

ARTIGOS REUNIDOS

Título original: ARTIGOS REUNIDOS

MARZIA TERENCE VICENTINI

Capa: DANIELA VICENTINI

Diagramação: GISELE MARIA SKROCH

Revisão: LETIZIA ZINI ANTUNES

Revisão do texto em italiano: LETIZIA ZINI ANTUNES

ISBN 978-85-89075-11-4

Vicentini, Marzia Terenzi.

Artigos reunidos sobre : Ferdinando Galiani, Ítalo Svevo,
Ugo Foscolo, Dante, Tchekhov, Tolstoi, Vasco Pratolini,
Eisenstein, Roberto Roversi, Antonio Gramsci, Giorgio
Bassani, Barberi Squarotti, Ignazio Silone / Marzia Terenzi
Vicentini. - Curitiba, PR : Segesta, 2012.

320 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN

1. Literatura – História e crítica. I. Título.

CDD (22^a ed.)
809

Dados internacionais de catalogação na publicação
Bibliotecária responsável: MARA REJANE VICENTE TEIXEIRA

Marzia Terenzi Vicentini

Artigos Reunidos

SOBRE

FERDINANDO GALIANI
ITALO SVEVO
DANTE
TCHEKHOV
TOLSTOI
VASCO PRATOLINI
EISENSTEIN
ROBERTO ROVERSI
ANTONIO GRAMSCI
GIORGIO BASSANI
BARBERI SQUAROTTI
IGNAZIO SILONE
UGO FOSCOLO

Curitiba
2012



SEGESTA
EDITORA



SEGESTA
EDITORA

Rua Desembargador Westphalen, 15 - Conj. 1.705
Curitiba / PR
80010-903
Tel.: (41) 3233 8783
www.segestaeditora.com.br
E-mail: segesta@uol.com.br

APRESENTAÇÃO

Este livro que o leitor agora tem em mãos apresenta uma série de artigos publicados em revistas universitárias pela professora Marzia Terenzi Vicentini, artigos que a Segesta Editora quis ver reunidos num só volume como uma homenagem, a meu ver, muito justa, à sua autora, falecida em janeiro 2009. Relê-los e, no caso de alguns, lê-los pela primeira vez, assim reunidos, foi motivo para mim de saudades e de admiração. Saudades, por ter tido a sorte de tê-la como professora de literatura italiana no começo dos anos oitenta no Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná e, alguns anos mais tarde, como amiga e colega do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da mesma universidade. Admiração, por ter tido a oportunidade de rememorar mais uma vez, na leitura destes artigos, o rigor de um pensamento que também se fazia sentir em sala de aula. Em Marzia, a figura da professora se confundia plenamente com a da intelectual, numa combinação, não tão frequente quanto possa parecer, entre seriedade e responsabilidade intelectual, e capacidade de comunicação e iniciação de jovens universitários nas complexidades da literatura e da cultura.

Como já deixava pressentir como professora, a formação acadêmica e cultural de Marzia era sólida e erudita, e este livro é uma demonstração disso. Os artigos tratam de Dante, de Foscolo, de autores do Novecentos, de Tolstói e Tchekhov, entre outros, e servem apenas de amostra dos seus interesses e da sua grande versatilidade. Mas é preciso dizer

que a sua erudição nunca era exibicionista; ao contrário, estava a serviço da compreensão profunda da literatura como uma força viva da cultura e da história, e não como um simples ornamento que tem o dom de nos entreter ou tornar a vida mais ou menos grata. Basta ler qualquer um destes artigos para comprovar que nenhuma citação é pretensiosa ou deslocada, inútil ou desnecessária. Marzia, no esforço de compreender a obra de um escritor, fosse ele poeta, romancista ou dramaturgo, ia diretamente às fontes, o que tantas vezes significava ultrapassar o campo literário e colher na filosofia, na historiografia ou em outros campos do saber, os elementos a partir dos quais o escritor formou a sua cultura, a sua moral, a sua ideologia, com a inclusão de todas as contradições e embates próprios seus e da época em que vivia.

Penso que este livro consiga mostrar claramente o vetor – não digo o método, o que seria por demais restritivo – que unifica o modo como Marzia se movia. Distante de qualquer moda ou jargão acadêmico, numa prosa analítica cristalina, direta e despretensiosa, se nunca se valia de extravagâncias retóricas e argumentativas, também não fazia concessões à facilitação ou à demagogia didática. O seu alvo era mais alto: cada autor estudado devia ser compreendido à luz daquela dialética complexa, por vezes sutilíssima, entre representações possíveis da realidade e o que se supõe ser a realidade ela mesma. Para isso, evidentemente não abandonava as especificidades do texto literário e da literatura como uma manifestação cultural singular e autônoma, mas singularidade e autonomia não querem dizer descolamento do chão comum da cultura e da história, e da sociedade que viu nascer uma dada obra. Sempre que preciso, então, descia aos pormenores linguísticos, estruturais e estilísticos do texto, para depois arrancá-los do seu campo próprio e, para melhor compreendê-los, lançá-los no caldo efervescente dos debates e embates entre as forças culturais, políticas e ideológicas, forças sociais, enfim, às quais o escritor não podia ser indiferente. Dito de outro

modo, o esforço de Marzia foi sempre o de compreender a personalidade literária de um autor e a obra que foi capaz de produzir na sua historicidade, da forma mais abrangente possível e em toda a sua complexidade.

Mas este livro também revela outra faceta de Marzia, a de tradutora, e não vejo por que poupar o elogio, uma excelente tradutora. Leitora de várias línguas estrangeiras, foi capaz de produzir traduções de altíssimo nível de obras ou de trechos de obras do italiano, antigo e moderno, do francês antigo e moderno, do latim, do grego, para o português, que, afinal, não era a sua língua materna. Tive também a oportunidade de vê-la trabalhar neste campo quando atuei como revisor do tratado *Da moeda*, do pensador napolitano do século XVIII Ferdinando Galiani, tratado que Marzia traduziu e que a Segesta publicou na sua coleção *Raízes do Pensamento Econômico*. O artigo que abre este Artigos reunidos trata daquela obra de Galiani e dos desafios e dificuldades que a tradução impunha. Permanecem impressas na minha memória as tardes que passávamos no seu escritório discutindo cada linha, cada parágrafo daquele texto magnífico, mas difícil sob tantos aspectos e intrincado linguística e estilisticamente. Trabalhadora incansável, via na tradutora aquele mesmo esforço da pensadora e professora: restituir na tradução a historicidade do pensamento do autor e do texto em toda a sua extensão, sem considerá-lo sagrado e intocável, mas evitando ao máximo o risco do anacronismo. Nunca pude aprender tanto sobre tradução e o que ela pode significar como prática concreta masi do que aquelas tardes de trabalho duro, mas sempre muito agradáveis. Marzia, ainda que rigorosa e exigente na argumentação, era ao mesmo tempo generosa na escuta e ia ouvindo as minhas observações de revisor com grande atenção e respeito. Era um traço, creio, que caracterizava a sua personalidade intelectual, a de um espírito essencialmente democrático. A mestra faz falta.

Gerson Carvalho

SUMÁRIO

LA GRATA FATICA DI UNA TRADUZIONE	15
O CAMINHO TORTUOSO DA CONSCIÊNCIA DE ZENO	29
FOSCOLO, CRÍTICO DE MANZONI	47
GLI SCRITTI DEL FOSCOLO SULLA LINGUA ITALIANA	67
LETTURA E TRADUZIONE NELLE CONSIDERAZIONI DI UGO FOSCOLO SU LA TRADUZIONE DEL CENNO DI GIOVE	85
UGO FOSCOLO - ANTOLOGIA BILÍNGUE	101
Esperimento di traduzione della <i>Iliade</i> di Omero	102
Experimento de tradução da <i>Ilíada</i> de Homero	103
Su la traduzione del Cenno di Giove Considerazioni di Ugo Foscolo.....	110
Sobre a tradução do Aceno de Júpiter Considerações de Ugo Foscolo.....	111
Lettera a Francesco Saverio Fabre (1814)	128
Carta a Francesco Saverio Fabre (1814)	129
Articolo critico intorno alla traduzione de' due primi canti dell' <i>Odissea</i> Ec. (1809).....	136
Artigo crítico sobre a tradução dos dois primeiros cantos da <i>Odisséia</i> (1809).....	137
Sulla traduzione dello <i>Sterne</i> Lettera a Camillo Ugoni (28 Ottobre 1813)	150
Sobre a tradução de <i>Sterne</i> Carta a Camillo Ugoni (28 de Outubro de 1813)	151
NOTE	156
NOTAS	157

O CONCEITO DE NOBREZA EM DANTE	165
OCORRE TORNARE ANCORA SULL' EPISODIO DANTESCO DI ULISSE?	181
UMA HISTÓRIA ENFADONHA DIANTE DE A MORTE DE IVAN ILTCH	195
A DIMENSÃO POPULISTA NA OBRA DE VASCO PRATOLINI	217
A NATUREZA PARTICIPANTE DE EISENSTEIN	233
ROBERTO ROVERSI	255
QUADERNI DEL CARCERE GRAMSCI, ANTONIO	265
O DILEMA IDEOLÓGICO EM BASSANI	275
GIORGIO BARBERI SQUAROTTI - LA NARRATIVA ITALIANA DEL DOPOGUERRA	299
SILONE SULLE TRACCE DI CELESTINO	307

LA GRATA FATICA
DI UNA TRADUZIONE

REVISTA INSIEME
APIESP, N. 8, 2001

LA GRATA FATICA DI UNA TRADUZIONE

Marzia Terenzi Vicentini
Universidade Federal do Paraná

*Color di perle ha quasi, in forma quale
convene a donna aver, non for misura*
Dante, Vita Nuova, XIX

Parole chiave: aporie della traduzione; *Della moneta*; Ferdinando Galiani.

La storia del tradurre è carica di aporie e di fortissime tensioni interne, ci dice Gianfranco Folena nel suo conciso e densissimo *Volgarizzare e tradurre*,³ specificando poi che l'aporia principale, già perfettamente formulata da San Girolamo come contrasto tra il rispetto del testo — e nel suo caso era proprio sacro in cui tutto è *mysterium*, anche l'ordine delle parole — e la necessità di interpretarlo, di comunicarne il senso e non le parole, continua ad essere presente, con diverso peso, in tutta la storia della concezione del tradurre, dai romantici agli ermeneutici dei nostri giorni. E Folena ricorda che la preferenza per traduzioni “estranianti” (che inducono a violentare la lingua in cui si traduce per lasciar trasparire la presenza dell'originale eteroglosso) o per traduzioni “naturalizzanti” (che con maggiore disinvoltura cercano di far aderire il testo tradotto alla tradizione linguistica della lingua d'arrivo) si verifica fondamentalmente in corrispondenza con le diverse aspettative e necessità createsi in differenti momenti storici, denunciando lo stato di crisi o di sicurezza linguistica che tali momenti attraversano.

3 FOLENA, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1994.

Il riferimento a questa questione teorica, in note che vogliono essere appena una riflessione a partire dalla semplice pratica sia del tradurre sia della lettura, si deve al fatto che tale questione, tanto rilevante nella teoria e nella storia della traduzione, emerge con diversa forza, anche, in questi casi comuni. E se il fitto dibattito attuale sulla traduzione, in tempi di contestazione della sostanzialità oggettiva del testo, ci ha resi accorti a non voler definire come giusto e vero un determinato modo di traduzione e ad accettare, almeno teoricamente, propositi e risultati diversi, a seconda della specificità dei testi, dei destinatari, delle finalità; anche considerando tutto questo, resta pur vero che il tradurre implica sempre un rapporto ineliminabile di tensione tra alterità, di testi, di lingue, di istanze culturali e storiche. In tale rapporto di tensione, anche quando, dopo tante avvertenze teoriche, in consonanza con il testo da tradurre, si opta per una determinata traduzione, l'atto pratico, il momento della scelta linguistica ci si presenta sempre come dilemma, sfida potrei dire, che sollecita, di volta in volta, per la sua risoluzione, un senso di misura, con tutti i rischi e le incertezze che tale virtù pratica, non innata ma di faticosa acquisizione, comporta.

Dopo questa introduzione, a mo' di presupposto teorico, eccomi allo svolgimento, che vuol essere una breve comunicazione dell'esperienza di traduzione di un testo classico del '700, il *Della moneta* di Ferdinando Galiani.⁴ Data la natura trattatistica del testo, la prospettiva principale della traduzione è stata quella della chiarezza e, data l'epoca in cui è stato scritto, la preoccupazione principale è stata quella di rispettarne la storicità, senza cercare inutilmente di riprodurne l'arcaicità, ma anche avendo la preoccupazione di non sostituire termini esatti, conati dalla scienza economica in epoche successive, a termini ed espressioni che nella loro plasticità riflettono lo stadio germinale in cui tale scienza si trovava all'epoca di Galiani. Problema di misura, non sempre facile da dirimere.

4 GALIANI, Ferdinando. *Da moeda*. Tradução de Marzia Terenzi Vicentini. Revisão de Gerson Carvalho. São Paulo: Musa Editora; Curitiba: Segesta Editora, 2000.

Così la lettura previa di preparazione alla traduzione è stata particolarmente delicata e laboriosa. Oltre all'opera di Galiani e alla principale bibliografia critica su tale autore, per capire meglio i temi discussi e i termini propri del dibattito dell'epoca, è stata importante anche la conoscenza di autori coevi cui Galiani fa riferimento diretto, o che, in qualche modo, rappresentano i suoi interlocutori presenti.

Per dare solo un esempio di come questo lavoro si è svolto, scelgo due termini-chiave del trattato, che sono *alzamento e abbassamento*, del valore della moneta ovviamente, e che sono stati tradotti come *aumento e redução do valor da moeda*. In nota, così si giustifica la traduzione:

Em italiano, alzamenti e abbassamenti, termos correntes na linguagem econômica do séc. XVIII, que designavam, respectivamente, o aumento e a diminuição do valor nominal da moeda. Ao traduzi-los, mesmo que no texto italiano sejam usados como termos absolutos, optamos por expressões analíticas que, a nosso ver, melhor se ajustam ao significado original. Descartamos a hipótese de utilizar termos modernos, tais como “desvalorização” e “valorização”, por exemplo, ou “inflação” e “deflação”, a que alguns comentaristas modernos reportam o fenômeno do alzamento e do abbassamento da moeda descrito por Galiani, pois consideramos que eles trazem à tona significações estranhas à realidade econômica da época e eliminam a dificuldade inerente aos termos setecentistas, várias vezes comentada por Galiani, que, na tradução, é preciso conservar. Trata-se da dificuldade, já relevada por economistas daquela época, como Carlantonio Broggia e Pompeo Neri, de o aumento nominal resultar, de fato, numa diminuição real do valor das moedas e a redução, num restabelecimento do valor delas. Ver a esse respeito Franco Venturi, Settecento riformatore: da Muratori a Beccaria, v. I. Torino: Einaudi, 1969, pp. 443-522. [N.d.T.]

Se a prima vista può sembrare semplice o addirittura un po' pedissequa la soluzione, non sarà inutile che si

sappia che tale risultato è frutto di varie ricerche. In primo luogo, in testi di portoghese antico, come, per esempio, nell'*Informação que por ordem do Conselho Ultramarino deu sobre as causas do Maranhão ao mesmo Conselho*, V.5, di P. Antônio Vieira, in cui si legge: “Sobre a introdução da moeda, que também se propõe na mesma carta, com o *avanço* de cento por cento, não me atrevo a dar juízo. Representa-se-me que por este modo subirá muito o preço das drogas de fora e *abaterá* igualmente o das drogas de dentro, com que antes diminuirá do que crescerá um estado cujo aumento se procura...”. E se da questo testo poteva venire qualche ispirazione, si è dovuto poi concludere che *avanço* e *abatimento*, in termini assoluti, non potevano suggerire a un lettore portoghese moderno il fenomeno definito da Galiani.

Continuando le ricerche nel portoghese moderno, consultando tra l'altro la *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, alla voce *moeda*, si è trovato questo esempio: “Entrou logo o novo governador em cuidados molestos de aquietar o povo alterado pela mudança da moeda, que os ministros reais haviam *subido* com dano dos vassallos, e escândalo do gentio vizinho”, Jacinto Freire de Andrade, *Vida de D. João de Castro*, I, 41. Ma oggi, normalmente, salgono i prezzi e non la moneta, e tale associazione automatica a cui, purtroppo, siamo tanto abituati, ci distoglierebbe dal cogliere immediatamente il fenomeno più specifico riguardante la moneta in tempi in cui questa aveva un valore proprio e non solo rappresentativo.

Delle letture di opere di Economia Politica in portoghese, si può ricordare almeno un esempio tolto dalla traduzione del *Capitale* di Marx: “daí deriva Barbon o direito de o governo *valorizar o dinheiro*, dando a uma moeda de ouro de menos peso o nome de outra de maior peso”. Come già detto nella nota del traduttore riportata, valorizzare è movimento finanziario del mondo moderno, che non corrisponde esattamente all'alzare la moneta dei tempi passati. Nella traduzione italiana del *Capitale*, così come in quella

francese, troviamo infatti tale espressione in inglese, *to raise money*, più corrispondente al significato originario, con poi nota in calce.

Si è fatta una ricerca anche dei termini affermatasi nella terra di origine della letteratura economica e si è constatato che sono prossimi a quelli italiani dello stesso periodo: *rehausser les monnais, augmenter, élever, hausser, rendre plus fort* contro *surhausser, affaiblir, diminuer, baisser, abaisser*. Ma anche in francese, oggi, all'antico uso assoluto del sostantivo derivato dal verbo è subentrato quello analitico che esplicita il complemento.

Contra l'uso di *svalorizzazione* o *inflazione*, che si incontra in gran parte della bibliografia moderna in riferimento a Galiani, è prevalsa la resistenza a modernizzare il testo.

Ma oltre alla difficoltà di trovare termini giusti, che in portoghese fossero intelligibili, senza però che ne fosse sminuita la particolarità dei significati originari — e di tale difficoltà gli esempi dati costituiscono appena un campione — si è presentata quella di un giusto intendimento dell'italiano antico, soprattutto quando i termini, di uso corrente nell'italiano odierno, avevano un'altra connotazione nel secolo XVIII. Come tradurre *industria, operaio*, se il loro uso oggi denota inequivocabilmente una realtà tanto diversa da quella che ha presente Galiani? Per mantenere l'equivalenza si sono dovute trovare soluzioni diverse, ricorrendo, di volta in volta, a *attività, lavoro, diligenza* o ad altre parole ancora. D'altra parte, molte parole, anche meno in evidenza e che potevano indurre a facili sviste, a una lettura più attenta facevano intuire il diverso valore semantico con cui giravano nel passato, come, per citarne appena alcune, *dichiarazione*, usato nel significato di esplicazione, *concetto*, come stima o opinione, o *sentimento* come concetto o opinione, convinzione, mentre *opinione* era piuttosto convinzione o teoria che altro, come poi si è potuto verificare consultando dizionari e in special modo il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia.

Una nota a parte merita la traduzione di *fatica* con *trabalho*, con una rinuncia, senza dubbio dolorosa, alla connotazione che accompagna il termine italiano e che, come si sa, ha provocato il commento scherzoso di Marx, per cui, e si sta riferendo all'opera del nostro economista napoletano, sarebbe tipicamente meridionale chiamare fatica il lavoro. Ma se tale connotazione era propria dello "spirito" della lingua, Galiani, che sta enunciando uno dei più importanti principi della costituzione del valore, non poteva non avere in mente il significato di lavoro come applicazione delle facoltà fisiche e intellettuali degli uomini per la produzione sociale della ricchezza. Che poi anche la nozione di fatica non fosse del tutto assente, pazienza!

E se rispetto alle scelte lessicali molto ci sarebbe da ragionare insieme — e non mi riferisco neppure a quelle legate alla specificità "settoriale" del testo, ai nomi delle moneta, delle unità di pesi e di misure, o ai toponimi e antroponimi, per i quali ben verrebbe un accordo decisivo tra i traduttori di professione —, ancora di più si dovrebbero commentare le scelte sintattiche, dal momento che si tratta di un italiano del '700, con dei giri sintattici che fan perdere il respiro, ma che sempre sorprendono — importanza degli argomenti a parte — per la vivacità stilistica di quell'eccezionale scrittore che era Galiani, il quale già a 21 anni, quando componeva questo capolavoro della letteratura economica italiana, transfoma l'esile e rigido italiano accademico della tradizione umanistico-erudita in una lingua pieghevole, ricca, profonda e leggera allo stesso tempo.

La difficoltà della traduzione nasce proprio da queste caratteristiche della prosa galiana, per la necessità di sbrogliare e suddividere, per amore di chiarezza, il fitto periodo e, allo stesso tempo, per la preoccupazione di non perdere la vivacità e varietà del tono discorsivo, che va dall'andante del resoconto storico, al sostenuto del ragionamento, all'allegro e vivacissimo in tanti momenti di maggior polemica o convinzione delle nuove idee da difendere. Se si sia riusciti anche solo in parte a trovar la misura giusta, lo si

spera. O almeno valga, per consolarci delle manchevolezze della traduzione, il riconoscimento di certa loro inevitabilità, come ammetteva quel critico sensibilissimo che è stato Mario Fubini e che sui problemi della traduzione ebbe a scrivere tra l'altro:

Né estranea del tutto sentiamo la loro lingua [la lingua degli scrittori del passato e di altri popoli], la quale per quanto diversa in tanti suoi caratteri dalla nostra non ne è divisa da un confine invincibile, e al di là dei singoli aspetti distintivi lascia riconoscere la medesima forza che ha formato e forma il linguaggio nostro: e perciò anche se, come tante altre volte si è ripetuto e sopra si è ricordato, nessuna voce di un lessico può trovare la sua esatta corrispondente in un'altra, e così le singole forme stilistiche, per non dire dei suoni e della loro varia composizione, è pur lecito rifarsi a quell'intima forza creatrice e rinnovare in certo qual modo il suo lavoro, ricostituendo fin che è possibile entro il nostro sistema linguistico quelle relazioni di immagini, suoni, di ritmi che ci son parse proprie ed essenziali dell'opera originale. Questo è appunto il compito del traduttore, a cui sarebbe assurdo chiedere un'opera che tenga il luogo dell'originale, bensì un'altra che entro un diverso ambito storico venga in qualche modo a farcene sentire lo spirito, col darne non una copia ma alcunché di analogo.⁵

Per terminare questa breve riflessione o, meglio, per far sì che ogni lettore che ne sia interessato abbia il piacere di continuarla per conto proprio, aggiungo alcuni esempi di traduzione che possono illustrare concretamente, anche se in minima parte, quell'aporia di cui si diceva all'inizio. Si tratta della diversa traduzione di un brano del *Della moneta*, in portoghese e in francese,⁶ per mostrare come un

5 FUBINI, Mario. Sulla traduzione. In: _____. *Critica e poesia*. Roma: Bonacci 1973, p. 287.

6 GALIANI, Ferdinando. *De la monnaie*. Traduit par G.H Bousquet e J. Crisafulli. Paris: Librairie Marcel Rivière et Cie, 1955.

diverso atteggiamento nei confronti dell'originale, di ricerca di aderenza o di attualizzazione del testo, possa influire nel tipo di traduzione. Poi un esempio, data la vicinanza storica e geografica delle opere, di una traduzione della *Scienza Nuova* del Vico,⁷ in cui emerge, forse per la propria natura del testo o per vocazione del traduttore, la scelta di quella tendenza "estranianti" di cui pure si diceva all'inizio.

Da *Della moneta*:

Passione delle donne per la bellezza e quanto questa sia ragionevole

*Ma, se negli uomini il desiderio di comparire genera affetto a queste più rare e belle produzioni della natura [si tratta di oro, argento e gemme], nelle donne e ne' bambini la passione ardentissima di parer belli rende al sommo prezziabili questi corpi. Le donne, le quali costituiscono la metà dell' umana specie, e che o intieramente o in grandissima parte solo alla propagazione ed educazione nostra paiono destinate, **non hanno altro prezzo e merito che l'amore che destano ne' maschi**; e, derivando questo quasi tutto dalla bellezza, non hanno elleno altra cura maggiore che d'apparir belle agli occhi dell'uomo. Quanto a questo conferiscano gli ornamenti è dal comune consenso confessato: dunque, se la valuta nelle femmine nasce dall'amabilità, e questa dalla bellezza, la quale dagli ornamenti si accresce, troppo a ragione bisogna che altissimo sia il valore di questo nel loro concetto. [Il corsivo non è dell'originale!]*

7 VICO, Giambattista. *A Ciência Nova*. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1999.

Traduzione in portoghese:

Paixão das mulheres pela beleza e como isso é razoável.

*Se já nos homens o desejo de aparecer os faz amar estas raras e belas produções da natureza, nas mulheres e nas crianças, a vividíssima paixão de parecer belas as faz apreciar tais objetos no mais alto grau. As mulheres, que constituem a metade da espécie humana e parecem destinadas, todas ou em grandíssima parte, exclusivamente à procriação e à educação, **não têm outro valor ou mérito a não ser em virtude do amor que despertam nos homens;** e como esse nasce quase totalmente da beleza, elas dispensam o maior cuidado em parecer belas aos olhos dos homens. E que para isso os adornos muito contribuam, não há como não admiti-lo. Ora, se o valor das mulheres advém do fato de serem amadas, e portanto da beleza, que aumenta com os adornos, há razões mais que suficientes para que elas os tenham em altíssima conta.*

*Si le désir de paraître détermine, chez les hommes, une passion pour les plus rares et les plus belles production de la nature, chez les femmes et chez les enfants, une passion très ardent de paraître beaux, rend ces objets très estimables. Les femmes, qui constituent la moitié de l'espèce humaine, et qui me semblent destinées, en totalité ou en partie, à la multiplication et à l'éducation de l'humanité, **attachent un grand prix à l'affection qu'elles font naître chez les hommes;** celle-ci étant surtout déterminée para la beauté, les femmes emploient les plus grands soins à paraître belles aux jeux des hommes. Il est communément admis que la parure aide beaucoup à atteindre ce but; en conséquence, si la valeur, chez les femmes, naît de l'amabilité, et celle-ci de la beauté, laquelle se trouve accrue para la parure, c'est avec raison que celle-ci a une très grand valeur.*

L'attenuazione, nella traduzione francese, del giudizio che Galiani si faceva delle donne, si può giustificare forse pensando al movimento femminista in Francia, già forte all'epoca in cui è stata pubblicata! O forse, giacché per esplicita dichiarazione dei traduttori il loro intento era quello di mettere in luce la modernità del pensiero galianeo, può essere frutto spontaneo di tale punto di vista interpretativo.

Da *La Scienza Nuova*:

Annotazioni alla tavola cronologica nelle quali si fa l'apparecchio delle materie

I

[Tavola cronologica, descritta sopra le tre epoche de' tempi degli egizi, che dicevano tutto il mondo innanzi essere scorso per tre età: degli dei, degli eroi e degli uomini]

Questa Tavola cronologica spone in comparsa il mondo delle nazioni antiche, il quale dal diluvio universale girasi dagli ebrei per gli caldei, sciti, fenici, egizi, greci e romani fino alla loro guerra seconda cartaginese. E vi compariscono uomini o fatti romorosissimi, determinati in certi tempi o in certi luoghi dalla comune de'dotti, i quali uomini o fatti o non furono ne' tempi o ne' luoghi ne' quali sono stati comunemente determinati, o non furono affatto nel mondo; e da lunghe densissime tenebre, ove giaciuti erano seppelliti, v'escon uomini insigni e fatti rilevantissimi, da' quali e co' quali son avvenuti grandissimi momenti di cose umane. Lo che tutto si dimostra in queste Annotazioni, per dar ad intendere quanto l'umanità delle nazioni abbia incerti o sconci o difettuosi o vani i principi.

Traduzione in portoghese:

Anotações à Tábua cronológica das quais se faz o aparato das matérias

I

[Tábua cronológica, descrita sobre as três épocas dos tempos dos egípcios, que diziam todo o mundo antes deles ter decorrido por três idades: dos deuses, dos heróis e dos homens]

Esta Tábua cronológica expõe em comparsa o mundo das nações antigas, o qual pelo dilúvio universal gira dos hebreus aos caldeus, citas, fenícios, egípcios, gregos e romanos até a segunda guerra cartaginesa. E a ela compareceram homens tornados famosíssimos, determinados em certos tempos ou em certos lugares pela sociedade dos doutos, os quais homens foram feitos ou não nos tempos ou nos lugares nos quais comumente foram determinados, ou não existiram, com efeito, no mundo; e de longas densíssimas trevas, onde os que jazem eram sepultados, saem homens insignes e feitos importantíssimos, pelos quais e com os quais ocorreram grandíssimos momentos de coisas humanas. O que tudo se demonstra nessas Anotações, para dar a entender quanto a humanidade das nações tenha incertos ou inconvenientes ou defeituosos ou vãos os princípios.

Senza voler entrare in dettagli quanto agli esiti di tale importante traduzione, magari facendo appena notare che gli “uomini o fatti romorosissimi” del testo riportato sono stati tradotti, certamente per svista, “homens tornados famosíssimos”, con strascichi nella successiva concatenazione del periodo, e per restare nel campo della riflessione proposta, vorrei solo osservare che il mantenimento di uno stretto vincolo con l’originale, che si può rilevare anche a partire dalla lettura di questo breve brano, denuncia chiaramente l’orientamento della traduzione a privilegiare aspetti formali che, ci dice Folena, puntano alla trasposizione analogica del significante più che a una attualizzazione del significato.

O CAMINHO TORTUOSO
DA CONCIÊNCIA DE ZENO

REVISTA FRAGMENTOS VOL. 4 N.1
UFSC, 1993

O CAMINHO TORTUOSO DA CONSCIÊNCIA DE ZENO

Marzia Terenzi Vicentini
Universidade Federal do Paraná

E por que pensar em curar a nossa doença? Devemos realmente subtrair à humanidade o que ela tem de melhor?

Italo Svevo a Valerio Jahier
27 de dezembro de 1927

À diferença dos romances anteriores, que se constituíam com uma pretensão de totalidade dramática, abarcando o arco de uma vida o primeiro, que leva justamente o título *Uma Vida* (1892), e o momento crucial de um abalo existencial o segundo, *Senilidade* (1898), em seu último romance, *A Consciência de Zeno* (1923), Svevo parece abandonar as formas tradicionais da narração. O objeto da narração não é mais um fase da vida contínua e organicamente representada, mas são núcleos narrativos descontínuos que correspondem à necessidade de análise da personagem, não possuindo portanto a rígida coerência espaço-temporal das formas narrativas anteriores. Os vários capítulos que compõem o romance (“O fumo”, “A morte de meu pai”, “A história do meu casamento”, “A mulher e a amante”, “História de uma sociedade comercial”, “Psicanálise”), muito embora cheguem a dar consistência psicológica e histórica à personagem em todas as suas relações, não respeitam rigidamente uma ordem temporal, mas se desenrolam como momentos da análise dos vários aspectos que caracterizam a vida de Zeno.

O tempo que transcorre entre um e outro núcleo não é um tempo linear, porque em cada capítulo os tempos se entrecruzam, segundo a necessidade de reconhecimento

de sua própria vida que o protagonista pretende realizar. Esta nova organização temporal do romance reflete uma diferente constituição da personagem, que não cresce nem muda substancialmente ao longo de sua vida, de forma que a recongnição é mais a reconfirmação de uma identidade perseguida sob vários aspectos do que propriamente a percepção de eventuais mudanças ocorridas. O descompasso temporal relevante que se quer instituir não reside mais nas alterações produzidas pelos acontecimentos, como ainda ocorria nos romances anteriores, mas está completamente reduzido à diferença de “grau de consciência” entre Zeno velho que relata e Zeno jovem que é objeto da análise.

Sendo *A Consciência de Zeno* o relato da personagem que se analisa para um tratamento psicanalítico, ao ato de escrever é confiada a tarefa de reconhecer a doença como condição para recuperar a saúde: “Escreva! Escreva! O que acontecerá, então, é que você vai se ver por inteiro”, lhe aconselhou o médico.

A “doença” é a substância desta personagem, que toma forma exatamente na tensão por ela vivida entre doença e saúde, nos eternos e sempre renováveis propósitos de encontrar a saúde. Mas de que doença se trata? No primeiro capítulo, dedicado ao vício de fumar, encontramos seus primeiros sintomas: a escolha das datas que anunciam, pela combinação de seus números, a possibilidade de exercer influências cabalísticas sobre a vontade de Zeno, já revela a fraqueza desta última. Com efeitos, Svevo trata não do vício de fumar, mas do vício do “eterno propósito”. E vejamos como isso se organiza na narração:

Na folha de rosto de um dicionário encontro um registro meu feito com bela caligrafia e alguns ornamentos: ‘Hoje, 2 de fevereiro de 1886, deixo de estudar leis para me dedicar à química. Último cigarro!’

Tratava-se de um ‘último cigarro’ muito importante. Recordo todas as esperanças que o acompanharam. Havia perdido o gosto pelo direito canônico, que é a própria vida, se bem que reduzida a uma retorta.

Aquele último cigarro representava o próprio anseio de atividade (também manual) e de meditação sóbria, serena e sólida.

*Para fugir das cadeias de combinações de carbono, em que não acreditava, resolvi voltar ao direito. Muito pior! Foi um erro igualmente registrado com um último cigarro, cuja data encontro escrita numa página de livro. Também este foi importante. Eu me resignava a voltar às intricâncias do direito com os melhores propósitos, abandonando para sempre as cadeias de carbono. Convenci-me da falta de pendor para a química até mesmo pela minha inabilidade manual. Como poderia tê-la, continuava a fumar como um turco?*⁹

Objeto declarado da narração é o último cigarro; clama-se pela importância deste mais do que pela importância da decisão de mudar de estudos. E assim dois conteúdos que, numa escala “normal” de valores¹⁰, seriam hierarquizados, são colocados numa relação de coordenação. O narrador procede sereno e seguro neste seu relato até quando, pela forma interrogativa, introduz uma explicação dos fatos que parece situar-se num plano de avaliação imediatamente subsequente.

Em seguida, esta explicação é como que posta em xeque por uma nova interpretação que Zeno avança no ato da narração:

Agora que estou a analisar-me, me assalta uma dúvida: não me teria apegado tanto ao cigarro para poder atribuir-lhe a culpa da minha incapacidade? Será que, deixando de fumar, eu conseguiria de fato chegar ao homem forte e ideal que eu me supunha? Talvez tenha sido essa mesma dúvida que me escravizou ao vício, já que é bastante cômodo podermos acreditar em

9 I. Svevo, *A Consciência de Zeno*, tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p. 15.

10 Quanto á importância de um conteúdo “axiologicizado” para que o enunciado possa criar, em sua inversão, o efeito irônico, veja-se “L'ironie comme trope” de Catherine Kerbrat-Orecchioni, in *Poétique*, n°41, fev. 1980, p. 121.

*nossa grandeza latente. Avento essa hipótese para explicar minha fraqueza juvenil, embora sem convicção definida. Agora que sou velho e que ninguém exige nada de mim, passo com frequência dos cigarros aos bons propósitos e destes novamente aos cigarros. Que significam hoje tais propósitos? Como aquele velho hipocondríaco, descrito por Goldoni, será que desejo morrer são depois de ter passado toda a vida doente?*¹¹

A inversão que ocorre neste nova interpretação — não é o cigarro o responsável pela incapacidade, mas é a esta que se deve o vício — na realidade não modifica qualitativamente o plano de valores que se estabeleceu na narração anterior e que consiste no engrandecimento desproporcionado do detalhe. Zeno velho que continua fumando e fazendo propósitos de abandonar o vício, reclama pela identidade.

A importância do jogo dos planos narrativos na obra sveviana foi amplamente debatida entre os críticos. Marziano Guglielminetti, reconhecendo que para Svevo a exigência de um plano de juízo, de avaliação dos fatos é o elemento fundamental da organização de sua narrativa, examina sua manifestação peculiar neste último romance: à diferença das obras anteriores, *A Consciência de Zeno*, que é narrada na primeira pessoa, teria precisado de “uma revisão sintática do próprio monólogo, para garantir-lhe, na nova situação, a capacidade de se abrir ao diálogo *in interiore homine* entre ator e autor”.¹²

E o crítico observa que na experimentação sintática feita anteriormente Svevo teria encontrado estilemas suficientes para permitir-lhe, também através deste novo monólogo recitado na primeira pessoa, a criação do plano de juízo: o uso do condicional, as frequentes exclamações, as repetições, a súbita introdução do presente marcariam o esforço anti-objetivo da narração sveviana, ao lado da preservação da possibilidade de diagnosticar os fatos.

11 I. Svevo, *A Consciência de Zeno*, cit., p. 16.

12 M. Guglielminetti, *Struttura e sintasse del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, p. 144.

Em contraposição a esta análise, Giuditta Rosowsky interpreta a presença dos elementos “anti-objetivantes” da narração sveviana como a manifestação da necessidade que o autor teria de dramatizar a narrativa e, no caso específico de *A Consciência de Zeno*, eliminar o filtro do julgamento:

Parece-me com efeito que aqui o emprego da primeira pessoa não se limita a repropor, de modo diferente, a distinção entre o nível do enunciado e o da enunciação, cujos respectivos sujeitos se encontram na pessoa de Zeno. Não se trata então simplesmente da exigência, muito viva em Svevo, de um ‘plano de juízo’ que lhe permita comentar ‘os momentos de deviação do comportamento normal’, e expressar a sua mensagem, que é a mesma de Freud, de que a doença é fenômeno geral, de que não existe a normalidade e sim o cultural-normativo.

O eu que fala está envolvido em uma relação analítica que atualiza o passado de Zeno de forma dramática. Tudo é reconduzido a este ato de locução de Zeno que pressupõe a presença de um interlocutor. Poder-se-ia dizer que a inovação deste romance de Svevo não reside tanto no emprego da primeira pessoa, quanto na introdução do próprio ato de comunicação.¹³

O nó da controvérsia entre Guglielminetti e a Rosowsky, que exemplifica o campo das discussões críticas sobre o assunto, resolve-se, a nosso ver, se considerarmos a presença da exigência de julgamento postulada pelos dois críticos, não no plano descobertamente subjetivo da narração, mas no plano de sua organização objetiva. É nesta transferência que se atua uma modificação essencial e não indiferente deste exigência axiológica.

O trabalho de autoanálise de Zeno velho, como testemunha o exemplo citado, e como ocorre constantemente em toda a narração, não marca uma distinção real de

13 H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 571.

pontos de vista entre a consciência das coisas que Zeno possuía no momento da ação e a que possui no momento em que conta a sua vida. O ponto de vista superior à personagem não se concretiza mais, como ocorria nos outros romances de cunho mais tradicionalista, através da subjetividade de um narrador, mas é completamente interiorizado à própria narração, ao seu tecido e à sua constituição. Ele age na disposição da matéria, naquela sua disposição particular que provoca, a cada instante, o efeito irônico-humorístico, determinando, por isso mesmo, o efetivo comentário inerente aos fatos narrados e à qualidade da personagem.

Tratemos de explicitar essas afirmações. Sabemos que o princípio geral da ironia, seja ela sarcástica ou conciliadora, é a inversão: inversão verbal, da situação, das partes, da situação moral, que se pode apresentar segundo uma intensidade variável que vai desde a oposição até as formas as mais variadas de desvios fictícios¹⁴. Já vimos como, neste primeiro capítulo, ao tratar da sua doença, Zeno privilegia um falso conteúdo, ou pelo menos um conteúdo irrelevante (o vício de fumar), realizando uma espécie de litotes que atenua o conteúdo real (a incapacidade de tomar decisões diante dos conteúdos mais sérios da vida). A partir deste inversão desenha-se toda a trama da história, pontilhada por outras tantas inversões:

- O médico, um dos muitos que encontramos neste relato, ao prognosticar a doença, parte de um princípio — a eficácia terapêutica da eletricidade — ao qual toda doença deveria se ajustar. A doença deveria se adaptar ao tratamento e não este a ela.

- Na ocasião do seu primeiro exame universitário importante, Zeno se adianta no estudo da matéria, obtendo como resultado o insucesso naquele momento.

- A idade eliminaria, segundo o médico, os impulsos amorosos, em Zeno ficam fortalecidos.

14 H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 571.

- O amigo, que permanece firme no propósito de emagrecer, suscitando a inveja de Zeno, incapaz de qualquer firmeza, ganha com isso... um monte de pele.

- Na primeira aposta para deixar de fumar, feita com seu administrador Olivi, Zeno, vendo-se escravo de quem deveria ser seu subordinado, acaba fumando muito mais.

Tudo o que Zeno começa parece ter como desfecho o contrário da intenção pela qual a ação é iniciada. Assim, a decisão de se autoaprisionar numa clínica para se libertar do vício de fumar quase tem como resultado a sua expulsão da mesma: “Estava acabando por ser posto para fora de minha prisão”.

Relação invertida de causa e efeito, exageração de um dos dois pólos – a causa desproporcionada ao efeito e vice-versa – e inversão dos papéis: são estes fundamentalmente os princípios aos quais se remetem as formas concretas de inversão que constituem o texto.

Não resta dúvida de que nestas inversões esteja presente o efetivo ponto de vista a partir do qual se organiza a matéria narrada. O juízo sobre a personagem não advém diretamente por um comentário explícito, mas faz-se por si próprio, por aquela mesma “instância” que realiza as inversões.

A inversão, como princípio formal da organização da matéria narrada, confirma-se em todas as situações vividas pelo protagonista. Sem pretender então exemplificá-la em todos os níveis em que aparece e que incluem os simples gestos, os mínimos atos quotidianos, as palavras pronunciadas ou apenas pensadas, será suficiente relevá-la ao nível macroscópico dos núcleos narrativos em que se divide o relato.

- Veja-se no capítulo IV, onde Zeno relata seu comportamento com o pai, o desfecho de um relacionamento que nunca brilhou pelo amor recíproco: no exato momento em que Zeno resolve seguir as instruções do médico, na extrema tentativa de dar ajuda a seu pai, este morre, dando no filho aquela bofetada memorável que Zeno interpreta como uma punição e que foi provocada justamente pela sua única ação desinteressada.

- Na história inesquecível do seu casamento, a decisão de casar precede a escolha da noiva e, sobretudo, como todos sabemos, Zeno acaba se casando exatamente com quem não queria.

- A amante lhe faz aumentar o amor pela pessoa.

- Na história da sociedade comercial, em que a sociedade nasce antes do comércio, a única atividade econômica bem-sucedida ocorre quando a sociedade não existe mais, devido à morte de um dos seus membros.

- E finalmente, no capítulo sobre a cura psicanalítica, Zeno “sara” ao deixar o tratamento.

É um pouco ingrato esquematizar tão secamente as inversões macroscópicas que ocorrem nos vários capítulos, quando elas, na narração, se apresentam revestidas de todos aqueles sentimentos, observações, confissões e mil outras situações invertidas que constituem o organismo vivo que é o romance. Mas nesses esquemas repousam as leis deste organismo. Com efeito, a imagem geral que se cria da nossa personagem é a de um ser excêntrico, deslocado, que se move sempre desajeitadamente. E esta imagem é cuidadosa e obstinadamente confeccionada no processo de auto-análise que constitui a narração.

Já vimos a importância dada ao vício de fumar como vício capital que ocupa inteiramente a nossa personagem na luta para se libertar dele. E para definir mais claramente a natureza da doença valham as contraposições que o próprio Zeno estabelece entre si e as outras personagens: com o pai, por exemplo, grande fumador e no entanto completamente sadio; ou com o sogro, homem de negócios bem-sucedido, ativo e completamente sereno em sua perfeita ignorância. Mas é na contraposição com Augusta, sua mulher, que Zeno chega a formular uma verdadeira teoria sobre o assunto:

Compreendi definitivamente o que era a perfeita saúde humana quando percebi que o presente para ela era uma verdade tangível na qual ela podia segredar-se e encontrar conforto. [...] Ela conhecia tudo o que era capaz de aborrecer-me; em se tratando dela, porém,

essas coisas mudavam de aspecto. Se até a Terra girava, não era cabível que tivéssemos tonteiras! Pelo contrário! A Terra girava, e tudo o mais permanecia nos respectivos lugares. Essas coisas imóveis tinham importância imensa: o anel de casamento, todas as jóias e vestidos, o verde, o preto, o de passeio. [...]

Estou analisando a sua saúde, mas não consigo fazê-lo, pois me acode que, ao analisá-la, converto-a em doença. E ao escrever sobre ela, começo a duvidar sobre se aquela saúde não careceria de cura ou tratamento. Vivendo ao seu lado durante tantos anos, jamais me ocorreu esta dúvida¹⁵.

A dúvida que Zeno expressa tão cautelosamente é na realidade o pressuposto de toda a narração. O tom de complacência consigo mesmo que se produz pelo humorismo das situações retira qualquer possibilidade de julgar seriamente a “doença” de Zeno. Ela contém, aliás, a possibilidade de entender o mundo são; é a excentricidade de Zeno que revela a excentricidade do mundo.

As personagens com saúde, ou melhor, a saúde, é submetida às mesmas leis excêntricas que Zeno reclama para si: o sólido mundo do trabalho que o administrador Olivi representa é tão são que se torna irrelevante diante dos grandes jogos especulativos que a guerra só aguça, mas que os jogos da Bolsa já revelam como a nova forma “excêntrica” de lucro. Ada, imagem da saúde e da seriedade, é acometida por uma doença que a transfigura; Guido, o cunhado brilhante que tudo possui para se tornar bem-sucedido, acaba não desfrutando nada do que tem, morrendo ainda por cima por um auto-engano...

A diversidade que Zeno ciosamente cuida de preservar é mais aparente do que real: ele e o mundo subjazem às mesmas leis excêntricas que fazem das pessoas joguetes incapazes de defesa, inermes. A diversidade entre Zeno e as outras personagens reside no fato de estas se moverem como se fossem sãs num mundo são, enquanto Zeno proclama a doença. Do reconhecimento da doença toma toda a narração,

15 I. Svevo, *A Consciência de Zeno*, cit., p. 148.

que se apresenta, ao nível da história, como busca perene de saúde, como “história da vida e das curas de Zeno.”¹⁶

Mas sendo a saúde inalcançável, os propósitos de ação que levariam a ela se repetem invariavelmente. Há uma fratura entre propósito e ação, que nunca se conciliam, e o propósito se cristaliza assim numa fórmula vazia e irrisória. Zeno comporta-se como se esta conciliação pudesse se verificar sempre, e suas resoluções, formuladas com obstinação, são ridicularizadas nas ações que acabam tento o êxito oposto à intenção. Devido a esta irresolução entre ação e intenção e às tentativas contínuas de conciliá-las, o romance se torna, como já observou Palumbo, “uma máquina de paradoxos em sucessão vertiginosa, em cujo funcionamento o que segue inverte sistematicamente o que vem antes.”¹⁷

A repetida renovação dos propósitos revela também a incapacidade de Zeno de crescer com os acontecimentos, de modificar substancialmente sua atitude frente à realidade. Como diz Palumbo, “os muitos fatos que se acumulam na vida de Zeno são mantidos em sua heterogeneidade e incommensurabilidade em relação a qualquer projeto teleológico. A relação entre a parte e o todo foge a qualquer sutura.”¹⁸

Remete-se a esta nova visão da realidade a nova disposição temporal do romance que, como já observamos, prescinde da descrição homogênea de uma fase da vida; o tempo não pode mais ser representado como direção unívoca, linear, porque ele já não pode conferir unidade à segmentação dos acontecimentos. Como o próprio Zeno deixa entender, sua possível visualização não se obteria pela linha reta e sim por um círculo: “o tempo para mim não é essa coisa insensata que nunca para. Para mim, só para mim ele retorna.”¹⁹

16 I. Svevo, “Profilo autobiografico”, in *Racconti, Saggi, Pagine sparse*, Milano, Dall’Oglio, 1968.

17 M. Palumbo, in F. P. Botti, G. Mazzacurati, M. Palumbo, *Il secondo Svevo*, Napoli, Liguori, 1982.

18 Idem, p. 108.

19 I. Svevo, *A Consciência de Zeno*, cit., p.17.

O tempo que volta, que se repete, é o desmentido de qualquer possibilidade real de transformação da personagem; em outras palavras, o tempo de Zeno velho que escreve não é, nem deixa entrever, um tempo novo que lhe permita, como Zeno humoristicamente comenta, “morrer são, depois de ter passado toda a vida doente.”

A impossibilidade do advento deste tempo novo liga-se à ironização que Zeno efetua exatamente com relação ao objeto que originou seu relato, o tratamento psicanalítico. A crítica à psicanálise num texto que parece moldado sobre seus procedimentos é mais um paradoxo de que se reveste a indagação crítica de Svevo neste romance.

A irrisão explícita do método psicanalítico dirige-se contra a pretensão que ele manifesta de diagnosticar, na pessoa de seu representante que é o Doutor S., a doença nos limites estreitos de alguns princípios: primeira infância como tempo privilegiado da criação dos traumas, complexo de Édipo, etc.

A ironia de Svevo diante da redução que a psicanálise efetuará no reconhecimento da doença advém fundamentalmente da aceitação de uma mais espessa determinação social da doença. Assim como em *Senilidade* e em *Uma vida*, também nesta obra aparece explicitamente a referência à razão social dos “distúrbios do protagonista”. Neste último romance, a explicitação dá-se através dos caminhos tortuosos que a consciência de Zeno percorre seguindo as regras invertidas do seu procedimento.

Com efeito, as razões deixadas em segundo plano revelam a presença de um mecanismo de classe que age indefectivelmente nas escolhas desta personagem, em todas as suas situações. Considere-se, por exemplo, o comentário de Zeno aos efeitos que a morte do pai lhe causaram:

Já a morte de meu pai foi uma grande e verdadeira catástrofe. O paraíso deixou de existir e eu, aos trinta anos, era um homem desiludido. Morto também! Ocorre-me pela primeira vez que a parte mais importante e decisiva da minha vida ficava irremediavelmente

*para trás. Minha dor não era exclusivamente egoísta, como se poderia apreender destas palavras. Ao contrário! Chorava por ele e por mim apenas porque ele havia morrido.*²⁰

A “verdade” que os sofismas de Zeno encerram e mascaram aparece por acaso quando lembra:

*Até sua morte, nunca vivi para meu pai. Nunca fiz nenhum esforço para aproximar-me dele e, quando podia fazer isso sem ofendê-lo, até me afastava dele. Na universidade todos o conheciam pelo apelido que eu lhe dava: o velho Silva Mão-Aberta.*²¹

Não é o caso de continuar dando exemplos, um vez que a determinação social dos atos de Zeno faz-se presente sempre, ao ponto de se explicitar, no final, na intervenção apocalíptica do narrador que aproxima decididamente “parasitas” e “doentes”:

*Talvez por meio de uma catástrofe inaudita, provocada pelos artefatos, havemos de retornar à saúde. Quando os gases venenosos já não bastarem, um homem feito como todos os outros, no segredo de uma câmara qualquer neste mundo, inventará um explosivo incomparável, diante do qual os explosivos de hoje serão considerados brincadeiras inócuas. E um outro homem, também feito da mesma forma que os outros, mas um pouco mais insano que os demais, roubará esse explosivo e penetrará até o centro da Terra para pô-lo no ponto em que seu efeito possa ser o máximo. Haverá uma explosão enorme que ninguém ouvirá, e a Terra, retornando à sua forma original de nebulosa, errará pelos céus, livre dos parasitas e das enfermidades.*²²

20 Idem, p. 33.

21 Idem, p. 34.

22 Idem, p. 403.

Como ocorre com os outros romances svevianos encontra-se no final a mensagem direta do autor que pretende sugerir o sentido da obra e que interpreta seu próprio caminho percorrido no ato da escritura. E como em *Senilidade*, o final se apresenta com uma mudança repentina de tom narrativo, como inclusão do percusso narrativo na dimensão presentificada do ato de escrever.

