Non diversa fortuna ha avuto la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*¹¹. Questo romanzo viene tradotto quasi letteralmente all'inizio del 1600, ma poco dopo viene privato dei passaggi giudicati noiosi – per esempio, nella traduzione di Chapelain del 1619 – finché non si arriva alla “belle infidèle”¹² di Gabriel Brémond (1695) che, come dice lo stesso traduttore, “ripulisce il testo”, dopo aver affermato nella prefazione: “Ce n'est pas une petite affaire, que d'un habit à l'Espagnole, en faire un à la Française, et surtout d'un habit vieux”¹³. Questa traduzione, a sua volta, viene utilizzata da Lesage, nel 1732, per la sua *Histoire de Guzmán d'Alfarache, nouvellement traduite et purgée des moralités superflues*¹⁴. Con il pretesto che l'originale spagnolo è troppo carico di digressioni morali, egli le sopprime, eliminando in tal modo l'aria dogmatica della storia che, a suo giudizio, non avrebbe richiamato il lettore francese. Tutto ciò in chiaro contrasto con quella che è la struttura e il significato stesso del romanzo picaresco barocco, in cui il protagonista – in questo caso Guzmán – è sintesi di due attitudini contrarie, svolge due ruoli ben diversi: quello dell'asceta che recita sermoni e quello del pícaro che si contempla nello specchio del suo tardivo pentimento, contrasto tipico di un periodo in cui è sempre presente il rovescio della medaglia e gli opposti convivono. Nel romanzo originale, infatti, la traiettoria di Guzmán oscilla continuamente tra il doppio processo di miglioramento e di degradazione morale, di ascesa e discesa nella scala sociale: caratteristica del suo ruolo di protagonista è quella di essere costantemente sottomesso a cambiamenti e alterazioni e, proprio nei momenti più critici della sua situazione personale, cresce il parametro del suo comportamento morale. Invece, Lesage, al posto delle digressioni morali, così importanti nella picaresca barocca, inserisce nuove avventure, influenzando in tal modo anche sulla struttura del romanzo del quale, di conseguenza, omette interi capitoli. Addirittura, alla fine, là dove il protagonista conclude “Aquí di punto y fin a estas desgracias [...]”¹⁵, il traduttore francese conclude il testo con le seguenti parole: “Telles sont, Lecteur, mon cher ami, les aventures qui me sont arrivées

¹¹ La prima parte del romanzo è del 1599; la seconda, del 1604.

¹² Termine coniato da Ménage per la traduzione di Luciano eseguita da Ablancourt nel 1654.

¹³ Cfr. H. VAN GORP, *The European*, cit., p. 140.

¹⁴ Paris, Çaneait, 1732.

¹⁵ M. ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, (ed. F. Rico), Barcelona, Planeta., p. 905.

jusqu'à présent [...]”¹⁶, ossia, sostituisce il termine “desgracias” con “aventures”. Tuttavia, curiosamente, l’eliminazione delle digressioni morali presenti nelle traduzioni della picaresca barocca non è privativa dei secoli XVII e XVIII: per esempio, anche nella traduzione italiana del *Guzmán* di Fernando Capecchi del 1953 vengono omessi numerosi passaggi a dimostrazione che, perfino in una traduzione del secolo XX, ci si può permettere di modificare la struttura del romanzo:

La traduzione delle opere comprese nel presente volume è stata condotta nell’intento di soddisfare a una duplice esigenza: rendere gli originali con la maggior aderenza possibile ed offrire ai lettori dei testi vivi e moderni; le note, nel limite dell’indispensabile, vogliono concorrere a questo fine di chiarezza e di agio immediato della lettura. Mentre le traduzioni del *Lazarillo*, del *Rinconete* e del *Buscón* sono integrali, in quella del *Guzmán* si sono dovuti omettere i sermoni, gli aneddoti, le digressioni, nonché il prolisso antefatto con cui s’apre e in cui s’attarda il romanzo, parti tutte che, estranee più o meno al racconto vero e proprio, vi frondeggiano tuttavia con rigoglio esuberante, intralciandone la distesa lettura e compromettendone, spesso fastidiosamente, il vivo interesse e la stessa unità artistica. [...] la conclusione a cui siamo giunti in quel nostro giudizio non differisce forse troppo da quella a cui potrebbe pervenire un lettore d’oggi che si sobbarcasse alla lettura del *Guzmán* così come uscì dalla mente dell’autore, e cioè che tutto l’apparato moralistico e sermoneggiante dell’opera è estraneo al protagonista, non nasce da una sua effettiva e sentita esigenza di ravvedimento e di redenzione, e però non è elemento complementare e necessario alla sua essenza di personaggio artistico. S’intende che, sia nel decidere le parti da omettere e sia nell’operare le omissioni, ci siamo regolati con la maggior prudenza che abbiamo potuto. Nel praticare i tagli, si è procurato di far rimarginare da sé i lembi dell’incisione, vale a dire si è ripresa la narrazione sempre dal punto stesso in cui la riprendeva l’autore; quando questo naturale accorgimento non è stato possibile, o per ragioni sintattiche o per la convenienza d’un più spontaneo addentellato narrativo, si è proceduto a lievi operazioni di sutura, ma con il minor numero di punti e procurando che non lasciassero tracce troppo visibili¹⁷.

¹⁶ M. ALEMÁN, *Histoire de Guzmán d'Alfarache*, cit., p. 412

¹⁷ *Romanzi picareschi: anónimo, Alemán, Cervantes* (trad. di F. Capecchi), Sansoni, 1953¹, 1956, pp. XXIV-XXV

Infine, per quanto concerne il *Buscón*¹⁸, esso viene tradotto già nel 1633 da De la Geneste, possibile pseudonimo di Scarron: *L'aventurier Buscón. Histoire facécieuse composée en espagnol par don Francisco de Quevedo, cavalier espagnol, et traduite en françois par [...]*¹⁹. Sebbene De la Geneste non ci dica nulla su come abbia condotto la sua traduzione, il suo editore – Billaine – ci informa che il testo spagnolo “*a été façonné à la Française d’une main qui l’a merveilleusement bien embelli*”²⁰. Invece, le varianti apportate da De Geneste toccano nuovamente la struttura del testo: il protagonista è adesso “l’aventurier Buscón” e soprattutto nella terza parte, quando Pablos incomincia ad entrare seriamente in conflitto con la società, il traduttore modifica il percorso diegetico del romanzo per arrivare, alla fine, a fargli raggiungere la felicità:

Voilà, Seigneur Lecteur, l’heureuse issue de mes aventures: & l’état présent de mes contentemens [sic], mais comme il est très véritable, que nul ne se peut assurer & se dire heureux avant la mort, ie ne sçai parmi tant d’excez de bonne fortune, s’il ne me arrivera point quelque desastre, qui me fasse trouver le mercredi des cendres après le mardi gras, & que ma fin ne soit pareille à mon commencement.

Tout est sous la Providence du Ciel, on ne peut prévoir l’avenir, mais maintenant ie puis dire qu’il y a peu de personnes en l’Univers, de quelque condition qu’ils puissent être, & quelque prospérité qu’ils puissent avoir, dont la félicité soit comparable à la mienne. Veüille le Ciel me la conserver longuement en la compagnie de ma chère Rozèle²¹.

Così, il “Buscón” francese riesce a sposarsi con l’amabile Rosselle – “une jeune bourgeoise [...] douée d’une parfaite beauté” – che inoltre è “la fille unique d’une maison extrêmement riche”, mentre sappiamo che invece il Pablos originale non riesce nella sua scalata sociale e, alla fine, parte per le Indie dove: “[...] fuéme peor como Vuestra Merced verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres”²².

Dal finale del romanzo nasce una delle maggiori discrepanze tra l’originale e la traduzione visto che, nel piano diegetico del primo, l’autore – implicito – nega a Pablos l’ascesa sociale, mentre tale concet-

¹⁸ Prima edizione: Zaragoza, 1626

¹⁹ Paris, Billaine, 1633.

²⁰ *Ivi*, “Le libraire aux lecteurs”.

²¹ F. DE QUEVEDO, *L’aventurier Buscón*, cit., p. 246.

²² *Id.*, *Historia de la vida del buscón, llamado Don Pablos, exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños*, Zaragoza, P. Verges, 1626, p. 102.

to di società statica insinuato nel testo spagnolo viene sostituito dall'autodeterminazione individuale nella traduzione francese²³. Questo accento sulle avventure dell'intreccio e sulla conclusione borghese riflette ovviamente un cambiamento di punto di vista della figura del protagonista. Il *pícaro* spagnolo, socialmente emarginato, di bassa estrazione sociale, le cui origini vengono ampiamente descritte agli inizi dei romanzi come parodia dei romanzi cavallereschi, non possiede le stesse caratteristiche nelle traduzioni, anzi, in alcune, la sua provenienza non viene neppure menzionata. Nelle prime traduzioni europee derivate da quelle francesi, inoltre, il Pablos originale si trasforma gradualmente in un cercatore di fortuna: il nuovo protagonista è ritratto come un avventuriero, paragonabile agli eroi dei romanzi cavallereschi ai quali, invece, nel testo originale voleva contrapporsi, riflettendo in tal modo l'influenza che il genere picaresco subì dal potente codice estetico francese del XVII secolo.

Il successo della picaresca culmina in Europa con la figura di *Gil Blas de Santillana*, uscito in quattro volumi (1715-1735). Le avventure di Gil Blas, narrate in prima persona, servono da pretesto all'autore – Lesage – per comporre un quadro pittoresco e minuzioso della società francese di allora, anche se lo sfondo è la Spagna. Ricollegandosi alla tradizione picaresca, l'autore dipinge un quadro satirico della società del suo tempo, collocandosi nel filone della produzione realistica del complesso periodo di transizione tra XVII e XVIII secolo. Anche nelle versioni francesi del secolo XVIII, il culmine del desiderio è dato da un'esistenza stabile e socialmente rispettabile e il lieto fine diventa un tipico elemento dell'avventuroso romanzo picaresco, con pochissime eccezioni. Inoltre, sebbene il concetto dell'onore, in Spagna, non abbia nulla a che vedere con il guadagno materiale, in Francia, invece, le traduzioni collegano il denaro con l'onore. Sicuramente Lesage prese questo concetto dalle traduzioni di De Charnés (*Lazarillo*), Brémond (*Guzmán*) e De la Geneste (*Buscón*) al momento di fornire una buona posizione sociale al protagonista alla fine del romanzo e simili motivi mercantili sono presenti anche nelle versioni olandesi e inglesi²⁴.

Per concludere, quindi, le caratteristiche presenti nelle traduzioni francesi dei romanzi picareschi hanno le loro radici in fattori culturali – il codice estetico del classicismo francese del XVII secolo – e sociali – il *pícaro*, muovendosi ora in una società straniera, diventa un “avven-

23 Il “lieto fine” si ritrova, ovviamente, nella maggior parte delle traduzioni europee derivate da quella francese (olandese, 1642; tedesca, 1671; inglese, 1657).

24 Cfr. H. VAN GORP, *The European*, cit., p. 145.

turiero”. Sovente, inoltre, e specialmente in Germania, si esegue una reinterpretazione, anche in chiave religiosa, del romanzo, ma è comunque la Francia ad aprire la strada in questo senso e ad agire da mediatrice.

La picaresca, perciò, costituisce un tipico esempio di quanto i fattori estetici, ideologici e religiosi abbiano un’importante parte nell’ambito delle traduzioni. Un gran numero di queste ultime, inoltre, contribuisce anche a creare modelli di imitazione in varie lingue e quindi influisce profondamente sulle letterature nazionali in questione. Ne è un esempio la traduzione del *Buscón* di Quevedo da parte di De la Geneste su cui si basarono le traduzioni olandesi e tedesche.

Tuttavia, nel XVII secolo, l’egemonia dei canoni francesi non rimane confinata al genere del romanzo, bensì si estende anche alla “trattatistica”. Infatti, anche per quanto concerne i trattati assistiamo allo stesso singolare fenomeno: le traduzioni europee, pur dichiarandosi basate direttamente sull’originale spagnolo, in realtà vengono eseguite a partire da una traduzione francese.

Ne è esempio il *Curioso tratado de la naturaleza y calidad del chocolate*²⁵, che costituisce il primo trattato sul cioccolato pubblicato in Europa – 1631 – per risolvere, a dire dell’autore, i dubbi che si nutrivano rispetto alla possibile nocività o al presunto giovamento che si possono ricavare da questo alimento.

L’autore – Colmenero de Ledesma – è un medico andaluso vissuto a lungo in Messico. Egli suddivide il suo scritto in quattro parti – in realtà cinque, se si considera come a sé stante la sezione sul modo di preparare la cioccolata, intitolata “modus faciendi”. La prima, è costituita dall’esame della cioccolata e dei suoi ingredienti, con speciale attenzione al cacao; la seconda parte, riguarda il temperamento che risulta dalla mescolanza di questi ultimi; la terza, i diversi modi di preparare e assumere la cioccolata; e, infine, la quarta, è relativa all’uso più appropriato che se ne può fare a seconda del tempo, dei momenti della giornata e della predisposizione ad alcune malattie.

Lo stile del trattato è alquanto neutro e riflette il giudizio che Guillermo Díaz-Plaja dà della medicina umanistica del ’600, paragonandola a quella del secolo anteriore: “el tono general de los médicos humanistas es inferior. Son menos libres, más universitarios y, entonces, era esto lo peor que les podía suceder [...]”; y con la tendencia

²⁵ A. COLMENERO DE LEDESMA, *Curioso tratado de la naturaleza y calidad del chocolate. Dividido en quatro puntos* [...], Madrid, F. Martínez, 1631.

a evadirse constantemente hacia un humanismo libresco y no de la mejor calidad”²⁶. Malgrado ciò, e benché sia giudicato poco importante sotto l’aspetto botanico, il *Tratado* di Colmenero de Ledesma ebbe un’immediata fama testimoniata dalla sua capillare diffusione in Europa grazie anche alle innumerevoli traduzioni che furono eseguite nello stesso secolo XVII.

La prima di queste traduzioni, inglese, pubblicata già nel 1640 a Londra²⁷, venne condotta sul testo spagnolo, ma già la seconda edizione inglese eseguita da Chamberlayne nel 1685²⁸ si avvale di un’anteriore traduzione francese.

In effetti, la prima traduzione francese risale al 1643: *Du chocolate. Discours curieux, divisé en quatre parties [...]. Traduit de l’Espagnol en François sur l’impression faite à Madrid l’an 1631 et esclaircy de quelques annotations*²⁹. In realtà, le “quelques annotations” del traduttore Moreau sono numerosissime; non soltanto, ma egli introduce, alla fine del testo, il *Diálogo* di Marradón, unico autore europeo ad aver scritto sull’argomento prima di Colmenero, criticando il cioccolato.

Questa traduzione parigina ebbe ampia diffusione visto che servì come base al traduttore italiano e venne inserita da Dufour dapprima nel suo *De l’usage du caphé, du thé et du chocolate* del 1671³⁰ e, successivamente, nelle sue varie edizioni aumentate, intitolate *Traitez nouveaux et curieux du café. Du thé et du chocolate*, a partire dal 1685³¹.

Per quanto concerne le traduzioni italiane, se ne conosce una soltanto, eseguita da Vitrioli e riedita varie volte in diverse città (Roma, 1675; Venezia, 1678; Bologna, 1694):

Della cioccolata. Discorso diviso in quattro parti d’Antonio Colmenero de Ledesma, medico e chirurgo della città di Écija nell’Andaluzia. Tra-

²⁶ G. DÍAZ-PLAJA, *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968, p. 953

²⁷ A. COLMENERO DE LEDESMA, *A Curious Treatise of the Nature and Quality of Chocolate. Written in Spanish by Antonio Colmenero de Ledesma, Doctor in Physicke and Chirurgery. And put into English by Don Diego de Valdes-forte [i.e. James Wadsworth] printer’s mark, Mc Kerrow 381; Imprinted [...] by I. Oks. Dwelling in Little St. Bartholmewes, London, 1640.*

²⁸ ID., *A Curious treatise of the nature and quality of chocolate [...] done into English from the original Spanish, by J. Chamberlaine*, London, W. Crook, 1685; si tratta nuovamente di un traduttore che afferma di aver eseguito la sua traduzione direttamente sull’originale spagnolo sebbene sia certo che egli si era già avvalso della traduzione francese di Dufour del 1671 per la sua precedente opera: *The Natural History of Coffee, Thee, Chocolate, Tobacco [...]*, London, Ch. Wilkinson, 1682.

²⁹ Paris, S. Cramoisy, 1643.

³⁰ Lyon, I. Girin – B. Rivière, 1671

³¹ La prima: La Haye, A. Moetjens, 1685. Questa traduzione di Dufour viene addirittura tradotta in latino nel 1685.

*dotto dalla lingua spagnuola nell'italiana con aggiunta d'alcune annotazioni, da Alessandro Vitrioli*³².

Già dal titolo si evince che la traduzione si distanzia dall'originale spagnolo: la versione di Roma, infatti, oltre alle "Annotazioni", riporta anche il "Dialogo" di Marradón, esattamente come la versione francese. Inoltre, confrontandola a quella francese e all'originale spagnolo, si ricava senza ombra di dubbio, che la versione italiana è stata condotta sulla traduzione francese e non su quella spagnola, per quanto nel frontespizio si legga: "tradotta dalla lingua spagnuola nell'italiana". Già lo stesso sottotitolo ci orienta in questa direzione: al generico "Al aficionado lector" dello spagnolo, la versione italiana sostituisce infatti il più esteso "Della cioccolata. Prefazione. Che contiene il soggetto e la divisione di questo discorso"³³, evidentemente calcato dalla traduzione di Moreau che così recita: "Du chocolate. Préface. Contenant le sujet et la division de ce Discours"³⁴.

Vi è inoltre nel testo italiano tutta una serie di varianti rispetto all'originale spagnolo, le quali coincidono perfettamente con la versione francese:

a) Si aggiungono segmenti, per lo più esplicativi, comuni alle versioni italiana e francese e assenti invece nell'originale spagnolo. Sebbene tali aggiunte siano generalmente comprensibili in un testo destinato a una cultura diversa da quella spagnola, colpisce il fatto che la traduzione italiana ricalchi esattamente quella francese. Già all'inizio, per esempio, là dove l'originale spagnolo recita: "Y particularmente en la Corte"³⁵, la versione francese aggiungeva: "et particulièrement en la Cour du Roy d'Espagne"³⁶. Di conseguenza, quella italiana: "e particolarmente nella Corte del Re di Spagna"³⁷. Allo stesso modo, dopo il toponimo "Marchena", le versioni francese e italiana aggiungono entrambe "Bourg de l'Andalouzie"³⁸/"Borgo dell'Andaluzia"³⁹. O ancora, quando Colmenero de Ledesma spiega che dal cacao si ricava una

³² Roma, R.C.A., 1667.

³³ A. COLMENERO DE LEDESMA, *Curioso trattato sulla natura e qualità del cioccolato* (a cura di E. Paltrinieri), Alessandria, Dell'Orso, 1999, p. 79.

³⁴ ID., *Du chocolate. Discours curieux*, cit., p. 1.

³⁵ ID., *Curioso tratado* (ed. 1999), cit., p. 78.

³⁶ ID., *Du chocolate. Discours curieux*, cit., p. 1.

³⁷ ID., *Curioso trattato* (ed. 1999), cit., p. 79.

³⁸ ID., *Du chocolate. Discours curieux*, cit., p. 2.

³⁹ ID., *Curioso trattato* (ed. 1999), cit., p. 79.

buona quantità di grasso che può essere adoperato per il viso come ha visto fare alle “criollas”, il traduttore francese, poi ripreso dal Vitrioli, si sente in dovere di spiegare il termine con la seguente parafrasi: “comme j’ay veu pratiquer aux Indes par les femmes espagnoles qui sont nées en ce país-là”⁴⁰ / “Come io ho veduto praticare all’Indie per le donne spagnuole che sono nate in quei paesi”⁴¹. Oggetto di spiegazione, e quindi di aggiunta all’interno del testo, è anche il termine “molinillo”: fr.: “qui est un instrument de bois duquel ils se servent à cet effet”⁴² / “che è un istromento di legno che serve a quest’effetto”⁴³. E questo è soltanto un esiguo campionario delle coincidenze che si riscontrano, lungo tutto il trattato, tra le versioni francese e italiana.

b) Ci sono iterazioni ridondanti di aggettivi e verbi, anch’esse comuni alla versione francese e a quella italiana. Per esempio, dove lo spagnolo, spiegando la composizione della cioccolata, si serve della sola parola *ingredientes*, le versioni francese e italiana aggiungono “semplici”: “simples et ingrédients [sic]⁴⁴ / semplici e ingredienti”⁴⁵. E ancora, dove lo spagnolo parla soltanto di “temperamento”, le altre due versioni aggiungono il sinonimo “compleSSIONe”: “complexion ou tempérament”⁴⁶ / “compleSSIONe o temperamento”⁴⁷.

c) Inoltre, le versioni francese e italiana presentano le stesse omissioni e semplificazioni di periodi sintattici presenti invece nell’originale spagnolo. Per esempio, dove si parla di una qualità di “chili” detta “Chilpatlagua”, nel testo di Colmenero compare “que son unos chiles o pimientos [...] ni tan simples como los penúltimos y son los usuales”⁴⁸, periodi omessi invece dalle altre due versioni⁴⁹.

d) Infine, esiste tutta una serie di sequenze in cui la versione italiana si basa chiaramente su quella francese e non sull’originale spagnolo. Per citare soltanto un esempio, che compare proprio all’inizio del trattato, tra i molti che possono riscontrarsi:

⁴⁰ ID., *Du chocolate. Discours curieux*, cit., pp. 6, 13.

⁴¹ ID., *Curioso trattato* (ed. 1999), cit., pp. 83, 91.

⁴² ID., *Du chocolate. Discours curieux*, cit., p. 12.

⁴³ ID., *Curioso trattato* (ed. 1999), cit., p. 89.

⁴⁴ ID., *Du chocolate. Discours curieux*, cit., p. 4.

⁴⁵ ID., *Curioso trattato* (ed. 1999), cit., p. 81.

⁴⁶ ID., *Du chocolate. Discours curieux*, cit., p. 5.

⁴⁷ ID., *Curioso trattato* (ed. 1999), cit., p. 81.

⁴⁸ ID., *Curioso trattato* (ed. 1999), cit., p. 98.

⁴⁹ Naturalmente, nella versione italiana, vi sono anche errori di interpretazione della versione francese come quando l’originale “perniciosamente”, tradotto in francese con “très mal”, viene interpretato in italiano come “tre mali”.

Originale spagnolo:

“me pareció defender esta confección con razones filosóficas contra qualquiera que condenare esta bebida tan sana y tan buena, sabiendo aprovecharse del modo de hazer la pasta, según que para diversos sujetos conviene y del uso moderado del beberlo”⁵⁰;

Versione francese:

“Il m’a semblé estre à propos de deffendre cette composition par des raisons de philosophie, contre tous ceux qui voudront condamner un breuvage si bon et si salubre, afin qu’on sçache se servir du moyen de faire cette pâte selon les divers sujets et occasions où elle est utile et profitable, et selon la modération qu’on apporte en son usage”⁵¹;

Versione italiana, calcata da quella francese:

“Mi è paruto non esser fuor di proposito il defendere questa compositione con ragioni filosofiche contro tutti quelli che vorranno condannare una bevanda sì buona e sì salubre, affinché la persona sappia servirsi di un modo di fare questa pasta secondo li diversi soggetti et occasioni nelle quali ella è utile e profittevole e secondo la moderatione che a ciascuno nel suo uso fa di mestiere”⁵².

Insomma, a parte i casi di cattiva interpretazione del francese, quella di Vitrioli è evidentemente una traduzione letterale della versione francese di Moreau. Quindi, anche nell’ambito della trattatistica, l’egemonia culturale della Francia seicentesca la faceva da padrone, fatto paradossale se si pensa alle intense relazioni che allora esistevano tra Italia e Spagna.

Tuttavia, l’adeguamento dei codici culturali nell’ambito della traduzione non è privativo della Francia e dei secoli XVII e XVIII. Se risaliamo, infatti, alla Spagna medievale e, in particolare, all’epoca di Alfonso X, possiamo notare, per esempio, quanto influente sia stato il pensiero, in questo caso, ebraico. Nel periodo alfonsino si realizza infatti una gran mole di traduzioni dall’arabo sulla scia della “Scuola dei traduttori di Toledo” e, prima ancora, dell’impero di Bagdad che aveva sincretizzato, tramite le traduzioni in arabo, le culture delle numerose civiltà conquistate. In questo senso, il regno alfonsino rappresenta il pe-

⁵⁰ A. COLMENERO DE LEDESMA, *Curioso tratado* (1999), cit., p. 78

⁵¹ ID., *Du chocolate. Discours curieux*, cit., pp. 2-3.

⁵² ID., *Curioso tratado* (ed. 1999), cit., p. 79.

riodo in cui nella Spagna “reconquistada” l’influsso della cultura araba si fece sentire maggiormente. Probabilmente, la necessità di amalgamare le varie razze e religioni per evitare contrasti determinò la spinta a raccogliere l’eredità arabo-islamica ed ebraica offrendo un trattamento di favore agli eruditi di entrambe le religioni e contattando alcuni sapienti di quelle che erano state le celebri scuole filosofiche e letterarie di Murcia e Sevilla in epoca musulmana. Alfonso X fece tradurre numerose opere arabe preferendo quelle scientifiche⁵³, letterarie⁵⁴ e religiose⁵⁵ rispetto a quelle filosofiche che invece costituirono il principale oggetto di traduzione nella “Scuola di Toledo”. Anche i traduttori alfonsini lavorarono principalmente a Toledo⁵⁶ e, come nell’epoca precedente, le lingue coinvolte nel processo continuarono ad essere tre: arabo, castigliano e latino. Tuttavia, a differenza di prima, si registrarono entrambe le lingue d’arrivo: il volgare romanzo e il latino. È questa l’origine della prosa castigliana che non venne più confinata al rango di lingua intermedia, ma assunse essa stessa dignità di lingua scientifica e letteraria. In genere, ad un primo traduttore, quasi sempre ebreo, veniva affidata la traduzione dall’arabo in castigliano e a un secondo, cristiano, quella dal castigliano al latino. L’importanza degli Ebrei per quanto concerne la nascita del castigliano è ormai cosa certa: essi, avendo raggiunto in questo periodo un alto rango presso i signori, si adoperarono affinché si accantonasse il latino come lingua ufficiale in quanto rappresentava per loro l’unità cristiana dell’Occidente. Inoltre, il loro intervento è attestato in tutte le traduzioni scientifiche, mentre quello mozarabico molto meno forse perché gli intellettuali musulmani, con l’avanzare della “Reconquista”, preferirono emigrare a Granada, in nord Africa o in Oriente. La consacrazione del castigliano quale espressione linguistica di una nuova cultura e di un nuovo potere si deve quindi all’opera di mediazione e divulgazione degli Ebrei⁵⁷.

⁵³ Tra le altre: il *Libro de las formas*, il *Libro de la Acafeba*, il *Libro de las estrellas fixas*, il *Lapidario*, il *Libro conplido*, il *Picatrix*, il *Libro de las cruces*, le famose *Tablas alfonsíes*, i *Canoni* di al-Battāni, vari “Astrolabios”, il *Libro del saber de astrología*, la *Alcora*, il *Libro de las formas*, ecc...

⁵⁴ Appartengono a questo periodo le traduzioni del *Sendebār*, del *Calila y Dimna* e di alcune parti delle *Mille e una notte*, del *Barlaam y Josafat* e del *Directorium*.

⁵⁵ Per esempio, *La escala de Mahoma*, che probabilmente influi su Dante (Cfr. M.Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Hiperión, 1984². 1^o. ed:1919). Non dimentichiamo che compose egli stesso delle *Cantigas* alla Vergine in galiziano, secondo l’uso consolidato di scrivere versi in questa lingua.

⁵⁶ Pur estendendo il lavoro anche ad altre città del sud sottratte agli Arabi.

⁵⁷ È chiaro che questo nascente volgare incontrò non poche difficoltà ad adattarsi alla molteplicità delle materie trattate in una lingua già definitivamente formata e fissata quale era

Sempre attraverso queste traduzioni penetra nella Penisola anche il codice arabo, codice sempre inteso nella sua dicotomia inseparabile di lingua e cultura. Tuttavia, è necessario fare una distinzione tra quelle che sono state le traduzioni “scientifiche” e quelle, invece, “letterarie” eseguite in questo periodo. Effettivamente, alcune traduzioni scientifiche realizzate sotto Alfonso X, come, per esempio, quelle del *Libro de la Alcora*, del *Libro de la Açafeba*, dei *Canoni di al-Battāni* e del *Lapidario*, devono essere intese come doppia trasposizione di codici culturali. Infatti, si tratta di opere che in Oriente (e, in particolare, nel periodo del Califfato di Bagdad – sec. VIII – in cui l’impero musulmano si estendeva dall’India, passando per il Nord Africa, fino alla Spagna) avevano già raccolto patrimoni culturali diversi: anzitutto, quello greco, sanscrito e persiano⁵⁸. In Oriente, ad esempio, si ebbero le prime traduzioni di testi astronomici sanscriti già nel 770-780; le traduzioni mediche (tra cui anche quella di Galeno) ebbero inizio nella prima metà dell’800; e, prima della fine di questo secolo, erano già stati tradotti in arabo *l’Almagesto* e gli *Elementi* di Euclide, che in Occidente non furono conosciuti fino a molto più tardi. Infine, alla morte di al-Mansūr, i Musulmani potevano già leggere tradotti in arabo il *Calila* e molti altri testi indiani e greci.

È questa cultura araba mediata (in particolare, da quella greca e quella indiana) quella che arriva in Spagna con l’invasione musulmana. Quindi la Spagna subisce sì l’influsso della cultura araba, ma, insieme a questa, anche quello di altre culture.

Ciò è particolarmente vero nel caso delle traduzioni letterarie. Se si includono in questo gruppo le traduzioni filosofiche realizzate nella cosiddetta “Scuola di Toledo”, vediamo, per esempio, che Aristotele penetrò nell’Occidente cristiano proprio a partire dalle traduzioni arabe giunte in Spagna. Quindi, grazie alla mediazione della cultura orientale, si venne a conoscere in Occidente la cultura greca classica (Aristotele, Archimede, Tolomeo, Euclide, ecc...) molto prima che venissero elaborate le prime versioni direttamente dall’originale greco.

Parabo. Tuttavia, la prosa dei traduttori alfonsini, anche se a livello sintattico spesso subì l’influenza della lingua semitica, a livello lessicale compì un immenso sforzo riuscendo a creare e a ricostruire all’interno dello spagnolo i termini mancanti (Cfr. G. Bossong, *Las traducciones alfonsíes y el desarrollo de la prosa científica castellana*, in *Actas del coloquio hispano-alemán Menéndez Pidal* [...], Tübingen, Niemeyer, 1982, pp. 1-14).

⁵⁸ Non per nulla i primi traduttori in arabo furono persiani perché erano loro a detenere la cultura in questa prima fase).

Per quanto concerne la narrativa, queste trasposizioni di codici culturali sono ben esemplificate dal percorso di due raccolte di racconti tradotte in castigliano sotto Alfonso X: il *Calila y Dimna* e il *Sendebār* o *Libro de los engaños*. Sono queste, raccolte che hanno la loro origine in India e, attraverso una versione intermedia in pahlevi (persiano antico) arrivano all'arabo (con varie altre traduzioni parallele: siriane, ebraiche, greche, ecc...). In seguito, a grandi linee, sempre da una versione araba passano al castigliano.

È chiaro che in questo lunghissimo percorso subiscono dei processi di trasformazione immensi dovuti non soltanto alla trasposizione dei codici linguistici, ma anche e proprio dei codici culturali.

Effettivamente, se nel caso dei testi scientifici è abbastanza facile stabilire, grazie ad una serie di termini cronologici, la dipendenza dell'Occidente dall'Oriente, ciò non avviene in campo letterario perché i temi, nel loro passaggio ad un altro ambiente etnolinguistico subiscono un processo di alterazione e di adattamento che li rende praticamente irriconoscibili. I copisti e i traduttori, infatti, si sentirono generalmente autorizzati a trasformare alcune parti del testo a seconda del loro gusto personale, operazione in qualche modo facilitata dalla nuova forma di presentazione dei racconti, inseriti in una cornice e uniti da un filo narrativo, invece di essere disposti per ordine alfabetico come negli *Exemplaria*. La stessa sorte subiscono anche i testi scritti per cui molte collezioni orientali sono arrivate grandemente alterate nelle mani dei traduttori occidentali conservando ben poco dell'originale ad eccezione della struttura narrativa.

Ora, prendendo come esempio il *Sendebār*, le prime testimonianze indicano una sua origine indiana. Dall'India, questi racconti sarebbero passati alla Persia (>traduzione pahlevi), alla Siria (>traduzione siriana), a Bagdad (>traduzione araba) e alla Grecia (>*Syntipas* greco). Infine, dall'arabo al castigliano (*Libro de los engaños*)⁵⁹.

A sua volta, una di queste traduzioni – con maggiore probabilità, quella ebraica – diede luogo ad una serie di versioni occidentalizzate del testo che trasformarono completamente quelli che erano i contenuti delle versioni orientali a partire dal titolo che diventò *Libro dei Sette Savi di Roma*.

Esemplifichiamo soltanto due brevi parti per dimostrare quanto subiscano trasformazioni radicali i codici culturali trasposti in un altro

⁵⁹ Nel caso del *Sendebār* non è possibile risalire con certezza ad un archetipo indiano, ma nel caso del *Calila* sì (*Pancatantra*). Cfr. E. PALTRINIERI, *Il Libro degli Inganni' tra Oriente e Occidente. Traduzioni, tradizione e modelli nella Spagna alfonsina*, Firenze, Le Lettere, 1992, 537 pp.

ambiente etnolinguistico: l'apertura e la chiusura di alcune delle innumerevoli versioni del *Sendebār*.

Il testo, nella versione spagnola (*Libro de los Engaños*), si apre con questa frase: "Auia un rrey en Judea que auia nonbre Alcos".⁶⁰

Quest'apertura ci offre già qualche informazione, prima fra tutte l'appartenenza della storia alla letteratura popolare. Né la versione spagnola né quelle arabe danno infatti un'indicazione temporale precisa, come avviene di frequente nei racconti folkloristici. Infatti, nel periodo di fioritura della letteratura araba (VIII-XI secolo) si stabilì, al fine di raccontare gli eventi, una convenzione particolare conosciuta come "sistema di testimonianze" o "d'autorità"⁶¹, unica garanzia di autenticità anche per la materia profana, mentre la libera invenzione, non sottomessa a questo criterio, era disprezzata. Così la narrativa araba si piazzò tra due estremi: da una parte, le storie non erudite che cominciavano con un equivalente del nostro "c'era una volta" o venivano riprese da una voce anonima; dall'altra, il racconto introdotto storicisticamente secondo il sistema di autorità: "A disse, con l'autorità di B, che C..."⁶²

Più interessante, al fine di questo studio, è la localizzazione spaziale del regno in cui viene ambientato il racconto nel *Sendebār*. Essa, sebbene non condizioni in nessun modo lo svolgimento della storia, si diversifica infatti nelle varie versioni. Così, mentre in genere nelle versioni arabe non viene riferito il nome del paese – tranne in Habicht: Cina, e in alcune altre: India –, né quello del re – eccetto le *Cento e una notte*: "Seif al-Alām -, il *Libro de los engaños* chiama il re Alcos e lo fa regnare in Giudea. Questa importante variante ci induce a ipotizzare un tentativo, da parte del traduttore, di avvicinare il testo spagnolo al suo *milieu* culturale, fornendo degli elementi – localizzazione: Giudea; nome del re ispanizzato in Alcos – in cui il pubblico al quale era diretto il testo potesse ritrovarsi. Vi è, insomma, un tentativo d'ispanizzazione: non più re d'India (come in altre versioni orientali), né di Cina (come in Habicht, terra molto nominata anche nei racconti di origine egiziana, sebbene mai descritta), re che viveva nell' "antichità dei tempi" (versioni arabe), ma, curiosamente, un re di Giudea, chiamato Alcos,

⁶⁰ *Libro de los Engaños*, (a cura di E. Vuolo), Napoli, Liguori, 1980, p. 3. "C'era in Giudea un re chiamato Alcos".

⁶¹ Sistema sviluppato per preservare e autenticare i detti di Muhammad in tutti quei punti che non erano trattati abbastanza esaurientemente nel *Corano*: questi venivano infatti provati e stabiliti soltanto se accompagnati dalla menzione di una catena ininterrotta di testimoni, principi che poi passarono alla materia profana (storiografia, aneddotica).

⁶² Cfr. E. PALTRINIERI, *Il Libro degli Inganni*, cit., pp. 243-244.

specie di termine intermedio tra l'alta antichità indiana o orientale e l'era cristiana, che racchiude ancora un profumo di esotismo⁶³. Per quanto invece concerne la localizzazione in Giudea, avanziamo un'ipotesi basata sul fatto che nessun'altra versione, né orientale né occidentale del *Sendebār*, ambienta la storia in questa terra. Infatti, la tesi di Comparetti⁶⁴, secondo il quale il copista avrebbe scritto "Giudea" al posto di "India" appare alquanto improbabile visto il perfezionismo dei traduttori medievali in Spagna e la letteralità dei loro lavori. Anche l'ipotesi di Epstein⁶⁵, che fa derivare il termine Giudea da una versione ebraica anteriore, non è dimostrabile visto che di tale versione non è rimasta traccia. Noi, invece, azzardiamo l'ipotesi dell'intervento, nella traduzione del *Libro de los Engaños*, di un traduttore ebreo. Tale congettura si basa sui seguenti presupposti: a) il ruolo di primo piano che ebbero gli Ebrei nelle traduzioni alfonsine; b) la sostituzione, nel *Libro de los Engaños*, dell'ultimo racconto "La volpe", perché attacca duramente gli Ebrei, con una storia che discredita le istituzioni cristiane: "La donna, il chierico e il frate"⁶⁶.

Infatti, al contrario di quanto affermano Comparetti e Amador de los Ríos⁶⁷, del Cristianesimo questo racconto attacca le istituzioni. Es-

⁶³ L'ispanizzazione di ALCOS è stata dimostrata da G.T. ARTOLA, *Sindibad in Medieval Spanish: a Review Article*, in "Modern Language Notes", LXXI, 1956, p. 41: AL-KHSR (arabo non vocalizzato dal traduttore in questa lingua), nome, a sua volta, tradotto dal persiano KHUSRŪ > KHUSRŪ > siriano? > AL-KHSR > ALCOS

⁶⁴ D. COMPARETTI, *Ricerche intorno al libro di Sindibad*, in "Memorie dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere", 1869, 2ª ed., Firenze, 1894; "Classe di Lettere e Scienze Morali e Politiche", 1868-1869, Milano, 1870, pp. 1-36.

⁶⁵ M. EPSTEIN, "Mishle Sendebār": *New light on the transmission of folklore from East to West*, in "Proceedings of the American Academy for Jewish Research", XXVII, 1958, pp. 1-17.

⁶⁶ Ovviamente, il ramo occidentale, che comprende 40 versioni del testo, offre numerose discrepanze rispetto al ramo orientale. Ad esempio, nel *Dolopathos*, ossia nella più antica versione occidentale conservata (in vv. francesi), il re si chiama Dolopathos e governa la Sicilia, mentre ne *I Sette savi di Roma*, titolo di tutte le versioni nelle altre lingue occidentali, in genere, l'azione viene ambientata a Roma, il re diventa imperatore e si chiama Diocleziano o Vespasiano; infine, in questo ramo, vengono conservate soltanto quattro delle storie del ramo orientale.

⁶⁷ D. Comparetti, art. Cit., pp.1-36; Amador de los Ríos, *Historia Crítica de la literatura española*, Madrid, Rodríguez, 1861-1865, II, p. 536 nota: "Así acaba el libro castellano, amoldándose a las costumbres de la época: en el primitivo original, reconocida la inocencia del príncipe, tiene éste la generosidad de probar, por medio de un apólogo, que no debe su acusadora ser justificada: el rey quiere que por lo menos se la mutile, rasgo característico del Oriente; pero contando ella otro apólogo, en que sostiene que no debe ser mutilada, expía su crimen con un castigo humillante y público. Este desenlace no podía ser admitido por el Infante de

so inoltre viene chiuso con una figura retorica proveniente dal testo ebraico dell' *Akdamut*, poema mistico composto nel IX secolo per uso liturgico a Pentecoste: “[...] que dize el sabio que avn que se tornase la tierra papel e la mar tinta e los peçes della pendolas, que non podrian escreuir las maldades de las mugeres”⁶⁸. Pertanto, si tratta quasi sicuramente di un’ interpolazione del traduttore ebraico. È chiaro, quindi, come, in questo caso, il codice arabo – e per codice s’ intende il binomio inscindibile di “lingua-cultura” – sia penetrato nella Cristianità ispanica “adattato” e mediato da un terzo codice, quello ebraico, che funziona da filtro non scevro da ideologie. D’ altronde, gli Ebrei, nel secolo XIII, hanno raggiunto il loro massimo sviluppo tra i Musulmani ormai sottomessi e i Cristiani dominatori: si sono collocati in una posizione di prestigio semplicemente traducendo in castigliano – lingua a loro familiare al pari di quella araba – i prodotti culturali islamici. Da questa posizione, quindi, riescono anche a modificare i testi tradotti a proprio vantaggio, inserendo, anche se soltanto marginalmente, la loro ideologia. Pertanto, sotto Alfonso X sono gli Ebrei ad influenzare le scelte culturali: le loro traduzioni letterarie non sempre “riflettono” la cultura di partenza, bensì operano una “rifrazione” – per dirla con i termini di Lefevère⁶⁹-. Nel caso del *Libro de los Engaños* tradotto sotto Alfonso X, la manipolazione consiste nella sostituzione dell’ ultimo racconto della raccolta e nella specifica localizzazione in Giudea del romanzo.

Castilla, y lo varió: el apólogo con que termina su versión es por tanto original y tomado de las costumbres y civilización cristianas, como persuade desde luego su título”.

⁶⁸ Ed. di Vuolo, Napoli, Liguori, 1980, p. 70

⁶⁹ “La rifrazione non è assolutamente una copia in quanto implica un mutamento di percezione: [...] in pratica, è quel che accade quando un traduttore traspone un testo da una cultura ad un’ altra. Riscrivere in tal senso è una forma di manipolazione letteraria: la traduzione è la riscrittura – e quindi la manipolazione – di testi, superando i confini linguistici e culturali”.

LE DIFFICILE METIER DE L'ADAPTATEUR DANS LA FRANCE DU XVII^E SIECLE

Monica Pavesio

Dans la première moitié du XVII^e siècle, la plupart des comédies qui sont parvenues jusqu'à nos jours s'inspirent de comédies italiennes ou ont une origine espagnole. Lorsqu'on est obligé de produire beaucoup, ce qui était le cas des dramaturges du XVII^e siècle, il est commode de travailler sur des intrigues déjà établies: écrire une comédie équivalait donc souvent, à cette époque, à être un adaptateur.

À partir des années 1640, la comédie italienne de la Renaissance ne constitua plus le filon le plus fécond. Elle présentait des équivoques obscènes, des intrigues compliquées, une variété des registres expressifs qui n'étaient plus perçus au XVII^e siècle comme des valeurs positives ni par les dramaturges ni par le public. Elle fut fortement concurrencée par la *comedia* espagnole qui avait le charme de la nouveauté.

La vogue d'adaptation du théâtre espagnol en France au XVII^e siècle peut être dite paradoxale: les guerres qui se succèdent presque sans interruption entre les deux pays n'empêchent un profond courant d'échange. Les Français de l'époque oscillent entre l'engouement pour les pièces espagnoles adaptées et une critique souvent virulente contre les meilleurs dramaturges espagnols de l'époque¹. Jean Chapelain, qui parlait très bien l'espagnol², confesse ne pas connaître Don Calderón, si ce n'est par une version abrégée de l'une de ses comédies, qu'il juge très mauvaise, et considère Lope de Vega avec mépris; François Ber-

¹ Pour un large panorama historique et littéraire des relations franco-espagnoles sous le règne d'Anne d'Autriche voir CH. MAZOUER éd., *L'Âge d'or de l'influence espagnole. Actes du 20^{ème} colloque du CMR 17*, Mont-de-Marsan, Ed. InterUniversitaires, 1991, et les actes du colloque: *Deux siècles de relations hispano-françaises. De Comynes à Madame d'Aulnoy*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1987.

² Il a traduit en français le roman picaresque espagnol *Guzmán de Alfarache* en 1619 et 1620. Voir CH. PÉLIGRY, *Un hispanista français du siècle XVII: Jean Chapelain (1595-1674)*, in AA.VV., *El libro antiguo español*, M. L. Lopez Vidriero y P. M. Cátedra éd., Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1993, pp. 305-316.

taut, le seul écrivain français à avoir la curiosité de visiter Calderón, le prend pour un mauvais élève d'Aristote³; Pierre Corneille, au-delà de ses emprunts à l'Espagne (*Le Menteur* et *La Suite du Menteur*) n'a jamais cessé de méditer sur le théâtre espagnol⁴.

En tout cas, malgré des principes esthétiques divergents, à partir des années 1640, l'intérêt pour la littérature dramatique espagnole gagne de plus en plus la faveur du public et des dramaturges français. Jean Rotrou, avec sa *Bague de l'oubli*, fut le pionnier, mais c'est à partir de 1639, avec le succès de *L'Esprit follet* de d'Ouville, que l'exploitation méthodique des sources espagnoles va commencer. C'est maintenant qu'apparaît une espèce nouvelle d'auteurs dramatiques, un groupe compact de professionnels du théâtre tels que d'Ouville, son frère Boisrobert, Scarron, Quinault, Thomas Corneille, qui produisent avec une certaine régularité des comédies qui répètent des modèles espagnols. C'est, sans doute, comme le dit Cioranescu « l'heure espagnole du théâtre français⁵ », une période qui durera plus de vingt ans et qui marquera le théâtre français du XVII^e siècle. Mais si la dramaturgie espagnole vient sérieusement concurrencer le théâtre italien, la production dramatique italienne ne sera jamais vraiment délaissée⁶. La querelle des *Suppositi*⁷, qui éclata en 1639, est significative à ce propos: Chapelain et Balzac et les partisans d'une dramaturgie régulière soutenaient la comédie de l'Arioste, alors que Voiture, qui aimait l'Espagne et sa littérature, estimait que les *Suppositi* ne correspondaient plus au goût de la société française. La présence dans la production dramatique de Rotrou et de d'Ouville de plusieurs adaptations d'origine italienne illustre bien la concurrence entre la littérature dramatique espagnole et italienne dans le théâtre français des années 1640.

³ Voir L. P. THOMAS, *François Bertaut et les conceptions dramatiques de Calderón*, "Revue de Littérature comparée", (1924), pp. 198-221. Qu'on me permette aussi de renvoyer à mon livre, *Calderón in Francia. Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, dell'Orso, 2000.

⁴ Voir L. PICCIOLA, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002.

⁵ A. CIORANESCU, *Le Masque et le visage, Du Baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz., 1983, p. 275.

⁶ Voir à ce propos P. DE CAPITANI, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XV^e siècle-milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005.

⁷ Sur la querelle des *Suppositi* voir A. CIORANESCU, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e siècle*, (1939), Torino, Bottega d'Erasmus, 1970, pp. 13-16.

1. Le choix de sources

La *comedia* espagnole du Siècle d'Or, une forme savante réglée par des conventions précises⁸, constitue un ensemble à l'intérieur duquel les pièces qui donnèrent lieu à une adaptation française sont très peu nombreuses. Un des sous-genres comiques de la *comedia*, où les adaptateurs français ont beaucoup puisé, est la *comedia de capa y espada*. Amour et honneur sont les deux thèmes centraux de ce sous-genre aux intentions comiques qui suit, généralement, la naissance et les développements du sentiment amoureux chez les protagonistes qui appartiennent à la petite ou à la moyenne noblesse. Dans la *comedia*, les amoureux, mais surtout les amoureuses qui sont les plus passionnées, se lancent à corps perdu dans l'aventure, et le jeu de feintes et d'attaque leur permettra d'atteindre leur but.

La *comedia* et le roman espagnol ont ouvert à la littérature française l'espace poétique nouveau de ce qu'on appelle le monde romanesque. La comédie italienne était elle aussi romanesque, mais elle représentait, non pas un monde, mais des effets de surprise. Son romanesque reposait sur des substitutions d'enfants à la naissance, sur des naufrages séparant les familles pour des longues années, sur des enlèvements par des pirates, sur des travestissements; le romanesque espagnol repose, par contre, sur des amours ardentes souvent contrariées, sur des péripéties telles que les duels, les scènes de jalousie, sur des amants cachés et des dames voilées, des rendez-vous nocturnes. Pour le public, l'intérêt et le charme des pièces espagnoles résident dans l'intrigue, relativement simple par rapport aux pièces italiennes, dans la couleur locale espagnole- évidemment conventionnelle-, et dans les procédés de construction avec l'enchaînement des *quiproquos*, méprises, renversements de situation.

La sélection opérée par les adaptateurs dans l'immense production de la *comedia* est marquée par une certaine homogénéité générique, liée à un intérêt privilégié pour la prospective comique. Dans la France du XVII^e siècle, un auteur comme Calderón est retenu davantage pour ses comédies divertissantes que pour les grandes pièces des années 1635-1644 comme *La vida es sueño*⁹.

⁸ Voir M. VTISE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990; CH. COUDERC, *Le Théâtre espagnol du siècle d'Or (1580-1680)*, Paris, PUF, 2007.

⁹ Le thème tragique et philosophique présent dans *La vida es sueño* ne lui permet pas de trouver une position bien déterminée dans le panorama littéraire français du XVII^e siècle. Voir

Les sujets des comédies des adaptateurs français se répètent, effectivement, à quelques variantes près. Il s'agit généralement d'une jeune fille sévèrement gardée qui tente de séduire un chevalier ou qui cherche à reconquérir un amant volage. Les effets de surprise sont fréquents: la jeune fille voit son amant avec une autre femme; l'amant surprend sa maîtresse avec un autre homme. Erreurs sur les identités, amis qui sont rivaux sans le savoir, souvent d'ailleurs, la déconvenue résulte d'une fausse apparence et tout fini pour s'arranger: les amants se réconcilient et les parents courroucés s'apaisent. La primauté de l'intrigue fondée sur les jeux des apparences trompeuses et sur l'alternance entre l'inattendu et le prévisible est la caractéristique essentielle des adaptations françaises. Ce qui intéresse les dramaturges c'est de composer de bonnes comédies d'intrigue. Les *comedias* espagnoles – mais aussi bien les comédies italiennes avec leurs terribles complications – fournissent, donc, les éléments de complication propre à procurer le plaisir de l'intrigue.

Les adaptateurs français pouvaient trouver leurs modèles espagnols dans des recueils des *comedias* (les *Partes de diferentes autores*), publiés souvent à l'insu des auteurs eux-mêmes. La circulation de ces recueils déterminait souvent le choix des sources et cela explique l'absence d'adaptations de certains *comedias* qui auraient dû attirer l'attention des dramaturges français¹⁰.

Le théâtre italien avait, lui-aussi, une longue tradition dans l'adaptation des comédies espagnoles¹¹ et à partir des années 1620, dans la ville de Naples qui servait de trait d'union avec l'Espagne, à Rome et à Florence, une bonne partie du répertoire espagnol fut mis à profit par les dramaturges des Académies et par les troupes des comédiens ambu-

M. PAVESIO, *La vida es sueño dans la littérature française du XVII^e et du XVIII^e siècle*, "Estudios de investigación franco-española", X, (1994), pp. 85-95 et EAD., *La vie est un songe, tragi-commedia francese del Settecento, punto di incontro tra la comedia spagnola e la commedia dell'arte italiana*, in AA.VV., *Origini della Commedia Improvvisa o dell'arte*, Roma, Ed. Torre d'Orfeo, 1996, pp.389-414.

¹⁰ Voir à ce propos: CH. COUDERC, *L'adaptation de la Comedia et la question taxinomique*, in AA.VV., *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVII^e-XX^e siècle). De la traduction au transfert culturel*, éd. Ch. Couderc, Paris, Presses Universitaires Paris Ouest, 2012, pp. 85-100

¹¹ Voir les volumes de la collection *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano* (Firenze, Alinea) sous la direction de M.G. Profeti: vol. I M. G. PROFETI, *Materiali, variazioni, invenzioni*, 1996; vol. II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, 1996; vol. III, *Percorsi europei*, 1997; vol. IV, *Spagna e dintorni*, 2000; vol. V, *I percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, 2007.

lants¹². Après avoir ajouté à leurs adaptations de la *comedia* certains éléments de la tradition comique italienne, les comédiens exportèrent leurs *commedie dell'arte* en France, où elles rencontrèrent un grand succès¹³.

Il suffit de lire les gazettes pour mesurer le succès et la popularité des comédiens italiens et de leur répertoire: ils faisaient pleinement partie du paysage théâtral de l'époque. Leur influence fut profonde sur la vie théâtrale française, beaucoup plus profonde que la pratique scénique espagnole, et Molière fut un témoin de cette influence, mais il ne fut pas le seul. Le jeu des comédiens italiens fascinait les spectateurs, d'autant plus sensibles à la gestuelle, aux grimaces et aux jeux de scènes que le sens des paroles souvent leur échappait. Or, ces troupes italiennes doivent avoir contribué, sans le vouloir, à la popularisation de certains sujets espagnols en France¹⁴. Malheureusement, puisque ces *scenari* ne sont que l'indice d'un matériau dramatique dont la première vocation n'était pas l'écrit, leur cheminement européen risque de rester obscur.