Desta vez contudo, a conclusão do romance constitui um enigma, não com relação ao seu conteúdo, mas quanto à sua capacidade para significar a totalidade das dimensões contidas neste texto. Tratemos de explicitar isso.

Zeno, que se declara curado no momento em que, devido ao sucesso comercial, se insere ativamente no mundo do comércio e não tem mais tempo de se auto-analisar, realiza sua extrema inversão irônica. Sobre a sanidade deste mundo, o leitor, até o mais desprevenido, já pode nutrir suas dúvidas, assim como sobre a capacidade de Zeno para inserir-se nele ativamente. O “otimismo” de Zeno, neste final ou também em outros momentos dos romance em que faz questão de sublinhar que suas vicissitudes tiveram sempre bons êxitos inesperados (o casamento feliz, apesar da escolha involuntária; ele, doente imaginário, vê morrer muitos amigos cheios de saúde, etc.), não deixa de ser, como em todas as suas auto-análises, sofisticado. É G. Debenedetti que usa este termo e assim o justifica:

E no entanto o otimismo de Zeno resulta sempre sofisticado. Exatamente quanto parece concluir que afinal de contas ele, o doente imaginário, é mais sã do que tantos sãos; ele, o anormal imaginário, é mais normal do que todos os supostos homens normais – exatamente nesse momento, atrás da conclusão aparente, se insinua a verdadeira [...]: isto é, que a vida sempre foi pousar onde ele não tinha previsto, onde seus cálculos e seus planos não esperavam. O tom de Zeno decorre exatamente deste otimismo que, embora se reconheça sofisticado, se mantém contudo benévolo.²³

23 G. Debenedetti, *Saggi critici*, 2ª Serie, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 241.

Nestas observações de Debenedetti reside, a nosso ver, o problema central da interpretação desta obra. Se a “constatação do caos no final de cada aventura é a única coisa realmente regular da história de Zeno”²⁴, de onde lhe advém a capacidade de sorrir de si mesmo, como se justifica o desdobramento humorístico da ironia neste romance?

A perspectiva final do romance, que parece eliminar qualquer possibilidade, até mesmo utópica, de um mundo são, em que os atos não sejam mais decorrentes de um mecanismo social que produz parasitas e a consciência não seja mais sofisticada, como se pode identificar com um ponto de vista superior do qual compreender o texto, toda a espessura contraditória de suas significações? Por que, em outras palavras, o autor, apesar de negar explicitamente qualquer perspectiva utópica, consegue rir da sua personagem, fazer com que ela ria de si mesma e nós dela, realizando aquele distanciamento objetivamente com relação à sua personagem que acabou sendo a característica curiosa deste romance escrito na primeira pessoa?

A instância ética que organiza a matéria da narração e que, além da crítica mais consequente ao mundo burguês a que Svevo chegou em seu percurso poético, se manifesta como atitude “brincalhona” diante da vida, se encontra explicitada numa definição casual, devida aparentemente a uma associação de palavras, que Zeno formula sobre a vida. Em resposta a Guido que, num momento de grande desalento, definiu a vida como “injusta e dura”, Zeno retruca que a vida não é nem boa nem má, é original. E assim comenta sua descoberta:

- Original, a vida? – disse Guido, a rir-se, – Onde leu isto?

Não me dei ao trabalho de assegurar-lhe que não o havia lido em parte alguma porque as minhas palavras haveriam de ter menos importância para ele. Contudo, quanto mais pensava nela, mais achava a vida original. E não era necessário que viessem os de fora

24 Idem, p. 241.

*para considerá-la construída de um forma tão bizarra. Bastava recordar tudo aquilo que nós, homens, esperamos da vida para a acharmos tão estranha, a ponto de concluirmos que talvez o homem tenha sido posto nela por engano e que de fato não pertença a ela.*²⁵

Nesta descoberta de Zeno e na nova perspectiva que ela oferece ao entendimento da vida, parece resumir-se o ponto de vista real que preside à formação deste romance. A ausência de um ponto de vista superior a partir do qual compreender ou julgar os fatos e, ao mesmo tempo, o interesse sempre renovado em representá-los revelam uma nova aceitação da existência e de seus males, que nenhum futuro poderá resgatar. É o próprio presente o campo em que a pena de viver se impregna de suas obscuras, mas necessárias, significações.

A vida destituída de qualquer sentido é reafirmada em seu valor intrínseco através de uma operação que, como por um ato de extrema decisão²⁶, põe um sinal de igualdade entre a casualidade da existência e a necessidade. É como se Zeno tivesse abandonado a ideia de uma saúde passível de ser alcançada num futuro cuja dimensão, como ele afirmará mais explicitamente num escrito posterior²⁷, está-se subtraindo às suas considerações.

Após a experiência trágica da 1ª Guerra Mundial e a observação do aprofundamento doloroso das contradições da

25 I. Svevo, *A Consciência de Zeno*, cit., p. 306.

26 M. Palumbo reconhece que para a impostação teórica de *A Consciência de Zeno*, o encontro com F. Nietzsche foi decisivo e cita estas afirmações do filósofo: “A confiança na vida extinguiu-se: é a própria vida que se tornou problema. Não se deve pensar que por isso seja necessário que nós nos transformemos em pessoas tétricas! O amor à vida é possível, só que se ama de maneira diferente”, (In *La gaia coscienza e Frammenti postumi*, 1881-82, Milano, Adelphi, 1965, v.IV, p. 18).

27 “Continuo a agitar-me entre o presente e o passado, mas pelo menos entre os dois não chega a intrometer-se a esperança, a ansiosa esperança no futuro”, são as confissões de Zeno que reaparece mais velho no último romance de Svevo, inacabado. (“Il Vecchione”, in *Il buon vecchio e la bella fanciulla e altri racconti*, Milano, Dall’Oglio, 1975, p. 192.

existência numa sociedade capitalisticamente mais aguerrida, as utopias que forneciam apoio e apontavam caminhos parecem não ter resistido. O Socialismo do século XX, como já observou L. De Castris²⁸, é para Svevo, como para muitos intelectuais que viveram utopicamente as expectativas de transformação social, no máximo um remorso, um senso de culpa, tendo perdido totalmente a sua capacidade de dar um sentido à devastação que o tempo criou.

Assim a aceitação desta devastação não decorre de uma perspectiva racional que, investigando as leis desta vida, sua espessura contraditória e suas opacidades, vislumbra uma superação. Em Svevo, o reconhecimento de “objetividade” necessária da vida, é a condição para sua aceitação. Como naquele dia de primavera assinalado no diário com a data de 15 de maio de 1915, em que Zeno, na véspera do seu encontro inesperado com a guerra, escreve:

Fazia um tempo esquisito. Certamente no alto soprava um vento forte, pois as nuvens mudavam continuamente de forma, mas embaixo o ar não se movia. Ocorria, de tempos em tempos, através das nuvens em movimento, o sol já tépido encontrar uma fresta por onde assestava seus raios sobre este ou aquele trecho da colina, ou sobre o cimo da montanha, fazendo ressaltar o doce verde de maio em meio à sombra que cobria toda a paisagem. A temperatura era agradável, e até aquela fuga das nuvens no céu tinha qualquer coisa de primaveril. Não havia dúvida: o tempo estava convalescendo! Foi um verdadeiro recolhimento o meu, um dos raros instantes que a vida avara nos concede, de grande e verdadeira objetividade em que finalmente cessamos de nos crer e de nos sentir vítimas. Em meio àquele verde, ressaltado tão deliciosamente pelos reflexos do sol, eu soube sorrir à vida e até à minha doença.²⁹

28 Esta questão é tratada por A. L. De Castris em *Il Decadentismo Italiano: Pirandello, Svevo, D'Annunzio*. Bari, De Donato, 1974.

29 I. Svevo, *A Consciência de Zeno*, cit., p. 386.

FOSCOLO, CRÍTICO DE MANZONI

REVISTA INSIEME
APIESP, N.6, 1995

FOSCOLO, CRÍTICO DE MANZONI

Marzia Terenzi VICENTINI

RESUMO: O artigo procura demonstrar como a crítica do poeta classicista U. Foscolo ao *Carmagnola*, o drama histórico com o qual A. Manzoni iniciava na Itália o teatro romântico, apresenta instituições importantes quanto ao desdobramento teleológico inerente à nova concepção da história que se vinha afirmando na época da Restauração.

PALAVRAS-CHAVE: U. Foscolo; A. Manzoni; drama histórico; historiografia romântica; classicismo; romantismo

Os estudiosos da literatura italiana conhecem a importância do debate crítico que se seguiu à publicação do primeiro drama histórico de Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, em 1820, e que revela a reação da velha escola classicista diante da afirmação dos novos princípios estéticos da assim chamada nova escola dramática, que tem nas *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* de A. W. Schlegel sua primeira teorização. Lendo tão somente a famosa *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* de Manzoni, os artigos de Goethe reunidos sob o título *Theilnahme Goethe's an Manzoni* e a reconstituição vivíssima deste debate na *Storia della letteratura italiana nel secolo XIX – Manzoni* de Francesco De Sanctis, torna-se claro que, independentemente do êxito literário do drama, com a condenação ou exaltação da obra, estão se definindo concepções divergentes quanto ao modo de entender o movimento histórico e os homens como protagonistas dele.

Assim, só para dar um exemplo, enquanto no drama manzoniano o conflito entre o Conde de Carmagnola, o aventureiro capitão mercenário a serviço dos venezianos no século XV, e o Senado veneziano, que suspeitando traição o condena à morte, se configura numa progressão graduada de fatos que envolvem acontecimentos de vários anos e

implicações psicológicas dos personagens, para o velho crítico francês Chauvet tal conflito careceria de verdadeiro interesse trágico, uma vez que lhe falta uma oposição heróica imediata. Esta só seria possível se houvesse uma oposição nítida entre o capitão, apoiado pelo povo, pelo exército e pela família, de um lado, e o Senado e toda a oligarquia suspeitosa, de outro.

Não há dúvida de que na reconstituição do drama por parte do crítico classicista está presente, sob a veste da defesa das unidades dramáticas, o ideário de um velho jacobino ao qual, como disse De Sanctis, “*nem o 1815 conseguiu mudar a cabeça*”! (2, p. 24)¹ Manzoni refuta as considerações de Chauvet, apelando para o respeito da verdade histórica, que se torna o princípio fundamental de sua poética.

O interesse de Manzoni pela história italiana, que passa a constituir diretamente a matéria de suas criações literárias, tem como “*pano de fundo natural o decênio 1815-1825, isto é, aquele importante e decisivo momento histórico que vê muitas consciências italianas passarem das persuasões iluministas à assunção das grandes ideias democráticas européias*” (1, p. 16): com efeito, o grande neto de Beccaria, formado inicialmente na escola dos “ideólogos parisienses”, diante do desdobramento reacionário dos eventos políticos na Itália e mantendo contatos com os criadores da nova historiografia na França – Guizot, Fauriel, Cousin e sobretudo Thierry – participa do grande movimento de ideias que dá origem à visão moderna da história, a qual completa a história do povo e de suas lutas, e não somente a ação dos grandes personagens. E a visão que, depois das experiências incertas dos dramas históricos – ao *Carmagnola* segue o *Adelchi*, o príncipe longobardo vencido por Carlos Magno -, dará o seu grande fruto no romance, também histórico, *I Promessi Sposi*, no qual se realiza plenamente a revolução formal inerente às novas instâncias expressivas.

1 Traduzimos todas as citações que no original não estão em português.

Ao querer, agora, repropor a consideração de um escrito de Ugo Foscolo, que, em polêmica com a dramaturgia romântica, foi julgado unanimemente pelos críticos como expressão da incompreensão por parte do grande poeta classicista, já isolado no exílio londrino, das novas necessidades ideológicas que a situação italiana impunha aos seus intelectuais e escritores, não visamos tão somente à reconstituição do debate através de um interlocutor genial, mas pensamos reconhecer, nos críticos deste debate, uma complexidade que extrapola a linearidade de uma concepção que vê na afirmação do novo simplesmente um avanço, um progresso.

O escrito *Della Nuova Scuola Drammatica in Italia*, publicado pela primeira vez em inglês em 1825, no primeiro número de *Foreign Quarterly Review*, faz parte daquela intensa atividade crítica à qual o poeta se dedica quando, afastado por exílio voluntário da Itália, quer refletir sobre as questões, os fatos, os estudos que animaram sua vida.

Não é o caso, no âmbito restrito deste artigo, de reconstituir a fisionomia desta figura singular da história da literatura italiana, que, vivendo como protagonista o período conturbado da invasão napoleônica na Itália, soube conjugar, como nenhum escritor do seu tempo, atividade poética e efetiva participação política e militar, gestos políticos clamorosos com a constante e sofrida busca de uma coerência íntima entre os ideais defendidos e sua obra; aos fins a que nos propomos é suficiente lembrar que o autor da famosa obra *I Sepolcri*, mesmo glorificando a poesia como expressão vívida das paixões humanas contra a degeneração retórica da classicismo passadista, manteve-se substancialmente ligado a uma visão aristocrática, seja no campo estético, concebendo a poesia como busca de uma beleza ideal irrevogavelmente perdida, seja no campo político, remetendo o destino da pátria à ação íntegra e heróica das grandes almas. No escrito em questão esta concepção aristocrática ressalta-se com toda clareza: em oposição ao

cânone da nova dramaturgia, que eleva a verdade histórica a fundamento da poesia, Foscolo reivindica o calor da ilusão, que só a imaginação pode criar:

O segredo em qualquer trabalho da imaginação consiste todo em incorporar e identificar realidade e ficção, de forma que uma não predomine sobre a outra, e que não possam nunca ser divididas, nem analisadas, nem facilmente distintas uma da outra. (...) A nossa fé no poeta, cativada pela experiência que temos da existência real daqueles objetos, e a nossa maravilha, excitada por sua novidade, se unem num único sentimento a constituir a ilusão. (3, p. 297)

Mas nesta união de realidade e ficção o peso de valor vai todo para o prato da imaginação:

O historiador nos guia por meio da experiência dos fatos, e dos raciocínios a respeito deles; o poeta por meio da imaginação e dos sentimentos fortíssimos que esta faculdade, quase todo-poderosa no homem, tem o poder de exercitar quando é sabiamente manejada. A poesia visa a nos fazer sentir fortemente e plenamente a nossa existência, e aliviá-la dos aborrecimentos que a acompanham; a história, pelo contrário, visa a dirigir a nossa vida de forma que saibamos valer-nos do mundo tal como ele é. (3, p.298)

Vejamos a esse mesmo respeito, da relação entre história e poesia, as opiniões de Manzoni que patenteiam a diversa orientação estética do escritor e dos novos tempos:

Mas, alguém poderia objetar, se se tira ao poeta o que o distingue do historiador, o direito de inventar os fatos, o que lhe resta? O que lhe resta? A poesia; sim, a poesia. Porque o que nos dá a história, afinal? Uns eventos que, por assim dizer, conhecemos de fora; o que os homens têm feito; mas o que eles pensaram, os sentimentos que acompanharam suas deliberações e seus projetos, seus sucessos e suas desventuras; os discursos pelos quais eles fizeram ou procuraram

fazer prevalecer suas paixões e seus desejos sobre as paixões e os desejos de outros, pelos quais expressaram sua cólera, derramaram suas tristezas, pelos quais, numa palavra, revelaram sua individualidade: sobre isso tudo, ou quase, a história guardou silêncio; e tudo isso é domínio da poesia. Ah! Como não devemos temer que lhe falte ocasião de criar, no sentido mais sério e talvez o único sério desta palavra! Todo segredo da alma humana se desvenda, tudo o que produz os grandes eventos, tudo o que caracteriza os grandes destinos, se revela às imaginações dotadas de uma força suficiente de simpatia. Tudo o que a vontade humana tem de forte ou de misterioso, de sofrido, de religioso e de profundo, o poeta pode adivinhá-lo; ou, melhor dizendo, percebê-lo, discerni-lo e expressá-lo. (6, p. 884-885)

Não é difícil perceber que, sob a aparente igualdade na defesa dos direitos criadores da imaginação, existe, nas duas argumentações, uma profunda diferença de perspectiva: enquanto para o poeta das paixões, a poesia deve transfigurar o real, em si prosaico, para o poeta defensor da verdade em arte, a poesia recria o que a história necessariamente contém. Relegada à subjetividade ideal, que chega a ser a própria e exaltada essência humana, a poesia desce ao campo concreto da história, no qual subjetividade e objetividade se reintegram.

Coerentemente à sua concepção poética que exalta as paixões humanas, Foscolo não pode renunciar à heroicidade como qualidade do sujeito trágico:

Que as paixões dos personagens devam ser generosas, e suas motivações ter grandeza, é regra verdadeira, porque prescrita pela natureza do coração humano, sempre pronto a ter piedade das desventuras e das culpas que advêm de paixões elevadas, e que têm portanto justificação; e a desprezá-las quando nascem de sentimentos abjetos, de interesses venais e plebeus. (3, p. 310)

Assim, a partir desses pressupostos, o poeta, que se formou nos ideais libertários dos heróis alfierianos, não pode aceitar a crítica da escola romântica à permanência dos temas clássicos nas criações modernas, e nega o caráter de tragicidade às novas produções dramáticas:

Um herói na cena que, para enriquecer, manipula um testamento, ou uma heroína que se apaixona pelo palafrenero de seu marido, e depois sentem remorso, e acabam sofrendo as penas, ainda que falem nobre, patética e filosoficamente, produzem excelentes dramas sentimentais, mas tornam ridícula qualquer tragédia. Timoleão sacrifica um irmão pela pátria, Bruto, seus filhos; Orestes, a mãe, para vingar o homicídio de seu pai; e Antígona, para poder sepultar o cadáver de seu irmão e para não casar com o filho, que amava ardentemente, do perseguidor feroz de sua família, sacrifica sua paixão mais querida e se resigna a uma morte cruel. (3, p. 310)

Não há como duvidar de que o tom polêmico na descrição dos dramas românticos — além do mais Foscolo chega a criticar Goethe, que defendeu em dois artigos o drama manzoniano (4, p. 1028-1047), pela pretensão de se julgar árbitro das questões “pueris” a que se reduziram as brigas das escolas literárias — deva-se a um substancial alheamento do nosso poeta ao processo de democratização em ato, que transformava também os modos e as funções da literatura.

É ainda talvez por causa disto que, além de não levar a sério as polêmicas entre classicistas e românticos, Foscolo chegue a considerar as argumentações de W. A. Schlegel quanto à necessidade de que o drama histórico se inspire na história pátria como uma nova tentativa de estabelecer regras exteriores à individualidade da produção artística.

Foscolo, em polêmica com o professor tão prezado pelos românticos, objeta que exatamente este tipo de preceito impediria os poetas de encontrar assuntos convenientes aos seus dramas, como no caso de Manzoni que recorreu a um “herói” tão mesquinho como o mercenário Carmagnola. E não

deixa de lembrar que Shakespeare, citado como exemplo pela nova escola, sempre se serviu da história com extrema liberdade, configurando indiferentemente os reis da Inglaterra quanto um Júlio César ou Coriolano ou um Otelo e conseguindo maior efeito exatamente naquelas obras onde “*ele não se ligava à história senão o suficiente para as suas intenções*”(3, p. 319). Chega a lembrar, no caso do Otelo, que nunca, nem pela conquista do universo, os venezianos teriam confiado suas frotas no Mediterrâneo a alguém que não fosse um dos seus patrícios; e Shakespeare, inventando um capitão mouro, e negro, respondia à necessidade de ter um herói meio bárbaro, “*porque as virtudes neste estado da sociedade são realmente genuínas, arrojadas e generosíssimas, e as paixões profundas, impacientíssimas e veementes*”(3, p. 320).

A crítica de Foscolo a Schlegel peca sem dúvida alguma pela unilateralidade com que se apropria do discurso do crítico alemão, e talvez não seja supérfluo, por isso, lembrar o contexto no qual se insere o apelo schlegeliano à valorização da história nacional. De certa forma, a sugestão de Schlegel também respondia à necessidade de combater a onda do teatro nacional alemão que privilegiava o “quadro de família” ou o “drama sentimental”, ridicularizados por Foscolo. Lemos nas *Vorlesungen* do autor alemão:

O quadro de família quer representar a vida de todos os dias dos homens comuns. (...) Os espectadores compreendem até demais tais descrições, porque cada um sabe onde está a espinha de sua vida. Pode ser-nos muito saudável fazer no teatro, uma vez por semana, o balanço das entradas e saídas das dores e dos prazeres; mas certamente não havemos de esperar nem recreação nem renovação de ideias, quando encontramos na cena o que deixamos nas nossas casas. O poeta sentimental, por outro lado, alivia maravilhosamente nosso coração. A lição geral que nos dá é esta, que a sensibilidade faz perdoar todas as culpas e transvios, e que não convém julgar a virtude com base em princípios rígidos. (9, p. 489-490)

Só então, depois de ter contemplado estas formas preponderantes do repertório teatral alemão e outras também em voga que incluíam anacrônicos dramas cavaleirescos ou conflitos abstratamente filosóficos, e com o objetivo de reivindicar a peculiaridade de um verdadeiro teatro romântico, é que Schlegel irrompe no apelo em questão:

O título de ‘dramas românticos’ foi tão profanado, tão desperdiçado sob tantos anúncios falsos em produções informes e vulgares, que me deve ser concedido restituir-lhe seu significado primitivo, voltando à teoria e à história. Ultimamente tem-se procurado fazer reviver de mil formas a nossa antiga poesia nacional e as nossas velhas tradições; e, realmente, aqui os poetas poderiam encontrar germes de novas invenções para as maravilhas deslumbrantes de dramas espetaculares; mas os temas nobres da tragédia romântica querem ser derivados diretamente da própria história.

A história, de fato, é o terreno verdadeiramente fértil, aquele onde os dignos êmulos de Goethe e Schiller ainda colheriam as palmas da glória; mas é necessário que a nossa tragédia histórica seja nacional, e nacional para a Alemanha toda, e que não se prenda à vida privada daqueles cavaleiros ou daqueles pequenos príncipes que exerceram sua influência num espaço estreitíssimo. (...) E que quadros magníficos não oferece controlar a história alemã! (9, p. 492-93)

A “injustiça” de Foscolo para com Schlegel, que resultaria de ter isolado de seu contexto os supostos preceitos, evidentemente, mais que um ato voluntário de distorção do discurso alheio, deve ser entendida como oposição mais profunda ao desdobramento nacionalista e democrático que as argumentações do teórico alemão continham. Nada de mais alheio ao defensor da beleza ideal na poesia e da ação virtuosa de almas fortes como condição do resgate nacional do que as seguintes argumentações schlegelianas:

A tragédia dos gregos, bem imitada, é mais análoga ao nosso modo de sentir; mas a multidão não compreende

seu sentido; e tais deleites nas belas artes, que podem ser comparados aos que se experimentam ao admirar as estátuas gregas, só podem destinar-se a pouquíssimos inteligentes. (9, p. 492)²

Na visão política de Foscolo, que lutou para a unificação nacional da Itália e que nessa luta sempre sustentou a necessidade de voltar à história para entender as causas da decadência ou da grandeza, o conceito de nação não se identificava com aquele de povo, que era plebe para ele, como irá ocorrer na ideologia romântica em consequência da sucessiva participação popular nas lutas contra o velho regime.

E é fundamentalmente nesta identificação que Foscolo entrevê a invasão de um subjetivismo sentimental que substituiria a correta consideração dos fatos pela sua falsificação adocicada. A crítica foscoliana, que sem dúvida alguma nasce de posições ideológicas retrógradas, ligadas, como dissemos, à sua visão de mundo aristocrática, a nosso ver, não deixa de revelar aquelas vertentes idealizantes da concepção histórica romântica que continuarão agindo nas concepções sucessivas, sob as várias formas teleológicas que assumiram.

No escrito em questão, Foscolo procura demonstrar como o *Carmagnola* apresenta várias infidelidades históricas; e isso para ele se torna grave, não certamente pela infidelidade ao princípio ostentado, na introdução à obra, de respeito à verdade histórica — princípio esse que ele, defensor da ilusão em arte, não poderia levar em grande consideração —, mas pelo fato de que tais infidelidades servem a um erro de perspectiva histórica: fatos e situações seriam distorcidos em função dos próprios fins dramáticos de exaltação de um herói que, até na consciência de Manzoni, não podia ser considerado como tal:

Mas, mesmo em conformidade com as teorias da nova escola trágico-italiana, o Carmagnola, seja pela sua

2 Os grifos são nossos.

profissão de capitão mercenário como pela sua posição e pelas suas faculdades intelectuais, é bem distante de ser herói; e o senhor Manzoni não tinha ilusões a respeito disso. Porém caiu na ilusão de acreditar que o caráter de per si mesquinho do Carmagnola se engrandeceria através da operação de tirar todas as qualidades de nobreza aos patricios venezianos, conseguindo que estes perecessem de uma perfídia atroz, e iníquos por sistema e cruéis por covardia. (3, p. 320)

Valendo-se da *Histoire de la république de Venise* (1819) do antigo ministro de Napoleão, Pierre Daru — historiador liberal que B. Reizov, em seu estudo sobre a historiografia romântica francesa, classifica como representante da escola clássica, por considerar ainda “a constituição política do Estado, a organização dos poderes e repartição das funções, etc., como o único meio de garantir o bem-estar social” (8, p. 32) — Foscolo tenta demonstrar que tudo aquilo que na tragédia manzoniana parece perfídia injustificada dos venezianos não é outra coisa senão a forma necessária de poder daquela república e que aquilo que é exaltado como magnanimidade do capitão, na realidade, é um embelezamento inoportuno do autor.

Dos vários exemplos de que se serve Foscolo em sua argumentação, lembramos o episódio da liberação dos prisioneiros de guerra. Este costume, que nascia exatamente do interesse das milícias mercenárias em perpetuar a guerra, e que portanto devia ser censurado por perpetuar umas das causas da corrosão política da Itália, na tragédia manzoniana, observa Foscolo, não se apresenta como uma prática repreensível, mas se transforma em ato de misericórdia que enobrece Carmagnola. Este, com efeito, diante da queixa dos comissários venezianos ao ver a maior parte dos prisioneiros soltos por parte dos soldados, ordena que sejam liberados os quatrocentos restantes para cumprir totalmente a lei. O nosso crítico comenta que, se Manzoni, ao relatar o costume, agiu como historiador, no discurso que faz pronunciar ao capitão se deixa levar por

um sentimentalismo inoportuno. E refere-se às seguintes respostas de Carmagnola aos comissários:

*É este um uso
de guerra, vocês sabem. Tão doce é
perdoar quando se vence! e a ira
logo muda em amizade nos corações
que palpitam sob o ferro. Ah! Não quereis
negar prêmio tão nobre àqueles
que por vocês arriscaram a vida, e hoje
são generosos, porque ontem foram valorosos.
(5,p. 813)*

Tudo o que no drama de Manzoni serviria para configurar traços ideais no personagem é considerado não simplesmente como infidelidade histórica, mas principalmente como falsidade moral:

Tal é o uso da história feito pelo poeta afim de enaltecer o caráter de seu herói, não acrescentando traços ideais, mas atenuando suas feições vulgares e odiosas, e tirando aquele tanto de grandeza real e de dignidade que a história atribui aos venezianos daquela época. Por isso a verdade e a ficção, no lugar de fundir-se uma na outra, prejudicam-se reciprocamente, e ao mesmo tempo não se encontra elemento algum daquele ideal que dá luz, fogo e vida e aparências concretas à ilusão. (3, p. 328)

Se é evidente para nós que Foscolo não podia reconhecer seus ideais heróicos nos traços com os quais Manzoni configura sua personagem, exaltada mais pela sua capacidade de perdoar que pelo seu valor militar, esta divergência, contudo, se manifesta como discussão a respeito da veracidade histórica. São vários os pontos de discordância pelos quais Foscolo procura demonstrar a distorção histórica dos fatos presente no drama e mais particularmente a distorção da imagem do Senado, que

seria reconstituída através de parâmetros anacrônicos, como, por exemplo, quando se faz do Conselho dos Dez uma espécie de Tribunal da Inquisição.

Não há dúvida de que na admiração de Foscolo pelo Senado veneziano age o respeito à razão de estado, que informa as teorias políticas de cunho aristocrático e que passa a ser o alvo das lutas na época da Restauração; mas não há como não convir que as críticas de Foscolo sobre a distorção de perspectiva histórica devida à sobreposição de interesses estranhos à época examinada sejam pertinentes.

Isso é ainda mais evidente quando, a partir dos anseios unitários de sua época, Manzoni forja a interpretação da aliança entre Veneza e Florença contra Milão como uma aliança dos estados livres contra a tirania. O próprio Foscolo cita este discurso que o doge manzoniano profere no momento da decisão da aliança:

*(...) Estendamos a mão
ao irmão que implora; um nó sagrado
une os Estados livres: têm em comum
entre si riscos e esperança; e tremem todos
dos fundamentos diante da ruína de um só. (5, p. 786)*

É fácil para o nosso crítico ter vantagem sobre a interpretação manzoniana, demonstrando como, nesta época de divisão política em que prevaleciam aquelas animosidades provinciais que Maquiavel descreveu em seu *Príncipe*, as alianças respondiam tão somente a cálculos estratégicos, e os venezianos em particular, em sua política externa, tinham fama de serem, como já dizia Boccaccio, os mais desleais entre os mortais.

Sem entrar em outros detalhes que excitavam a argúcia polêmica de Foscolo e pensando ter reconstituído os motivos principais de sua crítica, voltemos à nossa reflexão.

A hesitação estética do *Carmagnola* foi reconhecida posteriormente pelo próprio Manzoni, sempre muito rigoroso consigo mesmo, apontando, na mistura de personagens reais e de ficção, a causa do insucesso da obra. E, mais que

suas razões críticas, foi sua obra sucessiva que realizou o mais válido desmentido sobre sua produção dramática, superando, nas possibilidades expressivas de um novo gênero literário, as dificuldades, advindas da assunção de uma forma comprometida com a arte do passado. E só observar o que o escritor, no tempo de sua defesa ao teatro romântico, pretendia do novo teatro para entender que, na realidade, estava reinvidicando não uma liberdade das antigas unidades de tempo e espaço, mas o direito a uma nova representação artística:

É da história que o poeta trágico pode fazer surgir, sem violência, sentimentos humanos; são estes os mais nobres, e como precisamos deles! É mostrando as paixões que têm tormentado os homens, que ele nos pode fazer sentir esse fundo comum de miséria e fraqueza que predispõe à indulgência, não de lassidão ou de desprezo, mas de razão e de amor. E fazendo-nos assistir a acontecimentos que não nos interessam como agentes, de que somos apenas testemunhas, ele nos ajuda a adquirir o hábito de fixar o nosso pensamento sobre essas ideias calmas e grandes que aparecem e se esvaem pelo choque das realidades corriqueiras da vida, e que, cultivadas com mais cuidado e mais presentes, sem dúvida garantem melhor nossa sabedoria e nossa dignidade. Que ele pretenda, e deve fazê-lo se lhe for possível, comover fortemente as almas; mas que isso se dê vivificando, desenvolvendo o ideal de justiça e de bondade que cada um tem dentro de si, e não lançando-as na estreiteza de um ideal de paixões fictícias; que isso se dê potenciando nossa razão e não ofuscando-a. (6, p. 908)

Ressoam neste apelo de Manzoni à razão as mesmas motivações que A. Thierry, em suas *Lettres sur l'histoire de France* de 1827, irá expor para renovar a historiografia, a qual, livre da admiração exclusiva pelos que se costumavam chamar de heróis, deveria demonstrar “*uma maneira mais ampla de sentir e de julgar; o amor aos homens enquanto tais, abstração feita de sua fama e de sua situação social;*

uma sensibilidade muito viva para se apegar ao destino de uma nação inteira e para segui-la através dos séculos, como se seguem os passos de um amigo durante um percurso perigoso” (8, p. 131). Historiografia que, a partir desses pressupostos, criará um método narrativo novo, análogo à revolução formal que Manzoni realiza na passagem do drama histórico ao romance, não se limitando a substituir o herói tradicional por um herói do terceiro estado, mas suprimindo todo o herói individual em prol do herói coletivo, múltiplo, “que não pode morrer”, como diz Thierry.

Quão fecunda tenha sido esta mudança de perspectiva, que levou a reconsiderar a história não mais como um acúmulo de belas histórias exemplares levadas a cabo pela ação de grandes personagens, mas como o caminho difícil da própria humanidade num processo de progressiva humanização, a produção das novas e grandes teorias históricas sucessivas o demonstrou suficientemente. Mas, à luz do êxito dessas mesmas teorias, “*del senno di poi*”, da sabedoria que vem depois, como dizia já Manzoni, não podemos deixar de considerar que exatamente na assunção deste novo personagem coletivo se insinuava aquele perigo de uma nova idealização, que Foscolo, nos limites de uma crítica literária, instintivamente percebia como distorção dos fatos em função de uma nova orientação ideológica.

Em outras palavras, se esta mudança de perspectiva da concepção da história respondia, sem dúvida alguma, à exigência de alargar as bases da transformação social e de enraizar a necessidade desta transformação no amplo movimento histórico, ela não estava isenta do perigo, já analisado de modo tão agudo por Tocqueville no capítulo XX de sua *Democracia na América*, de teologizar a história.

De toda a argumentação deste grande pensador, que mereceria uma atenção particular pela fecundidade de seu método, capaz não só de individuar as diferenças entre as tendências dos historiadores das épocas democráticas e aristocráticas, bem como de explicá-las pela diversa forma

social, sem hierarquizá-las numa abstrata progressão de valor, lembramos o seguinte trecho:

Os historiadores que vivem nos tempos democráticos não recusam, pois, apenas atribuir a alguns cidadãos o poder de agir sobre o destino do povo; ainda tiram aos próprios povos a faculdade de modificar a sua própria sorte e os submetem ora a uma providência inflexível ora a uma espécie de cega fatalidade. Segundo eles, cada nação é invencivelmente ligada, pela sua posição, sua origem, seus antecedentes, sua natureza, a certo destino, que nem todos os esforços poderiam modificar. Tornam as gerações solidárias umas às outras e, remontando assim, de época em época e de acontecimentos necessários em acontecimentos necessários, à origem do mundo, compõem uma cadeia cerrada e imensa, que envolve todo o gênero humano e o prende. Não lhes basta mostrar como se deram os fatos; comprazem-se ainda em mostrar que não podiam dar-se de outra forma. Consideram uma nação que chegou a certo ponto da sua história e afirmam que foi obrigada a seguir o caminho que a conduziu até ali. Isto é muito mais fácil que mostrar como teria podido fazer para seguir um melhor caminho. (10,p. 377)

Não é difícil advertir a presença da tendência descrita por Tocqueville nestas argumentações de Manzoni ainda na época de sua defesa do drama histórico, quando, transferindo a unidade dramática da exterioridade das unidades de tempo e lugar ao nexos necessário da ação histórica, chega a pressupor uma “marcha do espírito humano”:

Mais se considera, mais se estuda uma ação histórica susceptível de ser dramatizada, e mais se descobre a ligação entre suas várias partes, mais se percebe em seu conjunto uma razão simples e profunda. Distingue-se nela enfim um caráter particular, diria quase individual, algo de exclusivo e de próprio, que a constitui tal qual ela é. Adverte-se sempre melhor que eram necessários tais costumes, tais instituições, tais circunstâncias para chegar a um tal resultado, e tais

caracteres para produzir tais atos; que era preciso que estas paixões que vejamos em jogo, e as ações em que as encontramos engajadas, se sucedessem na ordem e nos limites que nos se apresentam como a ordem e os limites destas mesmas ações.

De onde vem o prazer que encontramos quando consideramos uma tal ação? Porque a achamos não somente verossímil, mas interessante? É que discernimos suas causas reais; é que seguimos, ao mesmo tempo, a marcha do espírito humano e a dos acontecimentos particulares presentes à nossa imaginação. (6, p. 890-891)

Quem conhece Manzoni e sua obra sabe como neste autor católico a confiança na iniciativa humana não está dissociada de uma visão providencial da história, à qual Foscolo, que viveu mais dramaticamente a desilusão de uma revolução não realizada, certamente ficou alheio. E talvez fosse exatamente este alheamento, devido à sua formação e ao seu isolamento, a lhe fazer perceber com maior agudeza os perigos inerentes às novas concepções quando ainda estavam se forjando.

Assim, da mesma forma que o aristocrático Foscolo nunca pôde aderir à revolução democrática da arte que transformava dois simples populares em protagonistas de grandes acontecimentos históricos, revelando através de suas vicissitudes pessoais a fisionomia real de um inteiro período histórico, também nunca poderia compartilhar com a visão teleológica que Manzoni coloca na boca de seus personagens como “sumo de toda a história”:

Depois de muito discutir e procurar junto, concluíram que os males vêm sim porque muitas vezes lhes damos motivos; mas que a conduta mais prudente e mais inocente não é suficiente para afastá-los, e que quando vêm, ou por culpa ou sem culpa, a confiança em Deus os abranda, e os torna úteis para uma vida melhor. Esta conclusão, embora encontrada por pessoas simples, nos pareceu tão justa, que pensamos transcrevê-la aqui, como o sumo de toda a história. (7, p. 465)

ABSTRACT: The article demonstrates that the critical essays by the classicist poet U. Foscolo about *Carmagnola*, the historical drama by Alessandro Manzoni, which began the Romantic theatre in Italy, contain important intuitions about the teleological implications of the new historical concept of the Restoration age.

KEYWORDS: Ugo Foscolo; Alessandro Manzoni; historical drama; romantic historiography; Classicism, Romanticism.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CARETTI, L. Introduzione. In: MANZONI, A. *Opere*. Milano: Mursia, 1973.
2. DESANCTIS, F. Alessandro Manzoni. In: _____. *Storia della letteratura italiana nel secolo XIX*. Vol. 1. Milano: Feltrinelli, 1958.
3. FOSCOLO, U. Della nuova scuola drammatica in Italia. In: _____. *Opere edite e postume*. Vol. IV. Firenze: LeMonnier, 1850.
4. GOETHE, J. W. Interesse di Goethe per Manzoni. In: _____. *Opere. Divano Occidentale-Orientale*. Vol. V. Traduzione di Camillo Ugoni. Firenze; Sansoni, 1962.
5. MANZONI, A. Il conte di Carmagnola. In: —. *Opere*. Milano: Mursia, 1973.
6. _____ Lettre à M. C***. In: —. *Opere*. Milano: Mursia, 1973.
7. _____ I Promessi Sposi. In: —. *Opere*. Milano: Mursia, 1973.
8. RÉIZOV, B. *L'historiographie romantique française: 1815-1830*. Moscou: Editions em Langues Etrangères, s. d.
9. SCHLEGEL, A. W. *Corso di letteratura drammatica*. Traduzione di G. Gherardini. Genova: Il Melangolo, 1977.
10. TOCQUEVILLE, A.D. *A democracia na América*. Tradução de Neil Ribeiro da Silva. São Paulo:Itatiaia, 1977.

GLI SCRITTI DEL FOSCOLO SULLA
LINGUA ITALIANA

REVISTA INSIEME
APIESP, N.4/5, 1993-1994

GLI SCRITTI DEL FOSCOLO SULLA LINGUA ITALIANA

Marzia Terenzi VICENTINI

Palavras-chave: história da língua.

Riproporre la lettura degli scritti foscoliani sulla lingua italiana — la lingua letteraria naturalmente — in questa nostra epoca ormai smalzata nel campo degli studi linguistici e di teoria letteraria, può sembrare strano, quasi atto di un antiquario ostinato. Ma tale proposta non nasce semplicemente da un'esigenza di documentazione storica, di ricostruzione di un cammino percorso: gli scritti di Foscolo si impongono ancor oggi per una certa loro inesauribile vitalità, che nasce fondamentalmente dall'atteggiamento battagliero di questo grande poeta in lotta continua contro l'uso retorico di una lingua letteraria morta e in difesa di un uso totalmente "civile" delle lettere.

Così nella fase di necessario ripensamento verso cui sembra avviarsi la teoria letteraria¹, in un momento cioè in cui la definizione problematica del senso del testo è senz'altro inerente all'incertezza nei confronti della direzione storica dell'attività degli uomini, possiamo sentire consona a tale travaglio teorico la riflessione appassionata dell'autore de *I Sepolcri* che, in un tempo nel quale, per dirla con Benjamin, la condizione dell'uomo era più palesemente quella dell'*uomo partecipe*, sapeva ricondurre, senza residui, il valore della letteratura alla forza del sentire del poeta, immerso nelle lotte del suo tempo.

Nell'ambito della vasta e ammiratissima letteratura critica foscoliana, gli scritti sulla lingua possono senz'altro essere considerati come un motivo teorico unificatore delle sue più varie riflessioni critiche sui poeti e sullo svolgimento della letteratura italiana. Con questi scritti, il nostro autore si immette nel centro delle discussioni linguistiche che percorrono

il grande secolo filosofico e dalla loro lettura possiamo ricavare una maggiore consapevolezza sia dell'importanza storica di queste discussioni in Italia, sia della novità d'impostazione teorica dell'intervento del Foscolo che, vivendo il momento travolgente dell'epoca napoleonica, trasforma la rivendicazione settecentesca di ammodernamento dell'italiano in una drammatica affermazione politica di unificazione nazionale.

Nello spazio breve di questo articolo dobbiamo limitarci a presentare succintamente il pensiero del nostro autore, facendo appena qualche riferimento agli antecedenti settecenteschi della discussione.

Se già con la sua attività di poeta nuovo² aveva sperimentato giornalmente il problema dell'inadeguatezza del linguaggio poetico, cristallizzato in moduli retorici fissi, e se con la sua esperienza di traduttore, non solo dei grandi classici greci e latini, ma di autori, come lo Sterne, linguisticamente e culturalmente estranei alla tradizione italiana, aveva acquistato una nuova coscienza dei limiti e della peculiarità della propria lingua, il Foscolo si trova a dover trattare anche teoricamente la questione della lingua italiana in due momenti distinti: nel 1809, quando professore di Eloquenza a Pavia, succedendo al Monti, dedica la seconda delle sue lezioni alla lingua italiana³, e negli ultimi anni della sua vita, quando riunisce in sei mirabili *Discorsi*⁴, perché fossero pubblicati in Inghilterra, una storia della lingua italiana, ripensata alla luce delle questioni linguistiche dibattute in quegli anni.

Questi scritti, che nel loro insieme definiscono unitariamente la nuova direzione che la questione della lingua assume nel Foscolo, devono tuttavia essere considerati distintamente per l'intervallo di tempo e di esperienza culturale che intercorre tra l'uno e l'altro.

LA LEZIONE PAVESE

Già nel titolo significativo, *Della lingua italiana, considerata storicamente e letterariamente*, si scoprono le direzioni fondamentali dell'impostazione teorica.

“*Storicamente*”, perché il Foscolo, superando le posizioni astrattamente evoluzioniste del Settecento, avverte in modo nuovo il legame necessario tra le vicende della lingua e quella della nazione. La lingua, nella prospettiva foscoliana, non è più vista, come avveniva nella speculazione anteriore, quale “*stato*” da essere conservato o come oggetto passibile di essere facilmente manipolato: un senso nuovo del peso delle forze storiche in atto nella costituzione della lingua fa sì che il Foscolo l'avverta come un organismo complesso, le cui leggi di crescita o di ristagno, di arricchimento o di corruzione derivano interamente dallo svolgimento necessariamente complicato della vita nazionale.

Si fa strada, per questa via, un concetto nuovo di unità linguistica che, parallelamente all'idea di nazione, agisce più come polo operativo che staticamente come condizione prefissata.

La considerazione della lingua “*dal punto di vista letterario*”, d'altra parte, è inerente alla stessa concezione storica del Foscolo che, come si può osservare in tutti i suoi scritti politici, individua nell'azione degli uomini di lettere, degli intellettuali diremmo oggi, la condizione necessaria dell'organizzazione sociale.

Nella forma di lezione in cui questo argomento è per la prima volta trattato, i temi naturalmente non sono svolti in modo ampio e le linee nuove del pensiero emergono più per una certa direzione generale che per una esplicita coscienza teoretica.

Così, all'inizio, abbiamo un'esposizione di quelle nozioni generali sulla lingua che, in maniera assertiva, annunciano l'omaggio del Foscolo alle teorie correnti:

Ogni nazione ha una lingua. Ogni letterato deve parlare alla sua nazione con la lingua patria. Il pensiero non è rappresentato che dalla parola. Per rappresentare il pensiero bisogna dunque conoscere il valore della parola. Il valore della parola consiste: 1° nel suo significato primitivo ed originale; 2° nel conflato de' significati minimi ed accessori provenienti dal tempo; 3° nel suono meccanico della parola. Il significato primitivo d'ogni vocabolo è da desumersi dai primi ed originali scrittori della lingua, e delle lingue che le furono madri. Il conflato delle idee accessorie è da distinguersi negli scrittori di ogni secolo della stessa lingua, d'età in età sino ai di nostri, e specialmente ne' poeti maggiori, perchè più degli altri si valsero di significati metaforici ne' vocaboli. Finalmente il suono meccanico, o ha qualche analogia con l'oggetto che rappresenta, ed ha in questa parte valore assoluto; o produce armonia, il che accade le più volte per la combinazione dei suoni degli altri vocaboli che lo accompagnano, e in questo caso ha in ciò valore relativo. Ogni concorso di parole parla per conseguenza al raziocinio per mezzo del significato primitivo; alla fantasia per mezzo delle idee concomitanti; all'orecchio per mezzo de'suoni. Or questo valore risulta dal consenso de' grandi scrittori e dai vocabolari che sono depositari di questo consenso. Quindi dalla combinazione delle voci e dal loro concorso ogni lingua ricava tempra, movimento ed armonia tutta propria, come ogni nazione ha la sua fisionomia.(3, p. 82)

Ma da tale originaria ammissione della dottrina settecentesca — che distingue nelle lingue il fondo comune naturale, la grammatica universale, e le diversità accidentali quali forme decorrenti da fattori variabili di clima e di governo in ogni popolo — il discorso foscoliano si muove più agilmente secondo istanze nuove che solo parzialmente potrebbero essere comprese nei presupposti esplicitati.

Por la questione della lingua, cioè per la difesa di una scelta linguistica appropriata ai tempi, anche il Foscolo,

come i trattatisti settecenteschi, sente la necessità di definire la “*natura*” dell’italiano; ma ricava tale nozione non più partendo dalle considerazioni retoriche dei vecchi puristi e si fondandola nella sua genesi storica.

Innanzitutto esamina il differenziarsi dell’italiano dal latino attraverso il corrompersi delle terminazioni e conseguentemente la necessità degli articoli. Tale fenomeno, fatto derivare dalla naturale semplificazione della pronuncia, gli permette di riconoscere sostanzialmente nella lingua parlata dal popolo l’elemento di trasformazione e nella scritta quello della conservazione:

Si perde dunque il significato, il corpo e la pronunzia di molte voci della lingua, com’è parlata dal popolo; e queste cose si mantengono nella lingua, com’è scritta da’ letterati, perché i libri si tramandano d’età in età. (3, p. 85-86)

La coscienza di un rapporto intrinseco più complesso tra la lingua parlata e la lingua scritta, tra le passioni del popolo e l’opera degli scrittori, che si presenterà negli scritti dell’esilio, affiora anche ora quando esamina lo sviluppo dell’italiano nel Trecento.

E a questo proposito è interessante osservare come, nonostante che il Foscolo riprenda argomenti già apparsi nella critica anteriore⁵, al punto di citarli persino letteralmente, egli rivendichi per sé la novità dell’impostazione:

Ma sino ad ora non ho veduto niuno che penetri più oltre e risalga ad una ragione più generale, dico, al perché il dialetto toscano, e non gli altri dialetti d’Italia, abbia sortito grandi scrittori, capaci di edificare la lingua. ... Solo in Firenze il dialetto del popolo divenne illustre, perché verso il XIII secolo, appunto quando il Grandenigo meditava di ridurre a servitù il popolo veneto, come gli avvenne dopo alcun tempo, e mentre le città d’Italia erano erette in feudi e prefetture imperiali per le vittorie di Federigo I e di Federigo II sopra il papa, i soli fiorentini per mezzo di danaro si redensero da Rodolfo

Il imperadore. Si costituirono in repubblica popolare; la corte abitava presso tutto il popolo, come s'è detto d'Atene, e per conseguenza presso il popolo anche la lingua e la letteratura: quindi la plebe fiorentina era più sveglia e men barbara di tutte le altre plebi italiane; quindi le passioni, e il bisogno di esercitarle; quindi le opinioni e le arti di dirigerle; quindi gli oratori e i poeti; quindi la vera e grande letteratura in Firenze; e quindi la palma alla lingua che annessa a questa letteratura, come la latina, divenne un nuovo esemplare all'Italia non solo, ed a tutta l'Europa. (3, p. 90-91)

Il confronto con il testo del Gravina, che il Foscolo riproduce testualmente e che abbiamo ricordato in nota, ci mostra, al di là dell'apparente uguaglianza di certe affermazioni, il segno nuovo con cui sono assunte e che spiega la rivendicazione di originalità da parte del Foscolo.

È questo il particolare accento politico che pone nella libertà politica la condizione fondamentale dell'espansione linguistica. E se il Gravina aveva potuto riconoscere nel governo popolare di Firenze, allo stesso tempo, la causa della supremazia del fiorentino e della sua degenerazione anarchica, salutando l'avvento dei Medici, del Principato come opportuna stabilizzazione politica e linguistica, il Foscolo nega decisamente ogni valore a quella letteratura che *“serve al governo ed a' sacerdoti che soli la producono e la intendono”*.