Les adaptateurs français ont travaillé, donc, sans aucun doute sur des sources imprimées, mais ils ont probablement choisi certains de leurs sujets en se souvenant des adaptations des comédiens *dell'arte*. Et, d'autre part, dans les domaines des échanges interculturels, les facteurs d'ordre intellectuel sont souvent moins déterminants que d'autres plus matériels, comme la circulation des textes de théâtre à travers l'Europe.

2. Le travail de l'adaptateur

Comme le dit Claude Bourqui¹⁵, dans la sémantique naturelle du

¹² Sur les *scenari* italiens de source espagnole voir N. D'ANTUONO, in H.W. Sullivan, R.A. Galoppe, M.L. Stoutz éd., *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1999, pp. 1-36.

¹³ Ce fut la représentation à la cour française entre 1624 et 1629 par les troupes de Giovan Battista Andreini d'un canevas adaptée de la comédie de Bargagli, *La pellegrina amorosa*, qui amena Rotrou à se procurer le texte, pour son adaptation. Voir P. DE CAPITANI, *Du spectaculaire*, cit., pp. 333-350 et l'édition critique de la *Pèlerine amoureuse* dans J. ROTROU, *Théâtre complet*, t. VII. Texte établi par P. Gethner, Paris, Société des textes français modernes, 2004.

¹⁴ Dominique Biancolelli, l'Arlequin de la troupe de l'Ancien Théâtre Italien (1660-1697), consigna dans un cahier manuscrit le résumé des scènes où figurait Arlequin. Ce travail traduit par Gueullette au XVIII^e siècle est le document le plus précieux que nous possédons sur le théâtre des Italiens à Paris. Certains canevas contenus dans le *Scénario* de Biancolelli ont une origine espagnole. Voir D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997.

¹⁵ C. BOURQUI, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, SEDES, 1999.

terme « adaptation », on peut reconnaître les idées d'intentionnalité et de conformation à un autre environnement. La réécriture d'une pièce en une autre langue n'est pas un acte neutre. Quand on analyse une adaptation théâtrale, il faut tenir compte des écarts non négligeables manifestés entre une œuvre et sa source et prendre en considération les transpositions nécessitées par les différences de mœurs et d'usages scéniques d'une nation à l'autre, mais il ne faut jamais perdre de vue le principe de l'intertextualité. Il ne s'agit pas de considérer le travail d'adaptation comme une amélioration ou une péjoration du texte-source, mais de faire dialoguer les deux textes qui doivent être placés au même niveau¹⁶.

Les théâtres espagnol et italien sont une tentation pour les dramaturges français du XVII^e siècle, mais ils sont tout d'abord des obstacles. Il s'agit, en effet, de deux théâtres nationaux, miroir de deux peuples. La *comedia* est organisée en trois actes, ou journées, alors que le théâtre français s'en tient aux cinq actes du théâtre latin; le théâtre espagnol du Siècle d'Or ne connaît pas de découpage formel en scènes, alors qu'en France, la scène est l'unité formelle qui ponctue chaque pièce; la *comedia* est en vers libre, la comédie italienne en prose, le théâtre français en alexandrin; le style de la *comedia* est riche en tirades lyriques et en subtils conceptismes qui sont incompréhensibles en France, la *commedia* italienne présente des équivoques obscènes et met en scène des personnages comme le parasite et l'escroqueur, qui n'ont pas leur équivalent français.

Les Français étaient à la recherche de nouvelles formules théâtrales, les pièces espagnoles et italiennes leur offraient un schéma structurel et des thématiques qui faisaient écho à leurs préoccupations esthétiques, mais la transformation de la première structure en l'autre nécessitait d'une réorganisation complète. Le travail de l'adaptateur prévoit, donc, des étapes liées les unes aux autres qui doivent tenir compte de l'original à adapter, des nécessités théoriques et pratiques de la scène française, du public. Ils doivent intégrer leur modèle à la réalité sociale et culturelle de leur pays et de leur époque.

Adaptant des sujets étrangers pendant la période de l'élaboration de la doctrine classique, propagée par des théoriciens comme Chapelain

¹⁶ Voir à ce sujet les études de M. G. PROFETI sur les adaptations italiennes des *comedias*: «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», in AA.VV., *Teoría Semiótica, Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, pp. 673-682; *Il paradigma e lo scarto* in EAD. *Le metamorfosi e il testo (studio tematico sul teatro aureo)*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 11-20.

et La Mesnadière, les adaptateurs se posent le difficile problème de l'équilibre entre l'exigence de satisfaire aux règles d'un classicisme naissant et la matière espagnole et italienne où règne la complexité baroque.

Les critiques français ont trop souvent signalé chez les adaptateurs la volonté de soumettre leurs modèles à l'esthétique classique qui va se manifester en France à travers les règles que les théoriciens ont formulées depuis les années trente. Quelque puissants que soient les échos de la Querelle du *Cid*, la liberté de la comédie et son étrangeté aux débats théoriques permet à la plupart des dramaturges des années 1640 une grande liberté dans l'application des règles structurelles, autrement dit les unités de temps, de lieu et d'action. Il faut regarder, donc, avec prudence à ce qu'on a appelé la régularisation des sources chez Rotrou, d'Ouville, Boisrobert, c'est-à-dire à l'imposition du modèle classique français sur le modèle irrégulier espagnol ou italien. Dans leurs pièces, les dramaturges suivent tout simplement certains principes de la dramaturgie française à une époque où les règles du classicisme sont encore peu suivies et souvent contestées, surtout dans un genre mineur comme la comédie.

Il faut étudier cas après cas les mécanismes de la « francisation » des sources, mais force est de reconnaître que le caractère commun de la plupart des adaptations est une grande fidélité aux modèles. L'hypotexte est constitué par l'essentiel de l'hypertexte et ne laisse pas de doute quant à son origine. On retrouve une symétrie dans les listes des personnages, avec même parfois des parentés onomastiques entre l'adaptation et le modèle, un développement parallèle des intrigues qui sont suivies avec une grande précision, une articulation interne identique des scènes, la même richesse dans les indications scéniques.

Les dramaturges français travaillent très peu sur le développement de l'action de leurs textes-source: ils suppriment certaines situations et des monologues amoureux écrits en style lyrique, ils ajoutent, parfois, des épisodes, ils inversent occasionnellement l'une ou l'autre scène. S'ils remplacent les références topographiques et socioculturelles étrangères par des équivalents parisiens, c'est parce que le décor parisien autorise des allusions aux réalités françaises, comme la description d'endroits de la capitale, ou des allusions à une pièce récemment jouée, qui fonctionnent comme des clins d'œil adressés au public. Il s'agit là, cependant, de modifications qui ne touchent jamais la géographie dramatique de leurs sources, car ils cherchent minutieusement des équivalences françaises aux données étrangères. Ils s'efforcent, parfois,

de mettre l'intrigue au goût français en atténuant certains traits se référant aux coutumes espagnoles ou italiennes, – l'honneur, par exemple, qui est dans la *comedia* la manifestation d'une structuration profonde à la base des relations qui se tiennent entre les personnages, cède parfois la place à des interprétations plus psychologiques¹⁷-, mais ils conservent pleinement l'imaginaire héroïque de leurs sources. Et c'est, comme nous l'avons dit, l'imaginaire héroïque espagnol qui envahit le théâtre français des années 1640, un romanesque qui repose sur des galants audacieux et sur des jeunes filles passionnées, que les adaptateurs français ont su conserver dans leurs pièces, malgré les nécessités théoriques et pratiques de la scène française des années 1640-1660.

¹⁷ J. M. LOSADA GOYA, *L'Honneur au théâtre. La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1994.

BELKISS
DI EUGÉNIO DE CASTRO
IN UNA PROSPETTIVA TRANSTESTUALE

Matteo Rei

Un curioso paradosso caratterizza la fortuna della produzione fineseccolare di Eugénio de Castro (1869-1944). Se infatti, a partire dal 1890, uno dei riconosciuti meriti del poeta consistette nel rinnovamento delle consuetudini metriche e ritmiche della coeva lirica portoghese, a colpire l'immaginazione dei suoi contemporanei fu, forse più d'ogni altra, la sua prima opera non versificata, il poema drammatico *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, pubblicato a Coimbra nel 1894¹. Così, ad esempio, Rubén Darío, nel saggio incluso nel volume *Los raros* (1896), presenta il dramma dedicato alla regina di Saba come la sua "obra principal" e ne esalta la "harmonía musical, cálida, vibrante". Lo stesso autore di *Belkiss*, d'altra parte, pareva riservare una considerazione speciale a questa sua creatura, come dimostra l'ambizioso (e fallimentare) progetto di far rappresentare il dramma, tradotto in francese da Philéas Lebesgue, al Théâtre de l'Oeuvre caro a Maeterlinck o, in alternativa, al Théâtre de la Renaissance, affidando, nel secondo caso, la parte della regina a nient'altri che Sarah Bernhardt².

¹ L'edizione consultata è: E. DE CASTRO, *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar* in *Obras poéticas* (Tomo I – Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga), Porto, Campo das Letras, 2001. Le citazioni saranno seguite dal numero di pagina, quando necessario ho attualizzato la grafia dell'originale. La qualificazione di "poema drammatico in prosa", che ne diede il traduttore italiano Vittorio Pica, esplicita bene la natura ambigua di un'opera che per conservando esteriormente la struttura propria di un testo teatrale si presta più alla lettura che a una rappresentazione scenica. Per la traduzione italiana, apparsa a soli due anni di distanza dall'originale, si veda: ID., *Belkiss, Regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar* (traduzione dal portoghese di Vittorio Pica, preceduta da un saggio critico), Milano, Fratelli Treves Editori, 1896.

² Di questi tentativi votati all'insuccesso si trova testimonianza nello scambio epistolare con l'amico e agente letterario *sui generis* Louis Pilate de Brinn'Gaubast. Cfr. M.T.R. LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985, p. 60. Per la silloge di saggi del poeta nicaraguense cito da: R. DARIO, *Los raros (Volumen VI de las obras completas)*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1917, pp. 263-264.

Alimentando il paradosso indicato in apertura, è proprio di *Belkiss*, *Rainha de Sabá*, *de Axum e do Himiar* che il presente studio intende occuparsi. Il poema di Castro verrà qui osservato, in realtà, sotto un'unica e pressoché esclusiva angolazione, tesa a far affiorare, attraverso le maglie del testo, la presenza di altri testi, letti, imitati e più o meno fedelmente ricalcati. Testi da cui l'autore trae spunti che poi sottopone ad autonomo sviluppo, ma anche testi di cui, in certi casi, vengono riprodotti più o meno letteralmente brevi stralci, sotto forme che probabilmente travalicano talvolta i legittimi limiti dell'allusione e della citazione dichiarata. Non è, comunque, una postuma e tutto sommato sterile accusa di plagio a costituire l'obiettivo di queste pagine, mosse piuttosto dalla volontà di penetrare nell'officina di uno scrittore indubbiamente colto e consapevole dei propri mezzi, capace di trarre partito da materiali letterari eterogenei, accostati e assemblati con mano sempre accorta.

Prima, tuttavia, di passare al vaglio i molteplici e diramati rapporti che legano il testo in esame ai suoi antecedenti, conviene che esso stesso si presti a un'operazione di tipo squisitamente ipertestuale: si tratta, in altre parole, di tentare un riassunto di *Belkiss*, provando a condensare in poche righe la trama che si dipana attraverso i quindici *tableaux* dialogati che ne costituiscono l'ossatura formale.

La regina di Saba è, qui, un'altera e affascinante fanciulla, che un'inusitata passione viene a turbare nel suo virginale candore. Ella ama, infatti, Salomone, che non ha mai visto e di cui non conosce se non il nome e la fama che ovunque lo accompagna. Questo amore, incorporeo ma granitico, è la disperazione dei regali corteggiatori che vengono a domandarla in sposa dalle terre più lontane, ma è soprattutto l'ossessione dell'inclemente precettore Zophesamin, ferocemente avverso ai piaceri della carne. E sebbene attorno a simili piaceri, in realtà, la giovane non possa che fantasticare, proiettandoli su un oggetto remoto e per il momento non attingibile, ciò nondimeno nulla riesce ad arginare l'impeto della sua passione. A poco valgono curiosi rimedi quali porre al collo una ranocchia morta o fregarsi tutto il corpo con foglie di corizza, l'eroina è tanto inquieta che, in cerca di sfogo, una notte va a passeggiare nella foresta che circonda la sua reggia, incurante delle manticore e dei catoblepi che, secondo Zophesamin, vi scorrazzerebbero indisturbati col favore delle tenebre.

Fortunosamente sopravvissuta all'incauta escursione, Belkiss fa ritorno a corte. Apprende qui che la flotta reale, inviata dal defunto padre in cerca di tesori e da tutti data per perduta, sta finalmente facendo

ritorno a Saba. Poco dopo, dinanzi a lei, il comandante Nastosenen passa in rassegna stoffe, gemme e unguenti accumulati lungo il viaggio, illustrando con dovizia di particolari la rotta seguita e le terre toccate. Tra queste c'è Gerusalemme, ed è bruciante di desiderio che la regina sorbisce la descrizione della città e, ancor più, del suo saggio e avvenente sovrano. A questo punto non sente più ragioni: costi quel che costi, visiterà Israele e renderà omaggio a Salomone. Non bastano a dissuaderla i funesti presagi che accompagnano la sua decisione, la nube nera e impenetrabile che immediatamente avvolge il palazzo reale e l'apparizione di uno spettro piangente che ha le sembianze della madre. Rassegnandosi alla forza imperiosa di quello che sente essere il suo destino, Belkiss appronta in pochi giorni la magnifica carovana che la deve condurre dal figlio di David. Questi, dalla sua, accoglie la visitante con tutti gli onori e, non indifferente al suo fascino, le propone un *rendez-vous* notturno nella sua sfarzosa alcova. Di ritorno a Saba, la regina porta in seno il frutto dell'unione con il monarca gerosolimitano, il piccolo principe David, ma, amaramente delusa da quello che avrebbe dovuto essere il suo grande amore, cade in uno stato di costante abbattimento, sempre in lacrime, prostrata da un misterioso male che in capo a nove anni mette fine ai suoi giorni.

È possibile che attraverso questo sommario riepilogo chi legge abbia già scorto, in controluce, almeno alcune delle principali fonti testuali in varia forma sottese al dramma portoghese. Prima, tuttavia, di passare al loro dettagliato elenco è utile soffermarsi sulle diverse modalità attraverso cui un testo letterario può stabilire relazioni con quelli che l'hanno preceduto. Adottando la proposta terminologica avanzata da G. Genette in *Palimpsestes* (1982), è opportuno distinguere, allora, nel campo dei rapporti che possiamo considerare genericamente *transtestuali*, relazioni di cinque diversi tipi: *intertestuale* (il rimando isolato a un altro testo inserito all'interno di un testo, ad es. la citazione), *paratestuale* (il rapporto del testo propriamente detto con i testi che gli fanno da cornice, ad es. titolo, epigrafe, prefazione...), *metatestuale* (la produzione di un testo al fine di commentarne un altro, ad es. questo scritto), *ipertestuale* (la trasformazione di un testo di partenza o *ipotesto*, operata da un testo d'arrivo o *ipertesto*, ad es. la parodia, la trasposizione, la stessa traduzione interlinguistica), infine *architestuale* (ovvero il riferimento, per lo più implicito nel testo, alle norme che ne inquadrano l'appartenenza a un certo genere letterario). È facendo ricorso a queste utili distinzioni che si può ora meglio specificare l'oggetto della presen-

te trattazione, volta soprattutto a ripercorrere le diramazioni intertestuali e ipertestuali dell'opera in esame³.

Ipotesto e intertesto biblico

Il punto di partenza è inevitabilmente rappresentato, allora, dai brevi paragrafi che racchiudono l'apparizione della regina di Saba all'interno del *Libro dei Re* (1Re,10,1-13): non solo perché questa è la traccia manifestamente ripresa da Castro, ma anche perché è a questa fonte che rimanda la stessa epigrafe dell'opera. Come spesso accade, è all'apparato paratestuale che viene qui affidato il compito di esplicitare e sancire il legame tra ipotesto e ipertesto, senza contare l'intenzionalità con cui l'autore decide di estrapolare, per la sua epigrafe, soltanto due versetti (e per di più non consecutivi) del testo biblico. È, infatti, come se, isolando e accostando due passaggi incentrati sullo scambio di omaggi tra la regina e Salomone, lo scrittore operasse già una selezione all'interno del materiale narrativo fornito dall'ipotesto, lasciando in ombra alcuni dei suoi elementi costitutivi e concentrando da subito l'attenzione sul motivo della reciproca offerta di doni, che la sua rielaborazione avrà poi buon gioco a campire di amoroze coloriture⁴.

Più nel dettaglio, l'autore opera una trasposizione dell'ipotesto biblico, che viene sottoposto tanto a un parziale cambiamento di modo (uno spostamento dal modo narrativo al modo drammatico che non arriva tuttavia a conferire all'opera le caratteristiche di un vero e proprio testo teatrale), quanto, soprattutto, a un rilevante processo di amplificazione. L'accrescimento che porta dalle poche righe dell'Antico Testamento all'estesa sequenza di quadri dialogati concepita da Castro

³ Vedi: G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997. Il modello teorico e metodologico qui esplicitato è stato un riferimento costante nell'elaborazione del presente scritto.

⁴ I versetti scelti per l'epigrafe (1Libro dei Re, 10, 2 e 13) recitano: "Venne in Gerusalemme con ricchezze molto grandi, con cammelli carichi d'aromi, d'oro in grande quantità e di pietre preziose. Si presentò a Salomone e gli disse quanto aveva pensato. /[...] / Il re Salomone diede alla regina di Saba quanto essa desiderava e aveva domandato, oltre quanto le aveva dato con mano regale. Quindi essa tornò nel suo paese con i suoi servi". A essere evidenziata dall'ellissi dei versetti che si frappongono a quelli riportati è anche la fugacità dell'incontro tra la regina e Salomone, lasciando che l'accento cada sui momenti dell'arrivo e della partenza, quasi a corroborare l'idea, ricorrente nelle parole dell'avveduto Zophesamin, della crudele fugacità di ogni piacere: "È doce desejar... mas realizar um desejo é matar esse desejo..."(p. 324).

si avvale, infatti, in prima istanza, di un processo di espansione descrittiva che annette alla vicenda narrata una ricostruzione (assai fantasiosa) del contesto storico-geografico, con lunghi indugi su ornamenti esotici, minuzie architettoniche, pratiche religiose... Altrettanto importante è poi la vera e propria estensione della *fabula*, che dota lo stringato episodio biblico di un lungo preludeo e di un breve epilogo, analogamente focalizzati sul personaggio della regina sabea (si tratta, rispettivamente, dei quadri da I a XI e di quello finale: i fatti riportati nel *Libro dei Re* non occupano, così, che tre sezioni delle quindici complessive)⁵.

A queste trasformazioni si collegano, poi, quelle che toccano più direttamente il piano tematico, modificando la valenza semantica dell'ipotesto. A tal proposito il laconico dettato del Deuteronomista si limita a specificare che la regina di Saba, udita la fama di Salomone, si recò a Gerusalemme per metterlo alla prova con enigmi che questi brillantemente risolse, conquistando la stima della visitante. L'ammirazione della regina nei confronti di Salomone sarebbe quindi sorta successivamente al loro incontro, come conseguenza dello sfoggio di sapienza fatto dal re.

Forzando un po' i termini e rovesciando la scansione cronologica, Castro sostituisce, per cominciare, una passione amorosa alla generica ammirazione riferita dall'ipotesto, e immagina inoltre che Belkiss s'innamori di Salomone ancor prima di averlo conosciuto, quasi che la narrazione biblica prefigurasse (invertendo i ruoli di genere) la traversia della contessa di Tripoli e del trovatore provenzale Jaufré Rudel, con l'annessa concezione di *amor de lonb*. In realtà, per quanto riguarda il risvolto sentimentale dell'incontro tra i due mitici sovrani il poeta si rifà (come vedremo più avanti) a una tradizione già fiorente, tanto che, ancor più che in tale processo di *transmotivazione* (la regina non visita il re per sottoporgli degli enigmi, ma perché ne è innamorata), l'originalità dell'opera va semmai cercata nella cupa visione che inquadra l'intera vicenda, con l'affettato pessimismo di Castro che trova in Zophesamin il suo portavoce, sempre pronto a censurare gli entusiasmi della regina, ostentando uno scetticismo intransigente.

Il legame con l'Antico Testamento non si esaurisce, d'altronde, con la trasposizione e l'amplificazione dell'episodio narrato nel *Libro dei Re*.

⁵ Quando definisco *lungo* il preludeo e *breve* l'epilogo parlo ovviamente in termini testuali (in questo caso inversamente proporzionali a quelli diegetici): infatti, il lungo preludeo riporta i fatti avvenuti nelle poche settimane immediatamente precedenti l'arrivo della regina a Saba, mentre il breve epilogo si concentra su avvenimenti separati dalla narrazione precedente da un'ellissi di ben nove anni.

Disseminate lungo le articolazioni dell'intera opera troviamo, in realtà, frequenti allusioni che segnalano un ricorso diffuso all'intertesto biblico. Si noti, ad esempio, che oltre alla regina sabea e al re d'Israele, altri personaggi biblici figurano nell'elenco di quanti prendono la parola all'interno del dramma: è il caso di Zabud (1Re,4,5) e di Ahizar (1Re,4,6), rispettivamente confidente e maggiordomo di Salomone, così come di Hadad, signore di Edom e suo nemico giurato (1Re,11,14-22). Ulteriori figure di provenienza biblica vengono invece soltanto citate, come avviene per Adonia, fratello di Salomone o per Amrafel, re di Scinear (che, in realtà, sarebbe vissuto ai tempi d'Abraamo; Genesi,14,1): in questo caso la loro menzione ha più che altro un ruolo ornamentale e d'ambientazione, analogo a quello dei numerosi toponimi d'analogia provenienza che l'autore profonde nell'opera⁶.

In altri casi Castro si diverte ancora, con maggiore sottigliezza, a mettere in bocca ai suoi personaggi citazioni pressoché letterali dei testi sacri. Così, ad esempio, le parole con cui Belkiss perora la causa della saggezza di Salomone ("Mas onde encontrarás um sábio como ele? Dizem que excede Ethan Ezrahita, Heman, Calcol e Horda..."; p. 344) riprendono quasi senza alterarla un'affermazione contenuta nel *Libro dei Re* (1Re,4,30-31). E il gioco si fa più intrigante quando a essere chiamate in causa sono le opere di cui la tradizione attribuisce la paternità allo stesso Salomone: l'idumeo Hadad critica (p.345), allora, l'ipocrisia del proprio rivale appellandosi a una massima contenuta nei *Proverbi* (5,3-4)⁷, e nei colloqui amorosi tra il re e Belkiss riverberano echi del *Cantico dei Cantici*.

A proposito di questo ulteriore intertesto, basta prendere in esame la sezione XIII dell'opera portoghese per rendersi conto di come il

⁶ Più curioso è il caso della "rainha Vaphrés" (p. 344), che in *Belkiss* è la prima moglie di Salomone, figlia del faraone egiziano Psiakhanu II. Infatti nell'Antico Testamento e in altre fonti antiche si trova soltanto l'accenno al faraone Vaphri/Ephree, non a principesse o regine con questo nome: all'origine ci potrebbe quindi essere un fraintendimento (involontario o consapevole) dello stesso Castro.

⁷ "Poiché le labbra della donna adultera stillano miele e la sua bocca è più morbida dell'olio, ma alla fine ella è amara come l'assenzio, tagliente come una spada a due tagli"; Proverbi, 5, 3-4. In modo analogo la Regina di Saba nel *Voyage en Orient* (1851) di Gérard de Nerval cita con malizia le parole dell'Ecclesiaste (*Ecclesiaste*, 7, 26), rinfacciando al lubrico Solimano la sua supposta durezza nei confronti del gentil sesso: "Enfin [...], vous êtes cruel à notre sexe, et quelle est la femme qui oserait aimer l'austère Soliman? [...] Je prévois[...] quelque parole galante et polie. Prenez garde! L'Ecclesiaste va vous entendre, et vous savez ce qu'il dit: 'La femme est plus amère que la mort; son cœur est un piège et ses mains sont des chaînes. Le serviteur de Dieu la fuira, et l'insensé y sera pris' "; G. DE NERVAL, *La Regina del Mattino e Solimano principe dei geni* (a cura di Luca Pietromarchi), Venezia, Marsilio, 1992, p. 82.

dialogo tra i due sovrani sia costellato di riferimenti a tale poema amoroso, con una gamma di possibilità che non si limita all'esplicita citazione, ma comprende anche un tentativo di appropriazione e mimesi stilistica del testo di partenza. Si possono ricordare, per primi, gli elementi convogliati in *Belkiss* in virtù di una ripresa pressoché letterale del testo biblico: l'entrata in scena dei due sovrani che si guardano estasiati negli occhi e giocherellano con i sacchetti di mirra che portano al collo (p. 431; "L'amato mio è per me un sacchetto di mirra,/ passa la notte tra i miei seni"; CC1,13); la descrizione dell'alcova: "O nosso leito é de madeira do Líbano, e todo coberto de púrpura finíssima" (p. 431; "Un baldacchino si è fatto il re Salomone /con legno del Libano. /[...] /il suo seggio è di porpora"; CC3,9-10); lo stesso titolo dato a questa sezione dell'opera: "Sob as nogueiras" ("Nel giardino dei noci io sono sceso, /per vedere i germogli della valle [...]"; CC6,11). In altri casi ci si trova invece in presenza di lacerti in cui non è uno specifico passaggio del *Cantico* a essere parafrasato, ma sono piuttosto tutta una serie di sue immagini e procedure retoriche ricorrenti a venire condensate secondo la tecnica tipica del *pastiche*. "Apenas rompa o luar [...] sem fazer barulho, como quem fosse colher uvas a uma vinha alheia, dirijete para a nossa alcova"(p. 431); "A tua voz, ó minha amiga, é mais fresca que os pomos que se derretem na língua, e as tuas palavras saem da tua boca tão embalsamadas, que dir-se-ia que andaram a brincar num horto aromático..."(*Ibid.*); "No meu coração anda um rebanho de cordeirinhos sequiosos... Mal rompa o luar, encontrarão uma piscina de águas clara e matarão a sede"(p. 432); "Os teus seios são duas tendas reais, a cuja sombra dormirão meus olhos"(*Ibid.*).

Repertorio legendario

La frequenza delle allusioni alla Sacra Scrittura non fa che confermare la posizione privilegiata che essa assume tra le fonti di *Belkiss*, a cui, come si è visto, essa fornisce (con l'episodio della regina di Saba e Salomone) l'ipotesto narrativo che fa da base a tutta la trasposizione. Eppure, anche limitandosi, per il momento, agli elementi propriamente narrativi trasposti nel poema drammatico, sarebbe un errore considerare esclusivo il ruolo, pur preminente, concesso alla Bibbia. In altre parole, la successione di eventi che costituisce la *fabula* dell'opera portoghese include elementi estranei al dettato biblico, ma che non sono nemmeno completamente frutto della fantasia dell'autore: in diversi

casi, infatti, egli si rifà al ricco patrimonio di leggende e aneddoti incentrati sulla sovrana sabea che fiorì, nel corso dei secoli, in seno alla tradizione ebraica e islamica (non va infatti dimenticato che la regina compare anche nel Corano: *Sura XXVII*, detta *Sura della formica*).

È solo in questi testi, posteriori al canone biblico, che si menziona in maniera esplicita, infatti, l'unione carnale dei due sovrani⁸, spesso collegata al curioso sviluppo di un episodio citato anche nella *Sura* coranica, laddove si narra che Salomone avrebbe accolto la visitante in una sala dal pavimento di cristallo, dandole così l'ingannevole impressione di camminare su una distesa d'acqua. Il curioso episodio compare ad esempio in una tarda compilazione (XI secolo circa) del *Targum Shevi*, parafrasi aramaica del Libro di Ester, in cui si dice che, sollevando la propria veste per attraversare quello che riteneva essere uno specchio d'acqua, la regina avrebbe scoperto un paio di gambe particolarmente pelose, provocando lo scherno del successore di Davide. Sul versante islamico, tale versione è analogamente riportata (insieme alla notizia del matrimonio tra i due sovrani), dal pressoché coevo *Libro delle spose* di Ta'labī, laddove il pavimento cristallino è un trucco impiegato da Salomone per verificare se effettivamente la regina, che alcuni vogliono figlia di un uomo e di una creatura demoniaca, abbia il piede dalle fattezze asinine che ne confermerebbe l'infernale ascendenza. Quando la donna, tuttavia, denuda le gambe davanti all'ingannevole bacino d'acqua, il re scopre con soddisfazione gambe e piedi perfettamente umani, il cui unico difetto parrebbe essere, come già nel testo aramaico, un certo eccesso di villosità, cui egli trova tuttavia subito rimedio, ordinando ai geni al suo servizio di preparare una speciale crema depilatoria⁹.

È a quest'ultima versione dei fatti che si rifà esplicitamente Eugénio de Castro, nel cui dramma *Zabud*, confidente di Salomone, lo informa della voce secondo cui la regina sarebbe una strega dal piede caprino, sospetto dissipato allorché questa, convocata in una sala dal pavimento d'argento, lascia intravedere il riflesso di due piedi per nulla bestiali, ma altresì tanto incantevoli da risultare al sovrano degni di camminare solo su tappeti di fiori (*Cfr.* pp. 429-430). Non è questo, d'altronde, l'unico spunto che il poeta lusitano desume dalle tradizioni sviluppate-

⁸ Non mi soffermo sull'antico testo etiope del *Kebra Nagast*. Anche in esso, comunque, si parla dell'unione della regina (qui chiamata Makeda) e di Salomone, da cui nasce Menelik, mitico capostipite della dinastia reale d'Etiopia.

⁹ Vedi: TA'LABĪ, *Storia di Bilqis Regina di Saba* (a cura di Giovanni Canova), Venezia, Marsilio, 2000.

si collateralmente al canone biblico e coranico, di cui è verosimile pensare che egli abbia avuto una conoscenza soltanto indiretta, mediata dal filtro della tradizione letteraria precedente (soprattutto di quella francese, a cui lo legava un'intima familiarità).

Non si dimentichi, infatti, che il personaggio della regina di Saba appariva già in alcune delle più fortunate opere che, al di là dei Pirenei, avevano segnato l'affermarsi dell'esotismo orientalista. Tra queste si può affermare con assoluta certezza che Castro conobbe, quanto meno, *La Tentation de Saint Antoine* (1874) di Gustave Flaubert, anche se non è improbabile che egli avesse conoscenza anche di altre, ugualmente legate alla figura della regina sabea, quali il *Voyage en Orient* (1851) di Gérard de Nerval o il racconto *Bilkis* di Judith Gautier, incluso nella raccolta *Fleurs d'Orient* (1893). È, con ogni probabilità, grazie alla mediazione di questi testi che lo scrittore può trasporre nella sua *Belkiss* elementi desunti dal tradizionale repertorio leggendario delle popolazioni semitiche, quali l'unione tra i due sovrani, l'episodio della sala dal pavimento di cristallo (Nerval, J.Gautier) o l'allusione al piede biforcuto e alla sua origine diabolica (Flaubert), senza dimenticare lo stesso nome dato alla regina (Balkis per Nerval, Bilkis per J.Gautier), desunto dalle fonti arabe post-coraniche e già riportato nella *Bibliothèque orientale* di Barthélemy D'Herbelot (da cui lo aveva, d'altronde, già precedentemente attinto, nella variante "Belkiss" poi impiegata anche da Castro, Charles Nodier ne *La Fée aux Miettes*, racconto dato alle stampe nel 1832)¹⁰.

Repertorio erudito

Se è alla tradizione orientale che Eugénio de Castro si rivolge, dunque, per arricchire di nuovi elementi l'episodio trasmesso dal *Libro dei Re*, a questa estensione della materia narrativa si affianca pure, come già accennato, un significativo processo di espansione descrittiva, per la cui riuscita è legittimo pensare che lo scrittore diriga la propria attenzione verso testi di natura per lo più erudita, che gli permettano di mettere in atto una ricostruzione dettagliata dall'ambiente in cui far muovere i suoi personaggi. Non ci si aspetti di trovare, tuttavia, lo scavo archeologico meticoloso che contraddistingue un romanzo come

¹⁰ Si veda: B. D'HERBELOT DE MOLAINVILLE, *Bibliothèque orientale ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la conoissance des peuples de l'Orient*, J.Neaulme & N. Van Daalen Libraires, 1777, pp. 357-359. E inoltre: C. NODIER, *Contes*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1961.

Salammbô di Flaubert, che pure rappresenta, come vedremo, uno dei modelli ben presenti a Castro durante la stesura di *Belkiss*. In consonanza con la poetica antinaturalista dell'emergente Simbolismo, il poeta portoghese manipola e associa, semmai, elementi che rimandano a realtà spesso lontane le une dalle altre nello spazio e nel tempo, lasciandosi guidare più dal gusto per l'esotico e il pittoresco che non dall'obiettivo di ricostruire con verosimiglianza lo Yemen del X secolo a.C. (su cui, a dire il vero, le notizie sicure, allora come oggi, non abbondano).

Belkiss è qui, come proclamato fin dal titolo, “Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar”, attributi che rivelano già in partenza l'indeterminatezza della ricostruzione storica che fa da sfondo all'azione, considerato che quelli di Saba, Axum e Himyar non sono reami confinanti o province di uno stesso regno, come l'indicazione potrebbe far ingannevolmente supporre, ma bensì i nomi assunti nel corso dei secoli da diverse entità statali che ebbero a esercitare il loro dominio su un'area che va dall'estremità sud-orientale della Penisola Arabica (la mitica *Arabia Felix*) fino alle sponde etiopi del Mar Rosso. A ciò si aggiungono, d'altra parte, imprecisioni e anacronismi talvolta ancor più stridenti, quali attribuire ai sabei, che il Corano vuole veneratori del Sole, il culto d'una divinità solare egizia e, ancor peggio, ambientare la scena della preghiera nella “praça dos Obeliscos, em Axum”(p. 333), senza tenere conto che i famosi obelischi vennero eretti soltanto nei primi secoli dopo Cristo.

È proprio la scena della preghiera, d'altra parte, a fornire qualche interessante indizio sulla bibliografia consultata dallo scrittore al fine di dotare la vicenda di un'ambientazione suggestiva. Il sacerdote formula qui, infatti, una lunga preghiera ad “Amon-Ra-Harmakhis”, i cui passaggi sono ripresi, pressoché letteralmente, da un'invocazione trascritta nella *Histoire ancienne des peuples de l'Orient* (1875) dell'egittologo francese Gaston Maspero (1846-1916)¹¹. E proprio da quest'opera Castro attinge

¹¹ L'edizione consultata è: G. MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, Paris, Librairie Hachette, 1878. A proposito di “Amon-Ra-Harmakhis”, Maspero spiega che la divinità solare assumeva in Egitto diversi nomi a seconda dei suoi vari aspetti. Uno di questi era “Hor tra i due orizzonti”, che verrà trasformato dai Greci in “Harmachis”, e indicava simultaneamente il sole al suo levarsi e al tramonto, mentre Ra era il sole a mezzodì. La preghiera ad Ammon-Ra è desunta da un precedente studio di Karl Richard Lepsius, Castro ne traduce e assembla vari spezzoni. Si confronti (identifico nelle successive citazioni l'opera di Maspero con la sigla HPO): “Amon-Ra-Harmakhis, Senhor dos dois horizontes, Criador de ti mesmo: clemência”(p. 335) / HPO: “Ammon-Râ, seigneur des deux horizons”(p. 32), “Ammon-Râ-Harmakhis, qui si crée lui-même”(p. 33); “Amon-Ra-Harmakhis, que o Uræus a-

ge, tra le altre cose, anche i nomi esotici attribuiti a buona parte dei suoi personaggi: è il caso del comandante della flotta sabea Nastosenen (nome di un re d'Etiopia; p. 534), del gran ciambellano Horsiatf (Horsiatf, re di Napata; *Ibid.*), della serva Ladiké (consorte del faraone Ahmes II, pp. 525-526), dell'astrologo egizio Amenemopit (Amenemapt, scriba; pp. 268-269), che dichiara di aver studiato con un nipote del famoso Thotemhabi (Maspero cita un certo Thotemhebi, capo degli astrologhi di corte presso Ramses XI; p. 270).

Plinio e la "Storia naturale"

È probabile, del resto, che accanto a quella di Maspero si affiancassero, sugli scaffali dello scrittore, anche le opere di altri eruditi contemporanei, di cui non ci è tuttavia possibile, al momento, ricostruire una lista esauriente. Ciò che invece si può affermare senza molti dubbi è che alla frequentazione di queste opere s'accostava anche la conoscenza diretta di quella che è comunemente considerata la *summa* dell'erudizione antica: la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio. Da questa imponente opera enciclopedica Castro spigola un buon numero di informazioni convogliate all'interno del suo poema, manifestando (com'era prevedibile) una spiccata predilezione per le notizie bizzarre ed eccentriche, e riunendo nell'alveo dei suoi quindici quadri drammatici un vasto campionario di piante dalle proprietà portentose, pietre rare, curiosità etnografiche e animali fantastici.

La natura non propriamente narrativa di questi apporti non deve indurre a sottovalutarne l'importanza. È difficile immaginare cosa sarebbe stato di intere sezioni di *Belkiss*, senza il contributo del testo di Plinio. Si prenda ad esempio la narrazione che fa seguito agli infruttuosi tentativi fatti da Belkiss per liberarsi della passione per Salomone attraverso il ricorso a pratiche magiche. La regina, che ha momentane-

niquire todos os inimigos, e que a serpente Minhi se conserve pacífica" (*Ibid.*) / HPO: "La cabine est en sûreté, car le serpent Mehen est à sa place et l'uræus a détruit les ennemis" (p. 32); tutta la serie di invocazioni da "Ra é forte" fino a "Apóp seja aniquilado" (pp. 335-337) con quella pressoché identica in HPO, da "Fort est Ra" fino a "Apap est ancanti!" (p. 33); infine: "Amon-Ra-Harmakhis, conserva a vida a Nastosenen e aos marinheiros" con quanto segue (p. 337) / HPO: "Oh! Ra! Donne toute vie au Pharaon" e le righe successive (p. 33). Dall'opera di Maspero è desunto anche l'antico nome del pianeta Marte (Hardoshir, l'Horus rosso, HPO, p. 78) e le informazioni relative alla conoscenza del suo moto retrogrado da parte degli antichi Egizi. Da qui anche un certo numero di toponimi citati da Castro: Arad, Lakisch, Gaza e Mizpah (p. 398); Denderah (p. 417) e Urumyeh (p. 425).

amente assopito i propri desideri sfregandosi la pelle con foglie di corizza, è ancora preda di una sottile inquietudine. Lasciata Axum per Saba, decide, una volta qui, d'addentrarsi, calata la notte, nella spaventosa foresta che circonda la sua reale residenza. La selva cela, avverte Zophesamin, insidiosi laghi senza fondo, alberi che hanno per rami serpenti e rami d'animali mostruosi, ma le parole proferite dall'anziano confidente non riescono a dissuadere la regina, che accetta il solo consiglio di portare con sé un ramo di terionarca, pianta in grado di ammansire le belve feroci. Il pellegrinaggio notturno è inaugurato dall'apparizione, poco ben augurante, d'un uomo che si suicida precipitandosi da una roccia: è stato avvelenato dall'ofusa, pianta che produce allucinazioni zooptiche, dando l'illusione di essere inseguiti da uno stuolo di serpenti. Una sorte simile tocca alla donna folle incontrata poco dopo, che dice di essere perseguitata dalle ombre di misteriosi re e finisce per contagiare con il proprio delirio anche la regina, che, terrorizzata, incespica e perde i sensi cadendo su una siepe di anacampsero, pianta che possiede la proprietà di ravvivare gli amori sopiti, resuscitando così anche la sua passione per Salomone.

Ebbene, la sequenza, per quanto bizzarramente affascinante, non è molto più che lo sviluppo, sul piano narrativo, di alcuni passaggi del libro XXIV della *Storia Naturale* di Plinio, laddove vengono passate in rassegna le proprietà della terionarca, dell'ofusa e dell'anacampsero, cui vengono attribuite le portentose facoltà citate dall'autore portoghese¹². E sono ancora brani dell'ottavo libro della stessa antica opera enciclopedica a riportare le descrizioni del catoblepa e della manticora, fedelmente riprese in *Belkiss*. Se ciò non bastasse, si consideri ancora la sezione IX del dramma, in cui il comandante della flotta sabea stila, a beneficio di Belkiss, un lungo e dettagliato elenco delle mercanzie stipate nei suoi vascelli e delle terre toccate lungo i suoi viaggi. Che si tratti di piante officinali, di popoli mostruosi, di gemme rare, il riferimento a Plinio non è soltanto costante, ma è anche a tal punto fedele che l'ordine di presentazione delle pietre preziose seguito da Nastosenen ricalca, fino a un certo punto, l'identica scansione adottata nel Li-

¹² Castro trovava menzione dell'anacampsero anche nel *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* di Jacques Plowert, pseudonimo di Paul Adam, una delle principali fonti dei rari termini e degli inauditi neologismi con cui il poeta amava impreziosire le proprie composizioni. Alla voce "Anacampsérote" il piccolo glossario riporta: "Herbe qui rallume l'amour éteint", e viene riportata la citazione "L'Anacampsérote au suc vermeil / Est éclos au coeur la panacée (Cantilènes, Jean Moréas)"; J. PLOWERT [P. Adam], *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Vanier Bibliopole, 1888, p. 8.

bro XXXVII della Storia Naturale (ciò è vero a partire dalla prima pietra citata, il lincurio, e fino a una delle ultime, l'“occhio di Belo”)¹³.

L'intertesto flaubertiano

D'altronde, basta soffermare ancora un po' l'attenzione sul colloquio tra la regina e Nastosenen, perché, accanto alla *Naturalis Historia*, affiora anche la traccia di altre opere. Opere per cui, tuttavia, il rimanendo a livello microtestuale non è che la spia di un rapporto ben più articolato, non sempre facile da dipanare.

Si può iniziare gettando uno sguardo sull'ambiente in cui sono collocati i due personaggi, così come lo illustra una delle dettagliate didascalie immancabilmente anteposte dallo scrittore ai suoi quadri dialogati. Ci si trova sotto le volte di una grande sala sotterranea, sparse qua e là, casse traboccanti di tessuti pregiati, urne colme d'aromi, zanne d'elefanti... quanto basta, insomma, per suscitare nel lettore, e tanto più in un lettore del 1894, la reminescenza molto netta di una scena già vista, il sentore via via più definito d'uno spettacolo conosciuto: non ci troviamo forse nei magazzini del cartaginese Amilcare Barca? non stiamo passando in rassegna, insieme a lui, le ricchezze qui custodite, ascoltando le parole dell'intendente Abdalonim? È l'insieme della situazione a richiamare irresistibilmente alla memoria *Salammbô* di Flau-

¹³ Consulto l'opera di Plinio nell'edizione dei “Millenni” Einaudi: PLINIO, *Storia Naturale*, Torino, Einaudi, 1982 (6 vol.). In sintesi, si possono ripartire in quattro categorie gli apporti della *Naturalis Historia* (NH) a *Belkiss*. Ovvero: 1) Animali fantastici: catoblepa (p. 356; NH VIII.77); manticora (*Ibid.*; NH VIII.75). 2) Piante officinali o dalle proprietà magiche: *theronarra* (p. 358; NH XXIV.163); *ophiusa* (p. 362; NH XXIV.163); *anacampseros* (p.369; NH XXIV.167); *bacchar* (p. 390; NH XXI, 29); *bals* (*Ibid.*; NH XXV.14); *belianthes* (*Ibid.*; NH XXIV.165). 3) Popoli dalle caratteristiche fantasiose e mostruose: Trogloditi (p.380; citati varie volte, ad es. NH V.45); Blemnii (*Ibid.*; NH V.46); Cinamolgi e Artabiti (*Ibid.*; NH VI.195); Astomi (pp.396-397; NH VII.25). 4) Pietre preziose: lincurio (p. 392; NH XXXVII.52-53); uno smeraldo di quattro cubiti offerto dal Faraone d'Egitto al re di Babilonia (*Ibid.*; NH XXXVII.74); smeraldi che incanutiscono (p. 393; NH XXXVII.70); *anthracitis* (*Ibid.*; NH XXXVII.99); callaia (*Ibid.*; NH XXXVII.110-111-112); ceraunia (*Ibid.*; NH XXXVII.134); aromatite (*Ibid.*; NH XXXVII.145); aspicto (p. 394; NH XXXVII.148); bronteia (*Ibid.*; NH XXXVII.150); bucardia (*Ibid.*; NH XXXVII.150); occhio di Belo (*Ibid.*; NH XXXVII.149); sandareso (p. 395; NH XXXVII.100-102); pederote (*Ibid.*; NH XXXVII.129); ametiste che allontanano l'ebbrezza (*Ibid.*; NH XXXVII.124); androdamante (*Ibid.*; NH XXXVI, 146); onice d'Arabia (*Ibid.*; NH XXXVII.90); ciano (*Ibid.*; NH XXXVII.119); topazi dell'isola Cytis (*Ibid.*; NH XXXVII.107 e VI.169); agate verdi (*Ibid.*; NH XXXVII.139); asteria (*Ibid.*; NH XXXVII.131); *daphnean* (*Ibid.*; NH XXXVII.157).

bert, ancor più che le precise convergenze intertestuali, che, tuttavia, non mancano (“de alguns odres estoirados correm fios de ouro em pó”; p. 389 / “la poudre d’or, tassé dans des outres, fuyait insensiblement par les coutures trop veilles”)¹⁴. Poi Nastosenen prende la parola per mostrare a Belkiss delle anfore che contengono “água da fonte Asbadea, que torna hidrópicos os perjuros...”(p. 390) e sovviene che a bagnarsi nell’acqua di questa portentosa sorgente era l’Apollonio di Tiana della *Tentation de Saint Antoine*, quello stesso che, per conservarsi casto, era uso frizionare il corpo con foglie di corrizza (fr. “cnyza”/ pt. “cniza”), rimedio adottato anche dalla Belkiss di Castro, come s’è visto: “Jusq’à quinze ans, on m’a plongé, trois fois par jour, dans la fontaine Asbadée, dont l’eau rend les parjures hydropiques; et l’on me frottait le corps avec les feuilles de cnyza, pour me faire chaste”(p. 94)¹⁵.

Di questo passo si potrebbe continuare a lungo, anche solo limitandosi al colloquio tra la regina e Nastosenen. Alle radici di *baaras* “que repelem os génios funestos” (p. 390) ricorreva già il savio cartaginese Shahabarim per guarire dalla sua inquietudine la figlia di Amilcare (“il avait même employé le baaras, racine couleur de feu qui refoule dans le septentrion les génies funestes”; p. 871). L’incenso di Gardefan e le bottiglie di *chalibon* (“vinho precioso, reservado para os reis de Assíria”; p. 391) figuravano già tra i doni che la regina di Saba offriva al santo eremita della *Tentation* (“Voici du baume de Genezareth, de l’encens du cap Gardefan, [...] et cette boîte de neige contient une outre de chalibon, vin réservé pour les rois d’Assyrie – et qui se boit pur dans une corne de licorne”) e da questa stessa opera viene anche il riferimento alle foglie di *balis* “que ressuscitam os mortos”(p. 390):

¹⁴ G. FLAUBERT, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 1951, p.822.

¹⁵ Al rapporto di derivazione che collega la scena dell’inventario di Nastosenen a quella dell’ispezione alle sale del tesoro in *Salammô* si accennava già in un contributo, apparso a metà del secolo scorso, dell’anglista torinese Federico Olivero: F. OLIVERO, *Belkiss di Eugenio de Castro e Flaubert* in “Quaderni Ibero-americani”, n. 9, Torino, 1950, pp. 1-4. Dello stesso autore, si veda anche: ID., *Sull’opera poetica di Eugenio de Castro* in “Università di Torino – Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia – Vol. II – Fascicolo 1”, G. Giappichelli Editore, Torino, 1950, pp. 1-15. Nel novero dei punti di contatto tra *Belkiss* e l’opera di Flaubert, rilevati con precisione e acume dallo studioso, figurano: la “spirituale affinità” tra l’eroina di Castro e Salambô, accomunate dalla “nostalgia per un ignoto amore”; la nascita del personaggio di Zophesamin dal calco di quello, analogo, di Shahabarim; il comune riferimento alla pietra preziosa chiamata “callaia”; la somiglianza tra i cortei che accompagnano la regina di Saba in *Belkiss* e nella *Tentation de Saint Antoine*, infine la prossimità, sotto l’aspetto formale, tra quest’ultima opera e quella portoghese. Alcuni di questi punti vengono ripresi e sviluppati nel presente studio.

“Veux-tu que je t’enseigne où pousse la plante Balis, qui ressuscite les morts?”; (p.104).

Nell’ultimo caso citato, in realtà, il gioco dei rimandi si fa ancora più complesso, dato che già Flaubert aveva ripreso la notizia sulle foglie di *balis* da un’opera precedente e questa non era che la *Storia Naturale* di Plinio, a cui Castro, s’è visto, era solito attingere con frequenza anche senza la mediazione del romanziere normanno. A volte, in effetti, le coincidenze testuali tra le opere dei due autori non derivano da un rapporto di dipendenza, quanto dalla convergenza sulla stessa fonte antica. Nella sala del tesoro di Amilcare Barca troviamo così *callaie, lincuri, ceraunie* (p. 829), tutte gemme che compaiono anche nella lista di Nastosenen, sebbene sia evidente che Castro, qui, si è rifatto direttamente all’opera latina, come risulta chiaro, ad esempio, per alcune proprietà (e per lo stesso nome) del *lincurio*, che non figurano nel testo di Flaubert e sono quindi necessariamente desunte da Plinio¹⁶.

Lo stesso dicasi per le *callaie*, riguardo alle quali si può anche notare una significativa divergenza nelle modalità con cui Flaubert e Castro fanno ricorso all’erudizione. Se il primo, infatti, preferisce una rapida ed ellittica allusione (“des callaïs arrachées des montagnes à coups de fronde”; p. 829), il secondo riprende molte delle particolarità segnalate dalla fonte (il colore, la provenienza geografica, le modalità con cui vengono raccolte le pietre, la forma simile a un occhio, l’abbinamento con l’oro), impreziosendo la notizia con una notazione psicologica estranea al testo di partenza e arricchendola con una metafora che paragona a lacrime le pietre che cadono dalla parete rocciosa: “Chamamlhe *calais* e só se encontra nas montanhas dos Fícaros, onde a neve é eterna. As *calais* estão encravadas nos rochedos e são tão brilhantes que parecem olhos vivos... Os caçadores, vendo esses rochedos, ficam gelados de pavor e atacam-nos a golpes de funda: é então que as *calais* caem, como lágrimas dos rochedos...Vê como o seu verde é moderado e doce... Dizem que a pedra que melhor vai com o ouro...” (p. 393)¹⁷.

¹⁶ Si confronti: “Lincúrios... São cristalizações de urina de lince e atraem o cobre, o ferro, as folhas secas e as palhas” (p. 392); e “Ci costringe a parlare ora del lincurio l’ostinazione degli autori, i quali, pur senza sostenere che è ambra, pretendono tuttavia che si tratti di una gemma, e che si formi sicuramente dall’urina della lince, [...] inoltre, secondo loro, è, come l’ambra, del colore del fuoco, la si cesella e attira a sé non soltanto le foglie o le paglie, ma anche lamine di rame e di ferro” (NH XXXVII.52-53). Flaubert, più stringatamente alludeva a “des escarboucles formée par l’urine des lynx”; G. FLAUBERT, *Oeuvres I*, p.829.

¹⁷ *Cfr.* “Associata a questa pietra, ma più per somiglianza che per prestigio, è la callaia, che è di un verde pallido. Nasce oltre il retroterra dell’India, tra gli abitanti del monte Caucaso, Ircani, Saci, Dai; è notevole per grandezza, ma è porosa e piena di imperfezioni: molto più

Lo stesso fenomeno di amplificazione retorica si ripropone, ancora più marcatamente, nella descrizione di un curioso popolo incontrato da Nastosenen nei suoi viaggi: gli Astomi, creature prive di bocca, che si alimentano solo d'essenze profumate. L'informazione contenuta nell'opera di Plinio (NH VII.25) – che si limita a fare menzione dell'insolita conformazione fisica e delle non meno insolite abitudini alimentari degli Astomi – serve qui da pretesto per un lungo brano consacrato ai favolosi giardini floreali che questi coltiverebbero per potersi nutrire d'effluvi: giardini di fiori bianchi (per le vergini, i poeti, i mistici e i sognatori), rossi (per i lascivi e gli orgogliosi), verdi (per i malati), azzurri (per i vecchi) e via dicendo (*Cfr.* pp. 396-397). Castro, per altro, pur rifacendosi a Plinio, sembra qui avere in mente anche l'apparizione degli Astomi nei passaggi conclusivi della *Tentation*, come dimostra una significativa convergenza di tipo descrittivo: “desembarcámos na terra dos ástomos [...] tão pouco humanos que o sol bate nelles sem produzir sombra...”(p. 396) / “LE GROUPE DES ASTOMI - pareils à des bulles d'air que traverse le soleil”(p.158)¹⁸.

Flaubert: un modello

A tali puntuali coincidenze si affianca, peraltro, tutta una serie di influssi tematici e formali che marcano in maniera talvolta meno ecl-

pura e bella è quella che si trova in Carmania. In ambedue le regioni, comunque, si trova in mezzo a rupi inaccessibili e ghiacciate sporgente in forma d'occhio e debolmente attaccata, come se non fosse parte integrante della roccia ma vi fosse poggiata. Per questa ragione gli abitanti, che vanno a cavallo e sono pigri a camminare, non hanno alcuna voglia di arrampicarsi fin là, e inoltre li spaventa il pericolo; perciò aggrediscono le pietre da lontano, con le fionde, e le staccano via con tutto il muschio. [...] Si abbelliscono incastonandole nell'oro: non c'è pietra a cui l'oro si addica di più” (NH XXXVII.110-111-112).