Le passioni popolari, nella concezione foscoliana, se non assurgono a soggetto principale di storia e a fonte primaria dell'espansione linguistica, sono tuttavia considerate come la materia fervida che garantisce ai letterati la loro vera funzione di direzione, alla loro lingua la maggiore vitalità.

Il rapporto tra lingua parlata e lingua scritta, in questo modo, corrisponde pienamente alla concezione storico-politica del Foscolo che affida ai letterati l'azione direttiva delle passioni popolari, e in questa stessa azione fa coincidere la prosperità sociale.

Se su questo stesso argomento volgiamo lo sguardo alle pagine del Cesarotti, per esempio, che per più di un aspetto teorico è stato ripreso dal Foscolo, ci accorgiamo immediatamente della profonda differenza di prospettiva storica con cui le questioni sono assunte.

Leggiamo nel *Saggio sulla Filosofia delle lingue*⁶ del Cesarotti:

La lingua parlata serve agli usi comuni, si usa sol tra i presenti, si odopera in cose che direttamente e immediatamente interessano; non si prefigge che l'intelligenza degli ascoltanti, e l'effetto; non preceduta da pensiero e dall'arte; il piacere, che può derivarne in chi l'ascolta, talora la conseguenza, ma non l'oggetto e 'l fine primario di chi favella. La scritta per lo contrario diretta ai lontani, tratta di argomenti che non risguardano i nostri bisogni più immediati e pressanti, è usata da persone tranquille e colte per uso d'altre colte e oziose persone, si fa con scelta e pensiero, si propone non solo l'intelligenza e la persuasione di chi legge, ma insieme anche il diletto, procede con arte e con regola. Quindi ne derivano diverse qualità di carattere nell'una e nell'altra. (3, p. 310)

La tranquilla distinzione tra lingua scritta e parlata, alla quale naturalmente corrisponde un'analoga concezione dei rapporti tra popolo e classe dei letterati, ammette uguali diritti di esistenza, ciascuno nella propria sfera, ai due fenomeni linguistici. E, con questo indirizzo del pensiero, il Cesarotti poteva facilmente riconoscere alla lingua parlata, più spontanea, la maggior capacità di riempirsi “*d'espressioni calzanti, felici, originali*” rispetto alla più “*misurata*” lingua scritta in cui i pericoli della sterile imitazione erano sempre possibili, per poter poi concludere sulla priorità della lingua scritta che deve presentarsi come “*compimento e perfezione*” della parlata:

Conchiuderemo che la lingua scritta dee aver per base l'uso, per consigliere l'esempio, e per direttrice la ragione: l'uso, perché ove si prescinda intieramente da esso, la lingua non sarebbe più intesa dalla nazione; l'esempio, perché se i modi dei grandi scrittori non fanno legge, fanno per una presunzione favorevole che merita esame e rispetto; la ragione finalmente, perché quanto si fa con arte può e deve essere oggetto di scienza, e perché la ragione sola può darci i mezzi di ben giudicare dell'uso e dell'esempio, e di distinguer nelle lingue la bellezza intrinseca dalla convenzionale e fattizia. (5, p. 316-17)

Rispetto a questa visione, astrattamente legislatrice dei rapporti tra i due aspetti della lingua, il discorso foscoliano rivela un senso più mosso e risentito di questi stessi rapporti che tendono a definirsi storicamente e non per istanze razionali.

La considerazione esclusiva della lingua come lingua scritta, nell'analisi del Foscolo, se può essere interpretata come un retrocesso aristocratico di fronte alle posizioni del Cesarotti, per esempio, deriva in effetti da una concezione storica più drammatica del difficile rapporto tra il popolo e i letterati, intesi quest'ultimi non più come le tranquille e colte persone descritte dal Cesarotti, ma come i creatori responsabili di quella parola, destinata, per il Foscolo, a mantenere l'equilibrio tra *"i pochi che comandano per mezzo della spada e delle opinioni e i molti che servono"*.

Legata così strettamente la concezione della lingua al suo uso letterario, anche se in questo senso complesso che il Foscolo gli attribuisce, non resta che riconoscerla negli scrittori che di età in età ne hanno riassunto le caratteristiche principali.

Pesa ancora, nella rassegna degli scrittori che il Foscolo fa seguire, il presupposto teorico, annunciato nelle premesse, di una supposta *"natura"* dell'italiano che può accogliere le novità necessarie senza imbastardirsi e che sembra assunta come norma principale di giudizio degli

scrittori citati. Come poi questa natura venga a identificarsi con quell'uso ampiamente politico da cui il Foscolo faceva derivare il valore delle lettere, l'apprezzamento degli autori scelti per ogni secolo ce lo testimonia.

Di ogni autore prende in esame il primo periodo di un'opera in prosa, come sicura regola di metodo.

Di Dante, la *Vita Nuova*, come esempio della già formata prosa italiana, che pur mantenendo nelle voci l'origine e la sostanza latina, nella sintassi è tutta italiana, senza "alcuna specie di trasposizione" e "nessuna rottura".

Il giudizio negativo sul Boccaccio parte dal concetto della natura dell'italiano. Il modo di scrivere "boccaccevole" è visto come storpiamento della lingua italiana, per la volontà di nobilitarla secondo i modi della sintassi latina. Dopo l'esempio della prosa del *Decamerone*, segue questa osservazione curiosa:

Bisogna per confessare, per essere sinceri, che anche il Boccaccio sapeva scrivere una lingua rapida e schietta, quando agitato dalle passioni, non sentiva il prestigio dell'arte, come può osservarsi nel suo Corbaccio o Labirinto d'Amore. (3, p.95)

In questa considerazione la natura della lingua viene a coincidere con quella "schietta", derivata dalla passione e non dall'artificio.

Per il secolo XV il campione è naturalmente il Machiavelli, che "spogliandosi affatto di quelle trasposizioni boccaccesche, scrisse per primo l'italiano purgato e netto. Le idee in esso vengono chiare, e vi si gustano le originali bellezze della nostra lingua."

Per il primo Cinquecento, è ricordato il Della Casa. La presentazione dello scrittore è tutta politica; nel suo Galateo sarebbe tornato, linguisticamente, al Boccaccio, perchè nella corte di Roma si scriveva latino e il Machiavelli, universalmente odiato, non esercitava alcuna autorità. Così, al dire del Foscolo, il modo di scrivere del Della Casa, "montando ad un raffinamento che nausea si generalizzò nelle Accademie e presso que' teorici letterati, i quali non avevano altro di venerando che la barba ed i periodi lunghi."

Per il Seicento, la scelta ricade sulle prose delle *Memorie* del famoso capitano Raimondo di Montecuccoli, del quale il Foscolo aveva già curato l'edizione delle opere. La qualità della prosa sembra fatta derivare direttamente dalla eccezionalità della sua arte militare.

Avvicinandosi ai suoi tempi, il Foscolo distingue due forme principali di deviazioni dell'uso corretto della lingua: l'adozione del francese e l'ornamentalismo vuoto dell'uso retorico.

Per il primo uso, riconoscendo il prestigio del francese in un momento in cui, in Italia, le scienze erano sparite, può giustificare, per esempio, l'intento del Galiani che si provava “*di conciliare lo stile del Machiavelli con quello del Vocabolario francese.*”

Più decisamente negativo è il giudizio su quegli autori che, come l'Algarotti, “*vollero unire le lascivie toscane con la lingua francese*”, rivelando ancora una volta una concezione rigorosa di lingua come stile conquistato e non ibridamente costruito.

La critica più aspra è diretta alla scuola dei Gesuiti (con il *Discorso sul poema de' pesci* di Giambattista Roberti come esempio), che “*abbandonando le orme del Boccaccio nelle trasposizioni, cercarono l'armonia nelle sue stesse parole vuote.*”

Il Cesarotti, meritevole per la sua lotta contro i cruscanti, sarebbe caduto nell'eccesso opposto di “*favorire la lingua francese*”. Solo l'Alfieri, “*con quel suo genio libero, non ammaestrato nelle scuole de' Gesuiti*” avrebbe scritto “*in vera lingua italiana, richiamando il gusto di Dante e di Machiavelli.*”

I DISCORSI SULLA LINGUA ITALIANA

Se nella lezione pavese si è già delineato l'orientamento fondamentale del Foscolo ad esaminare la lingua italiana dal punto di vista della sua aderenza alle più vive esigenze nazionali, di fronte ai *Discorsi sulla lingua italiana* del periodo londinese il pensiero giovanile rivela ancora una certa rigidità di impostazione.

Nell'ambito di una unica lezione naturalmente i temi non potevano essere svolti ampiamente e l'interesse principale del Foscolo — lo si avverte anche per lo stile assiomatico — era di fissare i punti principali delle sue posizioni. Ma l'attenzione concentrata in quei pochi scrittori, additati come esempio agli studenti perché, liberandosi dalle cattive scuole, potessero riconoscere la buona lingua italiana, è segno, oltre che di forte volontà polemica, di indubbia astrattezza teorica.

I *Discorsi* londinesi sono opera della maturità elaborati per un corso di conferenze che il Foscolo tenne in Inghilterra per sollecitazione dell'amica Lady Dacre, tra maggio e giugno del 1823, furono redatti per la pubblicazione nell'*European Review* in epoche diverse, dal 1824 al 1825, per varie difficoltà intravvenute con l'editore inglese⁷. Lo spazio maggiore in cui si può muovere il discorso permette, oltre alle dilucidazioni teoriche, l'estendersi ampio e ragionato delle esemplificazioni e la prosa acquista in questo modo, pur nella fondamentale direzione polemica che è essenziale alle necessità espressive del Foscolo, una più ricca e solida articolazione sintattica.

Colpisce, prima di tutto, la chiarezza della formulazione di un principio che, ancora implicito nella lezione pavese, diventa ora il cardine metodologico della valutazione storica della lingua italiana: si tratta del riconoscimento della caratteristica peculiare dell'italiano che, come tale, può essere considerato soltanto come lingua scritta e non parlata.

È un principio desunto ora dalla concreta analisi storica e non proclamato in base al precedente criterio valutativo della superiorità della lingua letteraria sulla lingua parlata. L'ammissione di questo principio è anzi segno nuovo della maggiore coscienza del rapporto tra scrittori e forze nazionali, cui è attribuito un valore prima sconosciuto.

Il Foscolo osserva che la grammatica, l'ortografia e “*per conseguenza*” la pronunzia, e tutte le parole e frasi della lingua italiana del suo tempo, erano, con rare e irrilevanti eccezioni, precisamente le stesse che si trovavano negli scritti di Dante, e anzi degli scrittori più antichi. Mentre lo

stesso fenomeno non si poteva incontrare nelle altre lingue europee moderne, il francese e l'inglese per esempio, che già nella non corrispondenza tra ortografia e pronuncia, rivelavano le successive trasformazioni della pronuncia, proprie della lingua parlata.

Questo carattere della lingua italiana, per il Foscolo, sarebbe già stato individuato da Dante nella sua teorizzazione del volgare illustre, distinto dai dialetti particolari della lingua parlata:

Il sommo merito di Dante consiste nell' avere osservato il processo delle altre lingue derivanti dalla latina, le loro passate, le loro attuali vicissitudini, e quelle della sua propria; e quindi d' avere saputo prevedere che la lingua italiana non avrebbe patito le fluttuazioni e le metamorfosi delle sue rivali. Vide che poteva migliorare o peggiorare, e che questo dipendeva in parte dagli scrittori, in parte da' principj su' quali si sarebbe stabilita; ma che, peggiorando o migliorando, pur nondimeno le sue apparenze si rimarrebbero sempre le stesse.

A questa conclusione egli giunse e l' adottò per certissima, perchè presenti che la lingua italiana non sarebbe stata mai parlata, e quindi avrebbe evitato tutti i mutamenti che accadono in ogni lingua soggetta alle pronunzie popolari, che insensibilmente vanno d' anno in anno alterando i suoni delle parole, sì che il dialetto d' un secolo è vario da quello dell' altro nella stessa città. (4, p. 186)

Riconoscendo fin dalle sue origini le peculiarità di una lingua non “*destinata*” ad unificarsi come viva lingua nazionale, il Foscolo esamina tutte le manifestazioni e le conseguenze di questo fatto nella trattazione storica che si stende nelle ricche osservazioni dei *Discorsi*. Ma la principale conseguenza di questo fatto è esattamente la propria esistenza della questione della lingua in Italia, così passibile di essere svilita per l'esilità delle sue basi non organicamente nazionali:

La lingua traversò tanti corsi di secoli e di vicissitudini morali e politiche della nazione, preservando quasi tutte le sue parole armoniose, evidenti ed energiche, ed i suoi modi eleganti, acquistandone sempre de' nuovi, e senza perdere mai gli antichi, e scrivendoli tutti con la medesima uniformità. Si fatti vantaggi non potranno essere controbilanciati che da danni ignoti alla storia delle altre lingue; fra' quali il peggiore si è che la lingua rimanendosi esclusivamente letteraria, la nazione in generale non ne ricavò molto profitto, né ha mai potuto decidere sul merito degli scrittori o sulle loro dispute grammaticali. (4, p. 188)

Il chiaro riconoscimento del carattere dell'italiano essenzialmente quale lingua scritta permette di giustificare, da un punto di vista storicamente fondamentato, l'analisi della lingua attraverso le sue espressioni letterarie e la stessa esigenza di poterla identificare nelle sue forme proprie, quasi inalterate nel trascorrere dei secoli. D'altra parte fa maturare una coscienza più acuta dei limiti inerenti a questa lingua che, relativamente staccata dalle esigenze espressive comuni della totalità della nazione, può facilmente sterilirsi nell'uso di una casta ristretta.

Innanzitutto si può osservare la propria affermazione della nuova coscienza metodologica: l'ampiezza del quadro storico per cui i fatti della lingua sono documentati non più, come nella lezione pavese, con gli esempi dei singoli autori, ma attraverso l'individuazione delle forze politiche che compongono la fisionomia delle varie epoche, storicamente distinte, è esplicitamente giustificata con ragioni di metodo che, postulando una relazione intrinseca tra lingua e storia, appaiono modernissime:

Or non si creda che noi ricorriamo ad escursioni storiche per l'unico fine di divertir noi e i nostri lettori dalle aride disquisizioni grammaticali, indispensabili nelle indagini delle lingue; - perché né la storia de' popoli può conoscersi se non per mezzo della loro lingua, né lingua veruna si lascia mai rintracciare se non per

mezzo della storia. Se nel notomizzare la proprietà, la derivazione e i vari significati antichi e nuovi, de' quali coll'andar del tempo s' impregnano le parole di tutte le lingue, i grammatici, gli etimologisti e gli antiquari avessero adottato il nostro metodo di applicare gli avvenimenti politici agli annali della letteratura, forse che essi avrebbero disputato meno, e si sarebbero intesi più facilmente; seppure è da credere che siffatte specie di dotti bramino piuttosto d'intendersi che di disputare. (4, p. 163)

E con questo metodo, le vicende della bella lingua del sì vengono presentate tra le luci e le ombre della difficile formazione nazionale italiana.

Nell'ambito di questo articolo non ci è possibile ovviamente analizzare le varie epoche e gli autori presi in esame dal Foscolo; ci auguriamo tuttavia che questa nostra semplice introduzione alla lettura degli scritti foscoliani sia riuscita a far immaginare la loro inesauribile ricchezza critica e il loro interesse avvincente.

NOTAS

- 1 Si veda a questo proposito il Convegno Internazionale "1960-1990: la teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche", organizzato dall'Università degli Studi di Siena nel maggio 1990, i cui Atti sono stati pubblicati con il titolo ***Teoria e critica letteraria oggi***, a cura di ROMANO LUPERINI (Milano: Franco Angeli, 1991).
- 2 Con la quale realizza "*l'elemento soggettivo e romantico*" del tutto nuovo nella prassi poetica italiana. Così afferma GIACOMO DEVOTO in *Profilo di storia linguistica italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1983.
- 3 In *Opere. Prose letterarie*. Vol. II. Firenze: Le Monnier, 1850.
- 4 In *Opere. Prose letterarie*. Vol. IV. Firenze: Le Monnier, 1850.
- 5 In *Della ragione poetica del 1708*, GIAN VINCENZO GRAVINA giustifica la preminenza del dialetto toscano argomentando che "nelle repubbliche

popolari, come fu la fiorentina, la corte abitava per tutto il popolo ed in mezzo la plebe medesima si annidava." (in *Discussioni linguistiche del Settecento*. A cura di M. Puppo, Torino: UTET, 1979).

- 6 in *Discussioni linguistiche del Settecento*. Cit.
- 7 Sulle complicate vicende editoriali che impedirono una stesura ordinata e continua degli articoli sulla base delle lezioni preparate, si deve considerare la introduzione di Cesare Foligno alla nuova edizione critica, *Saggi di letteratura italiana*. Firenze: Le Monnier, 1958.

LETTURA E TRADUZIONE NELLE
CONSIDERAZIONI DI UGO FOSCOLO
SU LA TRADUZIONE DEL
CENNO DI GIOVE

ANAIS VI
CONGRESSO NACIONAL DOS
PROFESSORES DE ITALIANO - ABPI
UFPR, CURITIBA, DEZEMBRO 1993

LETTURA E TRADUZIONE NELLE CONSIDERAZIONI DI UGO FOSCOLO SU LA TRADUZIONE DEL CENNO DI GIOVE

Marzia Terenzi VICENTINI

Riassunto: A partire dall'esame del testo foscoliano *Su la traduzione del cenno di Giove*, la comunicazione mira a mettere in luce come la dimensione storica sia inerente alle formulazioni teoriche della traduzione, e, nel caso dello scritto foscoliano, come un nuovo senso di storicità definisca la sua opposizione al modello classicista di traduzione. La presentazione del testo foscoliano permetterà pure di definire, in un contesto pratico, come i momenti della lettura, interpretazione, critica e traduzione si implicino a vicenda.

INTRODUZIONE

Nel suo libro *Translation Studies* del 1980, Susan De Bassnett, nell'introduzione al secondo capitolo dedicato alla storia della teoria della traduzione, volendo sottolineare l'importanza che gli studi sulle varie concezioni storiche di traduzione rivestono per l'affermazione della odierna teoria, scrive:

“Studies of this kind, then, that are not bound to rigid notions of period, but seek to investigate changing concept of translation systematically, having regard to the system of signs that constitutes a given culture, are of great value to the student of Translation Studies. This is indeed a rich field for future research”.
(De Bassnett, 1980, p. 42)

(Studi di questo tipo, allora, che non si attengono a una periodizzazione rigida, ma che si sforzano di investigare sistematicamente i cambiamenti delle concezioni di traduzioni, avendo riguardo ai sistemi di segni che costituiscono una determinata cultura, hanno un valore immenso per lo studente di traduzione. E indubbiamente questo è un campo ricco per la ricerca futura.)⁸

Segue una esemplificazione di tali cambiamenti, dall'epoca dei romani fino ai nostri giorni, che in un tono discorsivo ci avvisa, per esempio, che traduttori della Bibbia nell'epoca della Controriforma non potevano intendere più la traduzione come imitazione, come un processo di arricchimento della propria letteratura e lingua, come avveniva in epoca romana, e questo non solo perché la traduzione di un testo sacro, come già per San Girolamo, viene ad assumere un carattere nuovo di missione, ma perché *“In an age when the choice of a pronoun could mean the difference between life or condemnation to death as a heretic, precision was of central importance”*. (*Idem*. p. 49) *(In un'età in cui la scelta di un pronome poteva significare la differenza tra la vita o la condanna a morte per eresia, l'esattezza diventava di importanza capitale.)*

Il libro della Bassnett, tra altri, così come la lettura di alcuni testi di grandi traduttori del passato, tra cui includo naturalmente *Le considerazioni di Ugo Foscolo su la traduzione del cenno di Giove*, (Foscolo, 1961, pp. 58-69), che saranno l'oggetto principale del nostro discorso, mi hanno portato a riflettere sul fatto che la grande importanza degli studi storici di traduzione, oltre alla maggior sensibilità che si acquista per la complessità dei problemi inerenti alla traduzione, sia esattamente la maggior consapevolezza che ce ne viene della storicità delle nostre stesse formulazioni teoriche, le quali non devono essere intese, come spesso avviene, quale compimento scientifico

8 Le traduzioni di cui non è citato l'autore sono nostre.

e superamento di posizioni parziali del passato, ma come nuove “parzialità”, tutte volte a definire questioni e compiti vitali del nostro presente.

Che in una determinata presa di posizione nei riguardi della traduzione sia implicito un modo nuovo di intendere le potenzialità dei rapporti comunicativi in entrambe le dimensioni, sincronica e diacronica, non mi pare che ci possano essere dubbi. E il Foscolo, per il carattere particolarmente combattivo e tenace delle sue prese di posizione, ci aiuta a capire tale verità in modo chiaro e affascinante allo stesso tempo.

È noto a tutti, infatti, che nella sua veemente opposizione al gusto retorico nelle lettere, ancor tanto diffuso nel Settecento, e che rivelava, secondo il nostro poeta, la servitù degli spiriti e la corruzione del pensiero e della vita morale, si profilava una nuova concezione di poesia, la poesia degli spiriti liberi e appassionati, agitatrice di forti affetti, la quale, per questi suoi propositi, doveva incontrare nella grande poesia primitiva dei secoli passati il suo collegamento ideale. Si veniva formando in questo modo un nuovo senso della storia, per il quale, e mi riferisco al Foscolo pur sapendo che ciò avveniva nel movimento generale del pensiero, mentre si cerca di evocare il mondo passato come patria ideale di riferimento, non si può fare a meno di riconoscerlo come irrevocabilmente perduto.

Come nella concezione poetica, così nella critica — il momento della lettura — e nella concezione di traduzione, tale nuovo e contraddittorio senso storico sposta gli obiettivi e i modi: mentre l'ideale dei traduttori classicisti era di saper trasferire il mondo classico nella dimensione del presente senza soluzione di continuità — cfr. Dryden, nella sua *Dedication of the Aeneis* — 1673: “*I have endeavoured to make Virgil speak such English as he would himself have spoken, if he had been born in England, and in this present age*” (in De Bassnett, 1980, p. 60). (Mi sono sforzato di far parlare Virgilio in inglese così bene come l'avrebbe parlato lui stesso se fosse nato in Inghilterra e nei giorni di oggi),

oppure, con un esempio più vicino al Foscolo e a noi, il Monti: “Quando si traduce non è più la lingua del tradotto, a cui si debbono i primi riguardi, ma quella del traduttore” (in Foscolo, 1961, p. XXIII) —, l’ideale del Foscolo, che non nutre più la fiducia dei classicisti nella possibilità di immediata equivalenza storica di età distanti, si definisce come il tentativo di far rivivere un mondo di passioni individuate nella loro propria originalità.

Così, mentre a livello di enunciato teorico, e nel caso del poeta de *I Sepolcri* non potrebbe essere stato differente, il Foscolo afferma: “ogni controversia sul metodo di tradurre s’acqueterà, spero, in quest’unico assioma: essere ottima fra le possibili traduzioni di poemi antichi in lingua moderna quella che ecciterà le stesse passioni nell’anima e le stesse immagini nella fantasia con lo stesso effetto dell’originale” (Foscolo, 1944, 317); di fatto, alla prova pratica con le sue stesse traduzioni, e nell’esercizio di lettura critica che le precede, dovrà ammettere che “I vocaboli corrispondenti [a quelli omerici] nelle lingue moderne languiranno sempre per l’impossibilità di trasfondere in essi le minime idee accessorie che animano i greci”. (Idem, p. 330)

Ed è forse utile ricordare che per “idee accessorie” il Foscolo intende, sulla scia della teoria lockiana, “quelle minime idee concomitanti d’ogni parola e che sole in tutte le lingue danno tinte e movimento al significato primitivo” e che “si sono smarrite per noi posteri con l’educazione e la metafisica di popoli quasi obblati: i dizionari non ne mostrano che il vocabolo esanime.” (Foscolo, 1961, p. XXXIV)

Ma è ora di passare al testo.

TRADUZIONI ESAMINATE

Il cenno di Giove

*E cai cyaneësin ep'ophrysi neuse Kronioon:
Ambrosiai d'ara chaitai eperroosanto anactos
Kratos ap'athanatoio, megan d'elelixen Olympon.*

*Disse e con le nere sopracciglia il Cronide accennò;
le chiome ambrosie del sire si scompigliarono
sul capo immortale: scosse tutto l'Olimpo.
(Iliade, Libro primo, vv. 528-30)
(Trad. di Rosa Calzecchi Onesti – 1950)*

*Diceva, e con le cupe sopracciglia assentì il figlio di
Cronos, e le divine chiome del sire ondeggiarono giù dal capo
immortale, e fece sussultare il grande Olimpo.
(Trad. di Nicola Festa - 1972)*

*Disse e fece un cenno all'ingiù, il Cronide, abbassando le
oscure sopracciglia; le chiome divine del sovrano si agitarono
scendendo dal capo immortale. Fece tremare il vasto Olimpo.
(Trad. di Giuseppe Tonna - 1973)*

Virgilio

Annuit et totum nutu tremefecit Olimum.
(Fece cenno col capo e con questa mossa fece tremar l'Olimpo)
(Trad. in BIANCHI, E. R. & LELLI, O.)

Ovidio

*Terrificam capitis concussit terque quaterque
Caesariem cum qua terram, mare, sidera movit.
(Metamorfosi, Lib. I, 179)*

Marzia Terenzi Vicentini

*(Scosse più volte sul capo la chioma tremenda con cui
suole crollare le stelle, crollare la terra ed il mare.)*

(Trad. di Ferruccio Bernini - 1984)

Cunich

(Raimondo, 1719-1794. Gesuita dalmata, grecista e latinista, insegnò in varie città d'Italia e tradusse l'*Iliade* in esametri latini)

Sic ait, et capile atque oculis pater annuit: alman

Ambrosius fluxit per frontem et regia crinis

Tempora; contremuere arces et culmina Olympi.

(Così dice, e annuisce con gli occhi e il capo:

il crine divino ricade sull'alma fronte e sulle tempie regali;
tremarono le vette e le cime dell'Olimpo.)

Alegre

(Francisco Javier, 1729-1788. Gesuita messicano, insegnò a Bologna, e tradusse l'*Iliade* in latino)

Sic ait, et quassat caput immortale; per ora

Perque humeros fluxere comae, et tremat altus Olympus.

(Così dice, e scuote il capo immortale; per il volto e per
gli omeri gli ricadono le chiome, e trema l'alto Olimpo.)

Salvini

(Anton Maria, 1653-1729. Compilatore del vocabolario della Crusca)

Disse, e la prole di Saturnio fece

Del suo ceruleo sopracciglio cenno,

Crollò l'immortal testa, e le divine

Chiome dell'alto Sir diero una scossa

Onde tutto tremonne il vasto Olimpo,

Maffei

(Scipione, 1675-1755. Insigne rappresentante
della grande erudizione settecentesca)

*Disse, e co' neri cigli il segno diede,
E le chiome si mossero immortali
Del divin capo, e ne tremò l'Olimpo.*

Ridolfi

(?)

*Disse, e col nero sopracciglio Giove
Fe' cenno; e nel crollar l'augusto capo
Le immortali sue chiome si agitaro
Onde tutto si scosse il grande Olimpo*

Ceruti

(1735-1808)

*Disse, e fe' cenno con le nere ciglia,
Crollò il capo immortal, scosse la fronte
E le chiome divine; e ne tremaro
Le sfere e i gioghi del sublime Olimpo.*

Cesarotti

(Melchiorre, 1730-1808)

*Ei disse,
E già dechina maestosamente
Le imperiose ciglia; alto squassarsi
Le stillanti d'ambrosia auguste chiome
Sulla testa immortal; senti l'Olimpo
Il cenno onnipossente e traballò.*

Marzia Terenzi Vicentini

Pope

(Alexander, 1688-1744)

*He spoke, and awful bends his sable brows
Shakes his ambrosial curls, and gives the nod:
The stamp of fate, and sanction of the God:
High Heav'n with trembling the dread signal took,
And all Olympus to the centre shook.
(Ei disse, e tremendo inarcò sue nere ciglia,
Crolla sue ambrosie ciocche e dà il cenno,
Impronta del fato e sanzione d'iddio,
L'alto cielo con tremito il formidabile segno prese
E tutto l'Olimpo dal centro crollò)
("Giacitura delle parole" del Foscolo)*

Rochefort

(?)

*Il dit, et fait mouvoir ses sourcils redoutables,
Ses cheveux ondoyans en replis innombrables
Se dressent lentement sur son front radieux,
Il ébranle l'Olympe et fait trembler les Dieux.
(Disse, e fa muovere le sue sopracciglia terribili,
i suoi capelli ondulanti in innumerevoli ricci
si rizzano lentamente sulla sua fronte radiosa,
egli scuote l'Olimpo e fa tremare gli Dei.)*

Madama Dacier

(Anne, 1645-1720)

*En même temps il fit un signe de ses noirs sourcils, les
sacres cheveux furent agitez sur la tête immortelle du Dieu,
et il ébranla tout l'Olympe.*

(Allo stesso tempo fece un segno con le sue nere sopracciglia, i sacri capelli si agitarono sulla testa immortale del Dio, e fece tremare tutto l'Olimpo.)

Bitaube

(?)

*Ainsi dit le fils de Saturne, et il baisse ses noirs sourcils.
La divine cheveleure s'agite sur la tête immortelle du Monarque;
le vaste Olimpe tremble.*

(Così disse il figlio di Saturno, e abbassa le sue nere sopracciglia. La capigliatura divina si agita sulla testa immortale del Monarca; il vasto Olimpo trema.)

Alessandro Verri

(1741-1816)

*Disse, e con le nere ciglia accennò di sì. Le ambrosia
aspiranti chiome ondeggiarono sulla testa immortale; e
l'Olimpo ne tremò.*

Vincenzo Monti

(1754- 1828)

*Disse; e il gran figlio di Saturno i neri
Sopraccigli inchinò. Su l'immortale
Capo del Sire le divine chiome
Ondeggiarono, e tremonne il vasto Olimpo.*

Ugo Foscolo

(1778-1827)

*Disse;
E accennò i neri sopraccigli: al Sire
Saturnio i crini ambrosii s'agitarono
Sulla testa immortale, e dalle vette
A' fondamenti n'ondeggiò l'Olimpo.*

OSSERVAZIONI FINALI

Gennaro Barbarisi, che nella sua *Introduzione* agli esperimenti foscoliani di traduzione dell'*Iliade* cerca di dare delle spiegazioni plausibili ai ripetuti tentativi, connessi alle variazioni di gusto e al processo di continuo affinamento critico, delle traduzioni foscoliane e alla loro frammentarietà, ci avverte che proprio dal metodo, dal suo modo di intendere la traduzione, ne deriverebbe la difficoltà.

Infatti se il Foscolo, per tradurre Omero, per non tradirlo e per arrivare a sentire come egli sentiva, si è preoccupato, fin dai primi saggi, non tanto di rendere in bella forma italiana il poema omerico, quanto di studiarne ogni particolare storico e linguistico e filologico, proprio per questo eccessivo scrupolo di fedeltà non sarebbe riuscito a portare a termine l'impresa:

... nelle sue versioni, egli, illuso di essere giunto a 'vedere con gli occhi di Omero', attraverso una personale interpretazione della teoria settecentesca delle 'idee accessorie' tendeva a esprimere tutte le immagini significate dalle parole del testo greco, sebbene teoricamente fosse portato ad ammettere l'impossibilità dell'impresa. (...) conseguenza di questo caratteristico indugiare su ogni elemento dell'antico poema è il frammentismo della traduzione, che solo raramente arriva a dispiegarsi in un canto disteso. (Foscolo, 1961, p. XXII)

Certamente questo atteggiamento informava la produzione poetica, se sappiamo con il Barbi che anche nelle *Grazie* le singole liriche mal si adattavano a un discorso didascalico, che solamente il gusto alessandrino del poeta voleva rendere esplicito. Ma rispetto alla traduzione dell'*Iliade*, in particolare, il Barbarisi ci dice che:

non ebbe la sua unità, perché la fonte dell'ispirazione foscoliana non fu il grande mito della guerra di Troia da narrare ai contemporanei, ma l'evocazione di tutto il mondo omerico, che agli occhi dell'interprete moderno

emergeva dallo sfondo dell'immane tragedia, e la contemplazione di una bellezza da lui avvertita in tutti quei particolari nei quali si rifletteva la sua sensibilità. (Idem. pp. XXII-XXIII)

Deriverebbe da questa diversa sensibilità per gli aspetti del mondo antico lo stacco tra la traduzione fluente del Monti e quella frammentaria, impossibile del Foscolo:

Diversamente il Monti nell'Iliade scopriva proprio quella struttura, che, spesso al limite del barocco, aveva freddamente cercato di costruire nei suoi 'macchinosi' poemi, e vi trovava inoltre una sostanza di vive passioni che a lui mancava e che mai avrebbe potuto derivare dai fatti e personaggi del suo tempo: Omero divenne il centro della sua poesia, ed egli si abbandonò alla gioia di narrare in quella lingua italiana, che fu il suo amore più sincero ('quando si traduce non è più la lingua del tradotto, a cui si debbano i primi riguardi, ma quella del traduttore'), le antiche vicende, trasferendole nel suo mondo di grazia e grandiosità neo-classica e di epopea ossianica. Di qui anche l'eccezionale unità di tono, che invano chiederemmo al Foscolo. (Idem. p. XXIII)

E per capire quanto il momento della lettura, o interpretazione acritica sia inerente al processo del tradurre, è bene ricordare che, nel caso della traduzione del *Viaggio Sentimentale*, il diverso e più libero atteggiamento foscoliano verso il mondo sterniano lo rende ben altro traduttore:

*... sciolto da queste preoccupazioni nel tradurre il **Viaggio sentimentale** dello Sterne aveva sentito l'obbligo di provvedere di frasi e d'idiotismi gentili il suo gracile testo' ed aveva secondato liberamente la sua vena pittorica, orchestrando, con una suprema prova d'arte, tutto il poemetto inglese nella tonalità delle Grazie. (Idem. p. XXII)*

L'antinomia, che il Foscolo esemplificherebbe in modo evidentissimo, tra l'impossibilità del tradurre in piena fedeltà e la pratica della traduzione che tende a far rivivere l'originale, è la sfida teorica lanciata in un bellissimo articolo di Fubini, esattamente sulla traduzione, dove, come dovremmo aspettarci da questo critico che ha amato tanto il poeta e che ha saputo ricostituirne con tanta finezza l'animo e l'opera, c'è un riferimento anche al Foscolo.

E apriamo una parentesi per ricordare che è proprio il Fubini ad affermare che il senso dell'infinita ricchezza racchiusa nella parola che permetteva al Foscolo, come a nessun altro scrittore prima di lui, di ritrovare nell'esame della singola espressione, colta nella sua storicità, l'unità dell'opera d'arte, gli doveva venire esattamente dalla sua esperienza di traduttore: "Senza i tentativi di versione dell'*Iliade* non avremmo forse il carne dei *Sepolcri*". (Fubini, 1988, p. 277)

Non è questo il momento di discutere i presupposti filosofici e di concezione di linguaggio che sottendono le argomentazioni del critico di ispirazione idealista e che stimolano ancor oggi a una riflessione teorica molto opportuna; ma vediamone le considerazioni connesse al nostro discorso.

L'antinomia tra l'impossibilità della traduzione e la sua pratica trova la sua soluzione in un determinato concetto di vita espressiva, intesa come un *continuum*, di cui il lettore è di volta in volta la forza che l'attualizza:

A risolvere l'antinomia, converrà, io penso, tralasciare il confronto fra originale e traduzione, che non può concludere se non col riconoscimento di una manchevolezza (sia che prendiamo ad esaminare un'opera di poesia che una voce qualsiasi del lessico, priva sempre, com'è noto, di una corrispondenza esatta in un'altra lingua), e affissarci invece a quella vita espressiva, un continuum da cui emerge l'opera singola che in sé accoglie e risolve tante voci del passato e diviene a sua volta forza operante, elemento vivo di una tradizione che non può essere

chiusa nei limiti di un particolare linguaggio. Come potrebbe un lettore che ha accolto nel suo animo non certo passivamente un'opera di poesia, non essere stimolato a parlarne, mettendo in rilievo questo o quel passo, dandone una parafrasi che serba per la sua commozione una traccia dell'originale e l'originale fa, sia pur tanto imperfettamente, conoscere a chi non l'ha letto, inducendolo a procurarsene una meno approssimativa conoscenza? E se nella parafrasi di un lettore o di un critico è dato avvertire la presenza, modesta e dimessa se si vuole, della poesia, non la si avvertirà pure nelle parole di un'altra lingua che, ispirate da una simile commozione, tentano di farne partecipi altri lettori? (Fubini, 1973, p. 284)

È chiaro che da questa impostazione, per la quale il traduttore “non è un lettore dotato di un'astratta potenzialità di comprendere un testo, o di rendere poi in un qualsiasi altro sistema linguistico quanto ha letto, bensì quel determinato individuo vivente dentro quella determinata lingua e partecipe di quel gusto, e in quanto tale sollecitato dall'esperienza viva della propria lingua, intesa nel senso più ampio, a trasportare in essa, secondo i modi che si son detti, l'opera poetica composta in altro linguaggio e che egli è andato facendo cosa sua” (Idem. pp. 293-294), il Fubini riconosca poi che il carattere proprio di ogni traduzione, al pari della critica, non è mai definitiva ed esauriente.

Ma è anche chiaro che, con la sua impostazione della vita espressiva, il critico debba rifiutare quelle teorie che fissano “l'opera poetica, quella originale o quelle ricreate dai lettori-interpreti-traduttori, nell'ambito di una irriducibile e irrelata soggettività” (Idem. p. 304)

E se il Fubini, attaccando tali posizioni, si riferiva alle esasperazioni naturalistiche e psicologistiche di un Pirandello, di un De Lollis o del primo Croce, non possiamo fare a meno, noi partecipi del dibattito linguistico contemporaneo, di sentirne tutta l'attualità.

Ci piace concludere questa nostra comunicazione con le sue parole, che paiono addirittura un proseguimento

della ricerca foscoliana, e che senz'altro ne incorporano una grande dimestichezza:

La traduzione non è per noi se non un aspetto... della perenne vitalità dell'opera di poesia, o meglio di quella vita espressiva in cui non esistono jati o fratture. Né le singole voci, né le più eccelse opere di poesia vivono di una vita a se stante, come fossero isolate, prive di relazione con ogni altra: non per questo si disconosce l'individualità della singola opera poetica, ammettendo la possibilità di una sua traduzione, anzi di infinite traduzioni, né la si dissolve in questa serie indefinita di interpretazioni, poiché ognuna di esse sempre a quell'opera ci rinvia; non diversamente da quel che accade per i vari discorsi dei critici, che presuppongono nella loro stessa diversità quell'opera di poesia storicamente determinata. Cosicché l'antinomia che ci era parsa insuperabile, della possibilità e della impossibilità della traduzione, ci si svela come un duplice aspetto di un'unica verità, essendo il tradurre impossibile e nello stesso tempo possibile e consistendo l'errore nell'affermare come unica valida e esclusiva una sola di quelle proposizioni. (Idem. pp. 305-306)

REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS

1. DE BASSNETT-MCGUIRE, S. *Translation Studies*. London: Methuen, 1980.
2. FOSCOLO, U. *Poesie*. Firenze : Le Monnier, 1944. A cura di F.S. Orlandini.
3. _____. *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*. Ed. Nazionale. Firenze: Le Monnier, 1961. Introduzione di Gennaro Barbarisi.
4. FUBINI, M. *Critica e poesia*. Roma: Bonacci, 1973.
5. _____. *Ugo Foscolo*. Saggi, studi, note. Firenze: La Nuova Italia, 1988.

UGO FOSCOLO

ESPERIMENTO DI TRADUZIONE DELLA *ILIADÉ*
EXPERIMENTO DE TRADUÇÃO DA *ILÍADA*

SU LA TRADUZIONE DEL CENNO DI GIOVE
SOBRE A TRADUÇÃO DO ACENO DE JÚPITER

LETTERA A FRANCESCO SAVERIO FABRE (1814)
CARTA A FRANCESCO SAVERIO FABRE (1814)

INTORNO ALLA TRADUZIONE DELL'*ODISSEA*
EM TORNO DA TRADUÇÃO DA *ODISSÉIA*

SULLA TRADUZIONE DELLO *STERNE*
SOBRE A TRADUÇÃO DE *STERNE*

ANTOLOGIA BILÍNGUE
CLÁSSICOS DA TEORIA DA TRADUÇÃO
VOL. 3, UFSC, 2005

UGO FOSCOLO

Esperimento di traduzione della *Iliade*
Experimento de tradução da *Iliada*

UGO FOSCOLO¹
ESPERIMENTO DI TRADUZIONE DELLA *ILIADE* DI OMERO

Un particolare interesse rivestono questi scritti di Ugo Foscolo (1778-1827) sulla traduzione. È inizialmente come traduttore, infatti, che Foscolo, in sintonia con i contemporanei fermenti dell'investigazione filosofica tedesca, acquisisce una nuova consapevolezza del rapporto intrinseco e necessario tra creazione letteraria e la lingua in cui è stata concepita, e rinsalda quella risentita coscienza del valore assoluto dell'espressione che si riconosce nella sua produzione poetica e critica. La traduzione dell'Iliade, infatti, iniziata già negli anni giovanili, lo vedrà impegnato durante tutta la sua vita, né mai sarà portata a termine. In vita saranno pubblicati appena i suoi "esperimenti" di traduzione del 1° e del III° libro, nel 1807 e nel 1821. Il testo che segue fa da introduzione all'Esperimento di traduzione della Iliade di Omero.

Principiis omen inesse solet.
Ovidio. *Fas.*, I, 178
Brescia, per Nicolò Bettoni, MDCCCVII

INTENDIMENTO DEL TRADUTTORE

Gli uomini nati alle belle arti cercano in Italia una versione corrispondente alla fama di Omero. Il Cesarotti, ingegno sommo de' nostri tempi, che poteva egregiamente tradurlo, elesse d'imitarlo; e forse fa sospettare che il padre de' poeti non risplenderebbe nelle sue bellezze natie. Risplende nondimeno in altre lingue, e credo che l'Italiana più ch'altre possa assumere le virtù di Omero senza studio di ornarle, e i suoi difetti senza timor d'avvilirsi. Però imprendo a tradurre l'*Iliade*.

Le *immagini*, lo *stile* e la *passione* sono gli elementi d'ogni poesia. — L'esattezza delle immagini Omeriche non può derivare a chi le copia se non se dalla teologia, dalle arti, e dagli usi di quelle età eroiche; nè io scrivo verso senza prima imbevermi a mio potere delle dottrine di tanti scrittori intorno ad Omero. Chi mi trovasse

UGO FOSCOLO¹
EXPERIMENTO DE TRADUÇÃO DA *ILÍADA* DE HOMERO

*Estes textos de Ugo Foscolo (1778-1827) sobre a tradução se revestem de um especial interesse. De fato, foi como tradutor que Foscolo, em sintonia com os fermentos da investigação filosófica alemã da época, adquire a consciência da relação intrínseca e necessária entre criação literária e língua na qual foi concebida e reforça a percepção do valor absoluto da expressão que se reconhece em sua produção poética e crítica. A tradução da *Iliada*, iniciada de fato na juventude, vai ocupá-lo durante toda a vida, sem nunca ter sido concluída. Serão publicadas somente as suas “tentativas” de tradução do I e do III livro, em 1807 e 1821. O texto que segue serve de introdução ao Esperimento di traduzione della Iliade di Omero.*

Principiis omen inesse solet.
Ovidio. *Fas.*, I, 178
Brescia, per Nicolò Bettoni, MDCCCVII

NOTA DO TRADUTOR²

Na Itália, os tradutores que têm pendor poético procuram fazer uma versão de Homero que esteja à altura da fama deste. Cesarotti, espírito excelso da nossa época, que tinha as condições para traduzi-lo de modo excelente, preferiu imitá-lo, como se, na nossa língua, o pai dos poetas não chegasse a resplandecer em toda sua beleza nativa. Resplandece, no entanto, nas outras línguas, e estou convencido de que o italiano, mais que outros idiomas, pode incorporar as virtudes de Homero sem precisar orná-las e os defeitos sem temer de se aviltar com isso. E é por tal razão que resolvi traduzir a *Iliada*.

As *imagens*, o *estilo* e a *paixão* são os elementos de toda poesia. A exatidão das imagens homéricas, por quem se propõem a reproduzi-las, só pode ser derivada da teologia, das artes e dos costumes daquelas épocas heróicas. Assim, eu também não traduzo verso algum sem ter antes procurado assimilar em profundidade os ensinamentos dos muitos estudiosos que escreveram

in ambiguità l'ascriba in parte alle tenebre di rimotissime tradizioni. - L'armonia, il moto, ed il colorito delle parole fanno risultare, parmi, lo *stile*: l'armonia si sconnette nelle versioni, e le minime idee concomitanti d'ogni parola e che sole in tutte le lingue dànno tinte e movimento al significato primitivo, si sono smarrite per noi posteri con l'educazione e la metafisica di popoli quasi obbliti: i dizionari non ne mostrano che il vocabolo esame.² Onde io inerendo sempre al significato mi studio di dar vita alle mie parole con le idee accessorie e con l'armonia che mi verranno trasfuse nella mente dall'originale. Ma varie sono le tempre intellettuali d'ogni uomo; vario il valore di ciascuna parola, a chi troppo oscurata, a chi troppo magnificata dall'antichità; incostante la pronunzia delle lingue morte; diversi gli organi di tante orecchie nelle quali i versi suonano; quindi opposte sempre le sentenze sulla corrispondenza dello stile ne' traduttori. Nè io mio lusingo dell'assenso comune; che anzi sospetto d'aver dato al poeta un andamento più concitato, ed alla lingua italiana certa affettazione di antichità e di sintassi greca. Ma se i disegni della mente partecipano del divino, la materia e i sensi con che si ritraggono sono, pur troppo, sempre umani.

Per la *passione*, elemento più necessario degli altri, e così universalmente diffuso nell'*Iliade*, s'io lascerò freddi i lettori, non sarà colpa dell'incertezza del gusto nè delle storie, ma tutta mia e della natura del mio cuore, del cuore che nè la fortuna nè il cielo nè i nostri medesimi interessi, e molto meno le lettere, possono correggere mai ne' mortali.

E perchè i principi e gli autori non odono la verità nelle loro stanze, io pubblico questo saggio per valerme delle sentenze de' dotti, e del sentimento degl'ingegni educati. Ad agevolare il confronto stampo la traduzione letterale del Cesarotti postillando i passi ch'io per varietà di lezione o di congetture spiego altramente: le interpretazioni latine sono assai volte inesatte, noiose alla lettura, nè facili a tutti; e i grecisti che volessero giovarmi abbondano di testi. L'esame ch'io fo de' traduttori, che soli fra tanti o per necessità di versione o per favore do scuole evitarono l'oblio, giustificherà, spero l'impresa: continuando, non li nominerò più, che ad ogni modo le altrui colpe non mi sarebbero merito. Ma da quelle versioni, e da' retori e rimatori di quelle età

sobre Homero; e se alguém me achar pouco claro, deverá em parte atribuir tal resultado à obscuridade com que chegaram até nós tradições tão remotas. A harmonia, o movimento e o colorido das palavras compõem, penso eu, o *estilo*. A harmonia desfaz-se nas traduções, e as mínimas ideias acessórias que acompanham cada palavra³ – e que, em todas as línguas, são as únicas responsáveis pela cor e pelo movimento do significado originário – perdem-se para nós pósteros, juntamente com a educação e as crenças daqueles povos quase esquecidos. Os dicionários mostram apenas vocábulos exânicos,⁴ de sorte que, ao traduzir, procuro, atendo-me sempre ao significado originário, dar vida às palavras mediante as ideias acessórias e a harmonia que o original me sugere. Mas diferentes são as características intelectuais de cada homem; diferente, para cada um, o valor de cada palavra, depreciada ou enaltecida em demasia em razão da sua antiguidade; incerta a pronúncia das línguas mortas; diferentes os ouvidos aos quais os versos soam, de modo que as opiniões dos tradutores sobre a justa correspondência do estilo só podem ser opostas. Entretanto, nem mesmo se a minha tradução obtivesse um consenso unânime poderia ficar lisonjeado, pois tenho a impressão de ter impresso ao poeta um ritmo mais intenso do que o seu e, à língua italiana, certa afetação de antiguidade, com o uso de construções sintáticas gregas. Isso porque, se os desígnios da mente participam da divindade, a matéria e os sentidos com os quais, de fato, eles são realizados continuam sendo, infelizmente, apenas humanos.

Quanto à *paixão*, elemento mais necessário do que os outros e presente de maneira tão marcada na *Iliada*, se eu deixar os leitores frios, a culpa não será da falta de sensibilidade estética destes nem das histórias do poema, mas toda minha, da natureza do meu coração, do coração que, em nós mortais, nunca a fortuna, nem o céu, nem nossos próprios interesses e muito menos as letras podem chegar a modificar.

E uma vez que os príncipes e os autores não têm acesso à verdade se permanecem fechados entre quatro paredes, publico este ensaio para valer-me das opiniões dos doutos e do julgamento de intelectuais ilustrados. Para facilitar o cotejo, incluo a tradução literária de Cesarotti, com o comentário daqueles trechos que eu, por basear-me em outra lição ou em conjeturas diferentes, explico de outra maneira: as traduções latinas frequentemente são inexatas, enfadonhas à leitura e não fáceis para todos, e os estudiosos de grego que quiseram ajudar-me têm textos em abundância. O exame que faço dos tradutores, apenas daqueles que, entre muitos, não são esquecidos, quer pela necessidade de se ter uma tradução, quer pelo favor que eles encontraram nas escolas, deve justificar, espero eu, o meu empreendimento.

parmi, che senza l'*Ossian* del Cesarotti, il *Giorno* del Parini, l'Alfieri, e Vincenzo Monti la magnificenza della nostra poesia giacerebbe ancora sepolta con le ceneri di Torquato Tasso. Da indi in qua un secolo la inorpellò, e l'altro la immiserì: nè mancarono ingegni; ma le corti, le cattedre de' regolari, e le accademie prevalevano: quindi molti i valenti, rarissimi i grandi. Forse l'*Ossian* farà dar nello strano, il Parini nel leccato, l'Alfieri nel secco, il Monti nell'ornato; ma le umane virtù non fruttano senza l'innesto d'un vizio: i grandi ingegni emuleranno; i piccoli scimiotteranno; e i mediocri, ammaestrati dallo studio a giudicare dell'arte, ma impotenti per natura a conseguirla, si getteranno come corvi sulle piaghe de' generosi cavalli.