¹⁸ Tra le altre terre toccate dalla flotta sabea c'è l'isola Titis “cujo solo é todo de topácios”(p. 397), ed effettivamente tra le gemme elencate poco prima da Nastosenen figuravano anche “topácios da ilha Titis”(p. 395). Qui, il comandante avrebbe del resto anche riempito un'anfora d'olio di rosa, attinto a un lago tutto fatto di tale liquido (p. 390). Inutile affaticare gli atlanti cercando traccia di quest'isola meravigliosa, originata con ogni probabilità da una svista o da un errore di trascrizione del poeta portoghese, che aveva trovato in Plinio (NH XXXVII.107 e VI.169) la menzione di un'isola produttrice di topazi, il cui nome era, tuttavia, Cytis (forse identificabile con l'isola di Zabargad nel Mar Rosso). Quanto al lago d'olio di rosa, l'informazione non compare in nessuno dei citati passaggi dell'opera di Plinio, ma pare, piuttosto, riprendere un curioso particolare menzionato dal personaggio di Apollonio di Tiana nella *Tentation*, laddove si menziona un lago d'olio rosa che si sarebbe tuttavia trovato sull'isola Giunonia, corrispondente all'attuale Las Palmas, nelle Canarie: “Tu baigneras ton corps dans le lac d'huile rose de l'île Junonia” (G. FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 103).

tante, ma più decisiva, il rapporto di filiazione che lega *Belkiss* alle opere di Flaubert, in particolare quelle volte, come *Salammbô* o *La Tentation de Saint Antoine*, alla creazione di visionari affreschi del mondo antico. È questo, infatti, il versante della produzione dello scrittore francese a cui evidentemente va la preferenza del poeta di Coimbra, come ben dimostra, in distinte fasi della sua produzione, il debito di composizioni quali *A Tentação de São Macário* (1922) o *Salomé* (in *Salomé e outros poemas*; 1896), nei confronti, rispettivamente, de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* e di *Hérodiades*, ovvero i due testi narrativi che all'interno dei *Trois contes* (1877) segnano il progressivo allontanamento dalla contemporaneità, trasportando l'azione da un medioevo di sogno a un Medio Oriente esotico e bizzarro.

Elementi esotici e bizzarri non mancano, del resto, nelle descrizioni parallele del corteo che accompagna la regina di Saba in *Belkiss* e nella *Tentation*, tra cui è possibile rilevare precise corrispondenze: dall'arrivo della regina in groppa a un elefante bianco, all'acconciatura dei suoi capelli, fino al tessuto giallo che le vela il volto¹⁹. I due testi sviluppano, inoltre, ognuno a suo modo, l'elemento *ornitologico* che nelle leggende islamiche lega il personaggio della regina all'upupa Hud Hud, l'uccello incantato che rivela a Salomone l'esistenza del regno sabeo. L'upupa è rimpiazzata, nel caso di Flaubert, dal Simurg o Simorg-anka, volatile fantastico della mitologia persiana, mentre nel testo portoghese *Belkiss* entra in scena “entre uma revoada de aves maravilhosas, que se agitam no ar, escarlates, azuis e verdes, presas por cadeiazinhas invi-

¹⁹ Si confronti: “[...] Belkiss surge finalmente, em cima de um elefante branco, toucado com um martinete de plumas preciosas e coberto por uma rede de ouro”(p. 426) e “Un éléphant blanc, caparaçonné d'un filet d'or, accourt, ensecouant le bouquet de plumes d'autruche attaché à son frontal”(ID., p. 46); “os cabelos enluarados com limalha de prata”(Ibid.) e “sa coiffure, poudrée de poudre bleue”(Ibid.); “o rosto velado por um véu amarelo, da Bactriana, quase imaterial, como um fumo dourado”(Ibid.) e “des femmes couvertes de voiles jaunes, montées à califourchon sur des chevaux pie”(Ibid.); “Ce tissu mince, qui craque sous les doigts avec un bruit d'étincelles, est le fameuse toile jaune apporté par les marchands de la Bactriane”(p. 48). È possibile, d'altronde, che Flaubert, nello scegliere come cavalcatura per la sua regina un pachiderma albino, avesse in mente una composizione delle *Orientales* (1829) di Victor Hugo, laddove si parla di “éléphants blancs chargés de femmes brunes”. Analogamente, nel *Voyage en Orient* di Nerval, a scortare la Regina del Mattino era niente meno che una legione di elefanti bianchi, guidati da un nugolo di neri etiopi: “Jamais on n'avait vu tant de chevaux, tant de chameaux, ni si riche légion d'éléphants blancs conduits par un si nombreux essaim d'Éthiopiens noirs”; G. DE NERVAL, *La Regina*, p. 70. L'entrata in scena in groppa all'elefante bianco non manca nemmeno nel sontuoso balletto *Belkiss, Regina di Saba* (1932), musicato da Ottorino Respighi, su libretto di Claudio Guastalla, che non a caso ha tra le sue fonti proprio il dramma portoghese.

síveis”(p. 428), tocco suggestivo che forse riprende, d’altra parte, l’affine accenno svolto qualche anno prima in una poesia di Adolphe Rette: “La reine de Saba – parmi sa robe féerique voltige / Un peuple miroitant d’oiseaux de paradis”²⁰.

Se le affinità tra i due *avatar* letterari della regina biblica si riducono a questi elementi per lo più esteriori, più sostanziale, anche se meno vistoso, si direbbe il rapporto tra il personaggio di Belkiss e quello di Salambò. Per Victor Brombert, al momento della sua apparizione al banchetto dei Mercenari, la figlia di Amilcare: “nella sua pallida delicatezza, incarna il principio lunare”, e non mancano, nel romanzo, i passaggi in cui Flaubert sottolinea l’intimo vincolo che lega il suo personaggio all’astro notturno, simboleggiato dalla dea Tanit. Si tratta di un legame profondo e vitale, a tal punto che quando l’astro notturno cala, Salambò s’indebolisce, rischiando addirittura la vita nel caso d’un’eclisse²¹. In maniera analoga, Belkiss si presenta, in una delle sue prime apparizioni, vestita d’una “lunática túnica de lâ branca, bordada a fio de prata”(p. 315), e l’interlunio, ovvero l’intervallo di tempo per cui la luna rimane invisibile nel cielo notturno, coincide per lei con il momento di massima debolezza e scoramento: “Ah! Mas como eu me sinto esvaída!... Sob as minhas pálpebras de chumbo, os meus olhos são duas meninas doentes acarretando fardos pesadíssimos... Parece-me que esteve para morrer, que me bateram e me pregaram um susto... Sinto-me débil como se acabasse de ressuscitar...”(p. 350). Nel descrivere l’anelito amoroso che la sospinge verso la dea Tanit, del resto, la creatura di Flaubert impiega espressioni che riecheggiano nell’opera di Castro, con il corpo che diventa, nei due casi, una prigioniera di cui l’anima di Salambò, o la verginità di Belkiss, vorrebbero spezzare le catene: “un Génie, reprit-elle, me pousse à cette amour. [...] elle emplit mon âme, et je tressaille à des élancements intérieurs comme si elle blondissait pour s’échapper”(p.751); “às vezes, revolve-se tanto no leito, agita por tal forma o corpo, que dir-se-ia que a sua virgindade quere quebrar-lhe os ossos e rasgar-lhe as carnes para fugir, como uma águia presa numa gaiola estreita...”(p. 311).

²⁰ Si tratta di un componimento della raccolta *Cloches dans la nuit* (1889): A. RETTE, *Oeuvres complètes / Poésie I*, Paris, Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1898, p. 81.

²¹ “Une influence était descendue de la lune sur la vierge; quand l’astre allait en diminuant, Salammbô s’affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir”; G. FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 750. Per l’opera di Brombert, vedi: V. BROMBERT, *I romanzi di Flaubert*, Bologna, Il Mulino, 1989, p.110.

Non è, d'altronde, soltanto l'eroina eponima di *Salammbô* a essere presa a modello nel poema drammatico di Castro. Il suo mentore Shahabarim, presta alcuni dei suoi tratti, come già rilevava F. Olivero, all'analogo personaggio di Zophesamin, a cui lo apparenta (oltre all'età, la saggezza e il rapporto più o meno marcatamente ambiguo che stabiliscono con le loro protette) un'inequivocabile rassomiglianza fisica, evidente soprattutto nel particolare della misteriosa luce che brilla in fondo ai loro occhi. Se nelle orbite infossate del sacerdote cartaginese le pupille brillano come lumi sepolcrali (“ses yeux enfoncés brillaient comme des lampes d'un sépulcre”; p. 750), in modo analogo Belkiss scorge negli occhi del suo precettore “uma luz de ouro”, “uma luz a arder dentro de água” (p. 318), la cui natura verrà esplicitata dallo stesso Zophesamin: “a luzinha, que viste no fundo dos meus olhos, tem um nome, chama-se Verdade”(p. 320). Nel battezzare il proprio personaggio, inoltre, Castro ricalca evidentemente l'impiego erroneo, corrente in *Salammbô* e riscontrabile nel caso dello stesso Shahabarim, del suffisso *-im* per forgiare nomi propri di persona, uso criticato in una delle prime (e più aspre) recensioni del romanzo francese, quella di Guillaume Froehner, dato che tale suffisso, nell'antica lingua punica, avrebbe indicato soltanto il plurale dei sostantivi (questo sarà uno dei pochi punti su cui Flaubert non avrà nulla da ribattere alle critiche dell'archeologo)²².

A livello tematico, V. Brombert afferma che l'essenza del romanzo cartaginese di Flaubert è “il dramma di un desiderio inappagato”, la “ricerca dell'inattinguibile”, l’“appetito insaziabile per ciò che in nessun modo si potrà raggiungere, e tanto meno possedere”²³. In questo contesto realizzare un desiderio significa allora andare incontro a una sicura delusione ed è ciò di cui fa esperienza la protagonista, che, riconquistato il velo sacro della dea Tanit, resta sorpresa di non provare la felicità immaginata e rimane accorata davanti al suo sogno avverato (“elle restait mélancolique devant son rêve accompli”; p. 893). In *Belkiss* è questa stessa deprimente visione che traspare dalle parole dell'avveduto Zophesamin: “A realidade é mais amarga que o heléboro. É doce desejar... mas realizar um desejo é matar esse desejo... A posse deprecia os objectos amados. Só são felizes aqueles que constantemente criam desejos irrealizáveis, cegamente persuadidos de que hão de realizá-los”(p. 325).

²² Vedi: G. FLAUBERT, *Opere – volume primo*, Milano, Mondadori, 1997, p. 1518 (Nota III,7).

²³ V. BROMBERT, *I romanzi*, p. 125.

Se non mancano, quindi, puntuali corrispondenze tra *Belkiss* e *Salammbô*, è necessario tornare a evidenziare, per concludere, la parentela forse ancora più stretta che il testo di Castro intrattiene con quella che Baudelaire a ragione definì la “camera segreta” della mente di Flaubert: *La Tentation de Saint Antoine*. Ci si è già soffermati, anche in questo caso, sui vari casi di inequivocabili richiami intertestuali che collegano le due opere: resta da esplicitare l’evidente affinità del loro impianto formale.

Siamo infatti in presenza di due *poemi drammatici in prosa*, ovvero di due testi che pur rivestendosi di una struttura drammatica sono esplicitamente pensati meno per le scene che per la lettura. Entrambi, inoltre, si sviluppano come “una serie di quadri interiori, di apparizioni che si formano sullo specchio dell’anima ed il cui intimo splendore viene proiettato all’esterno dalla potenza evocatrice della forma lirica, musicale”²⁴. Una sequenza di fantasmagorie invitanti o minacciose, ruotanti intorno a un unico personaggio principale, che (regina o eremita) appare ugualmente incapace di evadere dalla prigione del proprio tormentoso solipsismo. L’esito è la morte o il rifugio nella preghiera, in ogni caso il dileguarsi, l’inacidimento, l’eclissi di tutte le aspirazioni fallaci, le speranze mal riposte, i vani aneliti coltivati dai protagonisti, divenuti, loro malgrado, consapevoli dell’illusorietà di tutti i desideri.

²⁴ F. OLIVERO, *Belkiss*, p. 4.

MÉDECINS, CHARLATANS ET JUIFS
ENTRE FRANCE ET ITALIE
AUX DÉBUTS DU XVII^E SIÈCLE:
LA TRADUCTION FRANÇAISE DE
DEGLI ERRORI POPOLARI D'ITALIA
DE SCIPIONE MERCURIO (1603)

Laura Rescia

À partir du XVII^e siècle, il est possible de constater la dissémination du type du charlatan dans la littérature française, à côté de la figure du médecin 'officiel': il suffira de rappeler que Sganarelle, l'un des protagonistes de *L'Amour médecin* de Molière, las d'entendre tant de conseils thérapeutiques discordants de quatre médecins renommés, fait appel précisément à un charlatan pour acheter un prétendu remède universel, l'orviétan¹; et que La Fontaine dédie à ce profil de médecin irrégulier, itinérant et éloquent, une de ses *Fables*².

Les sources historiques relatives à cette figure sont à rechercher, à cette époque, dans de nombreux traités médicaux, qui commencent à être écrits en vulgaire, et qui souvent lui consacrent une section toute entière³. L'attention portée à ce phénomène est également témoignée par un traité médical italien du début du XVII^e siècle, qui a retenu notre attention, puisqu'il fait l'objet d'une traduction française partielle, de quelques années plus tardive. Nous avons examiné la macrostructure et la microstructure de ces deux traités, à travers le relevé systématique des omissions et des ajouts traductifs. Grâce à cette analyse, nous avons pu constater d'une part la circulation d'un terrain culturel et historique commun entre les deux cultures italienne et française en ce qui concerne l'image du charlatan; d'autre part, l'omission et/ou l'ajout de segments discursifs dans le texte d'arrivée, nous a permis de vérifier

¹ MOLIÈRE, *L'Amour médecin*, a. II, s.7.

² LA FONTAINE, *Fables*, l. VI, 19.

³ Cf. G. BACHOT, *Erreurs populaires touchant la médecine et régime de santé*, Lyon, B. Vincent, 1626.

qu'un certain nombre de *culturèmes*⁴ du texte de départ n'ont pas trouvé de transfert dans le texte d'arrivée.

Notre texte de départ est le traité *Degli Errori popolari d'Italia* de Scipione Mercurio⁵, paru à Venise en 1603⁶. Mercurio est un moine dominicain et un médecin, ayant voyagé en Italie, en Allemagne et en France, où il a connu l'ouvrage *Erreurs populaires* de Laurent Joubert⁷, paru en 1578, un modèle fondateur d'un genre qui connaîtra un gros succès en Europe, et de nombreux épigones. Conçu sur le modèle des *Problemata*, attribués à Aristote et à Alexandre d'Aphrodise, le texte de Joubert, comme celui de Scipione Mercurio, est un traité parascientifique, écrit en vulgaire, et que l'on pourrait définir comme une sorte de 'vulgarisation à l'inverse'. L'auteur relate les opinions populaires, les croyances et parfois les superstitions concernant la physiologie, la pathologie, la thérapeutique, pour démontrer la fausseté de ces croyances et les réinterpréter à travers l'optique du spécialiste. Il s'agit de compositions hétéroclites, dont la finalité est au moins double: didactique d'une part, puisque l'on prétend expliquer au peuple des principes d'hygiène et de prévention, mais d'autre part on peut les considérer comme des 'textes de spécialité', puisque l'on traite de la symptomatologie des principales maladies, pour en fournir une explication technique et préconiser des remèdes. Joubert et ses successeurs font appel à la capacité du médecin d'interpréter la complexité des manifestations de la maladie, et d'en décrypter les symptômes, pour justifier leur supériorité par rapport aux sages-femmes et aux médecins vagabonds, les barbiers et les charlatans, que nos textes stigmatisent. Un deuxième argument, présent dans cette typologie textuelle, est celui qui attribue aux faux médecins l'habitude de proposer des médicaments qui se re-

⁴ Nous adoptons ici la définition de Michel Ballard: "Les désignateurs culturels, ou culturèmes sont des signes renvoyant à des référents culturels, c'est-à-dire des éléments ou des traits dont l'ensemble constitue une civilisation ou une culture" cf. M. BALLARD, *Versus. La version réfléchie. Répérages et paramètres*, Paris, Ophrys, 2003, p. 149.

⁵ Pour la biographie de Scipione Mercurio, cf. C. PANCINO, *Scipion Mercurio. Il pensiero e la carriera di un medico nella prima Età moderna*, dans A. Biondi (ed.), *Modernità: definizioni ed esercizi*, "Quaderni di discipline storiche" 12, Bologna, Clueb, 1998, pp. 247-270; EAD, *I medicamenti sono di tre sorti: magia, scienza e religione ne Gli errori popolari d'Italia di Scipione Mercurio (1603)*, dans A. Prosperi (ed.), *Il piacere del testo. Saggi e studi per Albano Biondi*, Roma, Bulzoni, 2001, vol. I, pp. 385-421.

⁶ S. MERCURIO, *Degli Errori popolari d'Italia*, Venezia, G.B. Ciotti, 1603.

⁷ L. JOUBERT, *Erreurs populaires au fait de la médecine et régime de santé*, Bordeaux, S. Millanges Imprimeur du Roy, 1584 [1^e éd. 1578]. Médecin protestant, professeur réputé à l'Université de Montpellier, Joubert est aussi l'auteur d'autres traités médicaux en langue française et latine.

vèlent dangereux. Pour démontrer que la médecine est un art, élever le statut professionnel du médecin et protéger leurs corporations, Joubert comme Mercurio s'opposent violemment à ceux qui exercent sans avoir suivi les cours universitaires, ne faisant aucune distinction entre imposteurs et innovateurs de la pratique médicale. La position du médecin de l'époque est en effet paradoxale: on assiste à la tentative de définir les contours de la science médicale à une époque où la médecine n'est pas encore unique; différentes écoles se disputent la priorité, les novateurs s'opposant aux traditionalistes, les théoriques ou dogmatiques aux iatrochimistes. Un regard moderne décèle donc dans le discours médical de l'époque les signes discordants de l'époque de formation de la *doxa*⁸, quand la pensée scientifique et expérimentale s'annonce, mais le paradigme dominant est encore celui du corpus galéno-hippocratique, ayant pour base la théorie des humeurs. Ces textes portent à la fois des marques de la tradition et de l'innovation⁹, ce dialogisme étant le trait caractéristique de cette époque de transition vers la modernité. Le traité de Scipione Mercurio *Degli Errori popolari d'Italia* (1603) qui connaîtra plusieurs éditions italiennes¹⁰, s'articule sur deux parties et sept livres, dont le contenu est résumé par l'auteur au premier chapitre de chaque livre. On y traite respectivement "delli primi errori che si commettono contro la medicina", "degli errori che si commettono contro il medico", "della miseria degli errori popolari che si commettono contro gli ammalati in letto", "degli errori che si commettono contra gl' ammalati in Piazza", "degli errori che si commettono contro le Donne gravide, e di parti", "degli errori che si commettono contro i fanciulli (...)" et, pour terminer, on aborde "gli errori Popolari, che si commettono delle cause delle infirmitadi, cioè nel modo del viver". Rédigé en langue vulgaire, comme nous l'avons dit, il se caractérise pourtant par l'emploi de la citation latine, ce qui peut paraître surprenant pour un livre qui s'adresse en priorité à un public de non spécialistes, d'autant plus que les sources ne sont pas toujours dé-

⁸ Cf E. BURY, *Les lieux de l'argumentation dans les discours médicaux du XVII^{ème} siècle*, "Archives Internationales d'histoire des sciences", vol.55, n.154, (2005), pp. 35-54.

⁹ Pour cet aspect, nous nous permettons de renvoyer à notre travail cf. L. RESCIA, *Le discours du médecin entre France et Italie à la fin du XVI^e et début du XVII^e siècle: les Erreurs populaires de Laurent Joubert (1578) et Degli Errori popolari d'Italia de Scipione Mercurio (1603)* dans J. Lillo, *D'hier à aujourd'hui. Réception du lexique français de spécialité*, Monza, Polimetrica, 2011, pp. 53-68.

¹⁰ Après la *princeps*, nous avons identifié l'existence au moins deux éditions successives, en 1645, chez Francesco Rossi à Verone, et en 1658 chez Matteo Cadorino à Padoue. Scipione Mercurio résidait à l'époque à Monselice, un petit village près de Verona, cf. C. PANCINO, *Scipione Mercurio. Il pensiero e la carriera*, cit.

voilées, et qu'on se limite à n'en citer que l'auteur. Ses *auctoritates* sont soit les textes d'Hippocrate et de Galien, soit les textes sacrés (St. Paul, St. Augustin et St. Thomas), soit les textes philosophiques (Socrate), historiques (Tite-Live, Plutarque), rhétoriques (Aristote et Cicéron) et littéraires (Euripide, Horace, Pétrarque, Arioste), mais aussi les vies des saints (St. Ambroise, St. Cyprien), ainsi que les livres homilétiques (St. Jean Chrysostome). Par contre, l'emploi de termes du jargon médical, relevant de la physiologie, de la pathologie et de la pharmacopée, est beaucoup plus restreint: comme si Mercurio Scipione voulait réellement rendre la communication plus transparente; ou comme si sa promotion identitaire passait beaucoup plus par l'emploi des citations que par les choix lexicaux. Le *Discours de l'origine des mœurs, fraudes et impostures des Ciarlatans, avec leur découverte*¹¹ est la traduction partielle du texte de Mercurio Scipione: elle ne porte que sur les huit premiers chapitres du quatrième livre, "Degli errori che si commettono contra gl' ammalati in Piazza", et précisément des chapitres qui s'occupent des charlatans, alors que les chapitres successifs du même livre, concernant l'astrologie, les sorcières et diverses erreurs ont été ignorées. Cette focalisation sur une partie restreinte du texte de départ comporte un changement, au moins partiel, du genre auquel la traduction française appartient: ce n'est plus aux 'erreurs populaires' qu'il faut le rapporter, mais plutôt à la littérature sur les vagabonds qui circule en Europe à partir du XV^e siècle. Comme Piero Camporesi¹² l'a mis en évidence, ces textes ont constitué un réservoir de types et de catégories de marginaux destiné à trouver un écho dans le roman picaresque du XVI^e siècle. Il s'agit de cette *anti-quack literature*¹³ qui témoigne de l'attention de la première modernité envers le phénomène du vagabondage, et qui annonce la période du grand internement, pour reprendre l'expression de Michel Foucault. Les stéréotypes qui circulent dans cette littérature soutiennent et justifient la stigmatisation et la pratique de séparation de la société qui frappera les couches sociales

¹¹ *Discours de l'origine, des mœurs, fraudes et impostures de ciarlatans, avec leur découverte, par I.D.P.M.O.D.R.*, D. Langlois, Paris, 1622. L'exemplaire que nous avons examiné, conservé à la Bibliothèque Nationale de France [H16946], présente des fautes de pagination (6-7 au lieu de 4-5; et 27 au lieu de 26).

¹² *Il Libro dei vagabondi. Lo Speculum cerretanorum di Teseo Pini, il Vagabondo di Rafaele Friaronoro e altri testi di 'furfanteria'*, a cura di P. CAMPORESI, Milano, Garzanti, 2000, p. 14 et pp. 100-101.

¹³ L'expression est utilisée par la critique anglosaxonne, cf. L. MC CRAY BEIER, *Sufferers and Healers. The experience of Illness in Seventeenth Century England*, London-New York, Routledge & Keagan, 1987, pp. 37-41.

défavorisées, parmi lesquelles les médecins vagabonds. La traduction française du texte de Mercurio Scipione témoigne d'une atmosphère culturelle partagée entre France et Italie, où le souci pédagogique déclaré, à savoir mettre le peuple à l'abri des ces 'malfaiteurs', cache la fonction de stigmatisation des marginaux.

Sans nom d'auteur, cette traduction a été pendant longtemps attribuée à Jean de Gorris, à partir de Nicéron, dont l'attribution fut reprise et confirmée par Barbier¹⁴; Quérard¹⁵ par contre suggère de l'attribuer à Jean Duret. Le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France propose les deux solutions. Nous croyons pourtant possible, comme Quérard l'avait déjà supposé, de l'attribuer à Jean Duret (1563-1629), médecin des rois Henri III et Henri IV, professeur de médecine au Collège Royal, et médecin de Marie de Médicis à partir de 1610; adversaire de Paracelse, il prit une part active dans les luttes contre l'antimoine au tournant du siècle aux côtés du plus célèbre Jean Riolan¹⁶. Plusieurs indices nous autorisent à cette attribution: Jean de Gorris, médecin de Louis XIII, fils du plus célèbre Jean de Gorris (1505-1577), professeur de médecine parisien, se dédia à l'édition de l'œuvre du père, qui écrivit des ouvrages médicaux uniquement en latin; ni le père ni le fils ne semblent intéressés à des ouvrages de divulgation en vulgaire, ce qui est, par contre, la caractéristique fondamentale de l'écriture de Jean Duret, qui compose un autre traité de divulgation sanitaire et thérapeutique, l'*Avis sur la maladie*¹⁷, visant à alerter la population contre le risque de diffusion de la peste. En outre, l'acronyme dans le frontispice de la traduction "I.D.P.M.O.D.R." peut facilement être interprété comme "Jean Duret Premier Médecin Ordinaire Du Roi". Reste assez curieux le fait que le traducteur cache son identité, ainsi que ses sources, l'ouvrage ne contenant aucun élément paratextuel (dédicace, avis au lecteur...) pouvant permettre son identification: s'appropriant le texte de Mercurio, et l'adaptant à la réalité française de l'époque, Jean

¹⁴ cf. *Archives biographiques françaises*, rédigées par S. BRADLEY, London: Saur, 1988-1991]; I 466, 84.

¹⁵ J.M. QUÉRARD, *Les supercheries littéraires dévoilées*, Paris, J. P. Maisonneuve & Larose, 1964; t.II, p. 328.

¹⁶ cf. *Archives biographiques françaises*, (I 363, 169-173); et J. VONS, "Duret, Jean (1563-1629)", dans: *Le Monde médical à la Cour de France*, Base de données publiée en ligne sur Cour de France.fr (<http://cour-de-france.fr/article655.html>). Tallémand de Réaux dédie quelques lignes à Jean Duret, en le décrivant comme un "maître visionnaire", sachant pourtant son métier et l'art de s'enrichir grâce à sa profession, cf. *Historiettes* I, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1960, pp. 173-174.

¹⁷ Paris, Morel, 1619.

Duret semble ne pas vouloir en dévoiler l'enracinement dans la culture italienne; mais, sans assumer complètement la responsabilité de la forme définitive de son texte, il se cache derrière un acronyme.

L'observation de la macrostructure du texte de départ, comparée à celle du texte d'arrivée, nous permet donc de constater un changement partiel de genre. Quant à la stratégie traductive, elle est littérale: ni l'enchaînement argumentatif ni la structure syntaxique ne subissent de modifications. L'image des charlatans n'apparaît pas modifiée par le transfert linguistique: leurs caractéristiques fondamentales semblent être également valables pour le domaine culturel italien et français. Le déguisement, la pratique de monter sur un tréteaux monté sur la place pour attirer le public, le mensonge appuyé sur une remarquable capacité d'éloquence, la tromperie, la capacité théâtrale, sont autant de traits invariants dans le profil des charlatans des deux pays. Le texte de départ est scrupuleusement respecté, ce qui témoigne de l'équivalence du phénomène concerné entre France et Italie, à l'exception près de deux aspects. Le premier concerne l'omission complète d'un long passage, le deuxième a trait à la nécessité d'adaptation de certains culturèmes.

En ce qui concerne l'omission majeure, il s'agit d'une tirade antisémite, dans laquelle Scipione Mercurio déchaîne toute sa haine contre les juifs, en révélant ainsi le suremploi de stéréotypes liés à l'appartenance raciale. La violence de la tirade est extrême: selon le médecin romain, les juifs sont comparables aux charlatans, parce qu'ils profitent de la crédulité du peuple; et, surtout, ils sont coupables d'envoyer leurs fils à l'Université, pour suivre des cours de médecine dans le seul but de pouvoir mieux tuer les Chrétiens:

L'addottorar i Giudei, non è altro, che dargli autorità, e modo d'uccider i Christiani, con l'occasione di medicargli; Il che se habbiano animo di farlo, lo chiarisce benissimo il loro Talmud, ridicoloso poi perchè l'addottorar un Giudeo è appunto, come addottorar un asino, perchè è di natura ignorantissimo¹⁸.

C'est ensuite un véritable appel à la persécution qu'il lance:

E perciò mi persuado, che per ragion di stato sarebbe così bene dar bando a i ciarlatani, come à riformar gli Ebrei. Questo dico perchè alla conservazione delle Signorie è necessario aver Vassalli né troppo ricchi né troppo mendichi. I ciarlatani sono quelli appunto appunto, che suc-

¹⁸ S. MERCURIO, *Degli Errori popolari*, cit, p. 188/r

chiano i dinari a' poveri; i quali, e per queste, & per altre occorrenze si ritrovano quasi sempre in estreme miserie. Si che tra questi e gli ebrei il povero vien sempre pelato dal ciarlatano per burla e dal Giudeo da dovero. E sì come il bandirgli sarebbe ottima cosa, per lo ben star del povero, così sarebbe santissimo per levar l'occasione di commetter tanti peccati mortali, così da i ciarlatani, come dalle migliaia di huomini che vi stanno presenti (...) [bisognerebbe] costringerli a guardar le pecore con un'ostracismo [*sic*], che niuna famiglia, per grossa che si fosse, potesse aver più di mille ducati di valuta (...) costringendo gli Ebrei a guardar le pecore, bisognerebbe confiscargli tutti i loro beni, come guadagnati da Usure, e di contratti illeciti (...)¹⁹

L'intolérance contre les juifs italiens, on le sait, se durcit sous l'atmosphère contre-réformiste de la deuxième partie du XVI^e siècle et du début du XVII^e, l'époque de la construction des ghettos à Venise (1516), à Rome (1555) et à Ferrare (1614). Mais les tons virulents du médecin romain s'expliquent aussi quand on considère la célébrité dont les médecins juifs jouissaient à partir de la Renaissance, et dans la ville de Rome tout particulièrement. On connaît la prédilection de Giulio III pour les médecins hébreux, étant réputés à la fois plus compétents et aussi possédant des secrets alchimiques pour l'éternelle jeunesse²⁰: et si les dispositions ecclésiastiques prohibaient le recours à ces médecins, les Papes ne se conformaient pas forcément à la lettre de leurs édits...

L'atmosphère de la cour de France est complètement différente: si la perception du juif au XVII^e siècle est encore fortement imbibée de stéréotypes et de préjugés, on peut pourtant constater que cette image commence à se différencier, grâce aussi à l'influence de la pensée calviniste²¹; à partir du dernier tiers du XVI^e siècle, on assiste en France à une multiplication d'initiatives tendant à la réadmission des juifs, ce qui a permis de parler de 'philosémitisme' du XVII^e français²². En 1622, date de la parution de la traduction de Duret, on a déjà assisté à

¹⁹ *Ibid*, p. 189/v.

²⁰ G. COSMACINI, *Medicina e mondo ebraico. Dalla Bibbia al secolo dei ghetti*, Bari, Laterza, 2001, pp. 165-168.

²¹ Cf. M. YARDENI, *Huguenots et juifs*, Paris, Champion, 2008; dans cet ouvrage, on constate l'existence d'une double attitude des calvinistes à l'époque de notre intérêt: si d'une part la condamnation des hébreux est un fait, d'autre part on ne retrouve jamais cette instigation à la persécution qui est présente dans la culture catholique italienne.

²² H. BARNAVI (dir.), *Histoire universelle des juifs de la genèse à la fin du XXe siècle*, Paris, Hachette, 1992, pp. 138-139; cf. aussi S. SCHWARZFUCHS, *Les Juifs de France*, Paris, Albin Michel, 1975.

la confirmation des privilèges des juifs de Metz par Henri IV et Louis XIII; en 1657, Louis XIV sera le premier souverain français à visiter une synagogue; et si les médecins juifs, particulièrement présents dans la région de Montpellier et en Alsace, ne sont pas perçus comme une menace par leurs confrères, encore moins le seront-ils à Paris.

Le traducteur français, donc, ne trouve nullement de son intérêt le passage antisémite: et, face à une stratégie traductive absolument littéraliste, il se permet d'opérer cette longue coupe du texte de départ. Au lieu de cette tirade, Jean Duret insère sa propre invective, en l'adressant uniquement contre les charlatans, tout en reprenant la proposition de Mercurio de bannir ces malfaiteurs, qui causeraient la pauvreté du peuple crédule, s'enrichissant sans bornes à leurs dépens:

Il seroit donc bien à propos que monsieur le Lieutenant civil bannist ceste sorte de gens de la ville de Paris, qui sucent le sang & la substance du pauvre peuple, luy tirant l'argent des mains, lequel ils gagnent avec tant de peine, & qui seroit le soustien de leurs pauvres familles; puis ces gens enrichis de leurs despouilles s'en mocquent & en triomphent en nos presences, vestus de leurs riches & superbes vestements (...) & chacun voit ce que gagnent à Paris Tabarin & Mondor²³.

L'adaptation du texte est opérée avec la référence à la ville de Paris, et à deux célèbres charlatans parisiens de l'époque, mais l'évocation de la misère du peuple, causée par les fraudes des charlatans, est reprise à l'identique.

En ce qui concerne le traitement des culturèmes du texte de départ, nous constatons que si certains lexèmes sont adaptés à la culture française, et c'est le cas de la monnaie (*lire*: francs) ou de certains toponymes (*Signoria*: ville de Paris), le traitement n'est pas uniforme. Le plus souvent, face à une difficulté traductive, surtout concernant la gastronomie (*lasagne*) ou certains jeux (*primiera*, *bassetta*, *pallamaglio*) le traducteur élimine la référence ou le passage tout entier, probablement à cause d'une connaissance limitée de la civilisation italienne, surtout de la culture quotidienne et populaire, tributaire des termes de cuisine et ludiques; alors que la majorité des remèdes pharmaceutiques sont régulièrement traduits (*dragontea*: serpenteaire; *rafano*: refort sauvage; *asfodilla*: asphodèle).

Le 'piratage' du texte de Scipione Mercurio, effectué par un médecin français qui en partage les préoccupations quant à la défense cor-

²³ J. DURET, *Discours*, cit., p. 39.

porative de la profession médicale, se fait donc sans difficulté, étant donné l'affinité du phénomène, en Italie comme en France. L'image du charlatan circule dans les cultures européennes de l'époque, également grâce aux traductions de traités médicaux, attirant et condensant un certain nombre de stéréotypes et d'opinions figées qui se transfèrent facilement d'une catégorie stigmatisée (les juifs) à l'autre (les charlatans): stéréotypes et opinions paradoxalement semblables à ces "erreurs populaires" que ces mêmes traités déclarent vouloir combattre.

LES TRADUCTIONS FRANÇAISES SAVANTES AU XIV^E SIECLE

G. Matteo Roccati

Les traductions médiévales en français constituent un corpus vaste et hétérogène. Certes, le fait de transposer un texte d'une langue dans une autre est en apparence une opération qui peut être difficile dans sa mise en œuvre, mais qui paraît simple dans son exigence: disposer d'un même contenu à travers des codes différents. Dans la réalité ce contenu abstrait n'existe pas: la transposition d'un code à un autre n'est jamais simple et elle met en jeu la conception et la perception de cet horizon qu'est le contenu. Et ceci sans même prendre en compte les fortes différences qui existent entre les textes au niveau matériel – forme, taille, destination, support – et dans leur nature: traduire une œuvre de dévotion n'a pas le même sens que traduire un ouvrage de droit ou une somme du savoir; les motivations, explicites et implicites, diffèrent profondément. Ce sont des évidences, maintes fois étudiées¹, qu'il n'est pas utile de rappeler une fois de plus si ce n'est pour délimiter le corpus dont il sera question ici, corpus susceptible de témoigner d'une évolution profonde dans la culture du XIV^e siècle français. Sous l'étiquette de « traduction » on peut désigner des transpositions

¹ Voir en dernier lieu les contributions rassemblées dans *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Age (XI-XV^e siècles). Etude et répertoire*, vol. 1: *De la « translatio studii » à l'étude de la « translatio »*, Etudes réunies par Cl. GALDERISI, Turnhout, Brepols, 2011. On en annonce la disponibilité en ligne en 2014, mais même dans son état actuel, provisoire, le recensement contenu dans les deux tomes du volume 2 rend de grands services, permettant notamment d'identifier facilement les œuvres: *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Age (XI-XV^e siècles). Etude et répertoire*, Sous la direction de Cl. GALDERISI, vol. 2: *Le Corpus Transmédié: Répertoire, "purgatoire", "enfer" et "limbes"*, tome 1: *Langues du savoir et Belles Lettres A-O*; tome 2: *Les langues du savoir et Belles Lettres P-Z; les langues romanes, germaniques et sémitiques suivies des supercheres, du « purgatoire », de l'« enfer » et des « limbes »*, Turnhout, Brepols, 2011: dorénavant *TM*. L'identification des œuvres n'étant pas entièrement normalisée, si le renvoi au numéro d'ordre (premier chiffre: renvoi à l'œuvre traduite / deuxième chiffre: renvoi à la traduction) n'est pas suffisant, j'ajoute le renvoi à la page du volume II, sans spécifier le tome, la pagination étant suivie.

d'œuvres singulières, transpositions plus ou moins fidèles, amplifiées ou résumées, ou des compilations d'œuvres différentes, compilations où la part revenant à la traduction peut se réduire parfois à une simple interpolation à l'intérieur de compositions tout à fait autonomes. Par un procédé dans une certaine mesure arbitraire – car à l'époque la distinction n'était sans doute pas aussi nette que pour nous, héritiers d'un âge qui a achevé de forger des concepts seulement en train alors de se mettre en place –, on retiendra ici essentiellement les traductions « fidèles » d'œuvres traduites en tant que telles, pour essayer de saisir les implications d'une telle démarche au XIV^e siècle.

Dans les régions françaises la pratique de la traduction ne connaît pas d'interruption depuis le XII^e siècle et elle est d'une grande importance dans la naissance de la littérature écrite en langue vulgaire. Les premiers romans sont des traductions; la littérature biblique, religieuse, scientifique et juridique en langue vulgaire est en grande partie le résultat de traductions du latin. A l'intérieur de ce vaste corpus, les différences, même au niveau formel, entre plusieurs ensembles de textes sont marquées. Parmi les traductions en vers le choix de l'octosyllabe, de l'heptasyllabe ou du dodécasyllabe répond à des contenus et à des ambitions spécifiques: l'amplification romanesque, la perspective morale ou l'exaltation épique d'un grand conquérant². La prose, liée à une exigence de vérité qu'elle revendique, est utilisée pour les récits historiques et pour les textes religieux³.

Au fil des siècles, la situation culturelle, à l'intérieur de laquelle prend place la traduction, évolue profondément: à partir du moment où la littérature en langue vulgaire est solidement installée, la pratique de la traduction acquiert un sens bien différent et le XIV^e siècle est sans doute le siècle où cette pratique s'est renouvelée le plus profondément, en mettant en jeu la notion même d'œuvre, notamment dans le groupe de textes savants appartenant ou en relation étroite avec la culture antique⁴. Dans ce domaine en particulier l'attitude tradition-

² Le couplet d'octosyllabes est le mètre habituel du roman, le *Roman de Philosophie* de Simund de Freine (TM 181/2), adaptation de Boèce, est en heptasyllabes, la matière d'Alexandre, qui a à sa base des textes latins, finit par donner son nom au vers.

³ Emblématiques les *Faits des Romains* (TM 65) et les sermons de saint Bernard (TM 153-156).

⁴ Pour un discours bien plus développé sur ce sujet, voir S. LEFEVRE, *Les acteurs de la traduction: commanditaires et destinataires. Milieux de production et de diffusion*, dans TM, vol. 1: *De la « translatio studii »*, cit., pp. 147-206. Sur les traductions du XIV^e siècle, cf. Ch. BRUCKER, *Pour une typologie des traductions en France au XIV^e siècle*, in *Traduction et adaptation en France à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, Actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 23-25 mars 1995, édités par Ch. BRUCKER, Paris, Champion, 1997, pp. 63-79.

nelle du traducteur médiéval – adaptant sa source, l’amplifiant, la recréant en réalité dans une nouvelle œuvre – est abandonnée. S’il n’est pas possible d’affirmer que la traduction a tendance à être « fidèle » au sens moderne, la réélaboration est effectuée en fonction de besoins différents: la paraphrase, l’interprétation à travers l’insertion de gloses et de commentaires se fait couramment, mais l’accent est mis sur l’exigence d’expliquer le texte original plutôt que sur la valeur indépendante du texte traduit. Bien que rarement revendiquée explicitement, une démarche proche de l’attitude philologique devient une réalité. D’une part on entend conserver l’autorité de la source, d’autre part la transposition dans la nouvelle langue acquiert une valeur propre et devient elle-même digne d’attention: les problèmes posés par la traduction font l’objet de la réflexion des auteurs les plus lucides.

Pareillement le rapport avec le commanditaire change. À côté de traductions « spontanées » – en premier lieu celles de textes religieux, où la volonté d’atteindre un public plus large impose le langage courant; souvent ces traductions circulent peu et sont refaites plusieurs fois, en fonction des besoins –, le travail de traduction n’est plus épisodique, dédié à un puissant afin d’en obtenir la protection et devient une activité exercée sur une longue période. Deux exemples bien connus dans la première et la deuxième moitié du siècle illustrent cette évolution. Jean de Vignay est auteur d’un nombre impressionnant de traductions (une douzaine de titres, mais tous ne sont pas sûrs⁵, un *Alexandre* en prose est perdu): le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, les *Oisivetés des emperieres* de Gervais de Tilbury, les *Merveille de la terre d’outremer* d’Odorico da Pordenone, le *Directoire pour faire le passage en Terre Sainte* attribué à Guillaume Adam, la *Chronique* de Primate, la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, les *Enseignements* de Théodore Paléologue, le *Miroir de l’Eglise* de Hugues de Saint-Cher, le *Jeu des échecs* de Jacques de Cessoles. Son travail est étroitement lié à la cour royale: il offre ses traductions religieuses, historiques et morales à la reine Jeanne de Bourgogne, à son mari Philippe VI et au dauphin, futur Jean le Bon. La pluralité de dédicataires montre bien cependant que l’initiative vient du traducteur, soucieux d’obtenir protection dans les plus hautes sphères du pouvoir – souci apparemment comblé –, mais en dehors sans doute d’un dessein d’ensemble visant la mise à disposition d’un public ne pratiquant pas le latin d’un corpus homogène, comme

⁵ Deux premières traductions – Végèce, les *Épîtres* et les *Évangiles* – lui sont attribuées, mais ne sont vraisemblablement pas de lui.

ce sera le cas dans notre autre exemple. Dans la deuxième moitié du siècle Nicole Oresme est en effet l'auteur d'un nombre tout aussi impressionnant de traductions et la cohérence de ses choix ne laisse aucun doute sur le caractère systématique et conscient de l'entreprise, sans même prendre en compte la conscience lucide qu'il a des enjeux de son travail: le *Livre de Ethiques*, le *Livre de Politiques*, le *Livre de Yconomique*, le *Livre du ciel et du monde*, toutes œuvres d'Aristote ou qui à l'époque lui sont attribués, enfin sans doute le *De uerborum copia*, faussement attribué à Sénèque. Toutes ces traductions sont dédiées à Charles V. Il est difficile de départager ce qui relève de la formule rhétorique de ce qui témoigne d'une demande expresse du souverain, mais il paraît certain, même si l'initiative est venue du savant, qu'elle s'est insérée dans un cadre qui la dépassait, cadre où se manifeste la volonté du roi⁶. La traduction se présente donc comme demandée et rémunérée comme telle, au sein d'une véritable politique culturelle promue par la monarchie, qui entend disposer des textes qui font autorité dans le domaine de la morale, de l'histoire et de la politique. Une telle attitude révèle un renouveau dans la manière de concevoir les connaissances et dans leur expression: la hiérarchie traditionnelle latin-langue vulgaire est remise en cause, la langue vulgaire devient – grâce aux efforts des traducteurs – un outil capable de gérer des contenus de haut niveau, sur un pied d'égalité avec le latin.

Quelles conclusions peut-on tirer sur la signification du phénomène pour l'histoire intellectuelle ? Les traducteurs pensent en termes de *translatio studii*, en continuité parfaite avec leurs prédécesseurs⁷, mais au fond les traductions s'inscrivent dans la recherche d'une dimension culturelle propre, autonome, qui trouve un espace auprès des détenteurs du pouvoir. La dépendance directe de la cour royale est un fait,

⁶ Cf. S. LUSIGNAN, *Parler vulgairement: les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris-Montréal, J. Vrin - Presses de l'Université de Montréal, 1987², pp. 133-137; S. LEFEVRE: *Nicole Oresme, Cicéron et Varron ou les risques de la traduction*, in « Perspectives médiévales », supplément au n° 26 (2000), pp. 83-103, en particulier pp. 83-87; X. MASSON, *Défendre, justifier, légitimer: Nicole Oresme et la promotion du pouvoir du roi*, in *Une histoire pour un royaume (XII^e-XIV^e siècle)*, Textes réunis par A.-H. ALLIROT et al., Actes du colloque *Corpus regni*, organisé en hommage à Colette Beaune, Paris, Perrin, 2010, pp. 29-50.

⁷ S. LUSIGNAN, *La topique de la « translatio studii » et les traductions françaises de textes savants au XIV^e siècle*, in *Traductions et traducteurs au Moyen Âge*, Paris, Ed. du CNRS, 1989, pp. 303-315; Pour la permanence des topoi, cf. aussi Fr. DUVAL, *Les fonctions de l'histoire romaine au Moyen Âge: analyse de quelques prologues de traduction*, in *Gouvernement des hommes, gouvernement des âmes. Mélanges de langue et littérature françaises offerts au Professeur Charles Brucker*, Etudes réunies par V. BUBENICEK et R. MARCHAL, Presses Universitaires de Nancy, 2007, pp. 169-183.

et s'agissant de textes savants il faut souligner que cela se fait en dehors de l'université. Nicole Oresme a été grand maître du collège de Navarre, mais ce n'est pas dans le cadre de l'université qu'il travaille, plutôt en lien étroit avec le souverain. On trouve une situation analogue pour Pierre Bersuire. Plusieurs traducteurs, appartenant à des ordres religieux, ont des grades universitaires – le carme Jean Golein et les hospitaliers Jean et Simon de Hesdin sont docteurs en théologie; le franciscain Denis Foulechat, l'augustin Jean Corbechon et Jean Daudin, chanoine de la Sainte-Chapelle, sont bacheliers en théologie –, mais leur activité paraît autonome par rapport à l'institution. D'autres sont des officiers royaux comme Jacques Bauchant, sergent d'armes du roi, et Raoul de Presles, maître des requêtes de l'Hôtel. Bref, les traducteurs sont passés par l'université, ont des grades universitaires, mais ils ne sont pas en premier lieu des universitaires ou tout au moins leur travail se fait en dehors de l'université et ils constituent donc d'une certaine manière un milieu concurrent⁸. Au fond, par le biais des traductions nous percevons la constitution d'un groupe qui sans doute commence à se saisir en tant que tel, même si l'activité et des conditions matérielles analogues, la dépendance d'une cour, existent depuis longtemps. Ce groupe commence à manifester, à des degrés divers, une sensibilité philologique et historique: il va trouver probablement dans l'exigence philologique bien plus mûre de Pétrarque son modèle et une expression paradigmatique; grâce à l'infléchissement suscité par l'exemple de ce dernier, la démarche s'épanouira à la fin du siècle et au siècle suivant dans le mouvement humaniste⁹.

⁸ Pour tous ces auteurs, cf. G. M. ROCCATI, *La formation des humanistes dans le dernier quart du XIV^e siècle*, in *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*, Actes du Colloque international du CNRS, Paris, 16-18 mai 1992, organisé en l'honneur de Gilbert Ouy par l'unité de recherche "Culture écrite du Moyen Age tardif", édités par M. ORNATO et N. PONS, Louvain-la-Neuve, 1995, pp. 55-73, en particulier pp. 64-66.

⁹ Jacques Monfrin avait perçu cette dimension en parlant d'"humanisme en langue vulgaire", mais, pour rendre compte de la spécificité de l'approche des traducteurs, soulignait en même temps le caractère « pratique » de leur travail (cf. en particulier *Humanisme et traductions au Moyen Age*, "Journal des Savants", 1963, pp. 161-190, réimprimé dans ID., *Études de philologie romane*, Genève, Droz, 2001, pp. 757-785, notamment pp. 771, 784-785). En fait la logique de la traduction et celle de la production en latin humaniste sont antithétiques, mais dans les deux se révèlent les aspirations d'un même milieu. D'ailleurs, en développant le mouvement qui s'est amorcé au XIV^e siècle, à côté des textes antiques les traducteurs vont s'attaquer aux œuvres des contemporains italiens, dont le prestige est étroitement lié à leur activité humaniste.

Corpus de référence

Il est bien évident que ce corpus n'est pas représentatif de l'ensemble des nombreuses traductions du siècle¹⁰ et il est bien évident que le découpage est arbitraire, destiné uniquement à fournir un tableau aisément consultable. N'ont été retenues ici que les traductions qui ont un intérêt « doctrinaire », en d'autres termes les ouvrages traduits en tant que tels¹¹, pour leur intérêt propre, comme « autorités ». Restent donc exclues les adaptations, les traductions fragmentaires, et surtout les traductions de textes liés à la pratique religieuse – textes bibliques et apocryphes¹², hagiographiques isolés¹³, pieux¹⁴, à un usage utilitaire – lexiques et glossaires (conservés en général en manuscrits uniques)¹⁵, textes de grammaire¹⁶, d'arithmétique¹⁷, de médecine et chirurgie¹⁸, d'astronomie¹⁹, d'astrologie²⁰, de divination²¹, d'oniromancie²², de géomancie²³, d'alchimie²⁴, de chasse et sur les animaux²⁵, almanachs et calendriers²⁶, textes d'instruction religieuse et de morale pratique²⁷ –, à la mémoire historique – chroniques (souvent résultat de remaniements)²⁸, généalogies²⁹, statuts³⁰ –,

¹⁰ Dans l'*Index des traductions par siècle* de *TM* (pp. 1521-1526) sont recensées plus de 400 entrées pour le XIV^e.

¹¹ Avec quelques exceptions parmi les traductions non anonymes, témoignages de la variété des intérêts d'un traducteur bien identifié, tel Jean de Vignay, ou du commanditaire, tel Charles V.

¹² *TM* 42, 47, 964.

¹³ *TM* 187, 189, 191, 201, 226, 227, 286, 303, 315, 318, 385, 395, 549, 655, 704, 956, ainsi que les nombreuses *Vies* recensées aux pp. 1524-1526.

¹⁴ *TM* 136, 312, 323, 336.

¹⁵ *TM* 98-99, 134, 254, 257-259, 261, 1044.

¹⁶ *TM* 61.

¹⁷ *TM* 126.

¹⁸ *TM* 13, 14, 30, 100, 157, 158, 190, 196, 297, 301, 360, 387, 422, 481, 492, 493, 516, 1060, 1071.

¹⁹ *TM* 177, 273, 364, 1068, 1072.

²⁰ *TM* 29, 31, 120, 452, 460, 1057, 1058, 1061, 1062, 1064, 1068, 1069.

²¹ *TM* 447, 451.

²² *TM* 34.

²³ *TM*, 278, 296.

²⁴ *TM* 16, 161, 373.

²⁵ *TM* 121, 218, 232, 238, 352, 376.

²⁶ *TM* 283, 438, 450.

²⁷ *TM* 60, 80, 119, 211, 212, 225, 275, 302, 307.

²⁸ *TM* 36, 115, 184, 237, 279, 340, 415, 489.

²⁹ *TM* 163.

³⁰ *TM* 502.

ainsi que les textes de « fiction »³¹, ceux répondant à une actualité politique immédiate³² et les ouvrages traduits par leur auteur lui-même³³.

L'ordre suivi est approximativement chronologique, mais en réunissant les travaux d'un même traducteur et éventuellement en indiquant en note d'autres traductions du même texte. J'indique schématiquement le traducteur, le titre de l'œuvre traduite, le dédicataire ou le milieu de production, la date.

Pierre de Paris, *Le livre de Boece de Consolation*, traduction en franco-vénitien, avant 1309 (TM 181/7)³⁴

Anonyme, Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Bartolomeo Siginulfo, cour angevine de Naples, commencée en 1308-1310 (TM 88/1)

Jean de Vignay (attribution douteuse), Végèce, *De la chose de chevalerie*, 1315-1320, (TM 96, p. 258)³⁵

Id. (attribution douteuse), *Épîtres et Évangiles*, Jeanne de Bourgogne, 1326, (TM 43/3, p. 147 et 62, p. 184)

Id., Vincent de Beauvais, *Miroir historial*, Jeanne de Bourgogne, 1320-1330 (TM 522, p. 847)

Id., Gervais de Tilbury, *Oisiveté des emperieres*, années 1320 ? (TM 239, pp. 466-467)

Id., Odoric de Pordenone, *Merveilles de la terre d'outremer*, v. 1331-1333³⁶

Id., (Guillaume Adam?), *Directoire pour faire le passage en Terre Sainte*, Philippe VI, 1332-1337 (TM 207/1)

Id., Jacques de Cessoles, *Jeu des échecs*, Jean, duc de Normandie, 1332-1350 (TM 324, pp. 589-590)³⁷

Id., Théodore Paléologue, *Enseignements*, Philippe VI, v. 1335 (TM 506, p. 830)

Id., Hugues de Saint-Cher, *Mirouer de l'Église*, 1335-1350 (TM 313, p. 571)³⁸

Id., Primat, *Chronique*, Jeanne de Bourgogne, avant 1348 (TM 449, p. 755)

Id., Jacques de Voragine, *Légende dorée*, Jeanne de Bourgogne, 1348 (TM 329,

³¹ TM 15, 410, 431, 469, 981, 1084.