Em seguida, não os nomearei mais, pois, de qualquer forma, os defeitos dos outros não reverteriam em mérito meu. Mas examinando tais traduções, dos retóricos e dos rimadores daquela época, acho que se pode tranquilamente concluir que, sem o *Ossian* de Cesarotti, o *Giorno* de Parini, sem Alfieri e Vincenzo Monti, a grandeza da nossa poesia estaria ainda sepultada debaixo das cinzas de Torquato Tasso. De lá para cá, um século vestiu-a de vãos ouropéis, outro a despojou totalmente. Não faltaram homens de talento, mas as cortes, as cátedras professorais e as academias prevaleceram, de modo que, se houve grande número de literatos de valor, foram raríssimos os realmente grandes. Talvez o *Ossian* possa inspirar um estilo excêntrico, Parini, afetado, Alfieri, seco, Monti, ornamental, mas as virtudes humanas não frutificam sem o enxerto de um vício. As grandes inteligências por-se-ão a emular, os pequenos a macaquear e os mediocres, treinados pelo estudo a julgar a arte, mas impotentes por natureza para consegui-la, jogar-se-ão como urubus sobre as chagas de cavalos generosos.

UGO FOSCOLO

Su la traduzione del Cenno di Giove
Sobre a tradução do Aceno de Júpiter

SU LA TRADUZIONE DEL CENNO DI GIOVE CONSIDERAZIONI DI UGO FOSCOLO³

Testo pubblicato dallo stesso Foscolo in appendice alla traduzione del I° libro dell'Iliade, in Esperimento di traduzione della Iliade di Omero di Ugo Foscolo. Brescia: Nicolò Bettoni, 1807, p. 106-108; poi in Esperimenti di traduzione dell'Iliade. Parte Prima. Edizione critica a cura di Gennaro Barbarisi. Firenze: Felice Le Monnier, 1961, pp. 59-69.

Applicherò il mio parere intorno alla corrispondenza dello⁴ stile a tre versi di Omero che dipingono la maestà e l'onnipotenza d'iddio. La sintassi è limpida, le frasi schiette di tropi, e tutto vi pare sì evidente, che veruno de' commentatori li tormentò. Chi mai troverà in questo quadro difetti da emendare, o nel proprio ingegno bellezze da aggiungervi? La figura è una, l'attitudine riposata, i movimenti mastosi, l'effetto istantaneo. Ma a ricopiarlo niuno è riuscito, nè riuscirà, temo.

Ἦ, καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρυσι νεύσε Κρονίων·
Ἀμβρόσια δ' ἄρα χαιται ἐπερρώσαντο ἀνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον·

E cai cyaneësin ep'ophrysi neuse Kronioon:
Ambrosiai d'ara chaitai eperroosanto anactos.
Kratos ap'athanatoio, Megan d'elelixen Olympon⁵.

A chi non sa di greco i minimi tuoni dell'armonia si smarriscono, perchè al labbro italiano sono ignote le modificazioni delle vocali η, ε̄ - ν, γ - ω, οο: e delle consonanti χ, χh - θ, th. Chi legge come i greci moderni, o con la scuola Erasmiana sente un'armonia forse migliore, ma certo diversa dalla mia, ch'io attenuo il suono delle consonanti β, b - γ, g - ζ, d; e spesso sciolgo i dittonghi, e li protraggo sempre. A questa varietà d'armonia accidentale s'aggiunge l'altra inerente alle voci ed al metro. Tutto il secondo verso è molle di vocali; la fine dell'ultimo ha in sè un tremito rapido e violento: la dignità dell'esametro è appena adombrata nell'endecasillabo.

SOBRE A TRADUÇÃO DO ACENO DE JÚPITER CONSIDERAÇÕES DE UGO FOSCOLO⁵

Texto publicado pelo próprio Foscolo no apêndice à tradução do livro I da Iliada; In: Esperimento di traduzione della Iliade di Omero di Ugo Foscolo, Brescia: Niccolò Bettoni, 1807, p. 106-08; posteriormente em Esperimenti di traduzione dell'Iliade. Primeira Parte; edição crítica organizada por Gennaro Barbarisi, Firenze: Felice Le Monnier, 1961, p. 59-69.

Aplicarei minhas idéias a respeito da justa correspondência do *estilo*⁶ a três versos de Homero que retratam a majestade e a onipotência de Deus. A sintaxe é clara, as frases livres de tropos e tudo se apresenta com tamanha evidência que nenhum comentarista ousou submeter esses versos à tortura. Quem, com efeito, conseguirá achar neste quadro defeitos para corrigir ou encontrar em sua própria imaginação representações mais belas para serem acrescentadas? A figura é uma só, a atitude serena, os movimentos majestosos, o efeito instantâneo. E, no entanto, até agora ninguém conseguiu reproduzi-lo nem, temo eu, conseguirá no futuro.

Ἦ, καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσϊαι δ' ἄρα χαῖται ἐπεβρώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον·

Tendo dito estas palavras, o filho de Cronos inclinou a cabeça, o cheiro de ambrosia espalhou-se, as escuras madeixas penderam a cabeça, imortal e ele fez o grande Olimpo tremer.⁷

Para quem não conhece grego os tons mínimos da harmonia se perdem, uma vez que o aparelho fonador italiano desconhece as modificações das vogais η (ê), ἔ (u), ω (ô) e das consoantes χ (ch), θ (th) . Quem lê como fazem os gregos modernos ou conforme a escola erasmiana talvez perceba uma harmonia mais próxima do original, mas certamente diferente da minha,⁸ pois eu atenuo o som das consoantes β (b), γ (g), δ (d), frequentemente cindo os ditongos e sempre os arrasto. A esta variedade de harmonia accidental acrescenta-se a outra inerente às vozes e ao metro. Todo o segundo verso é suave em razão das vogais, o final do último contém em si um frêmito rápido e violento, a dignidade do hexâmetro mal se pressente no hendecassílabo.

I vocaboli corrispondenti nelle lingue moderne languiranno sempre per l'impossibilità di trasfondere in essi le minime idee accessorie che animano i greci.

Κρονίων, *Saturnio*. Κρόνος suona *Tempo*; e *Saturnio*⁶ eccita nel pensiero l'ignota origine de' secoli, la lor successione, e il loro termine, illimitato per l'umana immaginazione: quindi l'eternità; quindi il religioso terrore della mente per questo attributo della divinità, alla quale gli uomini per l'opinione dell'immortalità dell'anima si credono eternamente soggetti: e i popoli si sono sempre pasciuti di religione, di speranze e di terrore. Aggiungi che a' tempi omerici il nome *Saturnio* era pregno di tradizioni teologiche, e della genealogia de' Numi; favole che ad ogni modo rappresentavano *immagini*, nutrivano *passioni*, e conferivano allo *stile poetico*. Ma *Saturnio* nella poesia moderna sarà sempre parola esamine.

Νεύσε. Tutti ripetono che Giove *mosse* le ciglia: ma Giove non dice egli stesso che il cenno solenne era fatto dal capo? Ogni moto del capo si propaga naturalmente alla fronte ed agli occhi. Il poeta dunque mostra l'effetto, poichè dianzi ci aveva avvertiti della causa. Pindaro l'imitò; ma liricamente tace la causa: *Gl'immortali con le sopracciglia annuirono al consiglio di Temide*;⁷ e chi si ricorda d'Omero vede che gli Dei di Pindaro assentirono accennando col capo. Or traduci *chinare le ciglia, piegarle, farle muovere, inarcarle, accennare, dar segno*, non dipingerai mai il rapidissimo consenso degli occhi e delle sopracciglia al moto della testa; nè l'espressione della fronte, da cui si emana tranquillamente, e s'effettua istantaneamente la volontà dell'onnipotente.

Κυανέησι. Il poeta dà questo aggiunto anche all'alto mare:⁸ Mosco chiama *cerulea* la notte senza luna⁹: niuno ch'io sappia usò fra' latini prima di Virgilio¹⁰ questo colore per nero; nondimeno la *coerulea Mors* di Albinovano¹¹ ci trae di dubbio sul senso che allora assegnavamo a questa parola. Ma noi traducendo *nero*, perdiamo ad ogni modo la grazia del traslato e le idee concomitanti. *Ciglia cerulee* e *fosco-azzurre* nella lingua italiana dissentono dalle immagini umane abbellite da' poeti nella divinità. Io vedo nella parola greca lo splendore che tramanda il velluto nero che gli artefici imbevono prima di tinte azzurre onde non imprigioni tutti i raggi della luce; ma come tradurla?

Os vocábulos das línguas modernas correspondentes aos gregos parecerão inevitavelmente esmorecidos em comparação a estes, sendo impossível transfundir neles aquelas mínimas idéias acessórias que dão vigor aos termos antigos.

- Κρονίων, filho de Saturno, satúrnio. Κρόνος (Krónos) soa *Tempo* e Κρονίων evoca de imediato a origem desconhecida dos tempos, o fluir dos séculos e seu fim, ilimitado para a imaginação humana; faz pensar portanto, na eternidade, no temor religioso que suscita este atributo da divindade, à qual os homens que acreditam na imortalidade da alma julgam estar sujeitos para toda a eternidade — e os povos sempre se têm nutrido de religião, de esperanças e de temor. Acrescente-se a isso que nos tempos homéricos o nome *Saturnio* estava carregado de tradições teológicas e da genealogia dos deuses, mitos que, de qualquer forma, criavam *imagens*, alimentavam *paixões* e condiziam com o *estilo poético*. Mas na poesia moderna *Saturno* sempre será uma palavra exânime.

- Νεύσε. Todos repetem que Júpiter *franziu* as sobrancelhas. Mas não é Júpiter mesmo que diz que o sinal solene foi feito com a cabeça?⁹ Todo movimento da cabeça propaga-se naturalmente à testa e aos olhos. O poeta, portanto, mostra o efeito, uma vez que, antes, nos tinha dito a causa. Píndaro imitou-o, mas, liricamente, deixou de anunciar a causa: *Os imortais anuíram com as sobrancelhas ao conselho de Témis*,¹⁰ e quem se lembra de Homero vê os deuses de Píndaro anuírem movendo a cabeça. Hoje, pode-se traduzir *abaixar os cílios, inclinar ou franzir as sobrancelhas, movê-las, acenar ou fazer sinal com a cabeça*, mas nunca vai se conseguir pintar o acordo rapidíssimo dos olhos e das sobrancelhas com o movimento da cabeça, nem a expressão da testa, da qual emana tranquilamente e se cumpre instantaneamente a vontade do todo-poderoso.

Κυανέησιν. Homero usa esse atributo também para o mar alto;¹¹ Mosco define cerúlea a noite sem luar.¹² Ninguém, que eu saiba, entre os latinos usou esta cor no sentido de preto antes de Virgílio¹³ e, no entanto, a *coerulea Mors* de Albinovano¹⁴ tira qualquer dúvida quanto ao sentido que naquela época atribuíam a esta palavra. Mas nós, ao traduzir ‘preto’, inevitavelmente perdemos a graça do traslado e as idéias concomitantes. *Ciglia cerulee e fosco-azzurro* [Cílios cerúleos e azul fosco], na língua italiana, destoam das imagens humanas que os poetas, ao atribuí-las à divindade, cuidam de tomar mais belas. Na palavra grega eu vejo o brilho que emana do veludo preto, que os tintureiros embebem antes de corante azul para que não absorva todos os raios da luz. Mas como traduzi-la?

Ἀμβρόσια. Voce piena di fragranza, di mollezza, e di deità. Virgilio la derivò;¹² ma nè Servio, grammatico della lingua latina vivente, sa darne idea precisa. Negli antichi l'ambrosia è cibo degli Dei; spesso ne' greci bevanda: talvolta unguento che fa incorruttibili i corpi.¹³ Gl'interpreti tutti a questo luogo si ostinano a tradurre *chiome divine, immortali*, dall'alfa privativo e da βεοτὸς mortale. Ma questo significato primitivo e generale seconda gli accidenti delle cose alle quali si riferisce. *Ambrosia* spesso si scambia con *nettare*, e nell'*Iliade* le vesti degli Eroi sono *nettaree*.¹⁴ La veste *ambrosia* in che fu involto il cadavere di Achille pare che ardesse colla pira;¹⁵ e Silio attribuisce capelli *ambrosii* a un fanciullo morente.¹⁶ L'olio *ambrosio* con che Giunone si fa bella per allettar Giove è *soave e odorifero*.¹⁷ La fragranza era a' mortali indizio d'un iddio presente,¹⁸ e Ippolito conosce Diana all'odore celeste.¹⁹ Omero dunque mirava in questi versi a quell'idea religiosa quasi che tutti gli elementi circostanti s'accorgessero della volontà di Giove. Il che sento nella voce *ambrosia*, la quale non per tanto sarebbe indistinta nella lingua italiana, e la perifrasi la stemprerebbe.

Ἀρα. Particella ridondante che cospira all'armonia rappresentativa del verso. Niun interprete la spiega, niun traduttore saprebbe assumerla con garbo.

Ἀνακτοῦ. Omero non dà il titolo di *Re* che a Giove, a Febo ed a pochissimi altri Dei, per eccellenza. Noi lo confondiamo con βασιλεὺς perchè non conosciamo la proprietà vera di questo attributo.²⁰

Κρατοῦ. Certamente *capo*; ma la mia fantasia non può scompagnare da questa voce l'idea della potenza e della sapienza dettate dalla stessa voce Κρατοῦ *forza, impero assoluto*; idea forse derivata dalla superiorità della regione umana.

Μέγαν. Questo epiteto, che esattamente si traduce *grande*, ha qui l'idea dell'immensità, della sublimità, e della solidità dell'Olimpo: però Virgilio tradusse *totum*.

Ecco le traduzioni e le imitazioni di questi tre versi.

Virgilio

Annuit et totum nutu tremefecit Olympum.

«Fidia effigiando Giove Olimpio interrogato da che modello

- Ἀμβροσίαι, ambrosíacos. Voz repleta de fragrância, suavidade e deidade. Virgílio¹² a usa, mas nem mesmo Sêrvio, gramático da língua latina viva, sabe dar uma idéia exata da sua conotação. Nos antigos ambrosia é manjar dos deuses, para os gregos, no mais das vezes, bebida, mas também unguento que tornava os corpos incorruptíveis.¹⁶ Os tradutores, todos sem exceção, neste lugar obstinam-se a traduzir *cabeleira divina, imortal*, em razão do *alfa* privativo diante de *βεοτὸς*, mortal. Mas este significado primitivo e geral apenas reforça as propriedades das coisas às quais se refere. Ambrosia, frequentemente, é substituída por *néctar*, e na *Iliada* as vestes dos heróis são *nectáreas*.¹⁷ A veste *ambrosíaca* em que foi enrolado o cadáver de Aquiles parece que ardeu na pira;¹⁸ Sílio atribui cabelos *ambrosíacos* a um garoto que está morrendo.¹⁹ O óleo *ambrosíaco* que Juno usa para se embelezar, com o intuito de seduzir Júpiter, é *suave e perfumado*.²⁰ Para os mortais, a fragrância era indício da presença de um deus²¹ e Hipólito reconhece Diana pelo perfume celeste.²² Nesses versos, então, Homero tinha presente essa idéia religiosa, como se todos os elementos circunstantes percebessem a vontade de Júpiter. Eu sinto o mesmo na palavra *ambrosia*, que não sem razão é indivisível em italiano, perdendo intensidade com a perífrase.

Απα. Partícula redundante que contribui para a harmonia dominante do verso. Nenhum intérprete a explica, nenhum tradutor saberia usá-la convenientemente.

Ανακτοῦ. Homero dá o título de *Rei* por excelência apenas a Júpiter, a Febo e a pouquíssimos outros deuses. Nós o confundimos com βασιλεὺς porque não conhecemos a verdadeira propriedade desse atributo.

Κρατὸς. Sem dúvida, *cabeça*, mas a minha imaginação não pode dissociar deste termo a idéia de potência e de sabedoria que me sugere *Saturnio, força, império absoluto*. Idéia talvez derivada da superioridade da razão humana.

Μέγαν. Esse epíteto, cuja tradução literal é *grande*, aqui contém a idéia da imensidade, da sublimidade e da solidez do Olimpo. Por isso Virgílio traduziu *totum*.

Vejamos agora as traduções e as imitações desses três versos.

Virgílio

Anuiu e com tal movimento da cabeça fez tremer todo o Olimpo

Macróbio: “Fídias, que devia retratar Júpiter Olímpio, à pergunta acerca de qual modelo tiraria a imagem da divindade,

trarrebbe la divinità, rispose: da Omero; poichè dalle sopracciglia e dalle chiome di Giove egli avea idoleggiata tutta l'effigie ». Macrobio.

Qui è l'onnipotenza senza la maestà. L'originale fa contemplare, l'imitazione immaginare. Virgilio, Orazio,²¹ e l'Alfieri²² percolano il lettore e fanno ammirare il poeta. Ma in Omero l'autore si nasconde e non si vede che il quadro.

Ovidio

*Terrificam capitis concussit terque quaterque
Caesariem cum qua terram, mare, sidera movit.*²³

Il lusso rettorico della chioma che a un tratto sembra il primo agente ci distoglie dalla sublimità dell'idea. Il *terque quaterque* appone troppa insistenza e troppo stento alla onnipotenza divina.

Cunich

*Sic ait, et capite atque oculis pater annuit: alمام
Ambrosius fluxit per frontem et regia crinis
Tempora; contremuere arces et culmina Olimpi.*

Sic ritarda. *Capite atque oculis* scema il potere divino, emanato dal solo moto del sopracciglio. Manca il *Saturnio*. *Pater* ha nel latino l'idea della signoria, non dell'impero universale come il *Re* nel greco. *Crinis* in singolare non dipinge le masse di ciocche; e *crinis per frontem et tempora* adombra troppo il volto del Dio. *Contremuere*, si potrae troppo, e non serba la violenza rapida dell'ἐλέλιξεν. *Arces* è parola qui inopportunamente metaforica, e *culmen* voce in origine umile, e presentano la stessa idea: ci arrestano sulle vette e ci distraggono dal centro e da' fondamenti del grande Olimpo.

Alegre

*Sic ait, et quasat caput immortale; per ora
Perque humeros fluxere comae, et tremit altus Olympus.*

Eccellente modello per uno scultore che volesse effigiare Giove con le spalle rivolte.

respondeu: 'De Homero, que traçando apenas as sobranceiras e a cabeleira de Júpiter chegou a delinear a efigie inteira.' ”

Aqui há onipotência sem majestade. O original faz contemplar, a imitação, imaginar. Virgílio, Horácio²³ e Alfieri²⁴ impressionam o leitor e fazem com que se admire o poeta. Mas em Homero o autor se esconde e vê-se apenas o quadro.

Ovídio

*Três, quatro vezes sacudiu sobre a cabeça a terrível cabeleira
com a qual costuma mover a terra, o mar e as estrelas*²⁵

O fasto retórico da cabeleira que surge como sujeito principal da ação nos desvia da sublimidade da idéia. O *terque quaterque* atribui insistência e esforço excessivos à onipotência divina.

Cunich²⁶

Assim fala, e o pai anui com a cabeça e os olhos:
o cabelo ambrosíaco cai sobre a nobre testa e as tēporas
régias; tremeram os bastiões e os cumes do Olimpo

Sic retarda, *capite atque oculis* diminui o poder divino, emanado unicamente do movimento das sobranceiras. Falta *satúrnio*. *Pater*, em latim, contém a idéia de 'senhoria', não do império universal como *Rei* em grego. *Crinis*, no singular, não chega a pintar a massa da cabeleira e *crinis per frontem et tempora* encobre demais o rosto do deus. *Contremuere* se arrasta demasiadamente e não mantém a violência rápida de ἐλέλιξεν. *Arces*, termo inoportunamente metafórico, e *culmen*, voz originariamente humilde, expressam a mesma idéia, detêm-nos nos cumes e desviam a nossa atenção do centro e dos pés do grande Olimpo.

Alegre²⁷

*Assim fala, e sacode a cabeça imortal; sobre a testa
e os ombros ondula a cabeleira, e treme o alto Olimpo.*

Modelo excelente para um escultor que pretendesse representar Júpiter de costas.

Salvini

Disse, e la prole di Saturnio fece
Del suo ceruleo sopracciglio cenno,
Crollò l'immortal testa, e le divine
Chiome dell'alto Sir diero una scossa,
Onde tutto tremonne il vasto Olimpo.

Disse - fece - del suo - crollar - dar una scossa - alto Sir - la moltitudine e la brevità delle parole immiseriscono l'immagine, e *prole* assai più; *ceruleo* è inesatto; *crollar* la testa, non è d'Omero; vedi le osservazioni al Ceruti.

Maffei

Disse, e co' neri cigli il segno diede,
E le chiome si mossero immortali
Del divin capo, e ne tremò l'Olimpo.

Cigli, parola troppo tenue a tanta mole; dar *il segno*, toglie il mirabile emanato da un verbo. Mancano il *Re*, il *Saturnio*, la *vastità* dell'Olimpo, e *l'ambrosia*. I troppi e congiuntivi sconnettono l'unità.

Ridolfi

Disse, e col nero sopracciglio Giove
Fe' cenno; e nel crollar l'augusto capo
Le immortali sue chiome si agitaro
Onde tutto si scosse il grande Olimpo.

Eccoti il retore che freddamente ragiona: *nel crollar del capo s'agitarono le chiome onde si scosse l'Olimpo*. Il poeta invece per guidarci al mirabile dell'*effetto* non ci arresta su le *cause*. Dachè il nome d'*Augusto* fu disonorato da Ottaviano e da' suoi successori, questo attributo avvilito la divinità. *Capo* eccita anche nell'originale idee di mortalità, ma l'aggiunto *immortale* del testo correggendo questa idea, e posto dopo *capo*, è sorgente di meraviglia; onde a torto in questo luogo molti premettono l'attributo al sostantivo.

Salvini²⁸

Falou, e a prole de Saturno fez
com suas sobrancelhas cerúleas aceno,
abanou a imortal cabeça, e a divina
cabeleira da alta Majestade deu uma sacudida,
de modo que tremeu o vasto Olimpo.

Disse - fece - del suo - crollar - dar una scossa - alto Sir, o grande número e a brevidade das palavras empobrecem a imagem, e *prole* ainda mais. *Ceruleo* é inexato, *crollar la testa* não é de Homero. Veja-se mais adiante o comentário a Ceruti.

Maffei²⁹

Falou, e com os cílios pretos deu o sinal,
e mexeram-se as madeixas imortais
da cabeça divina, e tremeu o Olimpo.

Cigli, palavra demasiadamente tênue para tamanha mole. Estão ausentes *Rei, satúrnio, a vastidão* do Olimpo e a *ambrosia*. Os muitos e conjuntivos quebram a unidade.

Ridolfi

Falou, e com o sobrolho preto Júpiter
acenou; e ao abanar a cabeça augusta
a imortal sua cabeleira agitou-se
de sorte que todo estremeceu o grande Olimpo.

Aqui está um retórico que raciocina friamente: *nel crollar del capo s'agitarono le chiome onde si scosse l'Olimpo*. O poeta, pelo contrário, para fazer-nos perceber o efeito extraordinário, não nos detém nas causas. Desde que o nome *Augusto* foi desonrado por Otaviano e seus sucessores, tal atributo envilece a divindade. *Cabeça*, mesmo no original, suscita a idéia de mortalidade, mas, nesse texto, o adjetivo *imortal*, que emenda tal idéia, não se referindo diretamente à cabeça, causa estranheza. Erra, no entanto, neste ponto, o grande número de tradutores que coloca o atributo antes do substantivo.³⁰

Ceruti

Disse, e fe' cenno con le nere ciglia,
Crollò il capo immortal, scosse la fronte
E le chiome divine; e ne tremaro
Le sfere e i gioghi del sublime Olimpo.

Tutti gli effetti del *cenno* divino nel testo derivano dall'azione unica $\nu\epsilon\acute{\iota}\sigma\epsilon$, verbo dissillabo e di tenue pronunzia; il che cospira al sublime: in Omero si vede l'unico moto del ciglio: qui Giove fa il *cenno* - *crolla il capo* - *scuote la fronte* - *scuote le chiome*: qual meraviglia se a tanti sforzi segue tanto effetto?

Cesarotti

Ei disse,
E già dechina maestosamente
Le imperiose ciglia; alto squassarsi
Le stillanti d'ambrosia auguste chiome
Sulla testa immortal; senti l'Olimpo
il cenno onnipossente e traballò.

La *maestà*, l'*impero*, e l'*onnipotenza* di Giove risultano dall'effetto; onde mi sembra che le troppe tinte al pensiero ne ritardino il moto. L'alto *squassarsi* ascrive troppa violenza alle chiome, che nell'originale si commovono mollemente col doppio *rr* e col doppio *oo* dell' $\epsilon\pi\epsilon\pi\acute{\omega}\sigma\alpha\nu\tau\omicron$. Il suono del *traballò* esagera forse la rappresentazione, e sente un po' troppo l'arte. Preavvertito del *sentimento* dell'Olimpo, la meraviglia del suo tremito mi riesce men improvvisa; e il verso che non si chiude con la voce *Olimpo* cospira a scemarla. La scelta di parole polisillabe seconda l'armonia imitativa dell'originale.

Pope

He spoke, and awful bends his sable brows
Shakes his ambrosial curls, and gives the nod;
The stamp of fate, and sanction of the God:
High Heav'n with trembling the dread signal took,
And all Olympus to the centre shook.²⁴

Ceruti³¹

Falou, e acenou com os cílios pretos,
abanou a cabeça imortal, sacudiu a testa
e a cabeleira divina; tremeram assim
as esferas e os picos do sublime Olimpo.

Todos os efeitos do aceno divino, no texto homérico, derivam de uma única ação, de *veûœ*, verbo dissílabo e de pronúncia tênue, e isso contribui para o sublime. Em Homero, vê-se um único movimento do cílio, aqui, Júpiter *fa il cenno - crolla il capo - scuote la fronte - scuote le chiome* depois de tantos esforços, como admirar que consiga tamanho efeito?

Cesarotti³²

Ele falou,
e já abaixa majestosamente
os cílios imperiosos; alto sacode-se
estilando ambrosia a augusta cabeleira
sobre a cabeça imortal. Percebeu o Olimpo
o sinal todo-poderoso e estremeceu.

A *majestade*, o *império* e a *onipotência* de Júpiter resultam do efeito, daí, parece-me, tal emprego de muitos matizes retarda para a nossa apreensão o movimento da execução. *Alto squassarsi* confere uma violência despropositada à cabeleira, que, no original, ondula molemente graças aos *rr* e *oo* duplos de *ἐπερώσαντο*. O som de *traballò* talvez exagere a representação e deixa por demais evidente a intenção artística. Avisados com antecedência de que o Olimpo percebeu o sinal, menor é a nossa surpresa pelo tremor, surpresa que o verso que não se fecha com a palavra Olimpo também contribui para diminuir. A escolha de palavras polissílabas secunda a harmonia imitativa do original.

Pope³³

Ele falou, e terrificante arqueia os sobrolhos pretos,
sacode seus cachos ambrosíacos e faz o aceno,
selo do destino, sanção de Deus;
o alto Céu com tremor o terrível sinal recebeu
e todo o Olimpo do centro tremeu.

"In questi versi non si sente lo squassamento della capigliatura di Giove espresso così maestosamente ne' versi Omerici. Il verso intruso sopra il cenno del capo divide mal a proposito la causa dell'effetto e fa sparire l'istantaneità del tremore che è forse la principale bellezza del testo. Finalmente il verso sul ciclo rende pressochè inutile l'altro sull'Olimpo, e avrebbe piuttosto dovuto porsi in ultimo per non trarre di seggio l'Olimpo che chiude con un bel colpo." Cesarotti.

Anche il Pope ha traveduto col Ceruti, e il suo Giove fa tre azioni dirette. Gli aggiunti *tremendo* e *formidabile* conferiscono più al terrore che alla maestà: ma forse *awful*, e *dread* hanno nella poesia inglese idee accessorie che io non trovo ne' dizionari. Nella teologia Omerica il Fato governa i mortali e gl' immortali, e non so che i suoi decreti bisognassero della sanzione di Giove. Se non che la fantasia de' poeti troppo eleganti sentenzia più che non dipinge.

Rochefort

Il dit, et fait mouvoir ses sourcils redoutables,
Ses cheveux ondoyans en replis innombrables
Se dressent lentement sur son front radieux,
Il ébranle l'Olympe et fait trembler les Dieux.

"L'imitazione francese se non giunge all'armonia rappresentativa del testo (e chi potrebbe giungervi) ha però de' pregi singolari. Il *fait mouvoir* è un'espressione altamente enfatica che rappresenta la mole di un sopracciglio che sostiene il destino del mondo. Le chiome poi che si rizzano con una lenta maestà sulla fronte raggianti di Giove formano una bellezza invidiabile ad Omero stesso. Io non so essere egualmente contento del *fait trembler les Dieux*. Giove anche in Omero fu ben mal accorto a far tanto strepito quando volea star occulto. E questa espressione del Rochefort fa sentir maggiormente l'inopportunità di questo movimento straordinario." Cesarotti.

Parmi: 1.º che il *redoutable* faccia come nell'inglese più terribile che maestosa la divinità; 2.º che l' *innombrables* cada nel minuto; certo che Fidia avrà effigiato Giove con poche e grandi masse di ciocche, non co' ricci d'Antinoo; 3.º che il capo del Giove francese ci svegli l'immagine dell'istrice, e l'attitudine d'una furia anzichè del Dio che

Cesarotti: “Nesses versos não se tem uma percepção suficiente do sacudir da cabeleira de Júpiter, representado de forma tão majestosa nos versos homéricos. O verso a mais sobre o aceno da cabeça separa fora de propósito a causa do efeito e faz desaparecer a instantaneidade do tremor, que é, penso eu, a maior beleza do texto. No final, o verso sobre o Céu torna quase inútil o outro sobre o Olimpo, e teria sido preferível que viesse no fim para não destronar o Olimpo que fecha com um lindo golpe.”

Pope também viu coisas a mais, como Ceruti, e seu Júpiter efetua três ações diretas. Os adjetivos *awful* e *dread* condizem mais com o terror do que com a majestade, mas talvez contenham em inglês idéias acessórias que eu não encontro nos dicionários. Na teologia homérica o destino governa os mortais e os imortais, e não sei se seus decretos precisassem da sanção de Júpiter. Mas acontece que nos poetas muito elegantes a imaginação mais profere sentenças do que descreve.

Rochefort³⁴

Falou, e faz mover suas sobranceiras terríveis,
seus cabelos que ondeiam em inumeráveis dobras
erijam-se lentamente sobre a testa radiante,
ele abala o Olimpo e faz os Deuses tremer.

Cesarotti: “A imitação francesa se não chega à harmonia singular do texto (e quem poderia chegar a tanto?) possui porém seus méritos. *Fait mouvoir* é expressão altamente enfática, chegando a representar a força de sobranceiras que regem o destino do mundo. Os cabelos, então, que se erijam com lenta majestade sobre a testa radiante de Júpiter, criam uma beleza invejável ao próprio Homero. Com *fait trembler les Dieux*, no entanto, não estou igualmente satisfeito. Júpiter, mesmo em Homero, foi bem pouco prudente em fazer tamanho estardalhaço se queria ficar escondido, e esta expressão de Rochefort faz perceber mais ainda a inoportunidade deste movimento extraordinário.”

A mim, parece que: 1. *redoutable* torna a divindade, como no inglês, mais terrificante do que majestosa; 2. *innombrables* cai em minúcias. Fídias, ao certo, terá representado Júpiter com poucas e grandes massas de mechas, e não com os caracóis de Antínoo; 3. a cabeça do Júpiter francês sugere a imagem de um porco-espinho e a

posatamente può ciò che vuole; se la natura manifestò sempre gli affetti con le stesse apparenze, anche a' tempi d'Omero, l'orrore e il *raccapriccio* soltanto facevano irrigidire e rizzare le chiome. Finalmente che²⁵ il *fait trembler les Dieux* accusi la tirannide di Giove, ed avvilisca tutti gli altri Dei.

Madama Dacier

En même temps il fit un signe de ses noirs sourcils, les sacrés cheveux furent agitez sur la tête immortelle du Dieu, et il ébranla tout l'Olimpe.

Bitaube

Ainsi dit le fils de Satume, et il baisse ses noirs sourcils.
La divine chevelure s'agite sur la tête immortelle du Monarque; le vaste
Olimpe tremble.

Alessandro Verri

Disse, e con le nere ciglia accennò di sì. Le ambrosie spiranti chiome
ondeggiarono sulla testa immortale; e l'Olimpo ne tremò.

Rispetto alla mia traduzione di questi tre versi, e di moltissimi altri, m'accorgo che si può etimologizzare, sillogizzare, fantasticare sopra i grandi originali, ritrarli al vivo non mai; e che le mie teorie condannano i miei esempi: però è più arrogante chi parla che chi fa.

atitude de uma Fúria mais do que a de Deus que calmamente pode o que quer. Se a natureza sempre manifestou os sentimentos com as mesmas exteriorizações, também na época de Homero apenas o horror e o asco faziam enrijecer e eriçar os cabelos; por fim, *fait trembler les Dieux* imputa a Júpiter o poder de um tirano e avilta todos os outros Deuses.

Madama Dacier³⁵

Ao mesmo tempo fez um sinal com suas sobrancelhas pretas, os cabelos venerandos agitaram-se sobre a cabeça imortal do Deus, e fez tremer todo o Olimpo.

Bitaube³⁶

Assim falou o filho de Saturno, e abaixa as sobrancelhas pretas. A cabeleira divina agita-se sobre a cabeça imortal do Monarca; o vasto Olimpo treme.

Alessandro Verri³⁷

Falou, e com os cílios pretos anuiu. Os cabelos exalantes ambrosia ondearam sobre a cabeça imortal; e o Olimpo tremeu.

Observando a minha tradução destes três versos, e a de muitíssimos outros, dou-me conta de que se pode etimologizar, silogizar, fantasiar sobre os grandes originais, retratá-los ao vivo, nunca; e que minhas teorias condenam os meus exemplos. Mas quem fala é mais arrogante do que quem escreve.³⁸

UGO FOSCOLO

Lettera a Francesco Saverio Fabre (1814)
Carta a Francesco Saverio Fabre (1814)

LETTERA A FRANCESCO SAVERIO FABRE (1814)

Questa lettera, che Foscolo non ha mai pubblicato, doveva costituire, assieme ad altre, una specie di introduzione alla traduzione del II° libro dell'Iliade, contemplando la componente del disegno in un'opera letteraria, dato che il Fabre era pittore. Si trova, nello stato di abbozzo, tra i manoscritti foscoliani riuniti a Livorno. Pubblicata per la prima volta da F. S. Orlandini col titolo spurio "D'Omero, del vero modo di tradurlo e poetare. A Francesco Saverio Fabre" (In Opere inedite e postume. Poesie. Firenze: Le Monnier, 1944, p. 315-329), è stata ripubblicata nell'Edizione Nazionale, già citata (Esperimenti di traduzione dell'Iliade. Parte Prima, pp. 219-222).

Mio signore ed amico,

[...]

Se disputandone spesso col conte Alfieri, ella non ha potuto confessare in coscienza che la Poesia fu madre delle Arti, e madre non pareggiabile delle figlie, io non ardirò più promuovere la stessa questione, sì perché, avendola alle volte ridestata imprudentemente, non m'è bastato l'animo di persuaderla, e sì perché io credo che l'amare passionatamente la propria arte, e il reputarla eccellente tra tutte, sia la più compatibile fra le umane illusioni, e la sola che giovi a farci dimenticare le noie e la vanità della vita.

[...]

E però, intendendo di riparare a quella mia imprudenza, le mando in questo volumetto alcuni quadri di Omero, ricopiati da me come ho saputo, affinché ella, non potendo veder gli originali, ne vegga almeno quasi le stampe in rame, e ne giudichi; tanto più che, oltre alle grandi composizioni, come a dire assemblee e movimenti popolari, troverà uniti gruppi d'eroi, immagini di Deità, atteggiamenti pieni d'amore; ...e tutto ciò in un libro solo dell'Iliade, che per avventura è il men dovizioso di quadri, dacché di novecento esametri incirca che lo compongono, l'autore ne spende più assai di trecento nella rassegna delle navi e degli eserciti; ed è la parte giudicata aridissima dell'Iliade. E così parve a me assai volte leggendola, ma sempre meno; e quando poi la tradussi, mi parve feconda e, nel suo genere, bella fra tutte l'altre di quel divino poema.

CARTA A FRANCESCO SAVERIO FABRE (1814)

*Esta carta, que Foscolo nunca publicou, deveria constituir, juntamente com outras, uma espécie de introdução à tradução do Livro II da *Iliada*, levando em conta a componente do desenho numa obra literária, do momento que Fabre era pintor. Encontra-se ainda em esboço entre os manuscritos de Foscolo reunidos em Livorno. Publicada pela primeira vez com o título espúrio “De Homero, sobre o verdadeiro modo de traduzi-lo e de poetar. Para Francesco Saverio Fabre” (In *Opere inedite e postume. Poesie*. Firenze: Le Monnier 1944, p. 315-329), foi publicada novamente na Edição Nacional, já mencionada (*Esperimenti di traduzione dell’Iliade*. Primeira Parte, p. 219-222).*

Meu senhor e amigo,

[...]

Se, nas muitas conversas travadas com o conde Alfieri, o senhor, com toda a honestidade, não pôde aceitar que a Poesia seja mãe das Artes nem, muito menos, que se possa igualar às filhas, eu não tentarei mais levantar essa mesma questão, quer porque outras vezes, ao fazer isso, não consegui persuadi-lo, quer porque acredito firmemente que amar a própria arte com paixão e considerá-la a mais bela entre todas é uma das ilusões mais nobres entre as que os homens nutrem, a que melhor os ajuda a esquecer um pouco os pesares e a vaidade da vida.

[...]

E com o intuito de corrigir a minha atitude anterior, totalmente imprevidente, envio-lhe neste pequeno volume alguns quadros de Homero, que reproduzi como melhor soube, de modo que o senhor, não podendo ver os originais, veja pelo menos estes na impressão em cobre e, assim, possa formar sua opinião a respeito, que poderá ser tão mais fundada uma vez que, além dos quadros de grande composição, como dizer assembléias e movimentos populares, encontrará também grupos de heróis, representações de divindades. Atitudes cheias de expressões de amor e de violência, paixão e dor, e tudo em apenas um livro da *Iliada* que, aparentemente, devia ser o menos rico de quadros, já que, dos 900 hexâmetros que aproximadamente o compõem, Homero emprega mais de trezentos a catalogar os navios e a passar em revista os exércitos. É a parte da *Iliada* que se julga ser entre as mais áridas, e assim pareceu a mim também nas primeiras leituras, mas depois sempre menos, até que, ao traduzi-la, percebi quão fecunda ela é e, no seu gênero, bela entre todas as outras daquele divino poeta.

Ma prima ella, signor mio, mi conceda ch'io le descriva quanto più brevemente potrò, e il carattere d'Omero considerato come pittore, e il metodo che a me pare il migliore a tradurlo, e finalmente una mia opinione sopra lo stile, la quale se non è tutta nuova, fu ad ogni modo desunta da me.

In altre età, quando la pittura e le arti sorelle fiorivano davvero, i pittori, quand'anche si dessero per vinti a' poeti quanto al pregio dell'arte, avrebbero potuto vendicarsi e ridere dell'eterno vaniloquio tecnico degli scrittori; ma oggi, benchè gli scrittori non abbiano punto dimesso il loro chiaccherare, le parti sono pari, dacchè il campo delle belle arti è tutto ingombrato di teorie e di trattati e di controversie, in guisa che tra i maestri che gridano, e gli allievi che ascoltano, e i dilettanti e i mecenati che leggono, e gl'incisori che moltiplicano all'infinito un quadro, pochi sono i pittori di grido, pochi i giovani di belle speranze; le città ammirano pochi quadri, e a' mecenati non importa essere magnifici, poichè possono con poche ore di lettura comparire dottissimi.

Così va anche per la nostra povera letteratura, e così sia! Ma quando i principj d'un'arte sono stati confusi dalle scuole, dalle accademie, dalle università, da' licei, dalle moltitudini de' magnati, dalle mogli de' dittatori e dalle meretrici de' principi, bisogna, per continuare a parlarne, possedere, se non altro, la forza di dominare il tumulto e ridurre i disputanti ad intendersi.

Le nostre controversie, di noi educati e non nati a scrivere libri, ebbero origine da poemi d'Omero, come il più antico e maggiore de' poeti. E chi ad ogni verso dell'Iliade e dell'Odissea ponesse dieci volumi di chiose, sarebbe forse discreto, sì immensa è la biblioteca degli scrittori commentatori d'Omero dal secolo di Pisistrato al nostro.²⁶

Quanto profitto ne abbia ricevuto la poesia nostra (delle altre nazioni non parlo, perch'io anche nella letteratura coltivo e serbo con equità e con religione l'alleanza con le altre nazioni, ma non ardisco giudicare delle loro faccende), quale profitto abbiano in noi fatto tante lezioni d'ogni genere, dall'analisi grammaticale sino alle teorie metafisiche intorno ad Omero, non veggo; dacchè, dopo tanto, non abbiamo una traduzione non dirò che risponda in tutto all'originale, ma che desti

Mas antes, meu senhor, permita-me que eu lhe fale brevemente a respeito das características de Homero como pintor e do método de traduzi-lo que julgo ser melhor, e, por fim, da minha opinião sobre o estilo, que se não é original, é, no entanto, fruto de reflexões pessoais.

Em outras épocas, em que a pintura e as artes irmãs floresciam de fato, os pintores, mesmo que tivessem que ceder aos poetas o mérito da arte, podiam vingar-se e rir do eterno vanilóquio teórico dos escritores. Hoje, infelizmente, embora os escritores não tenham deixado de despender muitas palavras, os dois lados se equivalem, e o campo das belas-artes também está todo atravancado de teorias, tratados e controvérsias, com a consequência de que entre mestres que gritam, alunos que escutam, diletantes e mecenas que lêem, gravuristas que multiplicam um quadro infinitas vezes, raros são os pintores de renome, raros os jovens promissores, raros os quadros de valor que dão vida às cidades, e aos mecenas não mais importa ser magnificentes, já que com umas poucas horas de leitura podem mostrar-se muito entendidos.

E assim vai também em relação à nossa pobre literatura, e assim seja. Não se devia é ter começado, mas uma vez que os princípios de uma arte foram embaralhados pelas escolas, academias, universidades, liceus, pelo número enorme de pensadores abstrusos, pelas esposas dos ditadores, pelas protegidas dos príncipes, não se pode deixar de continuar a falar para aplacar, pelo menos com a força de quem fala mais alto, tal tumulto e obrigar os contendores a se entenderem.

As controvérsias nascidas entre muitos de nós, educados para escrever livros, mesmo sem termos nascido para isso, tiveram origem nos poemas de Homero, como o mais antigo e o maior dos poetas, e se alguém a cada verso da *Iliada* ou da *Odisséia* acrescentasse dez volumes de comentários, ainda assim seria discreto, em vista do que se tem escrito sobre Homero do século de Pisistrato até os nossos dias.

Qual proveito tenha advindo à nossa Poesia — de outras nações não falo, pois, ainda que preze e procure guardar com equidade e respeito as alianças com as outras nações mesmo no campo da literatura, não ousa arbitrar em assuntos alheios —, qual proveito tiramos de tão grande número de lições de todo tipo, das que dizem respeito a aspectos gramaticais até às teorias filosóficas sobre Homero, eu não saberia dizer. Só sei que depois de tudo isso ainda não temos uma tradução que, não digo, corresponda em tudo ao original, mas que desperte na

nella immaginazione de' lettori, e specialmente degli artefici, una parte della impressione dell'originale.

Ogni controversia sul metodo di tradurre s'acqueterà, spero, in quest'unico assioma: essere ottima fra le possibili traduzioni di poemi antichi in lingua moderna quella che ecciterà le stesse passioni dell'anima e le stesse immagini nella fantasia con lo stesso effetto dell'originale.

Ma i dispareri stanno accanitamente nel modo.

[...]

imaginação dos leitores e especialmente de artistas dignos uma parte das impressões do original.

Toda controvérsia acerca da maneira de traduzir poderá ser dirimida, espero eu, a partir deste único axioma: será ótima, entre as possíveis traduções dos poemas antigos em língua moderna, a que, de modo geral, for capaz de fazer surgir as mesmas paixões em nossa alma e as mesmas imagens em nossa fantasia, com efeito igual ao do original.

Todas as divergências, no entanto, continuariam encarniçadas quanto ao modo.

[...].⁴⁰

UGO FOSCOLO

Intorno alla traduzione dell'*Odissea*
Em torno da tradução da *Odisséia*

ARTICOLO CRITICO INTORNO ALLA TRADUZIONE
DE' DUE PRIMI CANTI DELL'ODISSEA (1809)

Scritto in occasione della pubblicazione della traduzione dei primi due canti dell'Odissea dell'amico e poeta Ippolito Pindemonte (Verona: Gamberetti & Comp., 1809), questo articolo è stato pubblicato inizialmente da F. S. Orlandini in Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Prose letterarie. Vol. II Firenze: Felice Le Monnier, 1850, pp. 203-241. Ed è a questa edizione che si attiene la traduzione qui presentata.

[...]

Questo nuovo saggio di versione d'Omero, sì prossimo agli altri due recentissimi dell'*Iliade*, giustifica ognor più l'opinione di chi dice, *che gli uomini nati alle belle arti cercano ancora in Italia una versione corrispondente alla fama d'Omero*, e che la stima in che furono per alcun tempo i traduttori precedenti nacque sì dal bisogno d'intendere come che fosse i primi poemi del mondo sì dalle sette delle scuole e delle accademie. L'*Odissea*, considerata sempre come poema minore, ebbe tra noi minore numero di traduttori, e nondimeno potrebbesi farne un lungo catalogo; cura che lasceremo a' benemeriti bibliotecari e bibliografi, de' quali la patria nostra è provveduta più che di buoni scrittori. A noi basterà dire che l'*Odissea* non ottiene ancora in Italia un traduttore-poeta. E solo per giustificare la nuova impresa del signor Pindemonte parleremo del Salvini, del Bacelli, del padre Soave. Il primo mantiene ancora la fama carpita di grecista dottissimo, di esatto scrittore italiano e di fedelissimo traduttore, e se la mantiene aiutato da una legione di vecchi accademici, d'insulsi grammatici e di grecisti impostori. Il secondo fu resuscitato dall'obblío nella *Collana de' poeti greci*, stampata di fresco in Livorno. Il terzo è nelle mani di tutti i ragazzi che studiano lettere, perchè i ragazzi sono per lo più nelle mani de' Chierici regolari.

Or, a parlare semplicemente, il Salvini malgrado la sua plebea, sguaiata ed ignorantissima infedeltà in tutte le sue traduzioni dal greco (tranne il romanzetto di Abrocome e d'Anzia, prosa tutta grazie, scappatta forse come per miracolo delle Muse e d'Amore fuori del vaglio di quel cruscante), malgrado lo scarso numero

ARTIGO CRÍTICO SOBRE A TRADUÇÃO DOS DOIS PRIMEIROS CANTOS DA ODISSÉIA (1809)

Escrito na ocasião em que foram publicados os dois primeiros cantos da Odisséia na tradução do amigo e poeta Ippolito Pindemonte (Verona: Gamberetti & Comp., 1809), este artigo foi inicialmente lançado por F. S. Orlandini em Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Prose letterarie. Vol. II Firenze: Felice Le Monnier, 1850, p. 203-241. A esta edição se atém a tradução que ora apresentamos.

[...]

Este novo ensaio de versão de Homero, tão próximo de outros dois da *Iliada*, justifica ainda mais a opinião de quem afirma que “os homens nascidos para as belas-artes estão ainda esperando na Itália uma versão que faça jus à fama de Homero”, e que o apreço em que foram tidos por algum tempo os tradutores anteriores nasceu, quer da necessidade de conhecer de qualquer maneira os primeiros poemas do mundo, quer das seitas das escolas e academias. A *Odiasséia*, considerada sempre poema menor, aqui, entre nós, teve um número menor de tradutores e, no entanto, poder-se-ia compilar um longo catálogo: ocupação que deixaremos a bibliotecários e bibliógrafos eméritos, dos quais a nossa pátria é mais provida do que de bons escritores. Nós nos limitamos a dizer que a *Odiasséia*, na Itália, não tem ainda um tradutor-poeta. E apenas com o intuito de justificar o novo empreendimento do senhor Pindemonte falaremos de Salvini, Bacelli e padre Soave. O primeiro, mantém ainda a fama imerecida de grande conhecedor de grego, de escritor italiano esmerado e de tradutor fidelíssimo, e a mantém graças a uma legião de velhos acadêmicos, de gramáticos insulsos e de doutores de grego impostores. O segundo foi ressuscitado do esquecimento na *Coleção de poetas gregos*, que acabou de ser publicada em Livorno. O terceiro, está nas mãos de todos os garotos que estudam letras, porque esses garotos estão nas mãos dos clérigos.

Agora, para falar claramente, Salvini, apesar de uma infidelidade ordinária, grosseira e de uma grande ignorância em todas as suas traduções do grego (com exceção do pequeno romance de Abrócomas e Ântio, prosa cheia de graça, que deve ter escapado por algum milagre das Musas e do Amor da

d'edizioni e di lettori di quelle versioni, il Salvini fu ed è anche a' di nostri tenuto da maestri di lettere per esattissimo traduttore. Invano molti, e primo di tutti lo Spallanzani in un opuscolo poco letto, perch'è malissimo scritto, ha provato al Salvini ch'egli straziava la sintassi d'Omero. Invano altri letterati dello Spallanzani hanno detto e ridetto che ne' versi Salviniani v'era la massima infedeltà, perchè, la parola essendo tradotta col dizionario, ogni immagine, ogni frase della poesia rimanevasi muta d'ogni armonia, cieca, fredda di splendore e di fuoco, e l'*Iliade* pareva cadavere. Invano recentemente fu scritto che messer Anton-Maria della Crusca non sapeva maneggiare la lingua italiana; sapeva bensì etimologizzare, e scrivere una prosa fiorentina ad ogni vocabolo; ma nelle sue traduzioni valevasi di modi plebei, onde tutti i suoi versi non potevano riescire se non plebei; esempio: Omero nell'inno a Mercurio cantò che *Febo intonso la cetra*; Virgilio imitò:

*Cithara crinitus jopas
Personat aurata:*

ed il Salvini per forza della propria natura antipoetica tradusse:

E il capelluto
Apollo, Febo andava schitarrando.

Il Salvini seminò un sacco di parole antiquate, come *zambra per camera*, e sì fatte; ed ogni periodo sentirà sempre d'oscurità pe' men letterati, di rancidume pe' lettori di gusto, e di affettazione pedantesca per tutti; esempio:

Vino che Ulisse aveva, diva beva:

e ciò sia detto col dovuto rispetto ad alcuni *Messeri in frack* che scrivono a' giorni nostri co' vocaboli vieti di fra Giuda e del Simintendi, e con gl'idiotismi de' Camaldoli, e tali nelle storie e nelle orazioni ti sfoggiano *rede* per *erede*, *schermuggio* invece di *scaramuccia*, e *sorquidato* per *arrogante*, e *squarquojo* per *rimbambito*, e *piacentiere* per *adulatore*, e *gazzurro* per *allegria*, e per *malinconia*, *ribadea*, che Domineddio gliene dea: chè altra cosa è dar vigore ed aspetto di antica dignità all'orazione con l'uso d'antichi vocaboli di cui non si trovano equivalenti nell'idioma corrente, e co' bellissimi modi de' Latini e de' padri

peneira daquele *cruscante*)⁴¹, apesar do número pequeno de publicações e de leitores, foi e continua sendo considerado até hoje por aqueles doutores em letras, acima mencionados, tradutor exímio. Em vão, muitos e, primeiro entre todos, Spallanzani, num opúsculo pouco lido porque muito mal escrito, tem mostrado a Salvini que ele massacrava a sintaxe de Homero. Em vão, outro, muito mais letrado do que Spallanzani, tem dito e repetido várias vezes que nos versos de Salvini havia uma grande infidelidade, porque, sendo as palavras traduzidas pelo vocabulário, toda imagem, toda frase da poesia ficava destituída de qualquer harmonia, cega, fria, sem brilho e sem vigor, fazendo a *Ilíada* parecer um cadáver. Em vão, recentemente, alguém escreveu que o senhor Anton-Maria da Crusca não sabia manejar a língua italiana; sabia, isto sim, etimologizar e passar todo vocábulo para a língua falada florentina, mas, adotando em suas traduções modos triviais, seus versos só podiam resultar triviais. Veja-se, por exemplo, Homero, que no hino a Mercúrio canta que *Febo intonso tocava a cítara*. Virgílio imitou-o e escreveu:

*Cithara crinitus Jopas
personat aurata;*

e Salvini, em razão da sua natureza anti-poética, traduziu:

E o cabeludo
Apolo Febo ia zangarreando.

Salvini lançou mão de um monte de palavras antiquadas, como *zambra* por *camera* [câmara] e outras desse tipo, e todo período resultará obscuro aos menos letrados, saberá a ranço a leitores de bom gosto e parecerá afetado e pedante a todos. Vejam este, por exemplo:

Vinhos que Ulisses havia, diva beba:

e isso seja dito com o devido respeito para alguns senhores de fraque, que em nossos dias escrevem com vocábulos obsoletos de frei Judas e de Simintendi, com os idiotismos de Camaldoli⁴², assim que nas histórias e nas orações desfilam *rede* por *erede* [herdeiro], *schermuggia* no lugar de *scaramuccia* [escaramuça], *sorquidato* por *arrogante* [arrogante], *squarquoio* por *rimbambito* [caquético], *piacentero* por *adulatore* [bajulador], *gazzurro* por *allegria* [alegria] e, por *malinconia* [melancolia], *ribadea*, e que se salvem da rocha Tarpéia! Pois uma coisa é conferir dignidade e feição de antiguidade à oração com o uso de vocábulos antigos de que não há equivalentes no idioma moderno, ou com os modos

della lingua, arte maravigliosa segnatamente nell' Ariosto e nel Caro; ed altro è andare accattando voci brutte, dimenticate, quando la lingua ne ha pure di bellissime, e intese da tutti. E non è molto che un Adone poetino stampò certi sonettucci lodati a cielo da un prosatore cruscante, ne' quali regala della *madonna* alla sua Laura, e scongiurala con l'*unquanco*, e con simili lascivie decrepite. E poichè nè il pubblico legge quelle rime, nè madonna le intende, era pur meglio s'egli in quel tempo avesse imparato a cantarle sulla chitarra un' arieta Metastasiana, o una canzonetta del Rollì; poesie più facili a cantarsi che ad imitarsi, e che all'orecchio delle amabili donne suonano più care assai dell'*unquanco*. Finalmente il Salvini non voleva, o non poteva, o piuttosto non sapeva studiare gli autori che traduceva, e piglia granchi da staffilate; esempio: *Odiss.*, lib. II, v. 9:

Tosto ai canori comandò trombetti
Trombare ed arringar gli Achei criniti;
Trombavan quelli, e questi presto univansi ec.,

dove, prescindendo dallo sproposito del *comandare* che in lingua italiana, ove non sia seguitato dal *di* o dal *che*, significa col terzo caso *raccomandare* e non *ordinare*, e prescindendo dall'armonico verseggiare, da che il Salvini non aveva orecchie? Orecchie eleganti ed armoniche? Si veggono due più brutti spropositi. Omero parla d'araldi, ed il Salvini scrive trombetti; ma quanta differenza ci sia, vedilo nel Berni, *Orl. Innam.*, lib. II, c. 27, st. 22:

E fece a lui mandar tosto un araldo
Là dove combatteva, ed un trombetta.

Infatti l'*araldo* fu per gli antichi il *Messaggiere* de' *Numi* e de' *mortali*, ed a' tempi della cavalleria il trombetta lo precedeva per annunciare l'arrivo di lui che recava ordini, ambasciate e sfide; e così anche a' di nostri il trombetta precede il parlamentario. Ma l'errore più enorme si è, che ne'poemi di Omero non si trova nè orma pure di *trombe* o di *trombetti* che trombassero, e che gli araldi chiamavano a parlamento e sfidavano a guerra, gridando; come oggi i chierici turchi, che sono in guerra con le campane, chiamano ad alte grida dalle lor torri il popolo alla moschea. E i poemi d'Omero,

belíssimos dos latinos e dos padres da língua italiana, como souberam fazer magnificamente bem Ariosto e Annibal Caro; outra coisa é ir procurando palavras feias, esquecidas, quando a língua já dispõe de palavras equivalentes belíssimas, que todos entendem. Não faz muito tempo que um Adônis versejador publicou certos sonetinhos elevados às alturas por um escritor da Crusca, nos quais brinda a sua Laura com o apelido de *madonna* e a roga com um *unquanco* [nunca] e afetações decrépitas desse gênero. E uma vez que, nem o público lê aqueles versos nem *madonna* os entende, teria sido bem melhor se ele tivesse usado o seu tempo para aprender a cantar em seu violão uma arieta de Metastasio ou uma cançoneta de Rolli, poesias mais fáceis de cantar do que de imitar, e que aos ouvidos das mulheres queridas soam mais agradáveis do que *unquanco*. Finalmente, Salvini não queria, ou não podia, ou melhor, não sabia estudar os autores que traduzia e engana-se redondamente. Vejam esta tradução, da *Odisséia*, II, v. 9:

Logo os canoros trombeteiros mandou
trombetear e arengar os aqueus comados;
trombeteavam aqueles, e reuniam-se rápido estes, etc.

onde, prescindindo do erro da construção do verbo *comandare* [mandar], que em italiano, quando não é seguido por “de” ou por “que”, significa “recomendar” e não “ordenar”, e prescindindo também da harmonia dos versos, pois Salvini não tinha bom ouvido para elegâncias e harmonias, se vêem dois erros ainda mais grosseiros. Homero fala em “arautos” e Salvini escreve “trombeteiros”, mas quão grande seja a diferença pode-se ver em Berni, no *Orlando innamorato*, livro II, canto 27, estância 22:

E ordenou-lhe que mandasse logo um arauto
lá onde combatia, e um trombeteiro.

O “arauto”, com efeito, para os antigos era o “mensageiro dos deuses o dos mortais”, e, nos tempos da cavalaria, um tocador de trombeta o precedia para anunciar a chegada desse oficial que transmitia ordens, embaixadas e desafios; e, assim, também nos dias de hoje, o trombeteiro precede o mensageiro de guerra. Mas o erro mais grave é que, nos poemas de Homero, não há nem sombra de trombeta ou de trombeteiros que trombeteavam; tampouco de arautos que convocavam para a assembléia e desafiavam a guerra gritando, como, hoje em dia, fazem os clérigos turcos que, em competição com os sinos, convocam o povo para a mesquita gritando alto

se non attestano la storia de' fatti, sono e saranno pur sempre preziosissimi monumenti della storia de' costumi, e dell'arti, e della civiltà del genere humano; ed ogni minima libertà de' traduttori in sì fatte cose svela la loro ignoranza e la loro scarsa filosofia: però il Ceruti agli altri pregi della sua versione d'Omero aggiunge questo, d'essere un solenne seguace degli anacronismi del fedele Salvini. A' tre versi sopra citati de' *trombetti*, che comandati *trombare, trombavano*, e che per far arrossire i verecondi lettori ricordano l'ultimo verso del Canto XXI dell'*Inferno*, si paragonino questi del sig. Pindemonte:

Tosto gli araldi alla sonora voce
Comandò d'invitar gli Achei chiamati,
Che a quelle grida incontanente accorsi
Si ragunaro, s'affollaro.

L'autore dell'*Esperimento della versione dell'Iliade*, chiamò i maestri, i cruscanti e i grecisti, e disse: questi sono fatti e prove di molti spropositi nel Salvini, e tutti nel solo canto primo d'Omero: ma i valenti uomini si rimasero nell'opinione della sapienza e della fedeltà Salviniana; argomento che a certi maestri, cruscanti e grecisti bisogna un idolo antico di cui si professano sacerdoti per partecipare della cieca venerazione e delle propine del volgo. A noi che non siamo nè sacerdoti, nè credenti gioverà almeno di ridere; e davvero che un sorriso ci distoglie sovente dalla meditazione di questa malinconica vita: e basta aprire il Salvini. In Esiodo, il re Giove

Prese un falcone smisurato, lungo,
Co' denti a sega, e al caro padre in fretta
Mietè i negozi.

Gran che, che un falcone *smisurato* sia *lungo!* ed era pur caro al re Giove il re Saturno suo caro padre! non solo gli tagliò i negozi, ma per più amore filiale e carezza glieli tagliò co' denti a sega. Pedanti, pedanti! il greco dice φίλος, caro, e lo dice spesso; e così spiegano i dizionari: ma φίλος, per chi legge le lingue antiche più con la logica che con la grammatica, suona più volte *próprio*: onde quando Achille fremera nel *caro* cuore, vuol dire nel *próprio* cuore; e quando i Greci legavano al lito la nave con le *care* mani, vuol dire che si

de suas torres. Os poemas de Homero, é importante sublinhar, se não testificam a história factual, são e serão sempre monumentos muito preciosos da história dos costumes, das artes e da civilização do gênero humano, e qualquer mínima liberdade dos tradutores nessas coisas revela sua ignorância e seu escasso conhecimento filosófico. Ceruti, no entanto, às outras qualidades da sua tradução de Homero acrescenta mais esta, de ser um seguidor solene dos anacronismos do fiel Salvini. Com os três versos acima citados dos trombeteiros que, mandados trombetear, trombeteavam, e que, para fazer corar leitores recatados, trazem à memória o último verso do Canto XXI do *Inferno*,⁴³ comparem-se estes do senhor Pindemonte:

Logo aos arautos de voz sonora
ordenou que convidassem os aqueus comados,
que, àqueles gritos acorrendo incontinenti,
se reuniram, se apinharam.

O autor do *Experimento da versão da Ilíada*⁴⁴ chamou os mestres, os acadêmicos da Crusca e os especialistas em grego, e disse: esses são fatos e provas dos muitos despropósitos de Salvini, e todos apenas no canto primeiro de Homero. Mas os valentes homens mantiveram-se firmes na opinião sobre o grande conhecimento e da fidelidade de Salvini: demonstração evidente de que certos mestres, acadêmicos da Crusca e especialistas em grego, para ganharem a veneração cega e o favor do povo, precisam de um ídolo antigo para venerar. Para nós, que não somos nem sacerdotes nem temos a mesma fê, poderá ser útil, pelo menos, rir um pouco, pois um sorriso frequentemente nos tira da meditação desta vida melancólica.⁴⁵ Para tanto basta abrir Salvini. Em Hesíodo, o rei Júpiter:

Pegou uma foice enorme, comprida,
com lâmina dentada, e ao pai querido
ceifou os testículos.

Grande novidade que uma foice enorme seja comprida! E era tão querido, a Júpiter, o pai Saturno que não apenas lhe cortou os testículos, mas, por amor filial e ternura, lhos ceifou com serrote. Pedantes, pedantes! Em grego lemos φίλος palavra que se encontra várias vezes. Os dicionários a dão por 'querido', mas, para quem lê com o auxílio da sua lógica mais do que com o dicionário, φίλος frequentemente, tem o sentido de 'próprio', de maneira que quando Aquiles fremia em seu *querido* coração, fremia em seu *próprio* coração, e quando os gregos amarravam o navio na costa com suas *queridas*

valevano delle *proprie* mani. Ma il Salvini sapeva di greco senza discernimento; e voi non avete nè sapere, nè discernimento, nè greco, nè vergogna, nè buona coscienza, pedanti come siete in corpo e.... stava per dire in corpo e in anima, ma voi per le lettere non avete scintilla d'anima. Dal capo al fondo d'ogni pagina, il Salvini, preso il conto sottosopra, ha quindici versi simili ai riportati e peggiori. Niuno lo legge, è vero; ma, torno a dirlo, i maestri e i dotti di mestiere lo lodano; e gl'imberbi de' collegi e de' licei a chi ponno credere se non a' maestri? aprono il Salvini, e mandano ai corvi l'*Iliade* divenuta carogna. Speriamo che ognuno ci crederà senza giuramento, esservi ne' dottori di greco molta impostura, e ne' maestri di lettere molta ignoranza mista a non poca venalità; taccio de' ciarlatani scienziati, scarnificatori di pesci, manigoldi d'animaletti, ceraunargiti, negromanti e rabdomanti. E molte lezioni delle cattedre di eloquenza, parlo di quelle dove il professore e gli scolari non s'addormentano, sono piene degli esempi d'Angelo di Costanzo che faceva sillogismi in sonetti, e dell'eloquenza dell'orazione a Carlo V del Casa (il Casa nel resto era bellissimo ingegno), e della sapienza poetica del Muratori, e via così. Così s'accresce o almeno si mantiene il numero della folla de' ciechi credenti e paganti. Il Salvini disse nella sua prefazione: *Le mie traduzioni sono serrate ad un tempo ed eleganti*; le Accademie e le Arcadie dissero: *Così è*; e la folla disse: *Così dunque dev'essere*. Or a dir vero le Accademie e la folla non fanno male. *Così è, così deve essere*, sono sillabe spiccie e tagliano il groppo: ma per imparare se così è, e come, e perchè, bisogna fatica e meditazione: ed a che pro tanti libri se si può divenire maestro, e *far i suoi studi*, con poche regole e con alcune sentenze? L'Ecclesiaste lo ha detto: *his amplius, fili mi, ne requiras...- Faciendi et legendi plures libros nullus est finis; frequensque meditatio carnis afflictio est*. Cap. XII.

Girolamo Bacelli tradusse l'*Odissea* nel secolo XVI, e fu pubblicata postuma nel 1585; nè l'autore ebbe vita da ripulirla nè da condurre a termine anche l'*Iliade* che' egli lasciò tradotta sino al settimo libro. Gli editori della *Collana de' poeti greci* in Livorno ristamparono di fresco quest'*Odissea*, lodando a cielo la Salviniiana, ma posponendola. E certo che il Bacelli paragonato al Salvini appare Orlando rimpetto a Brunello. Ad ogni modo questa versione ha un non so che di languido e di negletto ne' modi, di

mãos, na realidade, o faziam com suas *próprias* mãos. Salvini sobe grego, mas não tem discernimento, vocês não têm nem conhecimento, nem discernimento, nem grego, nem vergonha, nem um pouco de consciência, pedantes como são em corpo e ... estava para dizer em corpo e alma, mas vocês, para as letras, de alma não têm sequer uma centelha. Do início até o fim de cada página, Salvini, contando a partir de baixo, tem quinze versos semelhantes aos que mencionamos, e até piores. É verdade que ninguém o lê, mas, volto a dizer, os mestres e os doutores de profissão o elogiam, e os rapazes dos colégios e dos liceus em quem podem crer, se não nos mestres? Abrem Salvini, e deixam aos urubus a *Iliada* feito carniça. Acho que não é preciso jurar para que se acredite que há, nos doutores de grego, muita impostura, e nos mestres de letras muita ignorância, misturada a não pouca venalidade. E deixo de falar dos cientistas charlatães, dos destrinçadores de peixes, dos matadores de animaizinhos, dos ceraunomantes, dos necromantes e dos rbdomantes. Muitas aulas das cadeiras de Eloquência, refiro-me àquelas onde o professor e os alunos não dormem, lançam mão dos exemplos de Angelo di Costanzo, que compunha silogismos em sonetos, da eloquência da *Oração* a Carlos V de Della Casa (que, no mais, era pessoa de grande talento), da sabedoria poética de Muratori, e assim por diante. E dessa forma se aumenta ou, pelo menos, se mantém o grande número dos cegos que acreditam e que pagam. Salvini afirma em seu prefácio: “As minhas traduções são, ao mesmo tempo, concisas e elegantes”. As academias e as arcádias confirmam: “É assim”, e o grande público repete: “Assim, então, deve ser”. Para dizer a verdade, as academias e a multidão não cometem erro: “É assim” e “Assim, então, deve ser”, são palavras rápidas e cortam o nó. Mas para saber se assim é, e de que maneira, e por que, é preciso trabalho e meditação. Para que, então, tão grande número de livros, se é possível tomar-se mestre e completar os estudos com poucas regras e umas poucas máximas? O *Eclesiastes* diz: “Um último aviso, filho meu: escrever livros e mais livros não tem limite, e o muito estudo desgasta o corpo”.⁴⁶

Girolamo Bacelli traduziu a *Odisséia* no século XVI, e sua versão foi publicada póstuma em 1585. O autor não viveu o suficiente para acabar de aprimorá-la, tampouco para levar a cabo a *Iliada*, que deixou traduzida até o sétimo livro. Os editores da *Coletânea de poetas gregos* em Livorno reimprimiram recentemente esta *Odisséia*, elevando às alturas a de Salvini, mas considerando-a inferior a esta de Bacelli. E, certamente, este, diante de Salvini, parece Orlando em comparação com Brunello.⁴⁷ De qualquer forma, esta versão tem algo de lânguido e negligente nos modos, supérfluo

superfluo nella lingua, e di meschino ne' versi che sembrano fatti tutti sul monocordo. Nè il verso sciolto a que' tempi aveva ancora acquistata quella ricchezza di forza, di armonia e di frasi a cui giunse a' di nostri.

Il padre Soave faceva di tutto, e presto. Ove trattavasi di ragionamento e d'elementi riesciva utilissimo alle scuole, compendiando, spiegando e traducendo i libri di maestri di metafisica e di retorica, perchè aveva ingegno paziente, penna andante e testa quadra; non sempre spregiudicata, ma questa era colpa forse del suo vestimento talare. Ma le Muse non fanno avanzi se non dove trovano *ignem, vigorem et coelestem originem*; onde il benemerito padre Soave maneggiò l'*Odissea* come maneggiò le *Georgiche*; e i suoi versi fatti a cento per giorno, nè più nè meno, forse tra l'ora dell'ufficio divino e delle sue lezioni di logica, non fecero nè bene nè male. Tutti sanno ch'egli tradusse l'*Odissea*, e a niuno importa ch'ei l'abbia tradotta, ove non si vogliano eccettuare i Chierici regolari e i facitori di supplementi a' cataloghi dell'Argelati: gli uni trarranno compiacenza maggiore raccomandando a' lor collegiali un libro di più del loro dottissimo confratello; gli altri, occasione di sfoggiare la loro esattezza ed erudizione libraria.

Ma prima di chiamare a confronto questi tre traduttori, da' quali chi legge un po' attentamente potrà ricavare più frutto che dalle nostre opinioni, diremo dell'intendimento col quale il signor Pindemonte intraprese la sua versione. La prefazione non ha cose nuove, e per *nuovo* intendiamo il ripensare originalmente quelle verità che da quando si pensa e si scrive devono essere già state pensate e scritte. Se non che ogni uomo avendo una tempra diversa d'ingegno e di cuore, ove egli abbia rischiarate col proprio ingegno e riscaldate col proprio cuore le idee, darà sempre un volto diverso alle più trite sentenze; il che non riesce a chi le ricava dagli altrui libri. Vero è che basta in sì fatte occasioni opinare giustamente, e sostenere l'opinione con buone ragioni; da che un poeta non dà un trattato nella sua prefazione, bensì dichiara il modo ch'egli decretò di osservare scrivendo: cautela prudentissima, perchè tali ti accusano nell'esecuzione del libro di colpe che tu invece stimavi bellezze; bellezze e colpe che stanno in fine del conto nell'opinione, e che non sono coronate o avvilitate se non dall'evento: onde bisogna prima combattere l'opinione da cui nacque il metodo, anzichè gridar la

na língua e pobre nos versos que parecem feitos, todos, no monócórdio. É preciso lembrar, no entanto, que, naquela época, os versos livres não tinham ainda adquirido aquela força, harmonia e riqueza de expressões que têm alcançado nos dias de hoje.

Padre Soave fazia de tudo e rápido. Em se tratando de raciocínios e de noções rudimentares, ele servia muito bem às escolas, resumindo, explicando e traduzindo os livros dos mestres de metafísica e de retórica, porque tinha inteligência paciente, pena fluente e cabeça quadrada, nem sempre ousada, em razão, talvez, da sua veste talar. Mas as Musas não progridem senão onde encontram *ignem, vigorem et coelestem originem*, fogo, vigor e origem divina, de sorte que o benemérito padre Soave trabalhou com a *Odisséia* assim como fez com as *Geórgicas*. Seus versos, compostos em número de cem por dia, nem um a mais nem um a menos, talvez entre a hora do ofício divino e suas aulas de lógica, não fizeram nem bem nem mal. Todo o mundo sabe que ele traduziu a *Odisséia*, e a ninguém importa que ele tenha feito tal coisa, com exceção dos clérigos e dos compiladores dos catálogos de Argelati:⁴⁸ os primeiros terão a maior satisfação em recomendar a seus colegiais mais um livro de seu doutíssimo confrade, os segundos, a ocasião de exibir rigor e erudição bibliográfica.

Mas antes de passarmos a comparar esses três tradutores, dos quais um leitor atento poderá tirar mais proveito do que das nossas opiniões, diremos a respeito do propósito com que o senhor Pindemonte empreendeu sua versão. O Prefácio não contém coisas novas e, por *novum* entendemos repensar com originalidade aquelas verdades que, desde quando se pensa e se escreve, já devem ter sido pensadas e escritas. Ocorre, no entanto, que cada homem, tendo índole, mente e coração diferentes, se chegar a esclarecer essas verdades com sua própria inteligência e a animá-las com suas próprias emoções, dará sempre uma feição diferente às idéias mais repisadas, que não consegue quem se limita a extrai-las dos livros alheios. Nestes casos, é suficiente raciocinar corretamente e sustentar as próprias opiniões com boas razões, dado que um poeta, no Prefácio, não há de escrever um tratado, mas tão-somente expor o método que, ao escrever, entendeu observar. Cautela mais do que prudente, visto que alguns consideram, ao julgar o êxito do livro, culpas o que outros reputavam virtudes. Virtudes e culpas que, no final das contas, assentam em opiniões e que só são cumpridas ou desprezadas na execução. E é por isso que é preciso antes combater

crociata contro l'esecuzione, che, dato il metodo, non poteva riescire diversa.

[...]

Trattanto, senza scomunicare anima nata, e lasciando ch'altri ne scomunicchi, assicureremo che il signor Pindemonte s'attiene a giuste opinioni, poichè crede che il tradurre la parola scrupolosamente generi infedeltà, e che invece l'imbeversi dell'originale e il *venire come in giostra con esso*, sia l'unico metodo di tradurre, benchè molto più malagevole. *Io non so*, conclude l'autore, *perchè io non dica che la traduzione con un tal metodo lavorata diventa quasi una specie di invenzione, e che l'uomo facendosi traduttore non cessa, grazie al cielo, d'essere poeta*. E noi senza la modestia gentile del *non so*, diremo che sappiamo e vediamo che alla traduzione letterale e cadaverica non può soggettarsi se non un grammatico, e che alla versione animata vuolsi un poeta: or il poeta sarà sempre più fedele, perchè poeta e grammatico non se la dicono sì bene tra loro come poeta e poeta. Nè spiaccia al signor Pindemonte se noi tentiamo di assegnare i confini a questa libertà necessaria alle buone versioni, confini che sono stati spesso o non approssimati da' timidi, o sorpassati dagli animosi; e basteranno forse poche parole.

La lingua della traduzione dovendo essere assolutamente diversa, la libertà di maneggiarla e d'accomodarla all'originale dev'essere piena e assoluta; ma il disegno de' pensieri, l'architettura del libro, la passione del poema, e tutti i suoi caratteri sono fondati su la natura dell'ingegno e del cuore umano, e la natura potendo rappresentarsi sempre egualmente in tutte le lingue malgrado le loro infinite modificazioni, la fedeltà in queste pitture dev'essere serbata dal traduttore con cura e con religione.

o modo de pensar do qual nasceu o método, no lugar de fazer uma cruzada contra a execução que, dado o método, não podia ser diferente.

[...]

Agora, sem querer excomungar ninguém, e deixando que outros façam isso, dizemos com a maior convicção que o senhor Pindemonte se atém a opiniões justas quando afirma que traduzir as palavras conforme a letra redundava em infidelidade e que, pelo contrário, penetrar o original e *jogar com ele* é o único método de traduzir, ainda que muito mais trabalhoso. “Eu não sei — conclui o autor — por que eu não chegue a dizer que a tradução trabalhada com tal método se torna quase uma criação, e que uma pessoa, tornando-se tradutor, não deixa de ser, graças a Deus, poeta.” E nós, deixando de lado a modéstia gentil do *não sei*, afirmamos com toda a certeza e conhecimento de causa que a uma tradução literal e cadavérica se submete apenas um gramático, e que para uma versão viva é preciso um poeta. E o poeta será sempre mais fiel, porque um poeta e um gramático não se entendem tão bem entre si como um poeta e outro poeta. E não desagrade ao senhor Pindemonte se tentarmos estabelecer certos limites para esta liberdade necessária para as boas versões, limites que, muitas vezes, mal tem sido abeirados pelos tímidos, enquanto foram ultrapassados pelos mais atrevidos. E serão suficientes poucas palavras.

Sendo a língua da tradução totalmente diferente, a liberdade para manuseá-la e acomodá-la ao original deve ser plena e absoluta. Mas o encadeamento das idéias, a arquitetura do livro, a paixão do poema e todas as suas características assentam na natureza da inteligência e do coração humano, e como a natureza pode ser representada sempre por igual em todas as línguas, apesar das variações infinitas destas, o tradutor deve manter com zelo e devoção a fidelidade a estas representações.

UGO FOSCOLO

Sulla traduzione dello Sterne
Sobre a tradução de Sterne

SULLA TRADUZIONE DELLO STERNE
LETTERA A CAMILLO UGONI (28 OTTOBRE 1813)

Questa lettera, pubblicata nel vol. XVII dell'Edizione Nazionale delle Opere del Foscolo (Epistolario. IV, pp. 411-412), già citata, è riprodotta da Mario Fubini (in Ugo Foscolo. Firenze: La Nuova Italia, 1988, pp. 525-534). La traduzione del Viaggio sentimentale di Lawrence Sterne, iniziata quando il giovane Foscolo si trovava con le guarnigioni napoleoniche a Calais, esattamente nei luoghi dove aveva inizio il romanzo, fu terminata nel 1805, ma pubblicata solo nel 1813.

[...] E meccanico sono stato io pure (né traducendo si può far altro) in quella versione di Yorick, dove, per l'obbligo di provvedere di frasi e d'idiotismi gentili il mio gracile testo, temo di essere incorso nell'affettazione cruschevole. Informatemi dell'effetto che quello stile ha fatto su le prime all'animo vostro; - su le prime - perché allora per quanto si vagheggino l'eleganze di lingua, si sente pur sempre l'affettazione se v'è; bensì alla seconda lettura l'affettazione par garbo; e allora in grazia del merito cruschevole si perdona allo scrittore il gravissimo difetto di non esprimersi con ingenua schiettezza, di cui fra' latini è miracoloso esemplare appunto il vostro Cesare, e quei del Trecento fra' nostri; — poi, non già il Boccaccio bensì moltissimo il Berni. Che se alcuno scrivesse oggi come il Caro quella divina versione di Longo, credete voi che avrebbe i lodatori ch'egli ha? Ed è perché in esso come in antico scrittore e naturale a' suoi tempi accarezziamo quelle sue ricercatissime grazie. Ma chi è mai degli illetterati che legge questo libro? Vuolsi pur comporre de' libri per chi non sa, ed alletterarlo ad intenderli ed a rileggerli; e quando trova pedanterie e lascivie di lingua raffreddasi e pianta il libro, e non è indulgente come voi siete quando in una pagina v'accorgiate d'erudizione accademica e di frasologia linda e forbita. Si fatte frasi vanno messe quando la penna correndo le lascia inavvedutamente sgorgare; ma chi ci pensa a trovarle raffreddasi, quel suo intoppo arresta sul più bello anche i lettori; perché senza che gli autori s'avveggano le modificazioni delle loro virtù e vizi intellettuali si trasfondono ne' loro scritti. Ora io ho il cervello ghiribizzoso, e vorrebbe pur abbellire ogni verso che mi

SOBRE A TRADUÇÃO DE STERNE
CARTA A CAMILLO UGONI (28 DE OUTUBRO DE 1813)

Esta carta foi publicada no vol. XVII da Edição Nacional das Obras de Foscolo (Epistolário. IV, p. 411-412), já citada, e reproduzida por Mario Fubini (in Ugo Foscolo. Firenze: La Nuova Italia, 1988, p. 525-534). A tradução da Viagem Sentimental, de Laurence Sterne, iniciada quando o jovem Foscolo encontrava-se com as guarnições napoleônicas em Calais, precisamente nos lugares em que tinha início o romance, foi terminada em 1805, mas veio a público somente em 1813.

[...] Eu também fiz um trabalho mecânico pois, ao traduzir, não se pode fugir disso - naquela versão de Yorick, na qual, pela necessidade de encontrar para o meu texto, um tanto enxuto, frases e locuções nativas, receio ter incorrido na afetação à maneira dos acadêmicos da Crusca. Queira informar-me da primeira impressão que tal estilo tem causado sobre seu espírito: da primeira, porque é imediatamente que, mesmo sendo cativados pelas elegâncias da língua, se percebe quando há afetação. Depois, numa segunda leitura, a afetação pode parecer graça e, então, em virtude do mérito de um estilo polido, perdoa-se ao escritor o defeito gravíssimo de não se expressar num estilo singelo, direto, do qual, entre os latinos, é exemplar exatamente o seu César e, entre os italianos, os escritores trecentistas, e, sucessivamente, não Boccaccio, mas, de modo especial, Berni. Se alguém, com efeito, escrevesse nos dias de hoje como Annibal Caro naquela sua versão divina de Longo, o senhor acredita que ele granjearia os louvores que Caro conquistou? É que nós, homens de letras, apreciamos neste escritor antigo aquelas elegâncias rebuscadas por serem próprias e naturais de seu tempo. Mas quem, entre os não literatos, lê hoje esse livro? E, no entanto, escrevem-se livros para leitores comuns, exatamente para que procurem entendê-los e voltem a lê-los várias vezes. Este tipo de leitor, porém, quando encontra uma linguagem pedante e afetada, perde logo o entusiasmo e larga o livro, nem é indulgente como o seria o senhor quando chegasse a perceber numa página os vestígios de uma erudição acadêmica e a preocupação em escrever com esmero, compondo frases bem-acabadas. Frases dessa

cada in prosa o in rima de' modi (vaghissimi in vero, ma vecchiuZZi o stranetti) di Guido Cavalcanti, e di Messer Cino, e d'altri a loro anteriori, che lessi a questi giorni attentissimo, e postillai. Ma io voglio che queste reminiscenze di frasi si digeriscano nella mia testa, e svapori l'affettazione e la novità troppa, e il succo loro s'incorpori colla mia naturale maniera di sentire e di concepire; e quando scrivendo non mi parranno modi un po' strani, allora li lascerò correre, e senza pensarvi su, perch'io non saprò né dove né quando io li abbia accattati, e mi parranno tutti miei proprii e nativi. L'atticismo è un non so che simile al sorriso quasi invisibile degli occhi gai d'una donna gentile che alletta graziosamente, e non pare; e l'eleganze grammaticali sono invece smorfie e moine d'un' attempatella fraschetta; e chi non è collegiale, o vecchio arrabiato d'amore, o castrato impotente, la pianta. Né la lingua, per quanto sia nelle sue voci purissima e propria, può adattarsi a tutti i soggetti, quand'essa sente dello studiato: anzi io credo, e *creder credo il vero*, che ogni specie di scritto abbia il proprio dialetto, necessario a non travisare la natura della sua specie...

[...]

ordem podem ser aceitas quando a pena fluente as faz surgir inadvertidamente, mas quando se tem a preocupação de introduzi-las perde-se a naturalidade e tal interrupção acaba dificultando importunamente a leitura, pois, sem que os autores se dêem conta, suas virtudes e vícios intelectuais se transmitem para seus escritos. Ora, eu tenho um cérebro bizarro,⁴⁹ e tenho a tentação de aperfeiçoar cada verso que me sai em prosa ou em rima com os modos (cheios de graça, é verdade, mas um tanto ultrapassados ou esquisitos) de Guido Cavalcanti, de Cino da Pistoia e de outros poetas ainda, anteriores a eles, que li e anotei nesses dias com a maior atenção. Mas eu quero que estas reminiscências de frases sejam digeridas em minha cabeça, que a afetação e sua estranheza excessiva desapareçam, e sua particularidade se incorpore à minha maneira natural de sentir e de pensar. E quando, ao escrever, não me parecerão mais modos esquisitos, então, os deixarei correr, sem pensar, porque não saberei mais de onde e quando os tomei emprestados, chegando a parecer-me todos meus, originais. A elegância e sobriedade de estilo é algo que se assemelha ao sorriso dos olhos alegres de uma mulher gentil, que seduz com graça, sem que se perceba. As elegâncias gramaticais, pelo contrário, são denguiques e requebros de uma solteirona assanhada, e quem não é mais um colegial, nem um velho sequioso de amor, nem um castrado impotente, a larga. Tampouco a língua, se tiver algo de rebuscado, mesmo que suas palavras sejam puríssimas e apropriadas, pode adaptar-se a todos os argumentos. Aliás eu acredito, e creio estar com a verdade, que todo e qualquer tipo de escrito tenha sua própria língua, necessária para que sua particular natureza não seja desvirtuada.[...]

NOTE

1. L'epigrafe e la citazione sono aggiunte a mano dal F. nell'esemplare della Marucelliana.
2. Alla voce fante la Crusca spiega: *servidore - ancella - soldato a piè - fanciullo - creatura umana - figura da giuoco*. Ma nell'Allighieri è derivata da fari latino, ed è animata dalle idee concomitanti di qualificare l'animale umano dalla loquela, distinguendolo da ogni altra specie. Quando per volere del tempo la lingua italiana non risponderà che da' vocabolari, s'intenderà mai per essi quel verso di Dante, se oggi dobbiamo ribellarci da un'accademia di grammatici e investigarne il senso dalla filosofia e dalle radici d'un'altra lingua? E i dizionari greci non compilati, come i nostri, tre secoli dopo la morte del nostro primo poeta, e nella sua patria, anzi incerti da quali etimologie derivasse la lingua d'Omero, basteranno forse a' traduttori? Per tradurre quegli antichi poeti ci vuole molto greco, ma molto più d'orecchio e moltissima logica: e non per tanto andrà spesso a chi meglio indovina. Vedrai all'ultime pagine l'applicazione di questo parere.
3. Queste "considerazioni" del F. sono precedute da quelle del Monti e del Cesarotti: "Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'*Iliade* considerazioni di Vincenzo Monti", pp. 89- 105; "Considerazioni di Melchior Cesarotti sul verso Ὅς ἤδη τά τ' εἴοντα, τά τ' ἐσσόμενα, τπό τ' εἴοντα". 106-8. Un'altra nota collocò proprio all'inizio del testo del Cesarotti: "Il Cesarotti interpretò nella sua prosa: Che conosceva ciò ch'è, che sarà, e che fu. A tradurre più letteralmente andrebbe detto: *Il quale vedea le essenti, le future, le già essenti*. Ma la mancanza del neutro plurale ci stringe ad aggiungere cose, scorporando da' nostri participi quest'idea che vive ne' greci. La coniugazione irregolare dell'italiano *essere* toglie nella voce *future* la somiglianza con *essenti*, somiglianza che sentita nell' εἴοντα, ed ἐσσόμενα fa comprendere con maggiore istantaneità ed unità la virtù del profeta."

Più avanti, dove il Cesarotti cita Virgilio:

'novit namque omnia vates,
Quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur'
Georg. IV, 392-3,

il F. aggiunse a mano:

"E prima di Virgilio, Catullo e Lucrezio.

'transactum quod sit in sevo

Tum quae res instet: quod porro deinde sequatur.

De Rer. Nat. I, 460-1.

NOTAS

1. A epígrafe e a citação foram acrescentadas à mão por Foscolo no exemplar da ed. Marucelliana.
2. In Ugo Foscolo. *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*. Primeira Parte. Edição crítica organizada por Gennaro Barbarisi. Florença: Felice Le Monnier, 1961, p. 8-10. Esta *Nota* introduz o *Esperimento di traduzione del I libro dell'Iliade*, publicado em 1807.
3. Esta terminologia é derivada de Locke, o autor do *Ensaio acerca do entendimento humano*, a que Foscolo atribui uma influência decisiva para a sua formação intelectual.
4. Ao verbete infante a Crusca* explica: *servidor; ancila, soldado de infantaria, que está na infância, criatura humana, valete das cartas de jogar*. Mas em Dante tal termo é derivado do latim *fari*, ter o uso da palavra, e adquire sua força de tal idéia secundária, passando a qualificar o animal humano pela fala, faculdade que o distingue de todas as outras espécies. Quando, então, pelo decorrer do tempo, o conhecimento da língua italiana depender exclusivamente de dicionários, como poderá ser entendido o verso de Dante, se hoje, para interpretá-lo corretamente, devemos rejeitar as instruções de uma academia de gramáticos e procurar inferir o seu justo sentido da filosofia e das raízes de outra língua? Será que, para os tradutores, serão suficientes dicionários gregos compilados, não, como os nossos, apenas três séculos após a morte do nosso primeiro poeta e na sua mesma terra, mas quando já não havia mais nenhuma certeza da etimologia da língua de Homero? Para traduzir os antigos poetas gregos é preciso conhecer o grego muito bem, mas é preciso muito mais ter bom ouvido e fazer bom uso da lógica; e nem por isso se sairá melhor quem chegar a acertar os significados exatos. Ver-se-á nas últimas páginas a aplicação deste parecer*. [N. d. A.] Foscolo refere-se ao famoso *Vocabulário da Crusca*, assim denominado em razão do propósito de seus compiladores, os acadêmicos florentinos do século XVI, de separar as palavras boas das impuras, assim como se separa a farinha do farelo, *crusca* em italiano. N.T.
5. Foscolo, conforme a tradição literária da época, adotava para os nomes gregos seus correspondentes latinos, assim, nesta tradução, para não perder a coerência das suas argumentações, mantivemos tais denominações. N.T.
6. Veja-se a esse respeito o escrito anterior.
7. *Iliada*, I, 528-530. Tradução de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1965.
8. Foscolo nasceu em Zante, uma das ilhas Jônias, de mãe grega. N.T.
9. Nos versos imediatamente anteriores a estes, Júpiter, dirigindo-se a Tétis, anuncia a irrevogabilidade de suas decisões quando assinaladas com o movimento da cabeça. N.T.
10. *Ístmica*, VIII, 99.
11. *Iliada*, I, 89.
12. *Idílio a Héspero*.
13. *Eneida*, II, 55.
14. *Ad Liviam*, eleg, I, 93.16. *Eneida*, I, 650.
15. *Geórgicas*, IV, 450.
16. Livro XVIII, 25.
17. *Odisséia*, XXIV, 59-67.

4. Vedi p. VIII e seg ». [qui p. S e segg.].
5. Vedi vv. 628, e seg.
6. *Da età sempiterna*: Aristot. De Mundo, cap. VII.
7. *Istmica VIII*, 99: ἰΠἈσάποç vsũoov óOaváToIoIjv.
8. *Iliad.*, lib. I, 89.
9. *Idillio ad Espero*.
10. Eneide, lib. II, 55.
11. *Ad Liviam*, eleg. I, 93.
12. *Eneid.*, lib. I, 650. - Servio, ivi.
13. *Georg.*, IV, 450.
14. Lib. XVIII, 25.
15. *Odissea*, lib. XXIV 59-67.
16. Lib. XII, 245: Ambrosiae cecidere comae.
17. *Iliad.*, lib. XIV, 272.
18. *Iliad.*, lib. XIV, 170; - Odissea, lib. VIII, 364.
19. Euripide, *Ippol.*, v. 1392 e seg.
20. A margine il F. Aggiunse:
Così fra' latini Sanctus e Sanctissimus era sopra[n]nome di Ercole. Prop., lib. IV, eleg. IX ubi vide Broukusium.
21. *Cuncta supercilio moventis*.
In fondo alla pag. Il F. Aggiunse:
' Et al Signor ch'i' ringrazio,
Che pur col ciglio il ciel governa e folce.'
Petr. Part. 2, son. [CCCLIII]
E nuovamente il maggiore de' nostri *Pg.*, XI. 106 cantò:
ch' è più corto
Spazio all'eterno, ch'un muover di ciglia
Al cerchio che più tardi in cielo è torto.
22. Nell'inno di Davide a Dio: *Se il capo accenni, trema l'universo*.
23. *Metamorf.*, lib. I, 179.
24. Giacitura delle parole:
Ei disse, e tremendo inarcò sue nere ciglia,
Crolla sue ambrosie ciocche e dà il cenno,
Impronta del fato e sanzione d'iddio,
L'alto cielo con tremito il formidabile segno prese
E tutto l'Olimpo dal centro crollò.
25. A margine il F. corresse: "Finalmente parmi che".

20. Livro XII, 245: *Ambrosiae cecidere comae*.
21. *Iliada*, XIV, 272.
22. *Iliada*, XIV, 170; *Odisséia*, VIII, 364.
23. Eurípides, *Hipólito*, v. 1392 e seg.
F. quer remeter à nota do v. 71, p. 469 da seguinte obra: «Sex. Aurelii Propertii Elegiarum libri quattuor, Ad fidem veterum membranarum, curis secundis Janis Brouchusii, sedulo castigati, ecc. Amstelaedami, Apud Rod. 8 Geth. Wetstenios, MDCXXVII».
24. *Cuncta supercilio moventis*. [Com as sobranceiras movendo todas as coisas.] *Saul*, ato III. Hino de David a Deus: *Se il capo accenni, tremi l'universo*. [Se acenar com a cabeça, treme o universo.]
25. *Metamorfoses*, I, 179.
26. Raimondo, 1719-1794. Jesuíta dalmata, grecista e latinista, ensinou em várias cidades da Itália e traduziu a *Iliada* em hexâmetros latinos. N.T.
27. Francisco Javier, 1729-1788. Jesuíta mexicano, lecionou em Bologna e traduziu a *Iliada* em latim. N.T.
28. Anton Maria, 1653-1729. Um dos compiladores do Vocabulário da Crusca. N.T.
29. Scipione, 1653-1729. Grande erudito do século XVIII. N.T.
30. Foscolo tem presente, obviamente, a especificidade da colocação do adjetivo em italiano, que, quando anteposto ao nome, assume uma função qualificativa. N.T.
31. 1735-1808, N.T.
32. Melchiorre, 1730-1808. N.T.
33. Alexander, 1688-1744. N.T.
34. Guillaume Dubois De, 1731-1788. N.T.
35. Anne, 1645-1720. N.T.
36. Paul-Jérémie, 1732-1808. N.T.
37. 1715-1816. N.T.
38. É esta a tradução de Foscolo: *Disse; E accennò i neri sopraccigli: al Sire/ Saturnio i crini ambrosii s'agitarono / Sulla testa immortale, e dalle vette / A' fondamenti n'ondeggiò l'Olimpo* [Falou; e acenou as sobranceiras pretas: ao Sire satúrnio os cabelos ambrosíacos agitaram-se sobre a cabeça imortal, e dos cumes às bases ondeou o Olimpo], a respeito da qual, num escrito de 1809, usando a terceira pessoa, chegou a dizer: “Conquanto se possa conceder que ele tenha traduzido o primeiro canto da *Iliada* com toda a doutrina possível, que se tenha embrenhado no original, que tenha conseguido dar força, calor, evidência e sobretudo, como alguém disse, grandíssimo movimento às pinturas de Homero [...], entretanto, deve-se admitir que, mesmo com todos esses méritos, nesta versão poética não há nem um mínimo sopro do espírito original. Com efeito, podem-se vislumbrar todos os contornos, as mínimas particularidades do rosto, mas a expressão em sua totalidade é outra. Parece que outra paixão, outra alma movam aqueles músculos, com mais força e menos graça.” N.T.

26. [L'Iliade d'] Omero come [il più] antico e il maggiore de' Poeti, storico insieme, e padre universale d'ogni letteratura, fu *il più antico campo* (var.: *luogo*) *delle battaglie di tutti noi / l'origine* ed è [e] sarà il provocatore di tutte le battaglie de' letterati. E chi *dal tempo di Pisistrato in qua* facesse fare un indice degli scritti *intorno ad Omero* polemici da Pisistrato in qua, troverebbe più volumi intorno ad Omero, che versi in tutti i suoi poemi. Quando abbiamo profittato le altre nazioni no so, ma in Italia non *credo* vedo che abbiamo data utilità".

39. Esta carta, de 1814, juntamente com outras endereçadas a amigos e estudiosos, e que deviam ser publicadas à guisa de introdução teórica ao segundo experimento de tradução do segundo livro da *Iliada*, encontra-se de forma fragmentária nos manuscritos de Livorno. Nesta tradução, seguimos a Edição Nacional (Ugo Foscolo. *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*. Cit., p. 219-222) que respeita a divisão dos fascículos manuscritos e mantém as lacunas existentes. No entanto, em alguns casos e com o intuito de facilitar a leitura, reproduzimos, entre < >, palavras que F. S. Orlandini inseriu para preencher as falhas dos manuscritos, ao organizar a edição de 1944 (Ugo Foscolo. *Opere inedite e postume. Poesie*. Florença: Felice Le Monnier, 1944, p. 315-329.) N.T.
40. Aqui o manuscrito se interrompe. Na segunda parte da carta, distribuída em outros fascículos, Foscolo trata da poesia em geral e da importância da imitação da natureza.

O CONCEITO DE NOBREZA
EM DANTE

REVISTA LETRAS, CURITIBA N.53, P. 97-108
JAN/JUNHO 2000, EDITORA UFPR.

O CONCEITO DE NOBREZA EM DANTE

Marzia Terenzi Vicentini¹

Em se tratando de um autor como Dante, parece impossível definir um tema que já não tenha sido amplamente discutido na imensa literatura crítica que existe, desde séculos, sobre esse grande clássico e que reúne nomes de grandes e importantes pensadores, antigos, modernos e contemporâneos. E, realmente, ao apresentar esse tema, não se tem a pretensão de mostrar questões novas, originais, reveladoras de aspectos pouco conhecidos da obra de Dante, mas tão-somente de apontar, numa perspectiva de compreensão unitária, algumas linhas de reflexão teórica que têm surgido nos exercícios de leitura dos textos do poeta. A obra de um grande clássico, por definição, tem o mérito de não deixar nunca seus leitores tranquilos em suas aquisições críticas e de solicitar, a cada leitura e fruição estética, novas indagações teóricas.

De fato, ao aprofundar o estudo e o conhecimento de Dante, percebe-se, cada vez mais, a dificuldade de fazer convergir para uma única perspectiva teórica a multiplicidade, até aparentemente contraditória, dos aspectos presentes na obra desse grande poeta, que, normalmente, é vista como manifestação de um conflito entre o rigor doutrinário do poeta cristão e sua veemente inspiração poética. Diante dessa dificuldade, o estudo do conceito de nobreza, formulado por Dante em diferentes momentos do

¹ Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – UFPR.

seu itinerário poético e teórico, tem mostrado como tal conceitualização é relevante para, se não chegar a uma suposta gênese unitária do seu pensamento, ao menos detectar o núcleo primordial em torno do qual se movem as questões, inquietações, expectativas que têm dado vida à fantástica criação artística desse poeta que tanto nos fascina.

É na definição de um novo conceito de nobreza, com efeito, que Dante, por um lado, expressa sua decidida oposição ao mundo feudal, que continua criando obstáculos às novas relações sociais que se criaram nas Comunas, e, por outro, dá a conhecer a sua profunda aversão à crescente consolidação mercantil dessas mesmas relações. E é nessa definição, ainda, que se esclarecem, progressivamente, as teorias políticas e os pressupostos filosóficos que, como se pode verificar, subjazem às experiências poéticas das diferentes fases de sua vida.

Dante expõe sua primeira definição de nobreza nos poemas da juventude, compostos no seio daquele movimento poético que, por sua própria e posterior denominação, foi chamado de *Dolce Stil Novo*. O soneto X da *Vita Nuova* inicia com tal enunciação:

*Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
sì come il saggio in suo dittare pone,
e così esser l'un sanza l'altro osa
com'alma razional sanza ragione.*

*São uma coisa só o coração
gentil e o Amor, como declara
o sábio: um sem o outro é coisa rara,
como a alma racional sem a razão.
(Trad. de Décio Pignatari. Alighieri, 1990, p. 41.)*

E para a justa compreensão dessa afirmação talvez não seja inútil lembrar que o adjetivo *gentil*, diferentemente da conotação atual, na linguagem stilnovita tem o sentido de *nobre*. O sábio a que se refere Dante é Guido Guinizzelli, o

autor que pela primeira vez anuncia o princípio da identificação entre “amor” e “coração gentil”, no poema-manifesto do *Dolce Stil Novo*.