³² Par exemple la traduction de la *Lettre des barons anglais* (1301) de Pierre de Langtoft (TM 367) ou l'*Information pour le passage d'Outremer*, mémoire sur les préparatifs d'une croisade rédigé par Guillaume Durand le jeune (TM 289). On peut ajouter aussi le *Traité de la première invention des monnoies* de Nicole Oresme (TM 403).

³³ Ouvrages qui, s'ils ne sont pas le résultat d'une réélaboration, constituent en fait une édition bilingue, par exemple le *Somnium viridarii* et le *Songe du Verger* de Evrart de Tramaugon (TM 224, pp. 441-442) ou la *Complainte de l'Église* d'Eustache Deschamps (TM 223).

³⁴ Pour d'autres traductions et adaptations de Boèce, dont certaines du XIV^e siècle, voir TM 181, pp. 381-387.

³⁵ Une autre traduction est datée de 1380: TM 96, traduction n° 6, p. 259)

³⁶ Cf. JEAN DE VIGNAY, *Les Merveilles de la Terre d'Outremer. Traduction du XIV^e siècle du récit de voyage d'Oderic de Pordenone*, éd. critique par D. A. TROTTER, Exeter, 1990; et la notice dans *Arlima* (www.arlima.net).

³⁷ Pour une autre traduction anonyme: TM 324, p. 590.

³⁸ Pour deux autres traductions: TM 313, p. 571.

- p. 603)³⁹
- An., Grégoire le Grand, *Le Dyalogue saint Gregoire*, 1326 (TM 264, pp. 503-504)
- Guillaume, Gilles de Rome, *Le Livre dou Gouvernement des Princes*, Guillaume de Belesvoies, citoyen d'Orléans, 1330 (TM 244, p. 472)
- Jean Ferron, Jacques de Cessoles, *Jeu des échecs*, Paris, 1347 (TM 324, p. 590)
- Pierre de Hangest, Hugues de Saint Victor, *Arre de l'ame*, cour de Philippe VI ? (TM 314/2)⁴⁰
- Id., Grégoire le Grand, *Homéliés* (TM 1127?)
- Anonyme, textes historiques (Isidore de Séville, Eutrope, Paul Diacre), royaume angevin de Naples (TM 319, p. 580; TM 63, p. 185; TM 416-417, pp. 723-724)
- Anonyme, Tite-Live, *Première décade* (perdue), Italie, avant 1323 (TM 93/1)
- Jean Le Long, *L'estat et la gouvernance du grant kaan de Cathay, souverain empereur des Tartres*, 1351 (TM 198, p. 411)⁴¹
- Pierre Bersuire, Tite-Live, *Décades I, III-IV* (texte de Landolfo Colonna et Pétrarque, commentaire de Nicolas Trevet), Jean le Bon, 1358 (TM 93/2)
- Guillaume Oresme, Ptolémée, *Quadripartite*, Charles (V) régent, v. 1362-1363 (TM 32, p. 108)
- Jean Golein, Bernard Gui, *Opuscules*, Charles V, 1369 (TM 163-175, pp. 358-370)
- Id., Cassien, *De institutis coenobiorum, Collationes patrum*, Charles V, 1370 (TM 1145-1146)
- Id., Guillaume Durand, *Rational des offices divins*, Charles V, 1372 (TM 290, p. 533)
- Id., Gonzalo de Hinojosa, *Chroniques de Burgos*, Charles V, 1373-1379 (TM 262, pp. 499-500)
- Id., *Informacion des princes (De informatione principum* anonyme), Charles V, 1379 (TM 369, pp. 655-656)
- Denis Foulechat, Jean de Salisbury, *Polycratique*, Charles V, 1372 (TM 341, p. 620)
- Jean Corbechon, Barthelemy l'Anglais, *Propriétaire des choses*, Charles V, 1372 (TM 146/3)
- An., Gilles de Rome, *Le Livre du gouvernement des rois et des princes*, Charles V, 1372 (TM 244, pp. 472-473)
- Nicole Oresme, Aristote, *Livre de Ethiques*, Charles V, 1370-1374 (TM 3, pp. 62-63)
- Id., Aristote, *Livre de Politiques*, Charles V, 1370-1374 (TM 7, pp. 69-70)
- Id., Ps.-Aristote, *Livre de Yconomique*, Charles V, 1370-1374 (TM 5, p. 66)
- Id., Aristote, *Livre du ciel et du monde*, Charles V, 1377 (TM 6, p. 68)

³⁹ Pour plusieurs autres traductions, voir TM 329, pp. 602-605.

⁴⁰ Pour d'autres adaptations: TM 314, pp. 572-573.

⁴¹ Voir aussi TM 149, p. 340; 299, p. 548; 485, p. 803; pour les traductions de cet auteur, dont une autre version de la relation de voyage de Odoric de Pordenone (*Le yteneraire Odric de Foro Julii*), voir *Dictionnaire des lettres françaises*, publié sous la dir. du card. G. GRENTE, *Le Moyen Age*, éd. entièrement revue et mise à jour sous la dir. de G. HASENOHR et M. ZINK, Fayard, Paris 1992, pp. 805-806, et l'entrée « Jean Le Long d'Ypres » dans *Artima*.

- Id. ?, Ps.-Sénèque, *Livre de la copie des paroles* (*De uerborum copia*), Charles V ?⁴²
 Jacques Bauchant, Elisabeth de Schönau, *Livre des voies de Dieu*, Charles V, 1372 (TM 216-217, pp. 431-433)
- Id., Ps.-Sénèque, *Remedes ou confors des manlz de Fortune* (*De remediis fortuitorum*), Charles V, 1375 (TM 79/II)
- An., Guillaume Peyraut, *De eruditione principum*, Charles V, v. 1372 (TM 293, p. 536)
- Jean Daudin, Vincent de Beauvais, *De eruditione puerorum nobilium*, avant 1373 (TM 520, p. 846)
- Id., Vincent de Beauvais, *Epistre consolatoire* (*Epistola consolatoria de morte amici*), Charles V, 1374 (TM 521, p. 847)
- Id., Pétrarque, *De remediis utriusque fortunae*, Charles V, 1378 (TM 418, p. 725)
- Anonyme, Pierre de Crescens / de Boulogne, *Livre des profiz champetres et ruraux*, Charles V, 1373 (TM 437, p. 745)
- Raoul de Presles, Saint Augustin, *Cité de Dieu*, Charles V, 1375 (TM 40, pp. 117-118)
- Id., *Traité des deux puissances* (*Quaestio in utramque partem, Rex pacificus*), Charles V, vers 1375 (TM 477, p. 793; 338, p. 616)
- Simon de Hesdin, Valère Maxime, *Faits et paroles memorables* (I-VII, utilise le commentaire de Dionigi da Borgo San Sepolcro, traduction complétée par Nicolas de Gonesse), Charles V, 1375-1377 (TM 94/1)
- Evrart de Conty, Ps.-Aristote, *Problemata* (dans la version de Bartolomeo da Messina, commentaire de Pietro d'Abano), sur initiative de Charles V, après 1380 (TM 25, p. 96)
- Robert Godefroy, *Livre des neuf anciens juges astrologiens*, Charles V, 1361 (TM 375, p. 662)⁴³
- Anonyme, Thomas de Cantimpré, *Bien universel des mouches a miel*, Charles V (TM 507)
- Anonyme, Thomas de Cantimpré, *Monstres d'Orient*, Charles V (TM 508)
- Anonyme franciscain (Neufchateau en Lorraine), Henri Suson, *Horloge de Sapience*, cour de Henri de Bar, 1389 (TM 302, pp. 553-554)
- Philippe de Mezières, Pétrarque, *Griseldis* (traduction latine de la dernière nouvelle du *Decameron*), avant 1395 (TM 419, p. 726)⁴⁴
- Anonyme, Ramon Llull, *Livre de l'ordre de chevalerie*, fin XIV^e (TM, p. 1185)

⁴² Pour le texte, cf. J. FOHLEN, *Un Apocryphe de Sénèque mal connu: le « De uerborum copia »*, in "Mediaeval studies", vol. XLII, 1980, pp. 139-211, en particulier pp. 208-209 (la traduction a été imprimée entre 1500 et 1503 par Vérard qui l'attribue à Laurent de Premierfait).

⁴³ Charles V a commandé d'autres traductions, restées anonymes, d'œuvres astrologiques de Zahel Benbriz et Messahala (TM 1073, pp. 1263-1264; 1065-1067, pp. 1249-1250).

⁴⁴ Pour deux autres versions: TM 419, p. 726.

LA PREHISTORIA
DE LA NOVELA POLICIAL ITALIANA EN ESPAÑA:
EL FOLLETÍN Y LA NOVELA POR ENTREGAS

Yolanda Romano Martín

Los orígenes de la literatura policiaca italiana se remontan a finales del siglo XIX cuando unos pocos se lanzan a escribir intentado transformar la crónica negra y los sucesos de la época en materia narrativa. Los antecedentes del *giallo* italiano los encontramos en el folletín que llega de Francia cuando en 1843 se publica la traducción de *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue. A partir de este momento el *roman feuilleton* de Victor Hugo, Alexandre Dumas y Ponson Du Terrail entra definitivamente en el país transalpino y es adoptado como imprescindible referente narrativo por los escritores italianos. La primera traducción del bestseller de Sue llega a Italia en 1843-44 aunque posteriormente, en 1848, se realizan otras dos versiones. La novela tuvo una gran acogida en toda Italia, tanto en francés como en italiano. Francesco Mastriani, un convencido anglófilo, comentaba este irrefutable éxito en Italia: *La smania d'imitare le cose francesi, funesta debolezza in Europa tutta e massime in Italia, fe' piovere Misteri da tutte le parti. Ogni paesello, ogni borgata ebbe un Eugenio Sue, tanto che i Misteri vennero in Parodi (...) insomma, la maggior parte dei romanzieri si dettero a scavare nelle fogne della società per mettere in evidenza tutto ciò che nei diversi centri di civil popolazioni è di più laido e nefando.* Francesco Mastriani, *I misteri di Napoli*, Firenze, Vallecchi, 1972, p.32.

Surge de este modo, como corrobora Mastriani, la moda de los misterios, que durará un lustro, donde la narrativa italiana se va a empeñar en destapar el lado oscuro de Italia y de sus ciudades tomando como elementos tres ingredientes ineludibles, sangre, sexo y dinero. Este fenómeno comercial se tradujo en la publicación de alrededor de unas 35 obras de misterio entre las que podemos citar *I Misteri di Roma contemporanea* (1851-3) de B. Del Vecchio, *I Misteri di Palermo* (1852) de B. Naselli, *I Misteri di Livorno* (1853-4) de C. Monteverde, *I Misteri di Firenze. Scene moderne* (1854) de A. Panzani, *I Misteri di Napoli* (1869) de Francesco Mastriani, *I Misteri di Genova. Cronache contemporanee* (1867) de

Anton Giulio Barrili o *I Misteri di Torino* (1871) de Arturo Colombi y *La canaglia ovvero Roma sconosciuta* (1892) de Giustino Ferri, en su período final. Los misterios italianos van a estar plagados de abusos, crímenes, miseria pero también de temas más ligeros, tratando de este modo de adaptarlos al gusto italiano. Algunas ciudades italianas, Milán, Trieste, Florencia, Roma se prestaban mejor que otras a ser escenario de estas melodramáticas tramas narrativas. Pero sin duda, la ciudad de Nápoles era la que con más fidelidad podía reflejar el ambiente de degradación y la pobreza de las clases más desfavorecidas, siendo a su vez una de las grandes ciudades italianas.

El autor que mejor supo describir y aprovechar los ingredientes que la ciudad partenopea ofrecía para elaborar extraordinarias tramas narrativas fue Francesco Mastriani (1819-1891). Es precisamente él quien inaugura el *romanzo d'appendice* o *feuilleton* italiano cuando en 1852, publica el melodrama *La cieca di Sorrento*¹. Este periodista, dramaturgo y escritor, uno de los precursores del verismo italiano, es considerado así mismo el iniciador del género negro y policial italiano. Destaca por haber sabido describir minuciosamente la ciudad partenopea de su tiempo con sus miserias y su fatalismo y haberla convertido en escenario de todas sus tramas. Desde *Il mio cadavere* (1852), *La cieca di Sorrento* (1852), *I Vermi* (1863), *Le Ombre* (1868), a *I misteri di Napoli* (1869), por citar sólo algunas de sus obras, aborda la injusta situación de degradación, inmoralidad y violencia de los suburbios de su ciudad. Muertes trágicas, camorra, robos, usureros, asesinos, ladrones, prostitutas, suburbios tenebrosos, son elementos comunes en las historias de Mastriani. Para la crítica especializada *Il mio cadavere* es el primer *giallo* italiano de la historia, donde teje una trama propia de cualquier thriller actual. Esta obra no se va a conocer en España pero sí tendremos la oportunidad de leer su novela más conocida y reeditada en su época: *La cieca di Sorrento*. Fue publicada en español en 1903 con el título *La ciega de Sorrento* por iniciativa de la editorial barcelonesa Maucci y con la traducción de Luis Obiols.

De todos los autores mencionados que secundaron la moda de los Misterios en las ciudades, solo el célebre y prolífico Emilio Salgari (1862-1911), maestro del subgénero de aventuras, será conocido en España y sus obras se empezarán a traducir con asiduidad. La primera editorial que se hace eco de su producción en España es la editorial

¹ Esta obra aparece en España en 1903 de la mano de la editorial Maucci con el título *La ciega de Sorrento*, (traducción de Obiols, F. Luis)

madrileña Saturnino Calleja². Este importante sello editorial en el género de la novela popular y de la literatura infantil y juvenil publica en español gran parte de su extensa obra desde el año 1900. Aunque de su difusión en sus inicios se encargan también las editoriales barcelonesas Maucci (en la colección Viajes y Aventuras), G.P. (en la colección Enciclopedia Pulga), Araluce y Gahe.

Como decíamos el autor veronés no permanece ajeno a esta moda literaria de los misterios y edita en 1895 (aunque lo completa en 1903 con otros capítulos) el volumen *I Misteri della Jungla Nera*, una novela de aventuras exóticas con la que inicia su serie sobre los piratas de Malasia y con la que obtiene un gran éxito. Esta novela aparece en castellano con el título *Los Misterios de la Jungla Negra* y hasta el 2012 son muchas las ediciones que se han realizado en España de la mano de editoriales diferentes como: Molino (1956), Ediciones Nauta (1977), Bruguera (1982), Ediciones Forum (1985), Ediciones B (1992), Ediciones Gaviota (2001), Editorial Planeta De Agostini (2010) y Everest (2012).

Otros autores italianos que van a hacerse eco del *romanzo d'appendice* importado de Francia son Alessandro Sauli, Edoardo Scarfoglio, Carlo Lorenzini, Franco Mistrali, Cletto Arrighi, Francesco Mastriani, Luigi Natoli.

Luigi Natoli (1857-1941) que firmaba sus obras con el pseudónimo William Galt, entre 1909 y 1910 publica por entregas en el “Giornale di Sicilia” la novela *I Beati Paoli*. En esta novela, definida por muchos la Biblia de la mafia tradicional por sus antecedentes históricos, narra las hazañas de una asociación de justicieros enmascarados sicilianos que actúa para vengar los crímenes e injusticias cometidas contra los más débiles. El protagonista, Blasco di Castiglione, es el paladín de esta secta secreta (con ritos de iniciación pre-mafiosos incluidos) que pretende restablecer el orden utilizando la violencia y las amenazas. En la narración abundan los golpes de efecto, la ambientación tenebrosa y de estilo gótico que le valió un arrollador éxito de lectores. Otros autores que utilizaron la temática de las sectas secretas fueron Aristide Marino Gianella en *Gli Apaches o i selvaggi di Parigi* (1910) y Franco Bello con *La vendicatrice, ovvero i misteri della teppa* (1911).

² Esta editorial publicó más de 3000 libros dando a conocer a los niños españoles buena parte de la literatura infantil y juvenil extranjera y española desde H.C. Andersen a E. Salgari. Fue la editorial más popular de su época en España e Hispanoamérica. Sus mayores logros fueron las grandes tiradas de libros y cuentos y unas cuidadas ilustraciones que los hacían más atractivos y todo ello a un módico precio.

Desgraciadamente el filón de las sectas secretas no llega a nuestro país pero sí a Argentina. Es el caso de la publicación de la novela de Natoli que en 1975 realiza la editorial Emecé³ con la traducción de María Angélica Bosco y que lleva por título *Los Beatos Paoli*.

Otros autores de la época formaron parte, aunque algunos de manera marginal, de los inicios de un género que se consolidó en los años 30 con Alessandro Varaldo, Ezio D'Errico y Tito Spagnol, la edad de oro de la novela policial italiana. Entre estos debemos mencionar la obra de Giulio Piccini (alias Jarro), Salvatore Di Giacomo, Remigio Zena, Ugo Romagnoli, Athos Gastone Banti o Arturo Olivieri Sangiacomo.

Merece la pena destacar la aportación que el autor realista Federico De Roberto hace al mundo del crimen y del misterio en la obra *Spasimo*. Este complicado drama judicial de tintes muy oscuros fue publicado por entregas en el "Corriere della Sera" entre 1896 y 1897 y en la colección Romanzo Mensile en 1897. Esta experimentación entre la novela por entregas y el ensayo analítico se ha etiquetado como la primera novela negra siciliana. Inspirándose en la obra de Bourget, De Roberto realiza una interesante caracterización del protagonista de la trama, el joven juez del Tribunal suizo de Lausana que llevará el peso de la investigación demostrando gran sagacidad y un conocimiento del alma humana. La obra de De Roberto a España llega en los años 90 y únicamente se traducen las novelas más conocidas como *El miedo*, *Los virreyes* o *Atestados*. La obra *Spasimo*, se publica en Argentina en 1909 pocos años después de la edición original en la Biblioteca de "La Nación".

Las dos primeras damas del crimen: Matilde Serao y Carolina Invernizio

Años después las grandes herederas de la tradición folletinesca iniciada por Mastriani, son Matilde Serao y Carolina Invernizio, las primeras damas del crimen italiano. Dos autoras diametralmente opuestas que eran las preferidas por la mayoría de los lectores italianos de su tiempo.

Matilde Serao (1856-1927), afamada escritora y aguda periodista, toda una experta en el reportaje realista y costumbrista, se definía como una fiel y humilde cronista de su propia memoria. Hoy un siglo

³ Esta editorial nace en Argentina en 1939 pero en el año 2002 se integra en el español Grupo Planeta. Su fondo editorial es muy completo y heterogéneo y entre sus autores se encuentran Camus, Borges, Bioy Casares o Saint Exupéry.

después de su muerte podemos decir que fue sobre todo la primera dark lady del giallo italiano. Se dedicó con entusiasmo a la escritura, si bien es cierto que los juicios críticos que se vertieron sobre su obra no fueron unánimes. Encontró sin embargo un gran respaldo en voces autorizadas como Croce, D'Annunzio o Carducci. Poco antes de su muerte vio reconocida su trayectoria literaria al ser candidata al premio Oscar de literatura que finalmente obtiene su coetánea Grazia Deledda.

A pesar de que hoy su obra ha caído en el olvido y apenas es recordada en los manuales de literatura tuvo un frenética actividad periodística que le llevó a frecuentar los ambientes más refinados y los salones literarios de su época. Como representante de la literatura en femenino, afín a la ideología oficial, utilizó sus artículos en la prensa como el mejor medio para expresar sus dotes artístico-literarias. Fue fundadora y colaboradora de varios periódicos de la época (*Corriere del Mattino*, *Il Farfulla della Domenica*, *Capitan Fracassa*), pero hasta 1880 no se lanza a la aventura narrativa con la publicación de sus primeros volúmenes de relatos y sus primeras novelas. Demuestra en sus escritos un acusado interés por los argumentos lacrimógenos que adorna con unas descripciones al detalle de ambientes, personajes y situaciones, sobretodo del proletariado y de la ciudad de Nápoles.

La publicación de la obra *Fantasia* (1884) le lleva al éxito y a su vez a conocer al que será su primer marido, el escritor Edoardo Scarfoglio con el que funda "Il Corriere di Roma" y con el que colaborará hasta su separación. Tras su fracaso matrimonial en 1902 comienza una nueva vida con el periodista Giuseppe Natale con quien funda y dirige en 1904 el periódico "Il Giorno" convirtiéndose en la primera mujer en hacerlo en Italia. No obstante su obra maestra la escribe en 1884 cuando publica *Il ventre di Napoli* (1884) donde muestra un retrato del lado maligno y oscuro, del estado de degradación de la ciudad partenopea. Además de esta historia otras grandes aportaciones al incipiente género policial son dos novelas escritas con posterioridad: *Il delitto di via Chiatamone* (1892) y *La mano tagliata* (1912) definidas por los historiadores del género policial como verdaderos 'protogiallo'. En la primera obra es el policía De Rosa el encargado de resolver el caso mientras que en la segunda novela, es un extraño detective inglés quién debe solucionar el enigma de la mano femenina encontrada.

De la extensa producción de Matilde Serao compuesta por relatos, novelas, teatro, artículos periodísticos, estas son las traducciones al español que se han publicado hasta hoy. De 1900 es el volumen formado por *¡Centinela, alerta!*, *Terno seco*, *Treinta por ciento*, *O mi Juanito o la*

muerte en el que se recogen diversos relatos. La edición estaba a cargo de la madrileña editorial Hispano-Americana en la colección *La novela ilustrada*.

De principios de siglo XX son las obras publicadas por la barcelonesa Maucci: *Flor de pasión*, *Fantasia*, *Los amores de la duquesa: corazón enfermo*, *Adiós*, *Amor*, *La bailarina* (1907), *El país de la ilusión* (1909), *El castigo* (1911). Estas obras fueron traducidas por Rafael Ruiz López, E. Troisi, Tomás Ortis Ramos, Tomás de C. Durán y por el escritor Ramón Del Valle Inclán. En los años veinte la editorial madrileña *La libertad* reedita *¡Centinela, alerta!*. Como podemos ver sus obras enseguida logran hacerse eco en el extranjero pues pasan escasamente 5 años desde sus ediciones originales. En 1936 en las páginas de la revista literaria “Novelas y cuentos” se publica *Dos corazones desgraciados: novela romántica*. De aquí debemos dar un salto hasta el año 1994 en el que se reedita la obra *Flor de pasión* por iniciativa de la editorial Lipari pero con la anterior traducción de Valle Inclán. En el año 2000 aparece una versión bilingüe de la obra *Sogno di una notte d'estate. Sueño de una noche de verano: versión bilingüe abreviada y simplificada* cuya edición pertenece a Planeta de Agostini. Su última obra traducida al castellano es una de sus creaciones más importantes: *El vientre de Nápoles* publicada por Martorano di Cesena, *Un mar de sueños* y traducida por Nuria Pérez Vicente en el año 2002.

La otra gran dama del crimen es Carolina Invernizio, reina absoluta del *romanzo d'appendice* cuyo arquetipo había sido sin duda el *feuilleton* francés de Dumas, Balzac, Sue, Hugo. El periodo comprendido entre los dos siglos XIX y XX, en la Italia post-unitaria, está marcado por el inesperado éxito de la literatura popular y de consumo, cuya protagonista por excelencia es Carolina Invernizio, la verdadera reina del bestseller en Italia y dominadora de la novela popular italiana durante más de cuarenta años. Se dirige fundamentalmente a un público femenino: ávido de historias intrincadas, cruentas, morbosas y envueltas en un halo romántico. Precisamente es este tipo de lectoras la que contribuye a crear una nueva categoría de novelas destinadas al consumo de masa, en definitiva, al nacimiento de lo que se conoce como *paraliteratura*. La característica común de este tipo de novelas es una visión paternalista de la sociedad y la afirmación de la moral burguesa y el consiguiente triunfo de sus valores principales. Las mujeres encuentran en estas tramas repetitivas y de temática amorosa un entretenimiento adecuado al rol secundario que representan en la sociedad.

Solía producir más de una trama a la vez y su inspiración para urdir tramas tan sanguinarias la extraía de la lectura de las crónicas de sucesos más sangrientos y macabros. Escribió más de un centenar de obras: su primera publicación data de 1877 y su última publicación póstuma es una obra para niños titulada *La fata turchina* de 1936. De todas ellas su mayor éxito es *Il bacio di una morta* (1886) y su secuela final *La vendetta di una pazza* (1894). La mayor parte de sus novelas fueron publicadas por el pequeño editor florentino Salani (de forma casi exclusiva) y por el editor milanés Nerbini. En esta extensa trayectoria nos deja amores adúlteros, amores románticos, engaños, venganzas, sangre, duelo, asesinatos, violencia cuyos protagonistas son víctimas y heroínas, villanos y traidores. Llega a tratar los más variados temas, todos ellos fuertes y a veces sensacionalistas. Para ello se inspira en las más cruentas noticias que lee en la prensa. Es el caso de la Contessa Lara, la escritora Eva Cattermole Mancini, que se separó de su esposo tras haber matado en un duelo a su amante y posteriormente murió asesinada por el hombre que el que convivía. Invernizo años después retoma esta historia real y la reconvierte en una novela titulada *Lara, l'avventuriera* (1910).

En 1932 era proclamada no sin cierto énfasis '*la Dama che ha anticipato di mezzo secolo la letteratura gialla e supergialla*'.⁴ Logra este importante honor porque en sus obras mezcla intriga y gótico, con el *giallo* y el rosa, dando como resultado una novela totalmente apolítica, hecha de perdición, delitos macabros y redenciones. Su objetivo es el de representar el mundo en su constante lucha paradigmática entre el Bien y el Mal con personajes ejemplares y sumamente abstractos. Ya en su primera publicación titulada *Rina l'angelo delle Alpi* (1877) presagiaba su interés por la intriga inventando una trama llena de sucesos criminales donde la protagonista es una huérfana abandonada en las montañas que resulta ser hija de un bandido y una noble. Con posterioridad vuelve a retomar esta afición por el delito en diversas obras desde *Il bacio di una morta* (1886) su novela más exitosa, *Il delitto della contessa* (1887), *La vendetta di una pazza* (1894) o *Il treno della morte* (1905) entre otras muchas. Merece la pena hacer mención a dos novelas por las sugerentes novedades que aportan: *I ladri dell'onore* (1894) y *La sepolta viva* (1896). En la primera nos sorprende con las indagaciones de una valiente policía que lucha para desenmascarar al

⁴ Vid. NOZZOLI A., *La Invernizio e il giallo al femminile en Carolina Invernizio. Il romanzo d'appendice*, Davico Bonino G. y Ioli G., Gruppo Ed. Froma, Torino, 1983, pp.42-56.

culpable. En la segunda en cambio la autora hace alarde de las técnicas propias de la novela enigma aderezándola con golpes de efecto sorprendentes.