Este, como se sabe, é um movimento que herda seus temas da lírica provençal do amor cortês, a qual, por uma atitude conceitualmente inédita, já havia identificado *tout court* a nobreza com a capacidade de amar. Nessa “operação”, a nobreza passava a se identificar com a probidade dos costumes, e o amor com o amor fino, o amor que se alimenta da espera demorada, dolorida e paciente, mais que da sua completa realização. Citamos, como exemplo, apenas uns poucos versos do grande Bernart de Ventadorn, em que tal teoria transparece claramente:

*Já Deus no.m don aquel poder
que d'amor no.m prenda talans.
Si já re no.m sabiáver,
mas chascun jorn me'n vengues maus,
totz tems n'aurai bo cor sivaus;
e n'ai mout mais de jauzimen,
car n'ai bo cor, e m'i aten.*

Não desejo que Deus me conceda o poder de resistir à causa amorosa. Conquanto soubesse que [com amor] nada conseguiria, senão que todos os dias me sobreviessem desventuras, o coração todavia permaneceria nobre; e se me transporta um júbilo incontido, é porque meu coração é leal e nele persevero.

(Trad. de Segismundo Spina. 1966, p. 137.)

A assimilação dos temas provençais por parte dos poetas do *Dolce Stil Novo*, que se formam na vida comunal do século seguinte, obviamente não podia dar-se sem modificações significativas. Erich Auerbach, em suas observações sobre a poesia juvenil de Dante, ao apontar essas modificações evidencia o caráter de ascese espiritual que assume a nova escola poética:

O gosto pela vida dos provençais, livre e ingênuo apesar de toda a sutileza formal, converteu-se [nos poetas do Dolce Stil Novo] em confissão, em um ethos de princípios austeros e de deveres rigorosos; a educação do sentimento e da mente que era natural em Bernardo [Ventadorn], porque a recebeu do país e do ambiente em que nasceu, e era suficiente que a ela se acrescentasse uma feliz disposição natural, Guinizzelli teve de conquistá-la fundamentalmente com auto-disciplina, e tal educação foi tudo para ele. Nele, não atua mais o vínculo social dos provençais; a comunidade do coração gentil é uma aristocracia do espírito, de um espírito que, desta vez, possui sem possibilidade de equívoco determinados conteúdos e regulamentos secretos. (1985, p. 25.)

Sobre o caráter peculiar da concepção do amor como manifestação de nobreza, própria da lírica provençal, existe uma ampla literatura crítica, e, a nosso ver, as sugestões mais interessantes de interpretação se encontram naqueles autores que têm procurado entender o fenômeno do amor cortês no contexto das profundas transformações sociais que marcaram a época do seu surgimento, tais como, para citar os mais importantes, Georges Duby e R. Howard Bloch, que, por sua vez, segue as pistas interpretativas de Marc Bloch e Erich Koehler. Mas, certamente, é sobretudo mediante a leitura das próprias líricas e do famoso tratado de André Le Chapelain, o *De amore* (do séc. XII), em que aparece organicamente sistematizada a teoria do amor cortês, que é possível captar diretamente os elementos originais deste último que o diferenciam do amor stilnovista.

O que, com efeito, numa primeira leitura desses textos, salta aos olhos como motivo que diferencia a lírica provençal da stilnovista é a relevância do “mérito” como pressuposto para a conquista do amor. O pressuposto do mérito, mesmo que este não decorra mais do privilégio da estirpe, mas das qualidades pessoais, constitui a lógica do tratado de André e perpassa toda a lírica provençal, manifestando, dessa

forma, a persistência, nesta expressão poética, dos laços feudais de vassalagem, ainda que estreitados sob novas formas, em virtude das profundas transformações sociais ocorridas na França do séc. XII.

Veja-se, a título de exemplo, entre os diálogos dos vários representantes das diferentes condições sociais que animam o tratado de André Le Chapelain, o agradecimento de um jovem à mulher que acabou de reconhecer-lhe o direito a aspirar ao seu amor:

Agradeço-lhe muitíssimo por ter-me prometido com tamanha cautela o seu amor caso eu mereça ganhá-lo com muitos esforços. Não ocorra nunca que eu ou outros possam ganhar o amor de uma mulher tão nobre sem tê-lo conquistado com muitas dificuldades, pois seria impensável que uma mulher tão sábia concedesse de imediato o seu amor para alguém ou deixasse sem recompensa os esforços de um homem honesto. Seria contra o princípio da lógica se os benefícios não compensassem devidamente quem os prestou. (Cappellano, 1996, p. 27-28.)

Tal pressuposto desaparece na lírica stilnovista, em que o amor é tão-somente expressão de nobreza moral e se absolutiza como expressão de verdadeira vida, ou, por ausência, de morte. Desse modo, os personagens históricos do mundo cortês, como já foi dito, deixam a cena a individualidades líricas, que vivem numa atmosfera rarefeita de experiências íntimas. Unicamente na altiva reivindicação de uma nobreza do coração, e do saber fazer artístico, se estreitam os laços desse círculo poético que, na complacência de sua superioridade, procura se diferenciar, por um lado, da antiga e prepotente classe aristocrática feudal, e, por outro, da nova e ignorante classe dos mercadores enriquecidos.

Assim, não é de admirar que ao encerrar uma das suas mais belas canções, *Donne ch' avete intelletto d'amore*, enviando-a como era costume, a seus destinatários, Dante especifique serem eles apenas mulherer e homens cortes, nobres, e não gente vil:

*Canzone, io so che tu girai parlando
a donne assai, quand'io t'ho allevata
per figliuola d'Amor giovane e piana,
che là ve giugni tu dichi pregando:
"Insegnatemi gir, ch'io son mandata
a quella di cui laude so'adornata".
E se non vuoi andar sì come vana,
non restare ove sia gente villana:
ingegnati, se puoi, d'esser palese
solo con donne o con omo cortese,
che ti merranno là per via tostana.*

*Imagino, canção, que muito cantes
e a muitas damas, quando terminada.
Assim, comando – pois foste criada
como filha do Amor, pura e criança –
que onde chegares digas, suplicante:
"Mostrai meu rumo, que fui consagrada
àquela em cujo brilho estou adornada".
E para não andar sem segurança,
à gente vil recusa confiança.
Mostra franqueza só quando estiveres
entre cortesês homens e mulheres,
que eles te ajudarão sem mais tardança.
(Trad. de Jorge Wanderley. Alighieri, 1996, p. 269.)*

Não é o caso de tratar, nesta breve apresentação, das diferentes qualidades poéticas dos vários componentes do *Dolce Stil Novo*, nem mesmo das diferenças teóricas que distinguem, por exemplo, a poética do averroísta Guido Cavalcanti e a do católico mais ortodoxo Dante, que, entretanto, ao dizer do grande estudioso italiano de filosofia medieval, Bruno Nardi, nesta fase de sua produção artística, não sai imune da influência do amigo. O que, nesta sucinta exposição do tema, é importante ressaltar é o fato de que o próprio Dante reconhecerá os limites da sua juvenil concepção de nobreza em dois momentos distintos do seu itinerário teórico: na discussão pontual desse tema no *Convívio*, e na própria estuturação e criação fantástica da

Divina comédia, em que se expressa artisticamente uma nova e vigorosa concepção ideológica.

É no belíssimo tratado IV do *Convívio*, a obra inacabada em que Dante pretendia expor a “ciência” conquistada nos anos de intenso estudo das obras dos clássicos e da bibliografia científica e filosófica disponíveis na época, que, de fato, se encontra uma exposição sistemática acerca da concepção de nobreza. E, ao enfrentar esse tema, Dante, que já experimentou as tristes consequências das ferozes lutas políticas entre as facções que dividiam a sua cidade, faz questão de enunciar desde logo a mudança de postura teórica em relação às líricas da juventude. Na canção que precede a argumentação discursiva, segundo os moldes de construção dessa obra que faz da argumentação teórica um comentário às canções que abrem cada tratado, ele diz:

*Le dolci rime d' amor ch'io solia
cercar ne' miei pensieri,
convien ch'io lasci, [...]
E poi che tempo mi par d'aspettare,
diporrò giù lo mio soave stile, ch'io ho tenuto nel
trattar d'amore;
e dirò del valore,
per lo quale veramente omo è gentile,
con rima aspr' e sottile;
riprovando 'l giudicio falso e vile
di quei che voglion che di gentilezza
sia principio ricchezza.*

*As doces rimas de amor que eu buscava
achar nos pensamentos,
devo deixar; [...]
E porque tenho muito que esperar,
deponho aqui o meu suave estilo,
que cultivei no meu cantar de amor;
e direi do valor
que ao homem dá de ser varão gentil
em áspera e sutil
rima que afasta o julgamento vil*

*dos que desejam ver na gentileza
sinal só de riqueza.*

(Trad. de Jorge Wanderley, Alighieri, 1996, p. 138-139.)

E, com efeito, neste momento desencantado da reflexão do poeta, a nobreza não se identifica mais simplesmente com o amor delicado para com a mulher angelical da criação stilnovista, mas será definida conceitualmente com um novo rigor, através de uma refutação veemente das opiniões correntes e com o auxílio dos princípios da filosofia e da teologia a respeito da constituição da alma humana. Para isso, não servem mais as doces rimas de antigamente, mas só as ásperas e sutis. E, de imediato, salta aos olhos o tom apaixonadamente político que denuncia a urgência da solução prática do problema, posto pelas sangrentas lutas comunais:

Dentre os erros, um principalmente eu recriminava, o qual, porque não somente é prejudicial e perigoso àqueles que nele estão, mas ainda aos outros que o censuram, afasto-me deles e os condeno. Este é o erro da bondade humana, enquanto em nós foi semeado pela natureza e que se deve chamar de Nobreza; que por mau costume e por pouca inteligência estava tão fortalecido, que a opinião de quase todos, por isso, estava falseada; e da falsa opinião nasciam os falsos juízos e dos falsos juízos nasciam as referências injustas e as humilhações; pelo que, os bons eram tidos em vil despeito e os maus, honrados e exaltados. Isto era no mundo péssima confusão; como pode ver quem considerar sutilmente aquilo que daí se poderia seguir.
(Trad. do Padre Vicente Pedroso. s.d., v. 9, p. 14-15.)

As opiniões correntes sobre a concepção de nobreza que Dante quer refutar são duas: a primeira, atribuída ao imperador Frederico II da Suábia, que teria definido a nobreza como “riqueza antiga e belos costumes”; a segunda, da grande maioria, pela qual alguém era nobre se “de progênie há muito tempo rica”. Mas contra esta segunda, que omitiu a segunda parte da definição do imperador, Dante

diz explicitamente, no estilo rude que costuma assumir quando deve expressar todo o seu desprezo, que não quer gastar minimamente seu tempo, porque os que a propalam simplesmente “latem”. E toda a argumentação do poeta, que visa, então, a refutar apenas a opinião de Frederico II, deve antes justificar a possibilidade de divergência da autoridade imperial, uma vez que esta, de acordo com seus convencimentos políticos, é derivada diretamente de Deus. A possibilidade de tal divergência reside, no raciocínio de Dante, no fato de a nobreza não pertencer à esfera das operações humanas submetidas à direção política da autoridade imperial, mas à própria esfera natural, regulada diretamente por Deus. Nobreza, para o grande poeta cristão, que para fundamentar sua definição recorre à teoria aristotélica sobre a geração da alma humana, passa a ser “semente de felicidade que Deus coloca na alma bem disposta” e é reconhecida unicamente pelos seus efeitos, que são as virtudes morais:

Finalmente conclui [Guido Guinizelli, na canção O amor sempre se refugia num coração gentil], e diz que, por aquilo que já se afirmou, isto é, que as Virtudes são fruto da Nobreza e que Deus a deposita na alma que está bem preparada, que a alguns (isto é, aos que têm intelecto, e são poucos) é dada a semente da felicidade. E claro é que a Nobreza humana outra coisa não é senão semente de felicidade que Deus coloca na alma bem disposta, isto é, cujo corpo em todas as suas partes está perfeitamente disposto. Porque se as virtudes são fruto da Nobreza, e a felicidade é doçura adquirida, é claro que essa Nobreza é semente de felicidade, como já se disse.

(Trad. do Padre Vicente Pedroso. s.d., v. 9, p. 94.)

Nesta fundação da desigualdade humana na individualidade da alma, para a qual concorrem, ao mesmo tempo, fatores naturais, humanos e divinos, reside a base teórica fundamental que nega a antiga ordem feudal baseada na hierarquização dos estados.

A carga revolucionária de tal impositação pode ser verificada, por um lado, na comparação com obras anteriores, como, por exemplo, o já mencionado *De amore*, e por outro, na nova figuração artística da *Divina comédia*. E, com efeito, se as argumentações de André Le Chapelain em favor da nobreza derivada dos bons costumes e não simplesmente da estirpe, aparentemente, são as mesmas de Dante – a única origem de todos os homens, a superioridade da virtude –, de todo diferente é o humo que as nutre. Na obra do teórico do amor cortês a defesa da nova nobreza não chega a negar a de sangue, mas pressupõe a incorporação da primeira na segunda, na admissão de uma coexistência possível em virtude do alargamento da ordem social existente. Assim, por exemplo, no *De amore* o capelão argumenta a respeito da conveniência de um plebeu aspirar ao amor de uma mulher mais nobre:

Por que, então, uma mulher mais nobre não deveria conceder o seu amor a um plebeu se o achar extremamente cortes e atencioso? Respondo: se nos graus superiores se encontrar alguém mais digno ou igualmente digno, o amor deste deve ser preferido ao do plebeu; se, no entanto, naqueles graus de nobreza não houver ninguém, o plebeu não deve ser recusado. Sua fidelidade, contudo, deve ser submetida a infinitas provas antes que mereça obter a esperança do amor, porque se sabe que o que vai além da natureza de cada um geralmente dura pouco e desaparece ao menor sopro. (Cappellano, 1996, p. 36.)

Na obra de Dante, que participa das lutas da burguesia comunal contra as pretensões da antiga aristocracia feudal, a oposição assume, como se pode verificar até no breve trecho do *Convívio* acima citado, um caráter de negação violenta. Da mesma forma, o momento tangível da relação pessoal senhor-vassalo que, como mencionei, subjaz à teorização do amor cortês como relação entre mérito e prêmio, na estruturação do poema épico de Dante se

transforma naquele tão mais abstrato e difícil da relação entre os homens e Deus, no interior de uma ordem que rege o universo inteiro, passível de ser vislumbrada apenas com uma aventura tão excepcional como a da personagem da *Divina comédia* (Par. XXXIII, 82-90):

*Oh abbondante grazia ond'io presunsi
ficcar lo viso per la luce etterna,
tanto che la veduta vi consunsi!*

*Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna;*

*sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'ì dico è un semplice lume.*

*Ó plenitude de graça, com que ousei aprofundar
tanto na luz eterna que se me consumiu a vista;
Abismado nela, soube como se concentra num foco
aceso pelo amor toda a luz espalhada pelo universo,
as substâncias, os acidentes, as propriedades, tudo
junto de tal maneira que o que eu digo não passa de
débil vislumbre.*

(Trad. de Aldo della Ninna, s.d., v. 6, p. 556-557.)

Na admissão de tal ordem – não apenas contemplada por Dante na visão direta de Deus no fim da sua viagem no mundo do além, mas operante, de fato, na concreta e precisa configuração física e moral do Universo representado no *poema sacro* – enraíza-se seu conceito de nobreza, ou seja, do valor humano, que o poeta quer contrapor ao estreito particularismo das classes comunais, o qual, na singular interpretação histórica deste poeta, era a principal causa das lutas ferozes de sua época, afastando a humanidade de seu destino divino.

Na *Divina comédia*, então, os retratos das figuras nobres da época, como, por exemplo, o de Francesca da Rimini, de Farinata degli Uberti, assim como os dos grandes fautores da ordem divina nesta terra, quer sejam homens da Igreja, príncipes, quer homens de ação, grandes pensadores ou artistas, nos fornecem indicações concretas sobre a particular concepção de nobreza de Dante, que faz desta noção a própria defesa da dignidade humana, diante do perigo iminente da sua degradação. E toda a obra não é senão a tentativa de resgate dessa dignidade.

A singularidade do percurso de Dante é comprovada pelo próprio curso da história que, de imediato, se incumbe de desmentir os anseios desse solitário profeta. Não muitos anos depois da morte de Dante, quando o debate sobre o conceito de nobreza se torna novamente importante para consolidar o poder das novas classes burguesas, o jurista perusino Bartolo da Sassoferrato transfere a discussão acerca da nobreza do campo filosófico-moral, no qual a havia mantido Dante, para a esfera totalmente jurídica das relações de poder existentes. Para ele, “é nobre perante Deus aquele que Ele, por sua graça, o torna a si grato, assim como é nobre na nossa vida pública aquele que o Príncipe, por sua graça ou por lei o torna a si grato ou nobre” (*apud* Donati, 1995, p. 4). E desta premissa deriva a tão famosa definição de nobreza política que diz ser ela “uma qualidade atribuída por quem é superior, em virtude da qual um indivíduo se manifesta bem aceito acima dos plebeus honrados.” (*apud* Donati, 1995, p. 4).

Procurar entender a concreta determinação do conceito de nobreza de Dante, parece, então, ser um caminho fértil para focar sob um princípio unificador vários aspectos da obra de Dante, compreender as questões em seus desdobramentos teóricos e históricos, e procurar entender a singularidade ideológica e artística deste autor que, ao ver concluir-se uma época histórica, se opõe, no entanto, aos rumos da nova.

RESUMO

Neste artigo procura-se mostrar a centralidade do conceito de nobreza no pensamento e na obra de Dante, e dão-se indicações de como, em tal concepção, se verifica uma mudança essencial da categoria feudal do “mérito” que, presente na lírica provençal como fundamento da relação pessoal senhor-vassalo, na doutrina de Dante se objetiva na mais abstrata e universal relação de harmonia entre os homens e Deus. Vê-se, então, como na definição progressiva de um novo conceito de nobreza – subjacente às expressões poéticas dos diferentes momentos de sua vida – Dante, por um lado, expressa sua decidida oposição ao mundo feudal em defesa dos novos valores que regem as relações sociais surgidas nas Comunas, e, por outro, dá a conhecer sua profunda aversão à crescente consolidação mercantil dessas mesmas relações.

Palavras-chave: Dante, André Le Chapelain, amor cortês.

SOMMARIO

In questo articolo si vuole mettere in evidenza l'importanza del concetto di nobiltà nel pensiero e nell'opera di Dante, e si danno indicazioni di come, in tale concezione, si verifici un cambiamento essenziale della categoria feudale del “merito” che, presente nella lirica provenzale come fondamento del rapporto signore-vassallo, nella dottrina dantesca si oggettiva nel più astratto e universale rapporto tra gli uomini e Dio. Così, si rileva come, nella definizione progressiva di un nuovo concetto di nobiltà – che soggiace alle espressioni poetiche dei diversi momenti della sua vita – Dante, da una

parte, exprima la sua ferma opposizione al mondo feudale in difesa dei nuovi valori che si impongono nella società comunale, da un'altra, manifesti la sua profonda eversione al consolidamento mercantilistico di tale società.

Palore-chiave: Dante, André Le Chapelain, amore cortese.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *Lírica*. Tradução, introdução e notas de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. *Obras completas*. Estudo introdutório de Mons. Joaquim Pinto de Campos. 10 v. São Paulo: Editora das Américas, s.d.

_____. *Tutte le opere*. Organizador Fredi Chiappelli. Milão: Mursia, 1965.

_____. *Vida nova*. Tradução de Décio Pignatari. In: Retrato do amor quando jovem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Tradução do alemão de Maria Luisa De Pieri Bonino; do inglês de Dante Della Terza. Milão: Feltrinelli, 1985.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CAPPELLANO, Andrea (André Le Chapelain). *De amore*. Tradução de Jolanda Insana, com um estudo de D'Arco Silvio Avalle. Milão: SE, 1996.

DONATI, Claudio. *L'idea di nobiltà in Italia: secoli XIV-XVIII*. Roma-Bari: Laterza, 1995.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NARDI, Bruno. *Saggi di filosofia dantesca*. Florença: La Nuova Italia, 1967.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1966.

OCCORRE TORNARE ANCORA
SULL'EPISODIO DANTESCO DI ULISSE?

REVISTA DE LETRAS, SÃO PAULO v.31
P. 79-81, 1991, UNESP

OCCORRE TORNARE ANCORA SULL'EPISODIO DANTESCO DI ULISSE?

Marzia Terenzi Vicentini

SINOSI: L'articolo analizza criticamente la controversia di due grandi critici italiani, Mario Fubini e Bruno Nardi, sull'interpretazione dell'episodio di Ulisse, nel Canto XXVI dell'Inferno della Divina Commedia. La questione discussa riguarda la genesi della concezione tragica che dà forma alla rappresentazione dantesca di Ulisse. Attribuita da Nardi alla nozione drammatica di peccato, da Fubini alla coscienza del necessario limite dell'azione umana davanti a un potere trascendente.

PAROLA-CHIAVE: L'Ulisse di Dante: controversie della critica dantesca; trascendenza-autonomia dell'azione umana in Dante; storicità della poesia di Dante.

Se già Mario Fubini, nel 1943, poteva iniziare il suo bellissimo studio di critica dantesca(1) con questa domanda, retorica perché necessariamente smentita dal suo stesso intervento, difficilmente noi potremmo iniziare la nostra riflessione sul significato dell'Ulisse nella Divina Commedia senza una opportuna giustificazione. E diciamo subito che sono precisamente le note del Fubini, a distanza di anni e della viva polemica che le hanno motivate, a rivelarsi ancora suggestive e a stimolare una rinnovata indagine sul significato poetico-teorico di questo brano, il quale, come ogni grande opera d'arte, racchiude in sé la cagione della forza inesauribile del suo significare.

E se il Fubini, inizialmente, pretende rivendicare la facilità di lettura di questo episodio "limpido e piano nella sua lettera, e facilmente accessibile ad ogni lettore per lo spirito che lo informa e che ne impronta ciascun accento" (1, p. 5), non potrà poi sfuggire, lui stesso, all'intrico argomentativo

delle dimostrazioni e alla necessità di premunirsi con la formulazione di assioma teorico.

Il Fubini, oggi maestro consacrato di critica stilistica, scriveva le sue note prendendo l'avvio da uno scritto di Bruno Nardi(3), che, a parere del nostro critico, in maniera meno fantasiosa e con un fondamento teorico ben più solido e scrupoloso, finirebbe però per allinearsi con le tante interpretazioni "ortodosse" della Divina Commedia preoccupate di far rientrare nelle strette norme dottrinarie la ricca materia, troppe volte indocile, dell'opera dantesca. Nel caso specifico dell'episodio di Ulisse, la questione discussa riguarda la genesi, e la natura quindi, della concezione tragica che dà vita alla rappresentazione dantesca.

Come si sa, infatti, Dante, che non conosceva i poemi omerici e che per la sua figurazione di Ulisse si valeva unicamente di fonti latine, ignorava il ritorno dell'eroe in patria; e per la rappresentazione dell'esito tragico in mare, lo spunto narrativo gli veniva da quel passaggio delle *Metamorfosi* (XIV, 154 e seg.) in cui si dà notizia di Ulisse che persuade i compagni già vecchi e stanchi a rimettersi in mare dopo l'anno di sosta da Circe. Questa "felice ignoranza", come è stato detto, avrebbe permesso al grande poeta della cristianità di sbrigliare liberamente la fantasia e dar vita alla potenza inedita della tragedia.

Altra possibile suggestione, e questa dei tempi, potrebbe essere stata, come ci informa il Nardi, quell'ardimentosa impresa di Tedisio D'Oria e dei fratelli Ugolino e Vadino Vivaldi, armatori genovesi, che nel 1291, con due galee allestite col necessario per un lungo viaggio, si spinsero in alto mare oltre lo stretto di Gibilterra, per non fare più ritorno e lasciando di sé solo la grande fama della loro straordinaria e inaudita avventura.

Ma certamente la regione intrinseca della ideazione dantesca della fine tragica di Ulisse non può essere spiegata a partire soltanto da antefatti esterni e deve piuttosto essere ricercata nella concezione teorica globale che informa il sentimento poetico della *Divina Commedia*.

In questo senso, anche senza voler ora chiamare in causa la nozione generale della differenza tra epopea cristiana e epopea classica di cui Hegel ci ha avvertiti nelle sue pagine fondamentali dell' *Estetica* (2), dobbiamo subito ammettere, con Bruno Nardi, che la sorte "rappacificata" dell'Ulisse omerico non s'addice all'eroe dantesco, perché, essenzialmente, il fine dell'avventura umana, dal punto di vista religioso e cristiano in cui si muove Dante, non è di questo mondo:

"L'Ulisse omerico, ritornato nel tranquillo rifugio della sua reggia, vi può attendere la fine della vita, consunto dai malanni dell'età decrepita. Una simile sorte non s'addice all'eroe dantesco: ed egli scaglia la sua anima in un'impresa suprema e disperata che tolga il pregio a tutte le altre. La vita per lui è ascesa senza soste; non v'è riposo finché resta un'altezza da conquistare, un mistero da svelare." (3, p. 128)

Ma questa interpretazione apparentemente "dedotta" dallo spirito del cristianesimo, rivela tutta la sua complessità quando, a partire dagli stessi presupposti religiosi riconosciuti in Dante, se ne possono trarre svolgimenti e conclusioni divergenti. È il caso di Nardi e di Fubini che, in fondo, nelle loro argomentazioni, portano a compimento due tendenze teoriche fondamentali, presenti nei grandi interpreti dell'opera dantesca.

Vediamo, allora, di esporre succintamente le principali argomentazioni dei due critici a confronto per poter entrare nel modo della controversia.

Il Nardi fa derivare la concezione tragica dell'Ulisse dantesco dalla nozione di peccato: egli vede proprio in quest'ultima avventura di Ulisse, e non soltanto in quelle anteriori che lo hanno destinato al cerchio dei consiglieri frodolenti, il peccato più grave dell'eroe omerico che, nella sua versione dantesca, a dire del Nardi, "personifica in sé la ragione umana insofferente di limiti e ribelle al decreto divino che interdiceva all'uomo di mettersi sulla via che conduce al segno della vita". (3, p. 131)

Questa interpretazione, che riconosce nelle colonne d'Ercole il segno del divieto divino, ha per sostegno l'esatta

identificazione della montagna da dove nasce il turbine di vento che “fe’ girar con tutte l’acque” il legno di Ulisse e della sua “compagna picciola”. Il Nardi infatti ci informa che la montagna “bruna per la distanza” e “alta tanto quanto — Ulisse — veduta non avea alcuna”, non deve considerarsi, come per lo più intendevano i critici, il Purgatorio, che in epoca pagana, prima della venuta di Cristo, non esisteva come tale; ma semplicemente come la montagna del Paradiso Terrestre, creata altissima da Dio perché le esalazioni dell’acqua e della terra non molestassero l’uomo innocente. E ci ricorda che queste spiegazioni ce le dà proprio Dante nel XXVIII canto del Purgatorio, attraverso le parole di Matelda.

Secondo il nostro grande studioso di filosofia cristiana, i cosmografi e i geografi medievali divergevano sul luogo da assegnarsi al Paradiso Terrestre, e esattamente su quale delle tre regioni dell’ area esterna alla terra, descritte da Aristotele, si potesse situare; tutti però convenivano nel ritenere che esso, per giusto decreto divino, dopo il peccato di Adamo ed Eva, fosse inaccessibile all’uomo. E ci ricorda che già nel libro della *Genesi* (III, 22-24) si legge del cherubino dalla roteante spada di fiamma che impedisce l’accesso all’albero della vita.

Così, contro questo decreto divino, nell’interpretazione del Nardi, “cozza e s’infrange l’eroica volontà dell’uomo che ha osato quel che gli era vietato d’osare. In questo consiste la follia di Ulisse. Non è consentito alla ragione umana di violare i segreti divini. Ed è tragica follia, che nasce dall’esasperazione di un bisogno insito alla stessa natura umana, nell’appagamento del quale Dante fa pur consistere la suprema perfezione dell’uomo”. (3, p. 130-31)

Il senso tragico della figurazione dell’impresa di Ulisse rivelerebbe, secondo il nostro critico, come in altri grandi episodi drammatici della *Divina Commedia*, di Farinata e di Francesca per esempio, la compresenza di due sentimenti — il sentimento teologico e l’ammirazione poetica — che contrastano fra loro nell’animo del poeta: “nell’episodio di Ulisse, alla condanna del teologo fa contrasto la commozione

colla quale è rievocato il momento in cui l'eroe si accinge ad entrare nell'alto passo". (3, p. 132)

Che poi il Nardi affermi che "in questo contrastare consista il loro accordo" (3, p. 134), nel post-scriptum in risposta alle obiezioni del Fubini, non ci pare che pretenda smentire la sua tesi principale.

Il Fubini vuole individuare la genesi della figurazione tragica dell'Ulisse non in una sua presunta ribellione ai decreti divini, non nel contrasto, ci dice, del torto contro la ragione, ma, hegelianamente, nel contrasto "della ragione contro la ragione, della ragione umana, che non può non procedere alla ricerca della verità, di dubbio in dubbio e di vero, e della superiore ragione divina, che le pone a un certo punto un limite invalicabile" (1, p. 53); e a sostegno della sua tesi adduce argomenti sia di esegesi storica, sia di lettura poetica.

Innanzitutto, afferma, le colonne d'Ercole, questi segni posti ai confini del Mediterraneo per indicare i limiti fra il mondo conosciuto e l'oceano innavigabile, non potevano avere, per il pagano Ulisse, il medesimo significato del divieto divino ad Adamo ed Eva. L'idea di *segno* era corrente all'epoca di Dante, e lo stesso Brunetto Latini, il ser Brunetto che Dante, pur condannandolo tra i sodomiti nell'Inferno, esalta come il maestro che gli insegnava "come l'uom s'eterna", nel suo *Tesoretto* già indicava le colonne d'Ercole semplicemente come segnaletti "per mostrare a la gente che loco sia finata la terra e terminata" (1, p. 27).

Per Fubini allora bisogna distinguere fra l'esito dell'impresa che Dio non poteva permettere fosse condotta a compimento e l'intenzione di Ulisse, il quale, tentandola, non ha fatto se ubbidire a quel desiderio di sapere che non è per sé peccaminoso — e anzi è esaltato come suprema perfezione umana — ma che, nella prospettiva religiosa di Dante, non può essere saziato con le sole forze umane, anche se eroiche. L'intervento della grazia divina è condizione necessaria alla sua piena soddisfazione:

*“La sete naturale mai non sazia
se non con l’acqua onde la femminetta
samaritana domandò la grazia”.*
(Purgatorio, XXI, 1-3)

In questa prospettiva il naufragio di Ulisse non può essere dovuto a una presunta punizione di Dio, come l’interpretazione della ribellione intenzionale impone, ma al ristabilimento necessario di leggi che non potevano essere violate. Ulisse, nell’interpretazione di Fubini, “viene Così ad essere un altro dei grandi prototipi dell’umanità pagana, nei quali Dante vedeva una grandezza degna di esser proposta a modello..., anche se doveva riconoscere l’ insufficienza della loro virtù: anzi l’ impresa di lui, il quale giunge con le sole sue forze, da null’altro spinto che dall’amore del vero, a scorgere la montagna del Paradiso terrestre di cui nemmeno sospettava l’esistenza ..., ci sembra quasi il simbolo per eccellenza di quel che più nobile è nell’ umanità pagana e più generalmente nell’umanità ignara della rivelazione”. (1, p. 33)

L’accortezza teorica di Fubini non gli permette comunque di risolvere tanto pianamente la questione, perché egli sa che l’esaltazione di questo prototipo dell’ umanità pagana in Ulisse contrasta con la concezione dell’altro suo grande modello nella *Divina Comedia* che è Virgilio, “il savio gentil che tutto seppe”, guida di Dante nel mondo perlustrabile per mezzo della ragione, cioè nell’ Inferno e nel Purgatorio, ma che cederà il posto a Beatrice nel regno della visione di Dio.

Il senso penoso del limite posto alla ragione umana, che già aveva dato il suo frutto poetico nell’immagine composta e solenne dei savi dell’antichità pagana nel Limbo, isolati nel loro castello e nella loro grandezza dignitosa dal resto dell’atmosfera infernale, trova accenti più drammatici nelle parole di Virgilio quando, a dover spiegare a Dante il mistero dei corpi aerei dei defunti, esclama:

*“Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sostanza in tre persone.
State contenti, umana gente, al quia;*

*ché se potuto aveste veder tutto,
mestier non era parturir Maria;
e disiar vedeste senza frutto
tai che sarebbe lor disio quietato,
ch' eternalmente è dato lor per lutto:
io dico d'Aristotele e di Plato
e di molt'altri"; e qui chinò la fronte
e più non disse, e rimase turbato."
(Purgatorio, III, 34-45)*

Per Fubini, tra l'esaltazione dell'impresa di Ulisse che, fedele alla sua semenza di uomo, non vuol porre limiti a virtù e conoscenza, e l'ammonimento di Virgilio di star contenti al *quia*, cioè al fatto di sapere che le cose sono Così senza cercare di conoscerne il *propter quid*, il perché, inaccessibile all'uomo senza l'intervento divino, non esisterebbe una vera e propria contraddizione:

“Direi che i due passi rappresentano non tanto due opposte concezioni, quanto due momenti dell'animo dantesco... Vi era nell'animo di Dante posto per l'uno e per l'altro personaggio, per l'uno e per l'altro motivo... Presente nell'uno e nell'altro è la coscienza della divinità trascendente: ma se nei versi del *Purgatorio* essa ci appare dominatrice dell'umana gente che deve restare contenta al *quia* e da lei attendere il compimento dell'innato desiderio di verità, l'energico risalto che nel canto di Ulisse ha la figura dell'uomo teso verso la meta irraggiungibile fa sì che la divinità appaia come in ombra, potere immane e indistinto, simile, come è stato detto, al fato antico”. (1, p. 36-37)

E, rafforzando la sua asserzione della compresenza non conflittuale dei due motivi opposti nell'animo di Dante, prosegue:

“Soltando chi sentiva, come Dante, con pari forza i due opposti motivi, il valore dell'umana energia e dell'umana ragione e il limite ad esso posto da un potere trascendente, poteva concepire questo episodio, nel quale la celebrazione di quell'energia diretta al conseguimento del sapere è pure riconoscimento di quel potere che sembra renderne vano

lo sforzo — e se l'impresa non si conchiudesse nel misterioso naufragio verrebbe meno una buona parte della sua grandezza —; ma è da aggiungere che essi si conciliavano nella mente di Dante, e per questo appunto spira da tutto l'episodio, pur nella tragedia, tanta serenità... L'episodio di Ulisse è forse l'espressione più alta di quell'equilibrio che nella mente di Dante si attua fra opposte esigenze, dominate da una salda fede e da una volontà ferme e sicura". (1, p. 38-39)

Fin qui l'esposizione delle due tesi.

L'una, leggendo il folle volo di Ulisse come atto di ribellione dell'ingegno umano alla trascendenza della legge divina, riconosce il carattere tragico dell'episodio nell'irrisoluzione dell'intimo contrasto tra sentimento teologico e sentimento poetico presenti nell'animo di Dante.

L'altra, che al posto di un contrasto ammette la compresenza dei due opposti motivi, congiunti nell'animo di Dante per la superiore saldezza della sua gerarchia di valori, mette l'accento sulla serenità che spira dalla tragedia inevitabile. Non di colpa di Ulisse si tratta, che non ha neppure una parola di rammarico per aver compiuto l'impresa, ma di una tragica impossibilità dello sforzo umano di attingere con le sole sue forze il Paradiso Terrestre, il regno della felicità originaria perduta.

Ora noi, non certamente per amor di sintesi, ma per un qualche timore a rimanere al *quia* delle questioni poste, ci domandiamo se l'ammissione di una saldezza di gerarchia di valore che, secondo il Fubini, presiede alla genesi dell'episodio di Ulisse, possa interamente esaurire la concezione tragica che lo sottende o se, pur scartando con il Fubini, decisamente, l'interpretazione del Nardi del preteso peccato di Ulisse, non si debba tuttavia tenere presente il suo avvertimento di un contrasto tragico non interamente risolto nella rapidità della catastrofe inesorabile, che non si scioglierebbe, per lo meno nei limiti di questo episodio, serenamente in una vera catarsi.

Leggiamo nelle pagine di Nardi:

“L’ammirazione non è il solo sentimento che l’episodio suscita in noi... Quel pianto in che tornò l’allegrezza fa cessare la nostra ammirazione per l’ardimento; e il silenzio che segue al verso terribile: ‘infin che ’l mar fu sopra noi richiuso’, e che sembra prolungare quel pianto per l’eternità, ci lascia sbigottiti”. (3, p. 133)

Non è per caso, a nostro avviso, che anche il Fubini non si possa acquietare del tutto con la sua conclusione che semplicemente afferma l’equilibrio in Dante di valori contrari, e cerchi di giustificarlo ulteriormente, trasferendo il campo d’indagine dalla salda concezione teorica del Dante cristiano al valore universale della poesia.

Infatti, pur ammettendo con Vittorio Rossi, eletto idealmente a oppositore, che il dilemma – trascendenza-valore autonomo della personalità umana –, può legittimamente sussistere se considerato da un punto di vista logico, Fubini deve aggiungere poi che tale dilemma perde significato se contemplato nella sfera particolare che è la poesia di Dante:

“Ora, la poesia ignora questo dilemma: e lo ignora... perché essa ha sí per presupposto la cultura di Dante, e la fede nel Dio trascendente e il senso vivo dei valori umani e mondani impersonati nei grandi dell’antichità pagana, e la dottrina tomistica e quegli elementi desunti da altre dottrine che han contribuito a rafforzare l’umanesimo dantesco, ma si libra in un’atmosfera diversa, avendo bruciato in sé tutta quella cultura, quei concetti e quei sentimenti”. (I, p. 40)

E in questa operazione il significato dell’episodio di Ulisse perde i suoi contorni storici particolari sfumando in un valore atemporale:

“Il destino di Ulisse è il destino di ogni individuo che sempre si troverà posto dinanzi ad un limite: se quel limite dobbiamo considerarlo trascendente o immanente, o chiamarlo Natura, Fortuna, Dio, è questione che non appartiene alla poesia”. (I, p. 40-41)

Pensiamo, invece, che solo entrando nel nodo drammatico e totalmente storico della questione di Dante si possa penetrare il significato poetico di questo episodio e,

naturalmente, di tutta la *Divina Commedia*, L'universalità della poesia non annulla la sua concreta storicità; è proporzionale, potremmo quasi dire, alla grandezza dei vivi problemi storici che informano il suo significare.

In Dante è esattamente il senso del limite delle forze umane in un mondo in cui gli istituti e le forme della società medievale sembravano ormai impotenti a reggere le poderose e anarchiche forze storiche che si erano messe in moto, che lo porta a riaffermare la necessità del superamento di questo limite nella *ricerca* dell' universalità perduta.

E usiamo la parola *ricerca* per mettere in evidenza la matrice drammatica della riaffermata gerarchia di valori di Dante. La stessa concezione poetica della *Divina Commedia* come viaggio estremo dell'umanità perduta alla ricerca della sua salvezza, cioè come esperienza vissuta, e non il trattato filosofico che Dante pur aveva iniziato a scrivere, pone in termini intensamente drammatici il problema dell'agire umano.

Dovremo allora rimettere l'indagine alla peculiarità della forma artistica della *Divina Commedia*, considerandola, proprio come forma, espressione di una nuova storicità: se nell'epos greco la superiore armonia dei conflitti irreducibili che si realizza nel suo ambito nasce dal carattere necessario del loro oggettivo porsi, nella poesia dantesca, in cui l'istanza assiologica è inerente allo stesso presentarsi della materia, vedremo trasparire una nuova dimensione soggettiva e fondamento della sua particolare oggettività.

E a questo proposito valgono le indicazioni teoriche di Hegel quando, nella sua *Estetica*, afferma che nell'epos antico la *mnemosyne* del poeta era la fonte dell'eternizzazione poetica del mondo eroico e nella *Divina Commedia* l'oggettività del mondo vivente si presentava come *giudizio* stesso di Dio, "nel cui nome Dante, lo spirito più ardito della sua epoca, condannava o salvava tutto il presente e il passato". (2, p. 1462-63)

Questa categoria particolare del giudizio che informa l'oggettività della *Divina Commedia* determina l'armonia propria della sua poesia, che non deriva da una serena

compresenza di motivi opposti, ma dallo sforzo immane, esplicito, di risolverli unitariamente.

In altre parole, la risoluzione armonica dei conflitti presenti nella concezione teorica di Dante non deve essere ricercata, come pretende il Fubini, nel campo esclusivo di una poesia che astrae dalle sue concrete determinazioni culturali, ma dovrà essere ricondotta all'interno di questi stessi confini culturali che hanno creato quella determinata peculiarità poetica.

La necessità di concepire unitariamente, teoricamente e poeticamente l'autonomia dell'attività umana e la sua sottomissione all'ordine divino veniva a Dante della dimensione deontologica della sua visione di mondo.

Nel caso specifico che stiamo esaminando, dobbiamo osservare che questo episodio, se per la sua materia, per il tono compatto di esaltazione epica con cui si costituisce può lasciare l'impressione di uno squarcio di un mondo eroico, isolabile dall'atmosfera truculenta delle Malebolge in cui irrompe, contrastando per l'alto spirito ideale che lo anima con i peccati più disprezzati da Dante della bassa vita comunale, rappresenta invece, proprio per l'ordine della sua apparizione e nell'architettura globale dell'opera, quasi un ammonimento intenzionale che Dante rivolge a sé e ai suoi contemporanei.

Ammonimento a ritrovare la grandezza eroica del passato, che alle soglie della nuova era si presentava come modello eccelso di umanità, e, allo stesso tempo, ammonimento a superarla nel ritrovamento di una direzione universale, condizione necessaria del pieno esito dell'attività umana in un'epoca in cui le feroci e ingloriose lotte comunali disgregavano il vivere sociale.

In conclusione ci pare di poter affermare che la drammaticità dell'episodio di Ulisse derivi non dal sentimento tragico dell'accaduto considerato come necessario accadere, ma dal presentimento inquietante di una possibilità tragica del destino umano non scongiurata nel tormentato momento storico di cui Dante si sente grande protagonista.

VICENTINI, M. T. *É preciso voltar ao episódio dantesco de Ulisses?* *Rev. Let.*, São Paulo, v. 31, p. 79-86, 1991.

RESUMO: Este artigo analisa criticamente a controvérsia dos dois grandes críticos italianos, Mario Fubini e Bruno Nardi, quanto à interpretação do episódio de Ulisses, no canto XXVI do Inferno da Divina Commedia. A questão discutida diz respeito à gênese da concepção trágica que dá forma à representação dantesca de Ulisses, encontrada na noção dramática de pecado, no caso de Nardi, e na consciência do necessário limite do valor da ação humana diante de um poder transcendente, na leitura de Fubini.

UNITERMOS: O Ulisses de Dante; controvérsias de crítica dantesta; transcendência-autonomia da ação humana em Dante; historicidade da poesia de Dante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 FUBINI, M, Il peccato di Ulisse, In: *Due studi danteschi*. Firenze: Sansoni, 1951. p. 5-53.
2. HEGEL, G. W. F. La poesia epica. In: *Estetica*. Trad. Nicolau Merker e Nicola Vaecaro. Milano: Feltrinelli, 1978. p. 1375-1475.
- 3, NARDI, B. La tragedia d'Ulisse. In: *Dante e la cultura medievale*. Bari: Laterza, 1985. p. 125-134.

UMA HISTÓRIA ENFADONHA DIANTE
DA MORTE DE IVAN ILITCH

REVISTA DE LETRAS, SÃO PAULO V.22
PP. 71-81, 1982, UNESP

UMA HISTÓRIA ENFADONHA DIANTE DA MORTE DE IVAN ILITCH

Marzia Terenzi Vicentini

RESUMO: Dois contos, Uma história enfadonha de A. Tchekhov e A morte de Ivan Ilitch de L. Tolstoi, são confrontados: escritos aproximadamente na mesma época, tratando de um tema semelhante (o aviltamento mercantilista da sociedade russa nas últimas décadas do século XIX), eles revelam, contudo, uma forma diversa de representação artística. O artigo procura captar a natureza e as razões desta diferença e se propõe compreender como na diferença dos estilos literários destes grandes escritores existe uma diferença de possibilidade artística objetiva, dependente do próprio movimento da realidade da qual os artistas participam.

UNITERMOS: Teoria Literária; Tchekhov; Tolstoi, Uma História enfadonha; A morte de Ivan Ilitch.

Uma história enfadonha de Tchekhov foi escrita em 1889, só alguns anos depois de A morte de Ivan Ilitch, o grande conto que Tolstoi escreveu no último período de sua produção literária, entre 1884 e 1886; e no entanto, apesar desta proximidade no tempo, apesar da semelhança do tema tratado e da recorrência de motivos e de conteúdos parecidos, o conto de Tchekhov revela, com respeito à obra de Tolstoi, uma forma diversa de representação artística, um novo modo de sentir e perceber a realidade, de fixá-la na expressão literária.

Propósito desta análise é exatamente captar a natureza e as razões desta diferença, é compreender como na diferença dos estilos literários, das expressões artísticas destes grandes escritores esteja contida uma diferença de possibilidade artística objetiva, dependente do próprio movimento da realidade, da qual os artistas participam.

A realidade em questão nos dois contos tem naturalmente contornos gerais comuns: é o aviltamento mercantilista da sociedade russa nas últimas décadas do século XIX, é o aprofundamento das relações capitalistas e, conseqüentemente, da divisão social do trabalho com todos os seus efeitos de desumanização da classe dominante e de recrudescimento repressivo das estruturas sociais.

Para representar artisticamente esta realidade, Tolstoi e Tchekhov escolhem como seus protagonistas típicos personagens normais, representantes médios desta realidade que todavia, em situações extremas de sua vida, acabam descobrindo os internos motivos de conflito desta normalidade, sua intrínseca dramaticidade.

O modo desta revelação nos dois contos também é semelhante: o aproximar-se da morte, representada não como fenômeno natural, simplesmente físico, mas também em sua dimensão espiritual, psíquica, como consciência da impossibilidade individual de uma ação humana socialmente significativa, faz com que os conflitos, as contradições da vida, que no curso mesquinho do quotidiano se apresentam diluídas, se intensifiquem e se revelem em toda sua força e dimensão real.

Se a semelhança destes procedimentos permite o confronto entre os dois contos e o justifica, a diferença do tom dominante da narração é desde logo evidente: a força de indignação moral, a veemência de representação dramática que encontramos no conto de Tolstoi contrastam com o tom irônico, de desconsolada lucidez que caracteriza a narração de Tchekhov. Esta diferença de tom, de força representativa apresenta-se principalmente na forma de uma diversa *composição* dos contos, construindo-se o primeiro como objetiva narração da ação dos personagens, o segundo como representação subjetiva de sua consciência.

Para dar ordem à exposição analisamos, num primeiro momento, os dois contos separadamente.

A morte de Ivan Ilitch é a história do juiz Ivan Ilitch Golovin que, doente, pressentindo a morte, no momento

em que precisa de ajuda e de sinceros contatos humanos depara com um sistema de relações burocratizadas, mediadas pelo dinheiro, estratificadas pelas convenções sociais e reconhece nelas, como através de um espelho, a substância de que se constituiu sua própria vida.

O conto se desenvolve segundo uma linha evolutiva orgânica que descreve os momentos decisivos da vida da personagem. Momentos decisivos da ascensão social e, segundo a perspectiva do narrador e da própria consciência da personagem no fim da sua vida, decisivos da queda humana, do processo inexorável de embrutecimento que leva à morte.

Passemos a descrever rapidamente estes momentos.

A narração se abre com o anúncio da morte de Ivan Ilitch no Palácio de Justiça, entre os altos magistrados seus colegas, que pensam imediatamente na “influência que essa morte poderia ter sobre as transferências ou promoções tanto dos juizes como dos seus conhecidos”. O pensamento de ter que “cumprir umas obrigações muito cacetes, ir às exéquias, e também fazer uma visita de pêsames à viúva” completa a representação da realidade íntima dos conhecidos mais próximos, dos “assim chamados amigos de Ivan Ilitch”. Em contraposição a estes pensamentos íntimos se desenvolve a ação, descrita como rígido respeito às formalidades, às normas de decência prescritas pela sociedade.

Desde logo, o ponto de vista de aberta condenação, de forte indignação do narrador é evidente. Sua participação todavia se apresenta não como comentário subjetivo aos fatos e às descrições, mas internamente a eles. É uma narração “objetiva” no sentido de que é conduzida e construída através da representação dos pensamentos e das ações das personagens, de sua caracterização externa pela ação em concretas relações, e interna, pela revelação dos íntimos impulsos e sentimentos.

Após a notícia da morte e a representação do seu efeito entre os colegas e os familiares, inicia-se propriamente a “história progressa” da vida de Ivan Ilitch que, como diz

o narrador, foi das mais simples e, ao mesmo tempo, das mais terríveis.

Filho de um conselheiro privado, “funcionário inútil de diversas repartições desnecessárias”, Ivan, de criança era “le phénix de la famille”, inteligente, vivo, agradável e decente. Na Faculdade já era “aquilo que seria no decorrer de toda a existência: um homem capaz, alegre, bonachão, comunicativo, mas um severo cumpridor daquilo que considerava seu dever, e considerava como seu dever tudo aquilo que consideravam como tal as pessoas mais altamente colocadas”. (TOLSTOI, 2, p.110).

Os passos na carreira profissional marcam a progressiva submissão da vida pessoal às exigências de uma profissão que quer decência, respeito às normas constituídas, adaptação à moral dominante. Já na Faculdade cometeu “algumas ações que, antes, pareciam-lhe grande ignomínia e que suscitaram nele asco por si mesmo, no momento em que as cometiam; mas percebendo ulteriormente que essas ações eram cometidas também pelas pessoas altamente colocadas e não eram consideradas por elas como más ações, não é que ele as tivesse considerado boas, mas esqueceu-se de todo e não entristecia um pouco sequer ao lembrá-las”. (TOLSTOI, 2, p. 111).

Se como funcionário de província lhe foi ainda possível “arranjar para si uma situação tão fácil e agradável como a tivera na faculdade”, já no novo cargo de juiz de instrução teve que portar-se de maneira diferente, ficando a certa distância das autoridades provinciais, escolhendo um círculo melhor de relações.

E “quanto ao serviço propriamente dito, isto é, os processos de instrução, Ivan Ilitch assimilou muito depressa os meios de afastar de si todas as circunstâncias estranhas, bem como os de enquadrar mesmo os casos mais complicados numa forma graças à qual se apresentassem no papel apenas externamente, excluído todo o seu ponto de vista pessoal e, sobretudo, se cumprissem todas as formalidade exigidas”. (TOLSTOI, 2, p. 113)

Diante do casamento é a mesma atitude de decência que prevalece: “casou-se de acordo com seus próprios cálculos: conseguindo tal esposa fazia o que era do seu próprio agrado, e, ao mesmo tempo, executava aquilo que as pessoas mais altamente colocadas consideravam correto”. (TOLSTOI, 2, p. 114) Com as primeiras dificuldades do casamento, diante dos sinais de descontentamento e de insatisfação da mulher, Ivan Ilitch reage executando uma nova divisão: “Ele exigia da vida de família somente as comodidades do jantar, da dona-de-casa, do leito” e ao defrontar-se “com resistência e resmungos, transferia-se imediatamente para o seu mundo isolado, que cercara de uma barreira, o mundo da sua vida funcional, e nele encontrava encanto”. (TOLSTOI, 2, p. 116)

A progressão e o aprofundamento da alienação da vida burocratizada de Ivan Ilitch é representada coerentemente, compactamente por uma linha narrativa que leva a entender, a reconstituir em todos os seus aspectos tal “evolução”. Os degraus do poder na vida profissional com a variação de relações diferenciadas diante dos superiores, com os colegas e com os subordinados; a separação cada vez mais cristalizada entre a vida familiar e vida profissional, funcionando esta como defesa e fortaleza diante dos assaltos, das oscilações individuais, dos problemas da vida íntima; as relações com as coisas, instrumentos não de gozo direto e imediato, mas meios exteriores da adequação a exigências formais do estado social: são todos os aspectos que concorrem para reconstituir o caminho da personagem e que deixam perceber as contínuas e crescentes negações de vida que tal caminho exige.

Esta primeira parte da narração desenvolve-se segundo um ritmo “ascendente”, compacto, homogêneo ao próprio ritmo progressivo da ação, não abalada aparentemente por íntimos conflitos.

De repente, com o aparecer da doença e com os primeiros pressentimentos da morte, esta “ascensão” se interrompe e começa um processo de dramática reconhecimento

da verdadeira natureza da ação anterior. Neste processo se efetiva uma mudança de perspectiva radical: a luta contra a morte se transforma mais propriamente no ódio contra a vida, contra aquela vida que, construída tão decentemente conforme as regras da sociedade, aparece-lhe como progressivo, inexorável processo de morte. A linha “descendente”, a precipitação dos conflitos que se inicia com a doença, não é então uma virada de ação “sucessiva” à anterior, mas surge dela, como consequência de sua intrínseca contraditoriedade.

A nova tomada de consciência que constitui a 2.^a parte da narração se desenvolve pelo contraste cada vez mais agudo entre as novas exigências da vida de Ivan Ilitch e a “impenetrabilidade” do mundo circunstante a este tipo de exigências.

Assim o mau humor de Ivan Ilitch que crescia continuamente, “começou a estragar o caráter da vida leve e decente, que se instaurara um dia na família Golovin”. A medicina revela-se a ele exatamente com o mesmo caráter de desumanização, de enrijecimento formal da sua atividade de juiz: “Não se tratava da vida de Ivan Ilitch, o que existia era uma discussão entre o rim móvel e a afecção no ceco. E o doutor resolveu esta discussão brilhantemente, na presença de Ivan Ilitch, a favor do ceco, fazendo também a observação de que o exame da urina poderia fornecer novos indícios, e que então o caso seria reexaminado. Tudo isto era exatamente o mesmo que o próprio Ivan Ilitch fizera mil vezes, com o mesmo brilhantismo, em relação a um acusado”.(TOLSTOI, 2, p. 126) No Tribunal ele começa a notar que “prestavam atenção nele como alguém que, em breve, deixaria uma vaga”.

Em pouco tempo a vida de Ivan Ilitch é torturada pela nova consciência da insignificância, para outros, da vida pessoal. Contra esta constatação, contra a consciência de que a sua vida foi reduzida a uma peça substituível da máquina monstruosa que veio a ser a existência, afloram cada vez mais desesperadamente as exigências de recuperação de sua vida particular, daquela particularidade que

o distingue de todos os outros homens, que lhe pertence e que lhe foi paulatinamente tolhida.

Os últimos tempos da existência de Ivan Ilitch são marcados pela dramaticidade desta tomada de consciência, pela intensidade do conflito entre as exigências de uma vida que não viveu e que se perdeu atrás, como “ponto luminoso”, no começo de sua vida, e a impossibilidade de ver estas exigências realizadas.

A narração desta 2.^a parte se torna a narração dramática da luta desesperada, violenta que se passa no íntimo da personagem e seu ritmo acompanha a progressiva intensificação do sofrimento, do horror causado pela tomada de consciência e que desemboca no longo, desesperado, incessável grito, nos três dias que antecedem a morte. Este grito, expressão física do horror diante da desumanização da vida, é o ponto culminante da narração e marca o caráter inexorável deste processo de desumanização.

E não modifica este caráter o fato de que no final do conto a superação do conflito seja transferida, religiosamente, por um ato supremo de perdão, na invocação de uma piedade que poderia governar as relações, que poderia transformar as pessoas e a vida. Tal ato extremo de superação não entra na substância das ações de que se constitui a vida, nem deixa prever a possibilidade de sua atuação real. Resta, até na narração, momento fugaz, refúgio último, salto qualitativo não justificado por tudo o que antecede. Ou talvez, mais precisamente, este tipo de superação extrema, não incorporada nas relações objetivas, mas todavia existente como ato individual da consciência, tenha sido possível como ato de sublimação de uma perspectiva real de superação.

Neste conto, com efeito, existe uma personagem que funciona como contraponto ao mundo de Ivan Ilitch: é o mujique Guerássim, a única pessoa com quem Ivan Ilitch se sente à vontade durante a sua doença, pois percebe que tem piedade dele e que não tem interesse em esconder a verdade da iminência da morte. O comportamento simples e não corrompido de Guerássim, sua atitude humana se

contrapõe nitidamente ao comportamento dos familiares, dos colegas que se mantêm ligados a Ivan Ilitch unicamente pelo fio do interesse, da conveniência social.

Este mundo camponês do qual Guerássim é representante, é no fundo o ponto de vista fundamental a partir do qual Tolstoi pode representar com tamanha força dramática a análise de um mundo em decomposição.

Tratemos de especificar estas afirmações.

É do ponto de vista do mundo camponês, desta grande força social da sociedade russa, que Tolstoi pode compreender as mudanças profundas ocorridas na sociedade russa e pode acompanhá-las no processo de sua formação.

A representação de Guerássim como mujique ainda não corrompido é a representação de um mundo camponês que resiste e se opõe ao destino de decadência e de embrutecimento do resto da sociedade. E esta representação idealizada é todavia justificada historicamente, porque em Tolstoi está presente a referência histórica de uma sociedade que só tardiamente entrou no processo de mercantilização das relações sociais.

Esse ponto de vista de um mundo camponês contraposto à sociedade burguesa age internamente ao próprio modo de perceber a realidade, estabelece os termos de suas contradições e permite que ela seja colhida no processo que produz estas contradições.

É a atuação deste ponto de vista que afinal possibilita o modo tolstoiano de uma representação ainda nos termos de um realismo “clássico”, quer dizer uma representação artística constituída pela própria ação da personagem, uma representação em que as motivações pessoais e os impulsos íntimos da ação individual representam o movimento das próprias forças sociais.

A personagem não somente se observa no momento já definido, já estabilizado de sua vida, mas vive ativamente os momentos que a levam a este estado e vive intensamente os momentos de reação e de luta contra os efeitos desumanizadores deste estado.

Se esta característica, este modo de representação artística está presente em toda a obra do grande escritor russo, o tom particularmente dramático deste conto e, em geral, da última produção literária de Tolstoi, é fruto do particular desdobramento do processo capitalista na sociedade russa, que, exatamente por ser tardio, manifesta-se nas formas mais maduras, de já acirradas e violentas contradições. A aceleração da desgregação do mundo camponês, a mercantilização das relações no campo e a forma concentrada de penetração do capital abalaram esta sociedade em todas as suas estruturas, modificaram todas as suas relações.

O sistema capitalista, consolidando-se, amesquinha cada vez mais brutalmente a esfera “privada” da ação e a submete, por um cerco cada vez mais estreito, ao jogo das forças sociais, que se apresentam como “exteriores” aos indivíduos.

Na representação artística desta nova realidade, a “ação” dos indivíduos não pode ter campos de expansão amplos, uma riqueza de possibilidades exteriores como na produção artística anterior do próprio Tolstoi, ou como no realismo clássico. Diante desta nova forma de realismo, a extensão da ação é substituída por sua intensidade e condensação dramática e neste processo o campo de ação tende a se restringir ao espaço da vida íntima. A grandeza da ação é impossível no mundo amesquinhado de Ivan Ilitch e por isso é possível representar artisticamente as antinomias deste mundo somente como dramática revelação de sua desumanização. A impossibilidade real da luta de Ivan Ilitch é substituída pela violência de sua revolta, pelo caráter de extrema intensificação em que são representadas as antinomias.

A resolução dialética da vida em morte e da morte em vida, que é a linha fundamental de construção deste conto, é a expressão intensificada das contradições da existência, do processo inexorável do acirramento destas contradições e ao mesmo tempo da intrínseca necessidade de sua superação.

Tal percepção dialética da realidade pode advir unicamente da percepção de uma força transformadora real, que, como dizíamos, apresenta-se no conto como a força de um mundo camponês, de um mundo “outro”, que se subtrai ao destino de decadência e de embrutecimento do resto da sociedade.

Restaria aprofundar por que este mundo camponês se apresenta neste conto unicamente como uma força de contraponto que permite a revelação da divisão contraditória da realidade e torna possível, aliás imprescindível, pensar na sua transformação, mas não passa a se constituir, ela própria, em efetivo princípio de ação. Em outras palavras, seria importante entender por que a possibilidade de transformação é transferida e sublimada idealisticamente no campo da consciência, da subjetiva transformação religiosa.

O desenvolvimento desta colocação requer naturalmente o fôlego de um estudo mais profundo que permita entender o limite histórico, na visão de Tolstoi e na própria realidade russa, do movimento camponês. A exposição disso não se situa fora dos problemas colocados, é aliás o seu pressuposto, mas requer um desenvolvimento teórico bem mais estruturado. Nos limites desta análise basta que tenha sido revelado como, na própria composição deste conto, no crescendo orgânico das ações que levam até consequências tão extremas o caráter de embrutecimento de uma vida burocratizada, está presente o ponto de vista de Tolstoi, a força de sua indignação, a perspectiva de sua análise.

Condensado num espaço relativamente breve de tempo, *Uma história enfadonha* descreve a última etapa da curva descendente do professor Nicolai Stiepánovitch, emérito cientista no campo da medicina e brilhante professor universitário, que nos últimos anos de sua vida vê ruir o edifício desta sua existência, considerada até então como harmoniosa e sólida.

As razões desta queda, física e espiritual ao mesmo tempo, são representadas a partir das próprias observações

do personagem, narrador direto desta sua história. Esta não se constitui conforme um desenvolvimento orgânico de ações e acontecimentos que permita acompanhar o próprio processo de tomada de consciência da personagem: a história já parte de uma situação em que este processo é concluído e só se explicita ulteriormente como reconhecimento de todas as suas relações, de todos os aspectos de sua vida. Assim, desde logo, o tom da narração é irônico e amargo, denotando a situação de uma consciência já dividida de sua prática.

A primeira manifestação desta divisão é o desdobramento de perspectiva criada pela narração em 3.^a pessoa quanto ao significado do seu “nome”, à ressonância da “etiqueta” com que sua existência se apresenta no mundo em contraposição à descrição física, já em 1.^a pessoa, de um corpo insignificante, “apagado e disforme”.

Esta primeira irônica forma de distanciamento que separa e contrapõe o valor “social” da existência do seu significado para a consciência pessoal, se desenvolve na narração sucessiva como contraste entre presente e passado, eixo de comparação em que o passado parece completamente perdido e negado pelo presente.

As amigadas “ilustres” já pertenciam ao passado; a imagem de sua mulher no presente, “velha, muito corpulenta, desajeitada, com uma expressão embotada de preocupação mesquinha”, não contém nada da imagem do passado, quando era amada “pela sua inteligência lúcida e boa, pela alma pura, pela beleza, pela sua compaixão em relação à ciência”. Lisa, a filha, é agora sentida distante, egoisticamente fechada em seu mundo juvenil e o professor percebe que a relação que mantinha com ela em sua primeira infância, mundo de ingenuidades e de afetos espontâneos, não pode ser nunca mais ressuscitada.

A narração de como se passa o dia normal de sua vida permite uma perlustração de todas as suas relações, e as imagens que se somam tornam concreto e palpável o aprofundamento do processo de uma aguda divisão do trabalho, com o amesquinamento das relações que ela produz.

A venda de secos e molhados diante do prédio da Universidade, aparentemente igual desde sua juventude, mudou de proprietários, cujas características diferentes apontam para este processo. Era antes um judeuzinho que vendia fiado, depois uma mulher gorda que gostava dos estudantes e é “agora” um comerciante ruivo, muito indiferente. Na Universidade, o porteiro Nicolai é o único guardião das tradições universitárias, soldado fiel que se mantém ligado a um mundo de ciência em ruína. Nesta perluação de todos os aspectos da realidade com que ele convive, vem ainda o professor Piotr Ignátievitch, o “sábio obtuso” para quem “a Rússia podia ser invadida por exércitos chineses, correr um terremoto e ele não moveria um membro sequer, continuando calmamente a olhar em seu microscópio, o olho entrecerrado”.

Os efeitos da divisão do trabalho são vistos também em sua própria vida, fracassada apesar dos resultados objetivos de um estudo e de uma pesquisa científica constante e séria. A antiga alegria das aulas bem dadas, quase criações artísticas, em que o professor sentia realizar plenamente o seu trabalho, deixa lugar à sensação de que a limitação do campo de estudo já enrijeceu sua vontade, seu entusiasmo, tirou-lhe a compreensão mais ampla e total do mundo. Reduziu-se a um homem “mais interessado no destino da medula óssea que no objetivo final do cosmo”. A consciência que o professor tem da mesquinhez deste destino, da difusão da mediocridade de todo e qualquer aspecto da vida, tem o seu correlato físico na insônia, que constitui “agora” o traço principal, básico, de sua existência.

Com o expediente narrativo de contar o decorrer de um dia comum de sua vida, completa-se o quadro da vida universitária com as visitas do colega, do estudante, do jovem médico, ligados ao professor pelo fio dos interesses na carreira, por razões de dependência profissional.

O reconhecimento do caráter mercantilizado de todos os aspectos da vida, reconhecimento agudo e profundo que põe a nu as formas concretas, multiformes, em que tal caráter

se apresenta, não desemboca numa atitude de luta ou de aberta revolta, de mudanças violentas de comportamento, como já vimos em *A morte de Ivan Ilitch*, mas se manifesta unicamente como drama interior, perturbação da consciência, já consciente todavia da impotência de sua revolta.

Encontramos nestas confissões do Professor Nicolai Stiepánovitch algumas afirmações particularmente significativas para entender o caráter que assume o seu drama e que parecem até uma referência voluntária ao diverso caráter deste drama em *Ivan Ilitch*. A situação é a mesma: a doença e o pressentimento da morte juntamente com a decepção diante da própria existência. Diz o professor:

“Algo estranho acontece comigo, em consequência da insônia e da tensão e luta com a crescente fraqueza. Em meio à aula, lágrimas me vêm de repente à garganta, os olhos começam a comichar, e eu sinto uma vontade apaixonada, histérica, de estender as mãos para a frente e queixar-me alto. Quero gritar com voz sonora que eu, um homem célebre, fui condenado pelo destino à pena de morte, e que, passado cerca de meio ano, o patrão desta sala já será um outro. Quero gritar que estou envenenado; novos pensamentos, que eu não conhecera antes, envenenaram os últimos dias da minha vida e continuam a picar-me o cérebro, qual mosquitos. Nessas ocasiões, o meu estado me aparece tão terrível que dá vontade de que todos os meus ouvintes se horrorizem, ergam-se num salto, e presos de pânico, se lancem com grito desesperado para a saída. Não é fácil sofrer tais momentos”. (TCHEKHOV 1, p. 251)

O horror da situação, que no conto de Tolstoi se expressa, no momento mais agudo da angústia, como grito real, aqui se manifesta tão-somente como vontade de gritar, como consciência de sua necessidade, mas não ato concreto.

Nesta diferença de reação das duas personagens reside a diferença fundamental com que eles são concebidos por seus “autores”. *Ivan Ilitch* participa ativamente do processo que o levou ao amesquinamento de sua vida; a sua ação é a própria ativa construção deste processo que

representa, ao mesmo tempo, o curso da sociedade. E já vimos como desta concepção dialética da realidade resulta a possibilidade real de sua transformação.

O professor Nicolai Stiepánovitch não parece ser o protagonista direto do rumo de sua vida, mas é como se os resultados desta tivessem escapado às suas intenções. A própria possibilidade da sua consciência, que vimos constituir-se como confronto entre presente e passado, decorre de uma certa distinção entre sua vida, sua fisionomia espiritual e a degradação da realidade em que vive. O professor sofre as consequências, os efeitos desta progressiva e inexorável degradação que se erige contra a sua vida como uma força estranha e poderosa, que não pode ser enfrentada e que arrasta, contudo, toda a sua existência.

Desta concepção do caráter constituído da força degradante da sociedade decorre a consciência da impossibilidade da luta que, na vida do professor, se manifesta como processo de progressivo depercimento físico e espiritual, de progressivo isolamento do mundo circunstante.

Neste conto há uma outra personagem que, de certa forma, acompanha o mesmo destino do professor. É Kátia, sua jovem afilhada, cuja história se conclui com o mesmo caráter da capitulação ao mundo “definido”.

A vida de Kátia, a vivacidade de sua personalidade, a sua confiança na possibilidade de uma ação significativa no mundo, através da arte e do teatro, a sua desilusão dramática, é contada pelo professor de um ponto de vista que revela, ao mesmo tempo, a própria impotência em prestar-lhe uma ajuda efetiva. A comunhão professor-Kátia, comunhão de dois seres que vivem o mesmo isolamento e a mesma desilusão, vem a ser o novo fio condutor da narração. É nesta relação concreta que se evidencia o processo de inexorável capitulação do professor.

As reuniões em casa de Kátia com Mikháil Fiódorovitch permitem que vários aspectos da vida sejam analisados e descritos, assim como o mundo do teatro, a situação das

mulheres, as conferências, a ciência, os jovens, a literatura. Nenhum aspecto da vida parece escapar ao destino de uma corrupção, de uma falta de vitalidade e de atuação expansiva no mundo.

Ao alastrar-se desta consciência, o processo de depreciação do professor se aprofunda e a amizade com Kátia é uma “alegria de naufragos” sem nenhum navio à vista.

A condensação dramática do conto nas suas últimas partes, quando na alucinante “noite do pardal” pressente-se o agravamento da doença do professor, o aprofundamento do sofrimento de Kátia, a capitulação de Lisa nas tramas do pretendente grosseiro, não é senão a precipitação necessária de acontecimentos previstos. O caráter dramático desta “precipitação”, contudo, reside mais propriamente na impotência de qualquer ação em contrário, na impossibilidade da luta, e se concretiza, na representação artística, com o afastamento final de Kátia, que no professor não pode encontrar a ajuda invocada.

Para entender a dramaticidade particular desta situação, que assim caracterizada parece ser a negação de qualquer ação dramática, recorreremos à próprias indicações de Tchekhov, contidas neste mesmo conto.

Numa troca de cartas entre Kátia e o professor, a respeito do estado de aviltamento do teatro, o professor afirma ter enviado a Kátia uma carta comprida e muito enfadonha, que termina nestes termos:

“... como vê, isso quer dizer que se deve procurar a causa do mal não nos artistas, mas, mais profundamente, na própria arte e na relação de toda sociedade com ela”. (TCHEKHOV, 1, p. 260)

Essa carta irritou Kátia que, entre outras coisas, responde:

“... é triste que os homens melhores somente vejam o mal de longe, não queiram aproximar-se e, em lugar de entrar na luta, escrevem num estilo pesado lugares-comuns e preguem uma moral de que ninguém precisa”. (TCHEKHOV, 1, p. 260)

“Entrar na luta”, “ver o mal de perto” parecem ser as indicações de Tchekhov quanto às próprias possibilidades da arte, às condições que fazem dela algo de vivo e significativo para os homens, distinguindo-se daquela “moral abstrata” de que ninguém precisa.

Esta consciência de Tchekhov quanto às tarefas da arte é a linha que norteia todo o seu trabalho, a sua forma de representar artisticamente a realidade. Contudo, contra estas possibilidades da arte, contra esta mesma direção do trabalho artístico de Tchekhov, se erige a própria matéria a ser representada, a própria realidade que, por seu caráter de uma sociedade constituída, se apresenta cada vez mais impenetrável à ação.

Com a completa consolidação do mundo capitalista, a única possibilidade significativa de ação é a ação revolucionária; na arte, a possibilidade de representar “ativamente” a transformação, de “entrar diretamente na luta”, decorre de um ponto de vista revolucionário. Tchekhov não chegou a este ponto de vista; sua profunda consciência das contradições, seu ódio ao amesquinha-mento da sociedade não desembocaram num novo ponto de vista que desse conta das intrínsecas possibilidades de transformação da realidade. Na discussão entre o professor e Kátia, entre a posição que vê o “mal” como condição geral da sociedade e a necessidade de ver esta condição como ativa prática dos homens reais, está refletida a própria contradição em que se move o trabalho artístico de Tchekhov, as dificuldades objetivas de sua representação artística. No âmbito destas contradições pode-se entender o caráter dramático específico da obra de Tchekhov.

Neste conto, para voltar à nossa análise particular, a dramaticidade reside no fato de que “as condições gerais da sociedade” são representadas não como exteriores aos homens, mas internas a eles, constitutivas de sua vida, de seus sofrimentos, de suas paixões. A história contada não chega a ser “enfadonha” exatamente por isso.

A impotência da luta, a incapacidade de uma ação em contrário diante do mundo constituído, que é a substância do drama representado por Tchekhov, se expressa como sofrimento concreto, dramático de homens que se encontram impotentes e que, exatamente por isso, vivem e sofrem todas as contradições desta impotência.

Neste sentido podemos entender a necessidade artística que na composição do conto assume o binômio Kátia-professor. Construído como movimento da consciência do professor que, ao apreender e desvendar a realidade, vê, ao mesmo tempo, a impossibilidade de mudar o rumo de sua vida, a impossibilidade de passar desta consciência a uma nova e ativa intervenção em suas relações humanas, esse conto poderia resultar numa mera desconsolada reconhecimento da realidade, do seu curso fatal, e seus personagens se reduzirem a inertes expectadores deste curso. É na relação com Kátia que a impotência da ação adquire sua concreta ressonância humana e se torna, por isso, ela própria ação, concreta praxis humana. O conto passa a ser, senão representação da luta possível contra o “estado das coisas”, representação viva e dramática da necessidade desta luta.

Pensamos, assim, ter evidenciado a diferença de perspectiva que existe entre Tolstoi e Tchekhov: um capta a realidade no processo de formação de suas contradições, segundo a dialética destas próprias contradições, outro vê esta realidade como um processo já “definido” e capta as contradições deste processo pelos efeitos na vida dos homens. Esta diferença de perspectiva tem suas raízes no próprio movimento da realidade e nos diferentes pontos de vista pelos quais os dois artistas participam desta realidade.

Com efeito, se a época em que Tolstoi escreve *A morte de Ivan Ilitch* é a mesma do conto de Tchekhov, época em que o capitalismo russo se apresenta com um caráter mais definido, consolidado, Tolstoi, à diferença de Tchekhov, teve a possibilidade de acompanhar o processo que levou a tal solidificação. Este fato, como vimos, lhe permitiu assumir o ponto de vista de uma força social em ascensão, o

movimento camponês, a partir do qual ele pode perceber, embora na forma idealista, o movimento de transformação da realidade. Disso decorre sua força de contraposição ao mundo existente.

A grandeza de Tchekhov, ao qual faltou uma ligação sólida com as forças sociais em ascensão, deve-se à lucidez de análise, à sua capacidade de levantar questões, de descobrir os conflitos em todos os aspectos da vida humana e de representar o caráter irreduzível destes conflitos. A força de sua contraposição artística ao achatamento do mundo capitalista lhe advém assim da consciência de que tudo o que existe deve mudar.

VICENTINI, M. T. – A Boring story compared to the Death of Ivan Ilitch. *Rev. Let.*, São Paulo, 22: 71-81, 1982.

ABSTRACT: Two short stories, A boring story by A. Tchekov and the Death of Ivan Ilitch by L. Tolstoi, are compared: although they were written almost in the same period, and deal with a similar theme (the mercenary degradation of Russian society at the end of the nineteenth century) they reveal different forms of artistic representation. This article tries to capture the nature and the causes of such a difference and intends to grasp how a difference of artistic objective possibility exists in the difference of the literary styles of these great writers, in the dependence of the very movement of the reality from which the writers participate.

KEY-WORDS: Theory of literature; Tchekov/ Tolstoi: “A Boring Story”, “The Death of Ivan Ilitch.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. TCHEKHOV, A. *Uma história enfadonha*. In: _____. *As três irmãs*. Contos. Trad. B. Chnaiderman. São Paulo, Abril Cultural, 1979. p. 239-300.
2. TOLSTOI, L – *A morte de Ivan Ilitch*. In: _____. *Três novelas*. Trad. B. Chnaiderman. São Paulo, Círculo do Livro, 1975. p. 99-159.

A DIMENSÃO POPULISTA NA OBRA
DE VASCO PRATOLINI

REVISTA DE LETRAS, SÃO PAULO V.21
P. 33-40, 1981, UNESP

A DIMENSÃO POPULISTA NA OBRA DE VASCO PRATOLINI

(Análise estilística de *Cronache di poveri amanti*)

Marzia Terenzi Vicentini

RESUMO: O artigo é uma análise estilística das páginas iniciais de *CRONACHE DI POVERI AMANTI* e procura explicitar a correlação existente entre modos narrativos e a inspiração populista do tema.

Atrás da aparente harmonização das vozes que compõem a narração, a análise revela a existência de uma dúplici articulação da linguagem, movida entre os módulos de uma representação imediatamente realista e os que decorrem das instâncias subjetivas do narrador. Desta forma, o aspecto imediato da narração que se apresenta como solidariedade entre narrador e personagens é visto como ato de “voluntária” redução dos componentes contraditórios da realidade.

UNITERMOS: Populismo; naturalismo; neo-realismo; estilo paratático.

Vasco Pratolini é talvez o escritor populista mais típico da geração dos escritores neo-realistas. Sua elaboração de símbolos e de sentimentos populistas, como a exaltação da positividade humana, da inocência e da genuidade das classes populares, encontra sua “correlação objetiva” na difusa exigência de aproximação ao povo que, como caráter distintivo fundamental, o movimento intelectual da *Resistenza* carregava em si.

Colocando o “focus” da problemática na “natureza” dos homens, nas características “naturais” de seus personagens, a inspiração populista de Pratolini fundia-se espontaneamente com uma visão naturalista. Toda uma gama de

sentimentos floresce desta impositação: a “solidariedade”, a “amizade”, o “amor” são relações naturais, imediatas, que reúnem os “humildes”, os “oprimidos”, os “deserdados” em uma única vinculação orgânica e indissolúvel.

DA PROSA MEMORALISTA À DIMENSÃO POPULISTA

A experiência mais preciosa e literária de Pratolini amadureceu entre 1930 e 1940, naquele meio cultural de Florença, em que a “prosa de arte”, o vivo gosto pela reconstrução da memória e o estímulo da poética hermética convergiam para uma literatura interessada, em primeiro lugar, nos valores formais puros.

Com esta atitude, toda uma geração dos anos obscuros do fascismo procurava uma conciliação entre a exigência de pureza, de não compromisso, de prioridade do homem “protagonista” diante de um mundo hostil, e a exigência de não mais eludir a questão homem-sociedade. Era uma literatura submetida a um clima de rigorismo moral que, para usar as palavras de Carlo Bo, buscava “uma imagem inteira do homem”, se aplicava “à totalidade da pessoa” e “dissolvia a história em função do Ser”. Era uma literatura que exaltava o momento aristocrático da solidão e, na busca de uma coexistência e comunhão mais íntima com o drama da realidade histórica, afirmava a raiz intransigente da liberdade-verdade contra as solicitações da “razão da história” e as confusões dos valores.

Do envolvimento por este clima cultural, surgiram as primeiras obras de Pratolini. *Il tappeto verde* (1941), *Via de' Magazzini* (1942) e *Le Amiche* (1943), que poderíamos considerar, quanto ao seu conteúdo e estilo, o primeiro ciclo “memoralista” de sua produção. Neste ciclo está contido todo o passado autobiográfico de Pratolini, a infelicidade de uma adolescência solitária, os tons idílicos de uma pobreza humana que, na recordação, se abre a uma rica variedade de tons.

A guerra e os problemas sociais do pós-guerra urgem no sentido de uma nova definição da cultura e de suas relações com as massas populares, destinadas a ser sujeito da história e, por isso, da cultura. É nesta passagem entre as posições lírico-intimistas e a inspiração mais direta e historicamente popular que as coordenadas da narrativa pratoliniana se enriquecem.

Em 1945, escreveu *Il quartiere*, ambientado no coração de Florença, em Santa Croce, no turvo período da passagem da guerra. Com essa obra, “alguns sentimentos genuinamente populares entram na literatura, e, dentre eles, a identificação primitiva, elementar que o pobre estabelece entre si e o outro pobre, antes ainda de se perguntar se realmente pode considerar o outro como amigo ou inimigo”. (Asor Rosa, n.º 1 – p.82)

Como frequentemente acontece nos autores do neo-realismo, a atividade de tradutor incide sobre a sua temática ou, pelo menos, indica as direções de um gosto. Enquanto outros traduzem Steinbeck ou Hemingway, Pratolini traduz, em 1943, *Bubu de Montparnasse*, de Charles Louis Philippe. Todavia, o povo florentino, pequeno-burguês e artesão, nunca poderia ter as ressonâncias metropolitanas de uma Paris subproletária. Na literatura privada e intimista de Pratolini, na qual o tecido social descrito aparece sempre estático, os personagens não vivem de esperanças progressistas ou de convicções ideológicas, mas simplesmente da viva e humana consolação, natural de seu próprio ambiente. O “ambiente”, por outro lado, não é somente geográfico, não se limita às ruas e às praças de sua cidade natal, mas é formado por um conjunto de sentimentos e de paixões que ao povo pertencem por tradição e vocação espiritual. O intimismo originariamente hermético penetra então num esquema populista profundamente vivido.

Mas a obra que exprime todas as possibilidades expressivas e todo o mundo ideológico pratoliniano é *Cronache di poveri amanti*, escrita em 1946. Sua estrutura ressentese do impulso da *Resistenza*, da presença real de um “povo”, que historicamente emergiu como agente ativo de história

e de civilização. Pratolini pode assim repropor o espaço tradicional das suas memórias como espaço de uma experiência real, de uma crônica viva, que não atinge somente o eu lírico, mas todos os seus semelhantes. As crônicas relatam pois os pequenos fatos quotidianos, idílicos e dramáticos, de quem mora em “Via del Corno”, em Florença.

Apesar desta limitação “geográfica”, Pratolini pretende fazer uma obra “nacional”, pois, segundo a sua visão, os valores que historicamente emergiram na *Resistenza* são exatamente aqueles que surgiram de diversos casos topograficamente determinados, como aquele que o escritor narra e que são as vicissitudes pelas quais inúmeras personagens de um bairro vivem o fascismo e nesta experiência resgatam sua humanidade.

Ainda prevalece, todavia, o elemento intimista, mas projetado, desta vez, em uma escala geral e, por isso, generalizado como “valor humano”: atrás tanto do fascista como do comunista, do malandro como do democrata, palpita um mesmo coração popular, o mesmo amálgama.

A tendência para idílio, a contínua intromissão de elementos autobiográficos, a fraca penetração nos móveis reais da história reduzem a espessura realmente histórica do romance e ressaltam por contraste, a primitiva tendência do escritor para a abstração literária.

CRONACHE DI POVERI AMANTI: ANÁLISE ESTILÍSTICA

O argumento deste romance, ambientado na Florença do primeiro pós-guerra, é um episódio das lutas entre as organizações revolucionárias e os bandos fascistas que estão se consolidando à custa de uma grande repressão e impiedosa violência.

Esta matéria de história nacional é todavia mantida, por admirável perícia de construção narrativa, nos limites de um bairro popular, “Via del Corno”, para o qual todo acontecimento reflui.

Para a nossa análise, escolhemos algumas páginas iniciais (Pratolini, 3, p. 1-22) que bem introduzem os personagens em seu clima natural. Na abertura do conto, quando os personagens e suas histórias não são ainda individualmente delineadas, mas avançam todos num único enredo, vê-se bem como o gênero “crônica” adere perfeitamente à concepção miúda e afetuosa da realidade característica deste autor, ao qual a crônica permite uma constante participação, forma peculiar de seu lirismo.

O desenho naturalista do ambiente, as longas tomadas iniciais dos pequenos gestos quotidianos dos personagens sem história, mas cuja vida transpira dos corpos, o fermentar subterrâneo de um bairro, seu coração popular, tudo constitui matéria para as encenações do neorealismo cinematográfico. São estes os módulos em que é mais difícil distinguir o que a literatura deu ao cinema daquilo que este deu à literatura.

Trataremos agora, com a apresentação de nossa análise, de especificar estes conceitos.

Uma das razões mais fortes do fascínio do livro está na afetuosa e sempre presente alacridade da voz do narrador, voz participante e explicitamente protagonista. Ela evoca e desperta pessoas e coisas que são como que membros daquele mesmo corpo do qual sai a voz: ele, o cronista, é a voz, e as pessoas de seu livro são membros dele próprio. A presença do escritor manifesta-se nas escolhas que faz, na montagem, nos cortes, em não deixar correr a narração, em detê-la e agitá-la alacremenente. *Via Del Corno* é um espaço ostensivamente parado: o único que nele se move é o autor que incansavelmente o percorre.

É Fulvio Longobardi, em sua interessante monografia sobre Pratolini, quem descobre neste férvida presença do narrador a “fundação da narração como solidariedade com o mundo” e a “consideração” da literatura como “edificação vital” que serve a vida.

A base de vitalismo pratoliniano, de sua participação afetiva nos fatos narrados, seria, para Longobardi, uma

primitiva e fundamental cisão entre a realidade histórica e existencialmente espessa, não ignorada pelo intelectual Pratolini, e o “inventar” literário que voluntariamente nega o caráter mais contraditório da realidade.

Na redução da realidade aos seus aspectos “amigos” “fabulosos”, a sede e a afirmação de realidade ocupariam o lugar da própria realidade. A participação da voz narradora teria então uma função mais profunda que a de tecer o conto entre suas várias partes; a voz narradora evocaria seus personagens para neles se reconhecer e, desta forma, “exorcizar” o seu real distanciamento com relação a eles. Assim a narração se torna, segundo Longobardi, representação, encenação ou cerimônia.

Vejamos, no texto, como se determinam os modos desta “representação”.

A “tomada” inicial, quase cinematográfica, abre-se sobre a paisagem noturna de “Via del Corno” e permite uma primeira e geral apresentação dos personagens, caracterizados, neste primeiro momento, por indicações sumárias: as profissões mais ou menos honestas, a doença, os costumes noturnos...

Descrição do ambiente e introdução de personagens alternam-se para indicar sua recíproca e estreita ligação. Já neste movimento, o olhar que registra não revela uma posição passiva, de objetiva observação, mas mostra-se partícipe dos “objetos” de sua visão e, a cada momento, faz-se presente o narrador que parece conhecer bem os costumes de todas as pessoas. Vejam-se, por exemplo, estas frases:

– “Sarà il fattore di Calenzano che *ogni venerdì mattina* si presenta con la barba di una settimana.”

– “... resta accesa una sola finestra, nella camera della Signora che trascorre la notte in compagnia *delle sue piaghe* alla gola.”

– “Il monumentino é colmo e straripa *ormai da mesi.*”

É com a luz do novo dia, quando os personagens entram em ação, que o narrador aprofunda e expande sua apresentação.

A ligação entre os personagens faz-se ainda “horizontalmente”, quase que por conexão de coordenação, através do motivo dos despertadores, que remetem, por suas qualidades, às características de seus proprietários. É com esse “expediente” que o narrador nos leva a conhecer os interiores das casas e, mais propriamente, das pessoas.

As vozes, imagens, ações que concorrem para descobrir estes “internos” são várias: são as próprias ações e pensamentos dos personagens que contêm o motivo específico que se quer ressaltar (Maria que assiste à limpeza matutina de Ugo; o diálogo entre Maciste e Giulio...); é a voz direta do narrador que comenta, que dá informações e que introduz acontecimentos passados. (Essas intervenções dão-se a cada instante, na descrição física dos personagens, nas notícias sobre sua vida, na explicitação de seus sentimentos íntimos). Ocorre também frequentemente que os comentários diretos do narrador se confundem com os que poderiam provir dos outros personagens, introduzidos por uma espécie de discurso indireto que sugere o tom da linguagem falada.

Resultado disso é uma primeira sensação de “coralidade” de ligação orgânica entre as várias vozes, a do narrador inclusive, que parecem emergir de um mesmo fundo comum de vida.

Esta procura de harmonização das vozes que compõem a narração expressa-se, no nível da linguagem, como busca de um tom médio, homogêneo, que não deixa sobressair as vozes isoladamente nem o “solo” do narrador.

No entanto, é exatamente nesta tensão de não deixar ressaltar a individualidade da voz narradora que se manifesta o caráter “voluntário” desta mesma tentativa. As razões subjetivas que fundamentam a narração, e que não se querem expressar abertamente como tais, acabam se revelando no próprio tecido da narração, constantemente filtrada pela participação “afetiva” do narrador. A uma leitura cuidadosa não escapa, então, a existência de uma dúplice articulação da linguagem, movida entre os módulos de uma representação imediatamente realista e os que decorrem das

instâncias subjetivas do narrador. Procuramos tornar isso explícito através da análise dos meios expressivos.

A cena inicial abre-se com uma descrição que, devido à estruturação paratática da prosa, parece aderir perfeitamente às coisas, sem intervenções explícitas por parte do escritor que forcem a concretude dos fatos ou criem outros planos além daquele dos pequenos eventos quotidianos:

– “Ha cantato il gallo del Nesi carbonaio, si è spenta la lanterna”.

– “Il passaggio della vettura che riconduce i tranvieri... ha fatto sussultare”.

– “Sulla Torre di Arnolfo il Marzocco garantisce il tempo”.

– “Nel vicolo... i gatti disfanno”.

– “Le case sono Così a ridosso...”

– “Spenta la lanterna... resta accesa una sola finestra”

– “Il cavallo di Corrado maniscalco scalpita”.

– “È maggio e... affiorano i cattivi odori”.

– “Davanti alla mascalcia é accumulato lo sterco...”

– “Il monumentino... é colmo e straripa da mesi.”

– “I fagotti e le biche... sono stati sistemati fuori delle porte”.

Se, de um lado, a estrutura paratática geral, com o alinhamento de orações principais, dispõe a sucessão narrativa ao longo de um único plano de registro dos fatos; de outro, todavia, age uma força oposta que tende a constituir, a partir do interior de cada frase, um movimento novo. Desta forma, procura-se recuperar exatamente a articulação de planos sintáticos que inevitavelmente se perdeu com o abandono da organização hipotática do período. Com efeito, a sintaxe, embora simplificada, é preciosamente calculada em suas estruturas e estudada segundo medidas características da linguagem poética, onde a palavra vale mais pela sua colocação que pelo seu significado.

Veja-se por exemplo:

– o ritmo sugerido pela oposição dos verbos postos em relevo (*Ha cantato* e *si è spenta*),

– o deslocamento do aposto com função rítmica retardante (*Nesi carbonaio e Oreste parrucchiere*),

– a retomada enfática da determinação de lugar no início da frase (*Sulla torre di Arnolfo e Nel vicolo dietro Palazzo Vecchio*),

– a própria posição da determinação temporal no fim da frase (*Durante la giornata, ormai da mesi, come di consueto*).

– a oposição simétrica (*Spenta la lanterna... in Via del Corno e resta accesa una sola finestra, nella camera della Signora*),

– a junção binária de sintagmas com função rítmica (*L'ha vista e ha cantato. È colmo e straripa, I fagotti e le biche*).

É evidente que o resultado é uma articulação de tipo diferente, baseada em uma percepção não analítica e racional da realidade, mas mediada por um processo de interiorização correspondente ao lirismo de fundo, à participação afetiva que anima a narração.

A simplicidade de tal prosa, aparentemente toda aderente às coisas e aos fatos quotidianos, decorre também da sábia dosagem no emprego dos instrumentos linguísticos, voltados para a construção de um tecido lexical situado em um único plano, neutro e monotonal, esquivo a artifícios expressivos.

Destacam-se somente, em todo este trecho, o preciosismo linguístico de uma sinestesia (“La facciata di Santa Croce é *umida di luna*”) e a metáfora empregada na definição de Via del Corno (“Via del Corno é longa cinquanta metri e larga cinque; é senza marciapiedi. Confina ai due capi com via dei Leoni e via del Parlescio, como fra due *fondali: un'isola, un'oasi nella foresta*, esclusa del traffico e dalla curiosità”).

A imagem da ilha, elemento central na poiesis herméctica e que nos grandes poetas, como Ungaretti, por exemplo, possui um alto valor mítico, neste contexto passa a ter um uso metafórico “médio”, totalmente funcional e aderente à representação de uma situação concreta. Com efeito, aqui a imagem da ilha determina a “singularidade” de um ambiente assumido como realidade fundamental da representação.

Deste registro lexical “médio” do narrador distingue-se, embora de forma discreta, aquele mais coloquial e “baixo” dos personagens, que se manifesta seja através do diálogo, seja através das citações indiretas de pensamentos dos personagens.

Veja-se o tom discretamente mimético da fala quotidiana, mais facilmente identificável nos diálogos:

“Nulla, quant'è vero Iddio”; “Ti porto dentro”; “Si sbri-ghì”; “Non mi spavento mica”; “Se buttate via le pistole, li regolo volentier”; “Vi piglio tutti e quattro insieme”; “Sei cascato del letto stamattina?” “Metti la testa a posto, buonalana”.

No discurso indireto as “citações” da fala dos personagens são colocadas entre aspas pelo escritor:

“Che batte la provincia”; “Quando esplode il macinino del suo dozzinante”; “Conosce i suoi poll”.

A instituição dos dois registros lexicais é o instrumento primário de uma atitude narrativa que já foi definida pelos críticos de Pratolini como “naturalismo contemplativo”^{1*}: o narrador apresenta os personagens em sua fala viva, e, deste modo, os faz comparecer diretamente na cena do conto, enquanto ele permanece nos bastidores, de onde todavia dirige os movimentos da estória. Revela-se nesta “operação” aquela atitude pratoliniana, já anunciada e definida anteriormente, que visa “eludir” o real distanciamento entre o narrador e o mundo de seus personagens. Esta operação de voluntária aproximação entre elementos distante faz-se às custas do não aprofundamento dos dois termos da relação, de uma simplificação dos aspectos que concorreriam a aprofundar as diferenças existentes entre eles.

A realidade, objeto de “explícita” representação, é então a realidade imediata, tomada em seus aspectos familiares e controlados.

1 “Naturalismo”, neste caso, tem o significado de apercepção imediata dos aspectos “naturais” da realidade, e neste sentido é contraposto a “realismo”, à representação dialética das leis profundas que movem o real. O adjetivo “contemplativo” reforça o caráter de “apercepção imediata” em contraposição ao ato reflexo da consciência, que descobre os “nexos” da realidade.

Esta atitude de “naturalismo contemplativo” revela-se também na operação de descrição dos personagens, onde o acento repousa, mesmo quando se trata de personagens caracterizados politicamente, na fonte material, física, corpórea, da qual emerge a personalidade.

Vejamos no texto:

La Signora: “trascorre la notte in compagnia delle sue piaghe alla gola”.

Milena: “Ha diciotto anni, é bionda, con gli occhi chiari di colomba”.

Ugo: “Ha il torace largo ed é stretto di vita, due gambe muscolose”.

Corrado: “È un uomo di trent’anni, alto quasi due metri, solido come Maciste ch’ è il suo soprannome. Ha fatto la guerra da granatiere... Nel ’19 e ’20 Maciste è stato Ardito del Popolo”. (Neste caso, a conotação política do revolucionário decorre imediatamente da sua caracterização física).

Como consequência desta impostação que coloca o acento na “natureza” dos personagens, as relações entre estes personagens também são caracterizadas como relações naturais, imediatas, impulsos elementares da natureza. O instinto, ou como, em vários momentos declara explicitamente Pratolini, o “coração”, os afetos, a solidariedade, a esperança assumem uma importância bem mais relevante do que qualquer forma histórica de consciência. Veja-se no texto como transpira essa atmosfera de ligação afetiva entre os moradores de *Via del Corno*:

Milena: “Via del Corno ha perduto il secondo dei suoi Angeli Custodi.

Dopo il viaggio di nozze Milena andrà ad abitare in un appartamento delle Cure”.

O apelido afetivo que os vizinhos cunharam para as moças, para indicar sua presença viva e benéfica no bairro, e a falta que todos sentem pela ausência de Milena sugerem a existência de relações imediatas, primariamente sociais entre eles:

Maria e Ugo: “Guardarlo le fa piacere, como si guarda la roba esposta nella vetrina, anche se non si può comprare. Dopo potrà affrontare la giornata di buon umore”.

A vitalidade erótica concorre sempre, em todos os romances de Pratolini, para sublinhar uma participação na vida quotidiana que necessita desta plenitude sentimental para se convencer de si mesma. E é no constante surgimento espontâneo de semelhantes necessidades e paixões que os personagens encontram a consolação, o fundamento de sua esperança.

Maciste: “Maciste è amico di tutto il mondo compreso nel quadrilatero di piazza Signoria, Piazza Mentana, San Simone e Santa Croce”. “... Ma le sue amicizie Maciste le ha anche lui in via del Corno, dove sta di casa e bottega” “...Maciste è amico anche di Giulio”.

A capacidade de amizade define sobremaneira este personagem, que, no romance, é o maior protagonista na luta contra o fascismo. A emergência do lado humano investe de tal forma as significações dos seus atos e as motivações de sua ação que a luta antifascista, de luta histórica, tende a se transformar em uma luta entre o bem e o mal.

Reforça esta impressão o fato de que Via Del Corno, para a qual todo acontecimento reflui, é assumida como algo de singular, como ilha, que por definição se coloca à margem do grande processo histórico-social. Assim, as “cenas” desse teatro da vida tendem a se tornar imagem de uma condição sem tempo, de uma comédia humana rica em nuances, embora pouco dinâmica, porque parada na história.

Dentro destes confins, o protesto progressista contido no romance baseia-se na convicção, profunda e genuinamente populista, de que para uma mudança política só podem concorrer elementos de profunda participação humana.

O próprio Pratolini explicita isso quando, na apresentação dos *Cronache di poveri amanti*, escreve:

“Era gente pobre, boa ou má, simples e corrupta como pode ser encontrada em qualquer lugar. Limitaram o

mundo a uma única rua, a sua, e nela encontraram todas as suas realizações.

Quem pode se salvar dos grandes abalos o conseguiu pela sua capacidade de amor”. (Pratolini, 4)

VICENTINI, M. T. – *The populist dimension in Vasco Pratolini’s work*. *Rev. Let.*, São Paulo, 21,: 33-40, 1981.

ABSTRACT: This article is a stylistic analysis of the initial pages of CRONACHE DI POVERI AMANTI and is meant to explain the relation between narrative modes and the populist inspiration of the theme. In-between the apparent harmony of voices compose the narrative, the analysis reveals the existence of a double articulation of language moved between the modules of an immediately realist representation and those which derive from the subjective instances of the Narrator. This way the immediate aspect of the narrative which is presented as solidarity between the narrator and the characters is seen as an act of “voluntary” reduction of contradictory components of reality.

KEY-WORDS: Populism; naturalism; neo-Realism; paratactic style.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ASOR ROSA, A. – *L’età dell’antifascismo e della Resistenza*. Firenze, La Nuova Italia, 1974.
2. LONGOBARDI, F. – *Vasco Pratolini*. Milano, Mursia, 1974.
3. PRATOLINI, V. – *Cronache di poveri amanti*. Milano, Mondadori, 1963.
4. _____ Presento il mio libro: “Cronache di poveri amanti”. In: ASOR ROSA, A. *Scrittori e popolo*. Roma, Samonà Savelli, 1972. p. 180.

A NATUREZA PARTICIPANTE
DE EISENSTEIN

REVISTA DAS LETRAS, SÃO PAULO V.20
P. 109-121, 1980, UNESP

A NATUREZA PARTICIPANTE DE EISENSTEIN

Marzia Terenzi Vicentini

REV. LET./227

VICENTINI, Marzia Terenzi – A natureza participante de Eisenstein. Rev. Let., São Paulo, 20:109.121, 1980.

*RESUMO: Este artigo analisa alguns ensaios de Eisenstein escritos entre 1945 e 1947, que se encontram na antologia francesa intitulada *La non-indifférente nature*, de 1976. Fio condutor dos escritos é uma indagação sobre a “natureza orgânica” da obra de arte, encontrada nas mais variadas manifestações artísticas: em cinema, teatro, literatura, pintura, arquitetura, música. A “organicidade” das obras artísticas decorria do fato de elas serem construídas conforme os elementos estruturais do fenômeno representado: a ligação entre realidade e obra não consistiria numa reprodução de conteúdos, mas na recriação, em todos os níveis formais da obra, da lei dialética que rege a realidade.*

UNITERMOS: Teoria literária; cinema; Eisenstein, Encouraçado Potemkin.

“A natureza participante” ou, na versão francesa, *La non-indifférente nature*, o título sob o qual Eisenstein teria reunido seus escritos entre 1945 e 1947, é uma obra inacabada. A edição francesa (Eisenstein 2), por sua vez, é apenas uma antologia desses escritos, de forma que a parte que nos cabe do vasto terreno de reflexões, estudos e análises eisensteinianas, é realmente pequena. Mesmo assim, a potência do pensamento desse grande artista soviético emerge plenamente e nos arrasta a uma reflexão viva e empolgante sobre a atividade artística.

Se o fio condutor dos escritos é uma reflexão sobre a “natureza” da obra de arte, tal indagação se faz todavia a partir da própria experiência artística de Eisenstein, da sua reconstituição do processo criativo e do conhecimento profundo e “participante” do mundo da arte, nas mais variadas manifestações que abrangem o cinema, o teatro, a literatura, a pintura, a arquitetura, a música... Assim a hipótese fundamental que Eisenstein formula para entender, segundo suas próprias leis, o fenômeno artístico é abstraída da prática artística e sucessivamente confirmada e aprofundada na análise dessa prática.