En 1907 con la novela *La felicità del delitto* el rol de la mujer investigadora se hace más patente. Para Pistelli la novela resulta muy interesante ‘*per l’importanza ancor piú marcata attribuita al ruolo dell’investigatrice in gonnella, la quale per difendere l’unità della propria familia indaga segretamente, seppure con metodi empirici e approssimativi, per sconfiggere gli intrighi della sua implacabile nemica*’. (Pistelli 2006:56) En 1909 en *Nina la poliziotta dilettante* nos presenta a Nina Palma, una obrera turinesa bellísima que debe investigar el asesinato de su prometido el conde Carlo Sveglia. Esta inexperta imitadora de Sherlock Holmes resulta una de las primeras mujeres detectives de la narrativa policial italiana.

Luca Crovi⁵ uno de los mayores especialistas en la historia del giallo italiano, ha identificado en esta autora una peculiar predilección por el *kriminal roman* y el futuro *giallo d’azione*. Es paradójico que de la mente de esta burguesa tan pía y de existencia apacible saliesen historias tan sangrientas y morbosas. Quizás un buen psicoanalista habría podido interpretar estas ocultas preferencias. Pero lo cierto es que Invernizio encuentra el caldo de cultivo en los acontecimientos más populares de la crónica más negra y de los casos judiciales más escandalosos de aquel final de siglo. Vive en la época de historias tremendas, trágicas, de sangre y muerte: las historia del bandido Vanchiglia⁶ (*Antonio Bruno detto Èl cit ëd Vanchija*), la historia de Giovanni Pipino⁷, el salvaje asesinato de la escritora Contessa Lara por parte de su amante, el cruel asesinato de la joven Isolina Canuti⁸, la historia de Gennaro Volpe o la asesina Penelope Carnevali⁹. También es la época de las tesis ‘pseudo-

⁵ CROVI L., *Tutti i colori del giallo*, Venezia, Marsilio, 2002, p.30.

⁶ Antonio Bruno, conocido como el más bello, el más leal y el más célebre de los *briganti* vivió en la ciudad de Turín en el período post-unitario durante el Reino de Vittorio Emanuele II.

⁷ *La tragedia di via Lagrange. Processo a Giovanni Pipino resoconto giudiziario* (1878), escrito por Alessandro GIUSTINA.

⁸ La cruenta historia de la joven Isolina Canuti que apareció muerta en el río Adige descuartizada tuvo lugar en Verona a principio de 1900. Esta humilde muchacha fue asesinada salvajemente por estar embarazada y negarse a abortar. Todas las culpas recayeron sobre su amante, el teniente Trivulzio, pero logró permanecer impune de este delito. Esta triste historia le sirvió de inspiración a Dacia Maraini para escribir su novela *Isolina*.

⁹ La historia de esta fría *dark lady* que confiesa a su amante horrorizado haber envenenado a su marido en 1890.

científicas' de Cesare Lombroso¹⁰, fundador de la antropología criminal. La autora se ve influenciada por estas famosas teorías, hoy ya superadas, para delinear la personalidad de los asesinos de sus novelas. Estos delictivos hechos reales son utilizados por la Invernizio como material indispensable para confeccionar sus tramas. Perdición, sangre, tragedia, son los mágicos ingredientes necesarios para la autora que su público de seguidores está deseoso de leer con avidez. Invernizio es sabedora de lo que el inconsciente colectivo necesita: morbo. Esta es la receta con la que cocina las historias más increíbles, los misterios más negros, en definitiva los escándalos más insospechados.

La repercusión que la obra de Invernizio tuvo en España fue muy importante dado que gran parte de su extensa obra se editó en español en los años inmediatamente posteriores a sus ediciones originales. Aproximadamente entre finales del XIX a 1940 la editorial barcelonesa Maucci publicó más de 100 obras de la autora italiana. Desde *La desconocida*, *El marido de la muerta*, *Muerta de amor*, *La venganza de una loca*, pasando por *La huérfana de la Judería* (1900), *El genio del mal* (1902), *Las tragedias de los celos* (1904), *Cadena eterna* (1905), *La ciudad misteriosa* (1908), *Un drama en Turín* (1910), *El albergue del delito* (1910), *Las esclavas blancas* (1911), *Amores malditos* (1912), hasta las últimas, *Amores trágicos* (1913), *La bailarina del Teatro Real* (1914) o *La hermana mártir* (1931).

De las novelas que la relacionan con el incipiente género negro italiano se editaron en español: *La venganza de una loca* (190-) traducida por F. Luis Obiols, *El crimen de la Condesa* (1900) traducida por Carlos Ría-Baja, *Rina o el ángel de los Alpes* (1902) traducida por Álvaro Carrillo, *El secreto de un bandido* (1902) traducida por Teodoro Moreno Durán, *El tren de la muerte* (1909) editada con el sello Maucci Hermanos, *Nina la detective* (1910) traducida por Jesús Pardo, *El beso de la muerta* (1940) traducida por Martínez Sagrero.

El primer giallo italiano: Il cappello del prete de Emilio de Marchi

Los dos autores a los que se les imputa el nacimiento de la escuela italiana del giallo son Cletto Arrighi (1828-1906) y Emilio de Marchi (1851-1901). A poca distancia en el tiempo publican dos novelas, *La mano nera* (1883) y *Il cappello del prete* (1887), consideradas el punto de

¹⁰ Cesare Lombroso tiene el mérito de haber iniciado los estudios de antropología criminal en Italia. Sus tesis, poco creíbles, defienden la existencia del criminal de nacimiento. Estas ideas fueron retomadas parcialmente por Freud y Jung en su teoría del psicoanálisis.

partida de un género literario que ha alcanzado en la actualidad cotas de popularidad inimaginables.

De Arrighi, uno de los exponentes de la Scapigliatura italiana, no tenemos constancia que se haya traducido ninguna obra al español. Además de la ya citada, escribe novelas históricas, costumbristas y comedias teatrales en dialecto milanés.

Aunque la obra maestra de Emilio De Marchi es la novela *Demetrio Pianelli* (1890) protagonizada por un mediocre perdedor, *Il cappello del prete* (1888) publicada por la editorial Treves, es la novela con la que consigue el reconocimiento y la atención de crítica y público. Novela que se edita por capítulos en “L’Italia” y en el “Corriere di Napoli” entre 1887 y 1888. Como el propio autor declara, la obra trata de contar la lucha extrema de la razón contra el remordimiento. La trama se desarrolla en Nápoles entorno a la figura del barón Santafusca, que arruinado y desesperado, asesina a un cura usurero y especulador llamado Cirillo pero los remordimientos por este terrible acto le llevan a perder progresivamente el juicio. El abogado Don Ciccio Scuotto será el encargado de investigar el crimen con la única pista de un sombrero. Se hacen presentes en la novela las lecciones que la gran narrativa europea de Dostoievski a Poe, de Dickens a Guy de Maupassant, de Manzoni al Verismo deja a De Marchi logrando una auténtica novela negra de implicaciones psicológicas. El gran éxito que consigue la novela en su tiempo, con continuas reediciones y diferentes sellos editoriales, viene a demostrar que una novela puede ser popular entre los lectores y al mismo tiempo gozar de gran calidad literaria.

Esta historia alcanzó asimismo una notable repercusión en el extranjero siendo traducida en Estados Unidos, Argentina, Hungría, Francia, Alemania y Dinamarca en los seis años posteriores a su primera edición italiana. Nos llega a España en 1910 con el título *El sombrero del cura Cirilo* por iniciativa de la editorial madrileña *La Novela Ilustrada*. Un siglo después, en el año 2012, la editorial Ginger Ape Books & Films realiza una versión traducida por Rubén López. Se conocen también en España otras obras como: *Cuentos de Navidad* (2006) publicada por la editorial madrileña Violín de Carol y traducida por Nahuel Cerrutti Carol y *Un hombre entre algodones* (1999) publicada por la barcelonesa Planeta de Agostini.

De los autores que siguieron la línea iniciada por los anteriormente mencionados, Guido Bassi con *La maschera rossa* (1910), Umberto Cei con *Un dramma alla stazione* y *Il segreto della cassaforte* (1911) sólo fue traducida al español la obra de Salvatore Farina *Il segreto del nevaio*

(1909). Esta novela judicial estaba inspirada en la obra del escritor y periodista francés Émile Gaboriau precursor de la novela policíaca y negra en su país que a su vez tenía como referentes a Poe, Zola y Dostoievski. La trama de la novela se centra en las investigaciones que el juez instructor Gioia lleva a cabo para descubrir un asesinato cometido en Val Malenco, Sondrio, en 1878. Esta novela de corte judicial fue traducida por Francisco Xavier Godó en 1914 con el título *El secreto de una tumba* y publicada por la editorial Maucci.

No obstante fueron muchas las obras que se tradujeron de Farina en España por obra de editoriales y colecciones diferentes. La primera traducción al castellano, *Amor vendado*, aparece en 1878 en la editorial madrileña Perojo. La obra *Novelas de Salvatore Farina* de 1882 aparece en la barcelonesa Biblioteca Verdaguer. Las novelas *Hijo mío!* (1886), *Cabellos rubios* (1886), *Oro escondido* (1887), *Amor tiene cien ojos* (1887) fueron publicadas por la colección Biblioteca Arte y Letras y posteriormente fueron reeditadas por la casa Maucci entre 1913 y 1914. Otras obras que también pertenecen a Maucci son *El señor y yo* (1913), *Oro escondido* (1913), *El número 13* (1913), *Los bellos ojos de Gloria* (1913), *Amor vendado* (1913), *La virgencita blanca* (1914), *Un testamento* (1914), *El tesoro de Donnina* (1914), *Por la vida y por la muerte* (1914), *El libro de los amores* (1914), *Hasta la muerte* (1914), *Don Quijotillo* (1914). La novela *De la espuma del mar* (1906) se publicó en la Biblioteca Blanco y Negro.

Editores y ediciones españolas

Como hemos podido constatar, los autores que proporcionaron el caldo de cultivo para el posterior nacimiento y desarrollo de un género literario tan exitoso como el *giallo*, no fueron demasiado conocidos en nuestro país. A pesar de ello debemos agradecer la labor de difusión que algunos editores españoles se empeñaron en realizar con el fin de popularizar la cultura y que la literatura con letras mayúsculas, en todos sus géneros, llegara a un precio económico al mayor número de lectores posible.

Uno de las personas que favorecieron que esto sucediera a finales del XIX fue el escritor y editor Vicente Blasco Ibáñez (1838-1936). En un pequeño local situado en la céntrica calle Mesonero Romanos funda la Editorial Hispano-Americana desde el que trata de divulgar grandes obras literarias a precios populares. De su imprenta salen obras de autores extranjeros contemporáneos tan importantes como:

Sue, Pouson Du Terrail, Wilkie Collins, Balzac, Maupassant, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, George Sand, Victor Hugo, Alexandre Dumas etc. Todos ellos alcanzaron popularidad en nuestro país a través de la famosa colección La Novela Ilustrada. Todas estas obras se vendían a 35 céntimos y eran compradas a millares por todo tipo de lectores. Inicialmente se comenzó publicando las novelas en cuadernos semanales posteriormente Blasco Ibáñez cambia su estrategia comercial dando en cada número de la colección una obra completa.

Otro gran editor y promotor de una literatura popular de la época fue el toscano Emanuele Maucci. En 1892 inicia su actividad en Europa, estableciéndose en Barcelona donde funda la Editorial Maucci en la calle Mallorca tras adquirir una imprenta propia¹¹. En su editorial se van a difundir tanto obras de autores considerados de alta literatura como las denominadas obras de consumo. Publicaba grandes tiradas de ediciones económicas con material de baja calidad y sus productos se caracterizaban por el precio económico, el poco peso y las dimensiones reducidas, dado que esta era la mejor manera de disminuir costes y ofrecer el mejor precio. Su estrategia de ventas era publicar un libro como se publica un periódico. Esto suponía que la calidad de las traducciones, a veces, no fuese muy buena incluso para reducir costes y número de páginas, en algunos casos, se realizaban versiones sesgadas o incompletas.

Otra prestigiosa colección de la época fue la colección Biblioteca Arte y Letras que se publica entre 1881 a 1888 por algunos de los impresores barceloneses más importantes de la época. En los alrededores de 60 volúmenes de que consta la colección, se dieron a conocer autores de gran relevancia, en ediciones muy cuidadas con ilustraciones y grabados. La lista de autores publicados demuestra un interés por la renovación de la cultura y una actitud europeísta, progresista y ecléctica¹². Por ello encontramos en la colección a autores como Horacio, Bandello, Goethe, Schille, Scott, Poe, Hugo, Dumas Auerbach y otros de segunda fila como Daudet, Farina, Pereda o la Baronesa de Brackel.

La edad de oro del género policial italiano llegaría en los años 30-40 con la difusión y la proliferación de colecciones dedicadas al tema criminal de la que sobresale entre todas las colecciones de la editorial

¹¹ Mientras tanto en Buenos Aires y Méjico su familia dirigía las sucursales de la editorial catalana.

¹² Vid. COTONER Cerdò Luisa, *La biblioteca "Arte y Letras", primera aproximación*, Quaderns, Revista de traducció 8, 2002, pp.17-27.

Mondadori que dieron nombre al género. De esta época hasta la ley fascista que censuraba y prohibía que los crímenes literarios se desarrollaran en Italia se conocieron en España múltiples obras y autores de gran calidad de la mano de editoriales míticas como la ya mencionada Maucci y la editorial Molino su máxima competidora.

Referencias bibliográficas consultadas:

- Cátedra, P. M. (2006), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial*, Salamanca: Publicaciones SEMYR.
- Colmeiro, José F. (1994). *La novela policial española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Cotner Cerdò Luisa, (2002). *La biblioteca "Arte y Letras", primera aproximación*, Quaderns, Revista de traducció 8. Barcelona.
- Crovi, Luca (2002). *Tutti i colori del giallo*. Venecia: Marsilio.
- Martínez Martín, Jesús A. (2001), *Historia de la edición en España*, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia.
- Mastriani F. (1972), *I misteri di Napoli*, Firenze: Vallecchi,
- Monet, Xavier (2002). *Tiempo de editores*. Barcelona: Destino.
- Oliva, Carlo (2003). *Storia sociale del giallo*. Lugano: Todaro Editore.
- Pistelli, Maurizio (2006). *Un secolo in giallo*. Roma: Donzelli Editore.
- Sangiorgi, Marco, Teló, Luca (2001). *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*. Ravenna: Longo Editore.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Nimfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Aji, Hélène. ed. *Ezra Pound and Referentiality*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.
- Albright, Daniel. "Early Cantos I-XLI", *Ezra Pound*. Ed. Ira Nadel. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Bauman, Walter, "German Literature, Translation and Kultur", *The Ezra Pound Encyclopedia*, eds. Demetres P. Tryphonopoulos, Stephen J. Adams. Westport: Greenwood Press, 2005.
- Beachler, Lea, Walton Litz, A., Longenbach, James, eds. *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*. New York: Garland, 1991.

- Beasley, Rebecca. *Ezra Pound and the Visual Culture of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Beaujour, Michel, ed. *L'Herne Ezra Pound* (2 vols.). Paris: Editions de L'Herne, 1965.
- Samuel Beckett. *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940*, eds. Martha Dow Fehsenfeld and Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Benjamin, Walter, "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen," *Gesammelte Schriften*, Vol. II, 1; eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- *Schriften*, vol. I; eds. Theodor W. and Gretel Adorno. Frankfurt: Suhrkamp, 1955.
- Bell, Ian F.A., ed. *Ezra Pound: Tactics for Reading*, Totowa: Barnes & Noble, 1982.
- Bronzini, Stefano, a cura di, *Raccontare la storia. Realtà e finzione nella Letteratura Europea dal Rinascimento all'Età Contemporanea*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- Brooker, Jewel Spears. *Mastery and Escape. T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- Brooker, Jewel Spears, ed., *The Placing of T.S. Eliot*. Columbia: University of Missouri Press, 1991.
- Brown, Marshall, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism. Romanticism*, vol. V. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Burckhardt, Jakob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cura di Francesco Tarquini, Roma, Avanzini e Torraca, 1967.
- Burke, Peter. *What is Cultural History*, Cambridge: Polity Press, 2008.
- Bush, Ronald, "Quiet, Not Scornful? The Composition of 'The Pisan Cantos'," *A Poem Containing History: Textual Studies in The Cantos*; ed. Lawrence Rainey, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Chambers, Ross. "Rimbaud and the *forain* (ou 'Au Cabaret-vert, cinq heures du soir')", *Australian Journal of French Studies*, XLIV, 1, 2007.
- Chinitz, David E., *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, Chicago: University of Chicago Press, 2005. Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*, New York: Philosophical Library, 1962.
- Cavell, Stanley, *Philosophical Passages. Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. Oxford UK Cambridge USA: Blackwell, 1995.
- Giovanni Cianci and Harding Jason eds., *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Coetzee, J. M., *Stranger Shores. Literary Essays*, Harmondsworth: Penguin, 2001.
- Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York: Harper & Row, 1953.
- Davenport, Guy, "Persphone's Ezra", *Ezra Pound's Cantos*, ed. Peter Makin, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Baron De La Motte-Fouqué, Friedrich, *Undine*, Stuttgart: Reclam, 1959.
- Davidson, Harriet, *T.S. Eliot and Hermeneutics: Absence and Presence in "The Waste Land"*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.

- Dennis, Helen May, *A New Approach to the Poetry of Ezra Pound Through the Medieval Provençal Aspect*, Lampeter, GB: The Edwin Mellen Press, 1996.
- Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Eliot T. S., *The Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917*, ed. Christopher Ricks, London: Faber & Faber, 1996.
- *Poems Written in Early Youth*, New York: Farrar Straus and Giroux, 1967.
 - *The Sacred Wood*, (1920), London: Methuen, 1969.
 - *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London: Faber and Faber, 1933.
 - *The Complete Poems*, New York: Harcourt Brace & World, 1952.
 - *On Poetry and Poets*, London: Faber and Faber, 1957.
 - *Selected Essays*, New York: Harcourt Brace & World, 1964.
 - *To Criticize the Critic*, London: Faber & Faber, 1965.
 - *The Varieties of Metaphysical Poetry*, ed. Donald Schuchard, London: Faber and Faber, 1993.
 - *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, ed. Lawrence Rainey, New Haven London: Yale University Press, 2006.
 - *The Letters of T. S. Eliot*, vol. 2: 1923-1925, eds. Valerie Eliot and Hugh Haughton, London: Faber and Faber, 2009.
- Ferreccio, Giuliana, *Poesia e storia: the "sense of history" di Ezra Pound*, in Stefano Bronzini, a cura di, *Raccontare la storia. Realtà e finzione nella letteratura europea dal Rinascimento all'Età contemporanea*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- Ferreccio, Giuliana, Racca, Davide, a cura di, *L'Improvvisazione in musica e in letteratura*, Torino, L'Harmattan Italia, 2007.
- Godden, Richard, "Icon, Etymologies, Origins and Monkey Puzzles in the Languages of Upward and Fenollosa", in *Ezra Pound: Tactics for Reading*, ed. Ian F.A. Bell, Totowa: Barnes & Noble, 1982.
- Grove, Robin, "Pereira and After. The Cures of Eliot's Theatre", *T. S. Eliot*, ed. David Moody, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Guyaux, André, *Duplicités de Rimbaud*, Paris: Slatkine, 1991.
- Hadot, Pierre, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi, 2002.
- Hall, Donald, "Ezra Pound. An Interview", *Ezra Pound's Cantos*, ed. Peter Makin. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Hargrove, Nancy Duvall, *T. S. Eliot's Parisian Year*, Gainesville: University Press of Florida, 2010.
- H. D., *End to Torment. A Memoir of Ezra Pound by H. D.*, eds. N.H. Holmes and M. King, New York: New Directions, 1979.
- Henderson, Fergus, "Novalis, Ritter and 'Experiment': A Tradition of Active Empiricism", *Romanticism and the Sciences*, eds. Andrew Cunningham and Nicholas Jardine, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Hesse, Eva, *Ezra Pound. Von Sinn und Wahnsinn*, Muenchen: Kindler Verlag, 1978, trad. it. *Ezra Pound. Metodo e follia*, Milano, Feltrinelli, 1983.

- Liebregst, Peter, *Ezra Pound and Neoplatonism*, Cranbury: Associated University Presses, 2004.
- Kearns George, *Ezra Pound. The Cantos*, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Kenner, Hugh, *The Pound Era*, London: Faber, 1972.
- Kenner, Hugh, *Pound and the American Dante, Dante e Pound*, Maria Luisa Ardizzone, a cura di, Ravenna, Longo, 1995.
- "Ezra Pound", *Ezra Pound's Cantos*, ed. Peter Makin, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Longenbach, James, *Modernist Poetics of History. Pound, Eliot and the Sense of the Past*, Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Makin, Peter, ed., *Ezra Pound's Cantos*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Malamud, Randy, *T. S. Eliot's Drama. A Research and Production Sourcebook*, New York: Greenwood Press, 1992
- Mitchell, W.J.T., *Iconology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Mottram, Eric, "Pound, Merleau-Ponty and the Phenomenology of Poetry", *Ezra Pound, Tactics for Reading*, ed. Ian F.A. Bell, Totowa: Barnes and Noble, 1982.
- Mueller Volmer, Kurt. "Language Theory and the Art of Understanding", *The Cambridge History of Literary Criticism. Romanticism*, vol. V., ed. Marshall Brown, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Nadel, Ira ed. *Ezra Pound*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Nadel, Ira, *Ezra Pound. A Literary Life*. Basingstoke: Macmillan, 2004.
- Nadel, Ira ed., *Ezra Pound in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Neilson, Brett, "At the Frontiers of Metaphysics: Time and History in T. S. Eliot and Walter Benjamin", *T. S. Eliot and the Concept of Tradition*, eds. Giovanni Cianci and Jason Harding, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Nicholls, Peter, "Lost Object(s). Ezra Pound and the Idea of Italy", *Ezra Pound and Europe*, eds. Richard Taylor and Klaus Melchior, Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi, 1993.
- Nicholls, Peter, *Modernisms, A Literary Guide*, London: Macmillan, 1995.
- Nietzsche, Friedrich, *Epistolario I 1850-1869*, Milano, Adelphi, 1976.
- Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais. Werke*, ed. Gerhard Schulz, München: Beck, 1981.
- Novalis, *Schriften*, vol I., eds. Paul Kluckhohn, Richard Samuel, W. Kohlhammer, Stuttgart: 1960/1977.
- Olney, James, "Mixing Memory and Imagination", *The Placing of T.S. Eliot*, ed. Jewel Spears Brooker, Columbia and London: University of Missouri Press, 1991.
- Perloff, Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Pound, Ezra, *The Spirit of Romance* (1910), New York: New Directions, 1968.
- *Collected Early Poems*, ed. M. J. King, London: Faber, 1977.
- *Gaudier Brzeska* (1916), New York: New Directions, 1974.
- *Personae*, New York: New Directions, 1926.
- *Guide to Kulchur* (1938), New York: New Directions, 1968.
- *Carta da visita* (1942), Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1974.
- *Literary Essays* (1949), ed. T.S. Eliot, New York: New Directions, 1968.

- *The Letters of Ezra Pound*, ed. D.D. Page, New York: Harcourt, Brace & World, 1950.
- *Opere Scelte*, Mary de Rachewiltz, a cura di, Milano, Mondadori, 1970.
- *Selected Prose*, ed. William Cookson, New York: New Directions, 1973.
- *The Cantos*, New York: New Directions, 1995.
- Pratt, William, *Ezra Pound and the Making of Modernism*, New York: AMS Press, 2007.
- Rabaté, Jean Michel, "Introduction", *Ezra Pound and Referentiality*, ed. Hélène Aji, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.
- Rainey, Lawrence ed., *A Poem Containing History. Textual Studies in The Cantos*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Reale, Giovanni, *Introduzione, I Discepoli di Saïs*, Milano, Bompiani, 2001.
- Redman, Tim, *Ezra Pound and Italian Fascism*, New York: Cambridge University Press, 1991.
- Ricciardi, Caterina, "Archives", *Ezra Pound in Context*, ed. Ira Nadel, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Rutledge, Alison, "Conversation and Caricature: Experimental Drama in Virginia Woolf's *The Waves* and T.S. Eliot's *Sweeney Agonistes*", *Time Present*, n. 76, Spring 2012.
- Schneidau, Herbert N., "Pound's Poetics of Loss", *Ezra Pound: Tactics for Reading*, ed. Ian F.A. Bell. Totowa: Barnes and Noble, 1982.
- Schuchard, Donald, *Eliot's Dark Angel. Intersections of Life and Art*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Shusterman, Richard, *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York: Columbia University Press, 1988.
- Stauder, Ellen, "Poetics", *Ezra Pound in Context*, ed. Ira Nadel, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Sewell, Edith, "Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets", *T.S. Eliot*, ed. Hugh Kenner, Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall, 1962,
- Sidnell, Michael, *Dances of Death. The Group Theatre of London in the Thirties*, London: Faber, 1984
- Smith, Grover, *T. S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Source and Meaning*, Chicago: The University of Chicago Press, 1965.
- George Steiner, "Introduction", Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, London: Verso, 1998.
- Stoicheff, Peter, *The Hall of Mirrors. Drafts and Fragments and the End of Ezra Pound's Cantos*, Ann Arbor: University of Michigan, 1995.
- Sullivan, Hannah, "Classics", *T. S. Eliot in Context*, ed. Jason Harding, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Surette, Leon, *A Light from Eleusis. A Study of Ezra Pound's Cantos*, Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Surette, Leon and Tryphonopoulos, Demetres P. eds., *Literary Modernism and the Occult Tradition*, Orono: Maine, University of Maine, 1996.

- Taylor, Richard and Melchior, Klaus eds., *Ezra Pound and Europe*, Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi, 1993.
- Tryphonopoulos, Demetres P., *The Celestial Tradition*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1992.
- Tryphonopoulos, Demetres P. and Adams, Stephen J. eds., *The Ezra Pound Encyclopedia*, Westport: Greenwood Press, 2005.
- Warburg, Aby, *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, Milano, Abscondita, 2006.
- *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.
- Woolf, Virginia, *The Diary of Virginia Woolf* (5 vols.), Eds. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie. London: Penguin, 1977-1984.
- Zinnes, Harriet, ed., *Ezra Pound and the Visual Arts*, New York: New Directions, 1980.
- Vercellone Federico, *Oltre la bellezza*, Bologna: Il Mulino, 2008.
- White, Hayden, *Metahistory*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- Zarader, Marlène, *L'Être et le Neutre. A partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse: Editions Verdier, 2001.

Stampato nel dicembre 2012 presso Maja - Torino