Para dar ordem à nossa exposição trataremos inicialmente das linhas teóricas fundamentais que emergem do texto; sucessivamente, daremos um exemplo de análise que Eisenstein faz da obra de arte segundo sua hipótese teórica e, por fim, procuraremos pôr em evidência as questões fundamentais que a problemática suscitou.

O ÊXTASE: TRAÇO DISTINTO DA OBRA DE ARTE “PATÉTICA”

O que, para Eisenstein, faz entender o fim e a constituição de uma obra de arte, diferenciando-a das outras expressões da consciência humana é a capacidade, inerente a obra de arte, de captar e atualizar a *ressonância emotiva* que, nos homens, acompanha o suceder-se dos fatos e dos momentos do devir da história. Na sua “manifestação” também, a obra de arte distingue-se de outras formas do pensamento, da atividade científica, por exemplo, pela capacidade de suscitar no leitor, espectador, destinatário dessa obra um estado de *êxtase*, de participação emotiva que modifica sua maneira de ser.

A obra de arte capaz de conduzir ao êxtase é, na terminologia eisensteiniana, uma *obra patética*, momento culminante de um estrutura patética que deve ser, mesmo que em graus diferentes e derivados, o traço específico de toda obra de arte.

A identificação de obra de arte e obra patética, a definição de êxtase como o efeito necessário a ser conseguido por uma autêntica obra de arte são termos que podem desorientar o leitor acostumado a um uso destas palavras carregado histórica e socialmente de significações determinadas, distantes de sua origem etimológica. O próprio Eisenstein tem consciência disso e, naturalmente, esclarece o significado com que tais termos são assumidos.

Acompanhamos o desdobramento das questões enunciadas seguindo o mesmo itinerário teórico da exposição de Eisenstein.

Ao definir o êxtase pelas manifestações as mais exteriores do comportamento do espectador, Eisenstein talvez queira escapar ao apriorismo de uma definição que, veremos mais tarde, irá se fazer, mas a um nível superior, mais profundo. Num primeiro momento, no momento da “aparência”, o estado de êxtase é apenas descrito nas suas manifestações e não é revelado na sua natureza, enquanto tal:

“A mais rudimentar (a maneira de dizer em poucas palavras a ação do patético) será a simples descrição dos signos os mais superficiais do comportamento exterior de um espectador atingido pelo patético. Todavia, mesmo estes signos são a tal ponto sintomáticos que nos levarão imediatamente ao centro do problema. Segundo esses signos, o patético é o que obriga o espectador a pular de sua poltrona. O que o obriga a gritar, a aplaudir. É o que faz brilhar de entusiasmo seus olhos antes que despontem as lágrimas da exaltação. Em uma palavra, é tudo o que obriga o espectador a *‘sair de si mesmo’*...”

Tem mais: a ‘saída de si mesmo’ não é uma ‘saída para o nada’. A saída fora de si é necessariamente a passagem para alguma outra coisa, para alguma coisa de uma qualidade diferente, algo contrário ao que o antecede (o imóvel se torna móvel, o mundo sonoro, etc.)” (p. 79-80)

A “saída de si mesmo”, “a passagem de uma qualidade ao seu oposto”, é a *lei fundamental* que expressa a natureza do êxtase e é a lei também que liga tal reação do espectador

à estrutura de uma obra patética. É ainda a lei fundamental que permite a estruturação de uma obra patética conforme a própria estrutura do comportamento emocional do ser humano, base primordial da construção artística.

Tendo antecipado, quase por enumeração, os problemas, vejamos agora como se concatenam.

Da descrição do êxtase, Eisenstein deriva o fato de que a mesma lei, a “saída de si mesmo”, o “salto qualitativo”, deve ser “o signo fundamental e indispensável” da construção de uma composição patética. Em uma tal estrutura “todos os signos distintivos” devem ser submetidos à condição de “saída de si mesmo” e da incessante passagem de uma a outra qualidade. O que interessa, neste momento de sua reflexão, não é caracterizar o que é o *conteúdo patético* em geral, o que é um tema patético em si. O que interessa são os *meios que permitem realizar o patético* em uma composição.

Essa linha de pesquisa é justificada por Eisenstein por dois tipos de considerações, que, no fundo, no que diz respeito à dinâmica da obra de arte, se equivalem.

A primeira consideração é que o patetismo, como conteúdo, é histórico, portanto mutável e como tal não pode ser fundamento “universal” de todas as composições patéticas:

“No presente artigo a nós não interessa o problema da natureza patética, sempre socialmente relativa, deste ou daquele outro fenômeno. Da mesma forma não nos deteremos sobre a natureza da atitude patética do autor diante deste ou daquele fenômeno, atitude essa também socialmente condicionada. A nós interessa aqui (com a presença implícita da duas coisas) o problema restrito da maneira de realizar, através da composição, essa ‘atitude’ diante da ‘natureza dos fenômenos’, nas condições da estrutura patética”. (p. 81)

O patético como tema não pode ser assumido como objeto de análise também porque não é o tema, em si, que chega a constituir uma obra de arte patética:

“Um só e único fato pode-se apresentar em uma obra de arte sob não importa qual forma: desde o frio processo

verbal do conteúdo até um verdadeiro hino patético. E são as particularidades dos meios artísticos que elevam a ‘ressonância’ do evento até o patético que a nós interessa”. (p. 81)

No primeiro artigo da antologia francesa, que tem o título *Da estrutura das coisas*, Eisenstein especifica nitidamente seu campo de pesquisa afirmando que, entre os problemas da obra de arte, o que há de mais vivo é o *problema da representação*, visto justamente como a atitude diante do representado. E mais especificamente elege a *composição* como um dos meios mais eficazes, mas não o único, de expressar essa atitude diante do representado. Tal atitude vai se manifestar pela maneira com a qual o que é representado é mostrado, isto é, a representação, em arte, revela, ao mesmo tempo que o seu “que”, o “como” o considera o autor e como ele deseja que os espectadores percebam, sintam e compreendam o que ele representa. Como se dá isso pela composição? Para Eisenstein, a *composição* da obra de arte *extrai os elementos estruturais do próprio fenômeno representado e cria com eles a lei orgânica da construção da obra*. Mais exatamente, *os elementos estruturais do fenômeno representado artisticamente são os elementos da estrutura do comportamento emocional do ser humano*, comportamento ligado ao fato de sentir o conteúdo deste ou daquele fenômeno representado. Por essa razão, para Eisenstein, uma composição artística autêntica será sempre profundamente humana. Tomando como fonte a estrutura da emoção humana, a composição faz apelo infalivelmente à emoção, suscita infalivelmente todo o complexo de sentimentos de onde ela se originou.

A maior ou menor complexidade do objeto da representação determina formas diferentes de resolver, através da composição, o problema da encarnação da atitude emocional do autor.

O caso mais simples é aquele em que a lei da estrutura da obra se nutre dos elementos que decorrem “espontaneamente” das emoções, das sensações que acompanham tal fenômeno dado. Eisenstein dá o exemplo das sequências da “batalha do gelo” em seu filme *Alexandre Nevski*, em que a estrutura do episódio é calcada exatamente sobre

as variações do sentimento de terror. São as variações das sensações de medo, que aumenta desmesuradamente ao aproximar-se do momento do combate, que ditaram os ritmos do crescimento da tensão, as censuras, a aceleração e o afrouxamento da ação.

Há outros casos, mas complexos de serem traduzidos na composição, em que o esquema que estrutura a composição será menos o domínio da emoção que acompanha o que é representado, do que a emoção do autor diante do representado. Os exemplos que, desta vez, Eisenstein fornece são extraídos da literatura. É o caso, só para citar um, de Tolstoi em *Ana Karênina*. Na descrição dos abraços dos dois amantes, Tolstoi estabelece um paralelismo entre o amor adúltero e o assassinato, revelando, dessa forma, a presença da sua atitude emocional diante dos fatos. É a atitude de Tolstoi a ditar a estrutura e a característica segundo a qual se desenvolve a figuração. Também nesse caso é a emoção humana que forma o arquétipo da composição.

Voltaremos a tratar da significação essencial da emoção para a constituição de uma obra de arte quando, referindo as próprias reflexões de Eisenstein a respeito, procuraremos enfatizar os pontos-chaves desta ordem de pensamentos. Será importante sublinhar agora que, para Eisenstein, o que permite a ligação orgânica entre estruturação da obra patética, fenômeno representado, emoção do espectador e do autor diante da representação é o fato de *uma mesma e única lei reger a nós e à obra de arte*. Tal lei que já vimos formulada como êxtase, como “saída de si mesmo”, é a lei geral da dialética já enunciada por Hegel como a lei da passagem da quantidade à qualidade e que, na elaboração de Engels e do materialismo histórico, explicita o próprio movimento da realidade, tanto na natureza como no processo social.^{1*}

1 Não caberia, no âmbito desse trabalho, uma discussão extensa sobre o problema das “leis dialéticas” na concepção do Materialismo Histórico. Limitar-nos-emos portanto a enunciar os conceitos relevantes dos quais Eisenstein

A unidade do real é, deste ponto de vista, o seu movimento por saltos de uma a outra qualidade, movimento presente já no mundo inorgânico e plenamente manifesto, em uma forma superior, o mundo orgânico.

Para Eisenstein a *obra de arte* participa desta lei por ser, ela própria, um organismo^{2*}. O orgânico da obra de

faz explícita menção nesta sua construção teórica. Com respeito a essa lei, encontramos na *Dialética da Natureza* de Engels, obra que Eisenstein tem constantemente presente, o estudo que procura observar, na natureza, o seu movimento dialético. A grande conquista da ciência moderna, seu pulo “qualitativo”, é exatamente a passagem de uma visão “metafísica” a uma “dialética” no estudo dos fenômenos naturais. A introdução da “história”, da transformação temporal na natureza permite conhecer as formas existentes como resultado de um processo de diferenciação inerente à própria matéria. Todas as diferenças qualitativas na natureza repousariam quer sobre uma constituição química diferente, quer sobre quantidades ou formas diferentes de movimento, quer, o que é quase sempre o caso, sobre as duas ao mesmo tempo. É pois impossível transformar a qualidade de um corpo sem adição ou subtração de matéria ou de movimento, quer dizer, sem alteração quantitativa do corpo em questão. Engels define então esta lei da seguinte maneira: na natureza, de uma maneira claramente determinada para cada caso particular, as transformações qualitativas só podem ter lugar por adição ou subtração de matéria ou de movimento. A lei que Hegel tinha enunciado em sua *Lógica* como lei do pensamento é, nesta visão, constitutiva da própria realidade. Estender-se-ia também ao mundo social, ao movimento histórico das sociedades humanas por serem os homens a expressão mais alta, consciente e ativa, das variadas formas existentes da matéria. (Engels 3)

- 2 A noção de “organismo” é assumida explicitamente no sentido em que Engels o define na sua *Dialética da Natureza*. Nesta obra o conceito se define, nas suas linhas principais, nestes termos: enquanto nos corpos inanimados as partes são indiferentes à sua união e podem existir fora desta união, no organismo o todo e as partes são inseparáveis, não podem existir separadamente. O organismo é a forma superior da unidade dialética, pois, como diz Engels, seu modo de existência consiste, antes de tudo, no fato de ele ser, a todo momento, si próprio e simultaneamente outro. Enquanto os corpos não vivos mudam, decompõem-se e combinam-se também, mas nesse processo deixam de ser o que eram, (a rocha que se pulveriza não é mais rocha), no organismo, a metamorfose ininterrupta, a troca permanente de substância

arte, da mesma forma que a sensação de orgânico produzida pela obra, nasce quando a lei da estrutura desta obra corresponde às leis da estrutura dos fenômenos orgânicos da Natureza.

Nem toda obra de arte, todavia, alcança este nível, e Eisenstein, de fato, distingue dois tipos de orgânico. Um caracteriza, em geral, toda obra que forma um todo orgânico e que obedece *interiormente* às leis dialéticas de causalidade. Nesse caso, o orgânico nasce do fato de uma mesma lei reger o todo e as partes. Mas, nesse primeiro tipo de obra de arte, a lei segundo a qual se dispõem os fenômenos naturais *não coincide* obrigatoriamente com as leis dialéticas segundo as quais é estruturada tal obra de arte. O orgânico da segunda espécie, o orgânico que se eleva ao patético, aparece quando, na obra de arte, está presente não somente o princípio orgânico em si, mas também a *lei causal* segundo a qual se dispõem os fenômenos da natureza. Neste caso, a obra “artificial”, como é a obra de arte, é estruturada segundo as mesmas leis que estruturam os fenômenos “não artificiais”, os fenômenos orgânicos da natureza. No caso de tal obra de arte, *verídico* não é somente o *tema realista*; *verídicas* são também *as formas de composição* que materializam e que refletem veridicamente e plenamente as leis da causalidade de realismo^{3*}.

pela alimentação e eliminação é a condição essencial de existência. E isto não é consequência de influências que se exerçam de fora, como talvez seja o caso das matérias não vivas, mas antes, pelo contrário, a vida, a troca de substância pela alimentação e eliminação constitui um processo que se realiza por si mesmo. (Engels 3)

- 3 Emerge, dessa forma, uma determinada concepção de “realismo” em arte, a qual, como releva Pascal Bonitzer no Prefácio à *La non-indifférente nature*, parece se constituir como resposta, como contraposição ao “neo-realismo” que, naqueles anos, se afirmava no cinema e na literatura. Tal movimento, proclamando a volta da “realidade” na arte, formulava princípios estéticos e ideológicos contra os quais Eisenstein sempre, desde suas primeiras teorizações sobre montagem, criticara e opugnara. A realidade, as coisas não estão aí simplesmente, como dizia Rossellini e mais tarde Bazin; para

O ORGÂNICO E O PATÉTICO NO “ENCOURAÇADO POTEMKIN”

A validade da hipótese que reconduz à mesma e única lei dialética a constituição do real e de uma autêntica obra de arte, é comprovada e reconfirmada ao mesmo tempo através de um vasto trabalho de análise. Seus filmes, Zola, Tolstói, o ator teatral Frédérick Lemaître, El Grego, Piranesi, a arquitetura gótica, Gogol, Inácio de Loyola, são os nomes e as obras que, surpreendentemente, para nós leitores, se encontram reunidos numa mesma reflexão ou “recriação” crítica a qual, pela variedade e agudeza de observações, faz emergir viva e palpitante a linha teórica fundamental.

Para esta nossa exposição, ao fim de explicitar os conceitos fundamentais dos quais estamos tratando, relataremos brevemente as notas de Eisenstein sobre seu filme *Encouraçado Potemkin*, analisado em sua composição orgânica e em seu patetismo.

A análise dirige-se à maneira como o orgânico e o patético do tema têm sido resolvidos justamente pelos meios da “composição” que, como sabemos, são para Eisenstein o aspecto privilegiado da obra, por revelar a atitude do autor diante do representado. *O orgânico da obra* (a) é captado nas condições de “imobilidade”, isto é da natureza da obra, da fragmentação e das suas proporções. Como o princípio orgânico se reverte em efeito patético, *o patético da obra* (b), será revelado no exame do episódio famoso da escada de Odessa, situação dinâmica, de progressão da estrutura da obra.

a) O ORGÂNICO DA OBRA DE ARTE

Se o *Potemkin* se apresenta sob o aspecto de uma crônica de acontecimentos, ele se desenvolve todavia como um

Eisenstein a natureza, o real, as coisas estão em movimento, se transformam segundo leis e nestas transformações o homem é participante; o movimento da realidade, a natureza, não lhe é indiferente.

drama. É uma tragédia em 5 atos, seguindo as “normas” estruturais da tragédia clássica^{4**}.

Recordemos rapidamente os 5 atos:

I – *Homens e vermes* (a situação explosiva)

II – *O drama da popa* (a revolta dos marinheiros e a confraternização dos soldados)

III – *O sangue pede vingança* (os funerais de Vakulintchuk, comício e içamento da bandeira vermelha)

IV – *A escadaria de Odessa* (confraternização da população, fuzilaria)

V – *A passagem da esquadra* (a noite de vigília, a passagem do encouraçado entre a esquadra que se recusa a atirar)

Do ponto de vista da ação os episódios de cada parte do drama diferem totalmente uns dos outros, e todavia, diz Eisenstein, uma dupla corrente perpassa entre eles, cimentado-os. Trata-se do movimento que liga a parte ao todo, do princípio orgânico, expressando o tema da

4 Tais “normas”, nos adverte Eisenstein, são aquelas estudadas já por Aristóteles, que, em sua *Arte Poética*, revela o caráter necessário da particular apresentação da ação na tragédia. Citamos a enunciação aristotélica da questão que nos interessa e que se pode fundamentar, todavia, só a partir da totalidade do pensamento desse gênio da Antiguidade. Lê-se no capítulo VII da *Arte Poética*: “... diremos agora qual deve ser a tessitura dos fatos, já que este ponto é a parte primeira e capital da tragédia. 2. Assentamos ser a tragédia a imitação de uma ação completa formando um todo e de certa extensão, pois um todo pode existir sem ser dotado de extensão. 3. Todo é o princípio, meio e fim. 4. O princípio é o que não vem necessariamente depois de alguma coisa; aquilo, depois do que é natural que haja ou se produza outra coisa; 5. O fim é o contrário: produz-se depois de outra coisa, quer necessariamente, quer segundo o curso ordinário, mas depois dele nada mais ocorre. 6. O meio é o que vem depois de uma outra coisa e é seguido de outra. 7. Portanto, para que as fábulas sejam bem compostas, é preciso que não comecem nem acabem ao acaso, mas que sejam estabelecidas segundo as condições indicadas.” (Aristóteles 1, p. 302).

fraternidade revolucionária. No drama do motim, na popa do navio, ao pequeno grupo revoltado une-se todo o encouraçado; na passagem do “Potemkin” entre a esquadra, ao encouraçado em revolta une-se toda a frota. De uma célula orgânica do encouraçado ao seu todo orgânico, de uma célula orgânica da frota ao seu todo: neste movimento desenvolve-se e cresce o sentimento da fraternidade revolucionária. Tal movimento é orgânico ao próprio tema do filme e seu autor se repropõe reencontrá-lo, de forma rigorosa, em toda a composição da obra.

Os cinco atos, amarrados pela sequência e pelo desenvolvimento do tema, do ponto de vista de sua articulação, são absolutamente idênticos: cada ato encontra-se claramente articulado em duas partes quase iguais que, pelo seu caráter de oposição, manifestam o movimento dialético, por saltos qualitativos, da ação. Enumeramos, contrapondo-as, as partes:

- A cena do toldo – A revolta
- Os funerais de Vakulintchuk – O comício
- O idílio da confraternização – A fuzilaria
- A angústia da espera – O triunfo

O momento de passagem de uma a outra parte é marcado por uma espécie de *censura*:

– Os diversos planos de punhos cerrados servem de transição entre o tema dos funerais e o do desespero (III Ato).

– O subtítulo, “e repentinamente”, corta a cena da confraternização para passar à fuzilaria (IV Ato).

– Os fuzis imóveis do II Ato e as bocas escancaradas dos canhões do V ato.

A apóstrofe “Irmãos” que faz estremecer o silêncio da espera e marca a passagem à explosão da fraternidade.

As duas partes em que se articula cada ato não são

simplesmente contrastantes, mas verdadeiramente inversas, porque, de cada vez, oferecem a imagem do mesmo tema sob um ponto de vista oposto. A segunda parte, oposta à primeira, só pode surgir desta. Essa “regra” constante da articulação dos atos, constitui o caráter distintivo também de toda a composição, em seu conjunto.

Também como um todo, o filme, divide-se em duas partes, sendo o episódio dos funerais de Vakulintchuk e o nevoeiro sobre Odessa a cesura principal. A partir desse instante o tema da revolução, ultrapassando o encouraçado amotinado, envolve a cidade inteira em sua deflagração, uma cidade que, topograficamente, opõe-se ao navio, mas que a ele se une pelo sentimento, e que todavia acabará sendo dela separada pela força policial. A expansão do tema da confraternização revolucionária voltará a se desenvolver no mar, com o episódio da passagem triunfante do encouraçado entre a frota.

Através das análises pode-se ver até que ponto é orgânica a progressão do tema. Entende-se também que a estrutura do *Potemkin*, decorrendo inteiramente de tal desenvolvimento do tema, é apenas uma para toda a obra, assim como é uma só nas frações essenciais da obra. A lei da *unidade* orgânica, segundo a qual, nas palavras de Lenin, “o particular não existe senão na ligação que o conduz ao geral; o geral não existe senão no particular, através do particular”, encontra-se observada por inteiro.

Eisenstein, nesta sua aventura teórica à procura da mesma e única lei que rege o mundo orgânico e a estrutura da obra artística vista como organismo, não satisfeito em revelar na estrutura do *Potemkin* a estreita observância ao “princípio” das relações orgânicas, se lança até a procura da própria “fórmula” da lei. Trata-se de *divisão áurea*, da fórmula que exprime a unidade orgânica no domínio das proporções. Ele procura verificar em que medida, no campo das proporções da composição artística, o ritmo da estrutura destas proporções coincide com o ritmo das leis dos fenômenos da natureza.

Não nos deteremos, no âmbito dessa breve exposição, sobre tal fórmula, sua expressão matemática e sobre sua observância no *Potemkin*. Fizemos menção a essa questão para relevar com que rigor, com que, diríamos, “obsessão” científica Eisenstein aborda os problemas artísticos.

b) O PATÉTICO DA OBRA DE ARTE

Se na análise anterior verificou a presença do princípio orgânico na estrutura da obra, sucessivamente Eisenstein procura demonstrar como, no próprio movimento, o orgânico se traduz em efeito patético. O episódio analisado, como já dissemos, é o famoso da escadaria de Odessa. Resumimos a descrição que faz Eisenstein.

Inicialmente é um *caos* (1.º plano) de corpos que se acotovelam numa caminhada pela frente. Depois um plano geral de corpos sempre caminhando velozmente num caos. Em seguida, esse caos transforma-se no *martelar rítmico* das botas dos soldados descendo a escadaria. O movimento acelera-se, o ritmo precipita-se. No apogeu do episódio, o *movimento descendente* transforma-se, repentinamente, em *movimento ascendente*: da corrida do povo se passa à lenta *marcha* solene da mãe, sozinha, carregando o filho assassinado. Mas não é senão um breve instante, e novamente se passa, se pula para o movimento inverso descendente. O ritmo precipita-se de novo e de repente a *descida* da multidão é substituída pelo *rolamento* do carrinho da criança. Não é mais somente uma mudança de movimento. Pula-se para um novo método de exposição: do *figurativo* (a derrota do povo) passa-se para o *físico* (o rolar para baixo).

A análise revela como a todo instante se dão, no movimento da ação, saltos qualitativos de uma dimensão para outra, de uma qualidade para outra. Todo o método de exposição, afinal, efetua o mesmo salto. Deixando o estilo narrativo, com a sequência dos leões de pedra que se erguem, se passa a uma forma “figurativa” da construção:

a “prosa rítmica verbal” parece dar um salto para o “verbo poético visual”.

Em todos os elementos decisivos da composição (Eisenstein se estende na análise de outros aspectos, até da música propositalmente escrita para se tornar orgânica a este filme da época do mudo) se reencontra sempre a fórmula fundamental do êxtase, que é o salto “fora de si”, o salto para uma nova qualidade e mais frequentemente o salto para a qualidade oposta. E como antes no ritmo das proporções da estrutura, agora no próprio movimento da obra está presente o mesmo “segredo” do orgânico. Na passagem por saltos sucessivos de qualidade em qualidade estaria a mesma fórmula da evolução que, tanto na natureza, como no plano dos fenômenos sociais, se dá por revoluções, por saltos qualitativos. A estrutura de toda composição patética é aquela que obriga o espectador a viver os *momentos de realização*⁵ e do devir das leis dos processos dialéticos. Tal momento de realização, no movimento geral do filme, situa-se no episódio do nevoeiro sobre Odessa, cesura principal do filme que marca o ponto pelo qual se dá a reviravolta na ação, a expansão revolucionária.

A definição do êxtase, que inicialmente Eisenstein havia formulado a partir da “aparência” do fenômeno, aprofunda-se agora até abranger a própria “essência”. Relatamos textualmente as palavras de Eisenstein sobretudo porque, devido ao assunto, o tom do discurso se faz participante e talvez até “patético”. Se, na Natureza, o êxtase, a saída fora de si, existe como condição de existência das várias formas ou qualidades, é todavia no mundo social, na própria história, que o êxtase alcança sua forma superior:

5 Por momentos de realização Eisenstein refere-se àqueles pontos determinados do processo, passando pelos quais uma qualidade, a uma determinada mudança quantitativa, se transforma em outra oposta qualidade. É só em um determinado ponto de temperatura específico para a água que esta se torna vapor, que o gelo se transforma em água etc. Em toda qualidade há uma *medida* máxima possível, superada a qual, ela se transforma em outra oposta qualidade.

“A nós é dado conhecer formas bem superiores do patético, formas bem superiores de êxtase (superiores às formas presentes na Natureza). A nós e somente a nós entre todos os habitantes do globo terrestre é concedido o grau supremo – viver realmente, a todo instante, cada momento da inexorável instauração das realizações gigantescas no domínio da evolução social do mundo. A nós é dado mais ainda: a nós é dado participar coletivamente dos instantes cruciais das maiores reviravoltas da história do Homem e vivê-los emocionalmente. Este sentimento de viver um momento da história é o ponto mais alto do patetismo, é a sensação de ser indissociável deste processo. A sensação de estar marchando ao mesmo passo da história. A sensação de participar dela coletivamente. Isso é o patético na vida. Isso é também seu reflexo na metodologia da arte patética. Nascida do patético do tema, a estrutura da composição faz eco à única e fundamental lei segundo a qual se desenvolvem os processos orgânicos, sociais e todos os outros processos do devir do universo: e pela participação a esta lei (da qual a nossa consciência é o reflexo, e toda nossa existência o domínio de sua aplicação) tal estrutura não pode deixar de nos dar a máxima emoção da qual somos capazes – o patético”. (p. 96-97)

A HISTORICIDADE OU HIPER-OBJETIVIDADE DA LEI DIALÉTICA?

Para a confirmação da descoberta da sua fórmula do êxtase, Eisenstein procura verificações nos mais variados exemplos, sem levar em consideração o tempo, o lugar, a nacionalidade nem a temática das obras analisadas. E sempre reencontra essa mesma e única fórmula segundo a qual, sem distinção de autores, época ou gêneros, se produz a explosão extética fundamental que está na base do efeito patético geral. A pergunta que surge imediatamente a quem entra em contato com esse pensamento, com esse tipo de

preocupação teórica, é também já adiantada por Eisenstein, que, no artigo que se intitula *Hiper-objetividade*, levanta algumas questões básicas:

“Naturalmente se põe a questão: o que é então esta *panacéia* extra-histórica, extra-social a qual possui caracteres *imanentes*, ‘fora do tempo e do espaço’? E como pode ocorrer que, apesar do conteúdo destes exemplos multiformes serem tão diversos e irreduzíveis uns aos outros, os princípios de sua ‘patetização’, os princípios de seu enunciado patético, as condições de sua ressonância patética, se demonstram pontualmente serem os mesmos?”. (p. 356)

Assim segue a argumentação: se os *conteúdos das metáforas* de Homero e de Maiacovski são diferentes, incompatíveis, sem medida comum (e isso nem poderia ser de outra forma, visto que os sistemas sociais que criaram os dois gigantes não têm medida comum), o *princípio da metáfora*, com sua estrutura, com sua ação psíquica, com a lei que torna lógico seu aparecimento e sua presença a um grau determinado de impressionismo tematicamente indispensável, é idêntico.

O mesmo ocorre *na música* ou *na poesia*: como o tema e o conteúdo, nada é tão suscetível e se modifica ao passo das mudanças de épocas e de sistemas sociais quanto a multidão das particularidades rítmicas das obras de épocas diferentes; mas o princípio da indispensável *presença do ritmo*, sem a qual a obra poética ou musical simplesmente não existiria, permanece fiel a si mesmo através dos séculos.

Na potencialidade “dinâmica” do princípio estaria a base de sua permanência histórica. Na expressão “fórmula do patético”, Eisenstein, de fato, não quer coagular uma significação primária e mecânica, mas entende representar dinamicamente o princípio ativo da criação da obra, como *técnica*:

“O que a nós interessa é a técnica, a técnica da criação e o caráter técnico da composição das obras patéticas”.(p.360)

O termo “técnica” assume no discurso eisensteiniano o particular significado da capacidade do homem de dirigir, de dobrar a matéria segundo um fim. Se a matéria da obra de arte é o tema, historicamente determinado, que persegue o autor, que torna por isso possível e necessária a criação, o restante, a formação da obra, não é, para Eisenstein, senão uma questão de “vontade” criativa articulada segundo um fim (consciente ou inconsciente) e segundo uma técnica. Deste modo Eisenstein pensa escapar das antinomias das falsas colocações da relação forma-conteúdo na obra artística:

“Esta maneira de pôr o problema preserva o ‘tema’, gerador da indispensável ‘obsessão’, do perigo dos dois extremos: seja daquele ‘apaixone-se pelo tema, e o resto virá por si’, como do risco de subestimar sua primordial importância histórica, socialmente e perenemente mutável, na criação de valores imutáveis”. (p. 361)

A dialética entre tema e forma também no processo de inspiração do autor se produz, segundo Eisenstein, pelo mesmo salto qualitativo que rege a obra. É somente a um determinado grau de “obsessão”, de envolvimento e de absorção pelo tema que se gera, no autor, um estado psíquico “particular” que faz entrar em jogo leis de percepção de visão, de representação em imagens viventes de todos aqueles dados do tema que aparecem na obra concluída. Tal estado “psíquico”, diz Eisenstein, é um *sentimento de comunhão* com as leis do devir dos fenômenos da natureza, do universo. A base da arte estaria então, como adiantamos nas colocações iniciais, não no *conhecimento objetivo*, mas na *sensação subjetiva* de viver emocionalmente estas leis.

O que subjaz a esta colocação é naturalmente um uso determinado do termo “objetivo”, que precisamos extrair do texto. Para Eisenstein, a natureza desse sentimento de comunhão com as leis do devir da matéria (do que “existe”) não é uma ligação com uma matéria que existe fora de nós, qual divindade individualizada (como é o caso do êxtase

religioso), pois os próprios homens são partes dessa matéria, uma manifestação parcial desta matéria. Enquanto sua expressão particular, os homens também são submetidos ao funcionalismo das leis que regem toda manifestação da matéria e, por isso, eles têm a capacidade de descobrir e sentir as leis do movimento da matéria simplesmente “conhecendo a si próprios”. A representação “objetiva” da lei seria então a que separa os homens do fenômeno representado e que, por isso, não pode colher a ligação entre o homem e a matéria de que faz parte:

“Uma ‘representação’ objetiva só é realizável enquanto se possa ‘representar’ objetivamente o fenômeno, quer dizer colocá-la diante de si, quer dizer separá-lo de si, colocando o fenômeno separado de si, de si próprio como observador, face à face”. (p. 374)

Com relação à matéria que os homens compõem e da qual são eles próprios compostos, não é possível a colocação de uma situação objetiva:

“A orientação do nosso interesse para o conhecimento deste movimento que acompanha a porção de matéria que nós somos, que cada um de nós é, é inelutavelmente votada a um subjetivo inerente que, nisso, nos domina totalmente”. (p. 375)

Claro está que para Eisenstein tal subjetivismo não é devido à singularidade do “eu”, ao seu isolamento, mas, como ele diz, o subjetivismo inclui “os outros”, pois as mesmas leis fundamentais regem o “eu” e os “outros”. É por isso também que o processo de participação emotiva do autor passa aos espectadores, também de épocas diferentes:

“Compreende-se agora, porque, independentemente do material e de seu conteúdo figurativo, todas as obras de uma arte autenticamente patética de todos os tempos e

de todos os povos, por seu caráter informal – característica de sua própria estrutura – se fazem e devem inelutável e inevitavelmente se fazer eco. Pois tal estrutura calca a estrutura das leis do movimento e da evolução universal, conforme às quais, em épocas históricas e de uma sucessão de seres geológicos de sistemas sociais, se movem o cosmos, a história e a evolução humana”. (p.363)

Eisenstein, com estas formulações, parece se colocar no âmbito das questões acerca da obra de arte que o próprio Marx enunciara na *Introdução à Crítica da Economia Política* e que se condensam na passagem famosa que diz:

“Mas a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda hoje um prazer estético e de terem ainda para nós, sob certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis”. (Marx 4, p. 240)

A fundamentação “materialista”, “histórica”, dessa questão parece ter sido o cerne desta pesquisa e aventura teórica de Eisenstein, que nós, nesta breve exposição, apenas enunciamos.

Com estas notas, de fato, pretendemos tão somente reconstituir os pontos decisivos das teorizações de Eisenstein sobre arte e não podíamos dar conta da riqueza de um pensamento tão complexo e criativo que, além do mais, é preciso que se diga, não pode ser visto isoladamente, simplesmente como expressão original e extraordinária do seu autor. Sabemos perfeitamente que, na base das reflexões deste cineasta, além da sua paixão fervorosa pelo mundo da arte, da sua perspicácia intelectual e artística, do seu conhecimento científico, está todo um movimento coletivo, uma discussão comum empenhada na constituição de um novo pensamento, de uma nova arte e da uma nova sociedade. A ligação de Eisenstein com o pensamento do materialismo histórico, com a experiência organizativa do setor artístico na União Soviética, deveria ser o quadro de referência necessário para o entendimento e a justa colocação da sua teoria estética.

REV. LET./227

VICENTINI, Marzia Terenzi – Eisensten's participant nature. *Rev. Let.*, São Paulo, 20: 109-121, 1980.

SUMMARY: This paper analyzes some essays by Eisenstein written between 1945 and 1947, included in a French anthology of 1976 entitled La non-différente in nature. The guideline of such writings is a quest for the "organic nature" of the work of art, found in the most varied artistic manifestations: cinema, drama, literatura, painting, architecture, music. The "organicity" of works of art derived from the that they were built according to the strutural elements of the phenomenon represented: the connection between reality and work would not consist of a duplication of contents, but in the recreation, in all the formal levels of the work, of the dialectic law which rules reality.

UNITERMS: Literary theory; cinema; Eisenstein, Potemkin.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARISTOTELES – *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
2. EISENSTEIN, S. M. *La non indifférente nature/1*. Paris: Union Generale d'Éditions, 1976.
3. ENGELS, F. *Dialética da natureza*. Lisboa: Estampa, 1974.
4. MARX, K. Introdução à crítica da economia política. In: _____. *Contribuição para a crítica da economia política*. Lisboa: Estampa, 1974.

ROBERTO ROVERSI

ANEXO DA REVISTA DE LETRAS, ASSIS, 19, P. 15-22, 1977
INSTITUTO DE LETRAS, HISTÓRIA E PSICOLOGIA DE ASSIS, UNESP

ROBERTO ROVERSI

Marzia Terenzi Vicentini
Benedito Antunes

Roversi, Pasolini e Francesco Leonetti estiveram juntos na OFFICINA (revista que, entre 1955 e 1959, encaminhou as pesquisas poéticas na superação da «poesia novecentista pura»).

OFFICINA – com Alberto Moravia, Ângelo Romanò, Giorgio Caproni, Mario Luzi, Franco Fortini, Giorgio Bassani, Paolo Volponi – não conseguiu superar um certo ecletismo. Subjaz, contudo, aos diferentes trabalhos iniciais, a crença numa estreita ligação entre as instâncias mais avançadas da Resistência e os problemas da sociedade italiana do após-guerra, manifesta no distanciamento do canto e da figuração «novecentista», na procura de uma poesia impregnada de elementos narrativos, ideológicos, didascálicos, impoéticos e impuros, uma poesia que assuma e viva o momento ideológico como fato moral e poético.

OFFICINA foge simultaneamente do hermetismo e da antiga tradição das formas poéticas italianas (dos ídlios agrestes de Pascoli às figuras retórico-nacionais de Carducci).

Situa-se, portanto, entre dois polos: a *tradição*, com seus valores ideológicos totalizantes, suas unidades ilusórias sobrepostas à realidade; e a *vanguarda*, que naqueles anos inicia suas experimentações, destruindo todas as certezas, liquidando todo o passado.

Roversi, Pasolini e Volponi movem-se nesse campo. Procuram – diz Gian Carlo Ferretti – superar a dicotomia tradição/vanguarda não optando por uma posição de abstrata alternativa entre os dois polos, mas assumindo uma atitude «política» nova que impõe a assunção da realidade

com o peso de sua negatividade, ignorada na literatura consolatória ligada à tradição e não resolvida no discurso da vanguarda.

A eles se coloca o problema da superação do velho mundo e da sua crise, sem liquidá-lo. Revolta que se torna violenta por seus conflitos interiores, movendo-se pela tensão entre a queima de momentos retardantes enraizados em sua própria consciência e a aspiração a mais ricas e livres relações com o real.

Dopo Campofornio (1962) reúne poemas da primeira produção de Roversi, em que emerge o motivo central de sua obra: dilaceração da antiga paisagem-civilização italiana. Os termos desse rompimento oscilam ainda romanticamente entre a mitologia agreste, que condensa idealisticamente os valores do passado, e a exigência de esclarecer os nós problemáticos da história presente.

O verso se estende, então, como que por uma «agonia» ideal e moral, entre a rememoração e a recusa do presente, entre o tom oratório e sentimental e o verso narrativo que assume o dado coloquial.

É deste matiz cultural contraditório que a criação roversiana amadurecerá nas obras sucessivas, no sentido de uma libertação total dos resíduos míticos e das hesitações ideológicas românticas.

Os três poemas traduzidos se abrem sobre a paisagem do vale do Pó, na região do delta, onde campos e canais entretecem a vida áspera de seus habitantes.

GIORNO DI MERCATO

*I contadini scendono dalle corriere.
Nei vecchi dagli occhi sereni
vivono età di odi più guerrieri,
di lotte a viso aperto
come si addice a uomini.
Vanno con passo diritto,*

*arsi come la bambagia delle nuvole
dal tramonto, nei capelli di ghiaccio
nascondono la paglia.
Dentro le case, tra i filari
e i canali bianchi di vele,
le donne accendono il fuoco,
le figlie ancora calde d'amore
gridano ai vitelli,
immergono i mastelli dentro i pozzi.
Mentre la città carica
di notte, di noia,
appena si risente a un sole
sfuocato dalla nebbia,
i campi vivono com voce di tuono.
Questi vecchi indugiano
sul marmo della piazza,
parlano in un dialetto
che dice parole meravigliose.
L'Italia è scesa con essi dalla corriera
e la razza dei buoi dalle lunate corna che strappano
l'aratro dal cuore della pianura.
La terra custodisce anfore, tazze,
tombe, città, scheletri di guerrieri
con elmo verderame sulle ossa
e la paura dei secoli;
tazze sfiorate da un segno che indugia
sul viso di una donna adagiata
o sul collo di un ragazzo in lotta.
Gli uomini affondano la mano
nell'onda della terra,
alzano i misteriosi vasi
che risplendono ancora.*

*Oggi, appena scesi dalle corriere.
Gli abiti odorano
di legno, resina.
Dicono che il grano darà
buona resa, che è annata da fieno:
raccontano guardandosi gli occhi.*

DIA DE FEIRA

*Os camponeses descem dos ônibus.
Nos velhos de olhares serenos
vivem idades de ódios guerreiros,
de lutas a peito aberto
como convém a homens.
Vão com passos seguros,
queimados como o algodão de nuvem
ao último sol, nos cabelos de gelo
escondem a palha.
Nas casas, entre as videiras
e os canais brancos de velas,
as mulheres acendem o fogo,
as filhas ardentes ainda de amor
gritam aos bezerros,
mergulham os baldes nos poços.
A cidade densa
de noite, de tédio,
pouco se ressentida ao sol
desfocado pela névoa,
os campos, ao invés, vivem com voz de trovão.
Esses velhos demoram
sobre o mármore da praça,
falam um dialeto
que diz palavras maravilhosas.
É a Itália que desce com eles do ônibus
e a raça de bois dos cornos recurvos que arrancam
o arado do coração da campina.
A terra guarda ânforas, taças,
túmulos, cidades, esqueletos de guerreiros
com elmo azebre sobre os ossos
e o medo dos séculos;
taças riscadas por uma linha que se atrasa
sobre o rosto de uma mulher deitada
ou no ombro de um jovem que luta.
Os homens afundam a mão
na onda da terra,
levantam os vasos misteriosos
que brilham ainda ao sol.*

*Hoje, descendo do ônibus.
As roupas cheiram
a lenha, resina.
Dizem que o trigo dará
boa colheita, que é ano bom para feno:
contam isso fitando-se nos olhos.*

BICCHIERI DI VINO

*È domenica nei paesi del delta,
gli uomini con la giubba di cuoio
dimenticano i pensieri di sei giorni
appesi ad un uncino;
al grido di un bambino
le foglie dei cespugli, i cannetti,
le stoppie spalmate di limo
si chinano nella terra
e uno cerca con lo sguardo, fino
al cielo più lontano,
tutte le cose che conosce già:
è un'illusione sperare
dentro al fango del cuore,
almeno per un'ora,
qualche gioia o l'amore.
Donne vecchie corrono a fiorire
a un lume, a giacere
in crocchi immobili,
sbattono le porte e intirizzate
s'intanano sul braciere.
Tutti annegano la vita all'osteria.
Non resta neanche un'ombra per la via.
Sognano le gambe delle attrici,
dopo bicchieri di vino spezzati col pane
la tristezza morde il labbro,
frusta e ferisce il cuore,
senza conoscere il mondo
crepano in questo rancore.*

COPOS DE VINHO

*É domingo nas vilas do delta,
os homens na jaqueta de couro
esquecem pensamentos de seis dias
pendurados em paredes;
ao grito de um guri
as folhas das moitas, os canaviais,
os restolhos cobertos de lodo
se curvam para a terra
e alguém procura com os olhos
até o céu mais distante
as coisas que já conhece:
é ilusão aguardar
afundados no limo interior,
ao menos por uma hora,
alguma alegria ou amor.
Velhas se apressam em florescer
a uma luz, a fazer
em conversas imóveis,
batem as portas e tiritantes
se entocam na braseira.
Todos afogam a vida na taberna.
Nem uma sombra se encontra pela rua.
Sonham com as pernas das atrizes,
depois de copos de vinho partidos com pão
a tristeza morde o lábio,
afeta e fere o coração,
não conhecem o mundo
e finam nesta aversão.*

DOMENICA SUL PO

*Deserti campi nella sera estiva
verso il Po che sospira;
la canapa si tinge
di malinconica polvere.
La luna siede con gli uomini all'osteria.
Sul volto di questi eroi*

*c' è una forza antica.
Pace sui casolari;
il fumo stringe la terra
a un cielo rosso, sconfinato.
Speranze volano
da campanili e tetti;
a occhi socchiusi, con le mani
piegate sui ginocchi come foglie,
quante speranze da questi
duri sedenti sui legni dell' osteria
col vuoto bicchiere toccato
dal fremito di una campana.
Silenziosi sedenti in questa
fra il verde, unico sole,
osteria di campagna,
scoperta col suo gregge
in una sera di festa
verso il Po che sospira.*

DOMINGO NO PÓ

*Desertos campos na tarde estia
junto ao Pó que suspira;
o cânhamo se tinge
de melancólica poeira.
A lua senta com os homens na taberna.
Envolta nestes heróis
há uma força antiga.
Calma sobre os casebres;
a fumaça preme a terra
a um céu vermelho, ilimitado.
Esperanças voam
das torres e tetos;
de olhos entreabertos, com as mãos
dobradas sobre os joelhos como folhas,
quantas esperanças destes
rijos sentados nos lenhos da taberna
com o copo vazio tocado
pelo frêmito de um sino.*

Marzia Terenzi Vicentini e Benedito Antunes

*Silenciosos sentados nesta
entre o verde, único sol,
taberna agreste,
descoberta com seu rebanho
em uma tarde de festa
junto ao Pó que suspira.*

QUADERNI DEL CARCERE
GRAMSCI, ANTONIO

REVISTA TRANS/FORM/AÇÃO, N. 2, 1975
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA FACULDADE DE FILOSOFIA,
CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS, UNESP

QUADERNI DEL CARCERE GRAMSCI, ANTONIO

Torino, Einaudi, 4 vols, 3.369 p.

Marzia Terenzi Vicentini

UMA NOVA EDIÇÃO CRÍTICA

Por iniciativa do Instituto Gramsci, que conserva os manuscritos e a maior parte dos livros que pertenceram a Antonio Gramsci, saiu a nova edição dos *Quaderni del carcere*, os escritos do cárcere do grande pensador e político italiano.*

A nova edição crítica, anunciada desde 1967 por ocasião do “Convegno Internazionale di Studi Gramsciani” em Cagliari, veio à luz em 1975 após um longo e acuradíssimo trabalho de preparação que permitiu a restauração filológica dos textos e sua reconstituição cronológica.

O renovado interesse pelas reedições dos escritos de Gramsci, iniciadas em 1965 com a edição completa das *Cartas*, organizada por Caprioglio e Fubini, explica-se à luz dos grandes debates que a obra dos escritor sardo suscitou no meio cultural internacional. Entre 1956 e o fim dos anos sessenta, os estudos gramscianos seguem duas linhas divergentes: de um lado, os marxistas estrangeiros, que participam do clima geral de oposição ao dirigismo ideológico e político da URSS, descobrem Gramsci e o admiram como pensador notável, o pensador marxista talvez mais original do século XX; de outro lado, os marxistas italianos, que assistem à derrota da política do partido comunista e sofrem a desilusão pela não realizada libertação nacional e pela nova pesada estagnação política, iniciam a discussão crítica quanto à versão *togliattiana* com a qual Gramsci

tinha sido divulgado e procuram novas interpretações e ângulos de análise. Palmiro Togliatti e os intelectuais a eles próximos consideravam a obra de Gramsci como fundamento teórico de uma estratégia de luta e de uma perspectiva de transformação socialista na Itália. Esta versão, que não é completamente injustificada se pensarmos na preocupação política fundamental dos escritos de Gramsci, permitiu todavia que, muito facilmente, se pudesse identificar Gramsci com a política, a ele posterior, do partido comunista e, como observa Eric Hobsbawn, atribuir ao teórico as falhas que são mais propriamente de uma atuação política. Após '68, as duas correntes, a interna e a externa, parecem convergir para o mesmo interesse, com uma única preocupação: a de eliminar, nas leituras gramscianas, aquelas superposições decorrentes das variáveis do meio cultural e sócio-ideológico que revelam em formas inevitavelmente contraditórias as instâncias do nosso tempo.

É neste contexto de discussão que se projeta uma nova edição, mais analítica e filologicamente mais exata, dos *Cadernos*.

A 1.^a EDIÇÃO

Os *Cadernos do cárcere* depois da morte de Gramsci foram salvos e conservados graças à ação de Tatiana Schucht e foram publicados pela primeira vez, entre 1948 e 1951, pela casa editora Einaudi, em 6 volumes que organizavam as notas gramscianas em volta de grandes temas centrais, seguindo aliás indicações do próprio Gramsci. Eram estes os títulos redacionais:

- 1) *O materialismo histórico e a filosofia de Benedetto Croce*
- 2) *Os intelectuais e a organização da cultura*
- 3) *Risorgimento*
- 4) *Maquiavel, a política e o Estado Moderno*

5) *Literatura e vida nacional*

6) *Passado e presente*

Esta 1.^a edição teve o grande mérito de permitir uma forma de divulgação mais atraente que logo chamou a atenção sobre os pontos centrais e mais originais do pensamento gramsciano. A nova edição crítica, em 4 volumes, ao contrário, publica os cadernos integralmente, respeitando a mais rigorosa ordem cronológica para permitir ao estudioso acompanhar a gênese e o desenvolvimento das idéias em seus nexos reais, na maneira autêntica de sua formação.

OS CADERNOS

Gramsci inicia a redação dos *Cadernos* na prisão de Turi, a 8 de fevereiro de 1929, exatamente dois anos e três meses depois de preso. Afastado violentamente da vida pública, da intensa participação política, na prisão Gramsci sente que o estudo é uma das formas de autodefesa contra o perigo de um total aniquilamento intelectual. Numa carta a Tânia (Tatiana Schucht) de 19 de março de 1927, escreve: “Quero, conforme um plano preestabelecido, me ocupar intensamente e sistematicamente de algum tema que me absorva e centralize minha vida interior”.

Este plano se articula em quatro pontos, dos quais o primeiro parece mais significativo e de fato se tornará central no desenvolvimento dos *Cadernos*. Trata-se da pesquisa sobre a formação do espírito público na Itália do século XIX, isto é, “sobre os intelectuais italianos, suas origens, seus agrupamentos, conforme as correntes da cultura, seus diversos modos de pensar...”. O segundo ponto é um projeto de linguística comparada; o terceiro e o quarto compreendem um estudo sobre o teatro de Pirandello e sobre o gosto popular na literatura, assuntos esses que refletem a experiência de Gramsci como crítico teatral entre 1915

e 1920. Campos de pesquisa tão diversos encontram uma homogeneidade quanto ao interesse fundamental que é, nas palavras de Gramsci, “o espírito popular criativo em suas diferentes fases e graus de desenvolvimento”.

O primeiro período de compilação dos *Cadernos* vai até agosto de 1931, quando Gramsci é acometido por uma grave crise que revela o estado de avançado desgaste de seu organismo. Neste tempo tinha iniciado e quase completado 10 cadernos, 9 dos quais de exercícios de tradução.

No segundo período, que vai do fim de 1931 ao fim de 1933, o trabalho é mais intenso. O novo plano é mais articulado e compacto; são mais 10 cadernos que ocupam um lugar central na obra gramsciana e que revelam os nexos que regem toda a sua pesquisa. Uns cadernos são de notas, às vezes uma segunda redação de cadernos anteriores, e outros, denominados “cadernos especiais”, reúnem materiais preparatórios para uma série de ensaios que nunca pode escrever. São só cadernos especiais os do último período, quando Gramsci é transferido no fim de 1933 de Turi para a clínica de Formia. São 12 cadernos, a maioria incompletos.

AS NOTAS REDACIONAIS

Dado o fato de que Gramsci trabalhava simultaneamente seus cadernos, completando-os, em alguns casos, a grande distância de tempo, a presente edição manteve a ordem cronológica do início de redação de cada caderno. Ela reproduz integralmente 29 cadernos (excluindo os 4 de traduções) e reparte os escritos em textos de primeira redação (A), textos de segunda redação (C) e textos de redação única (B). Os textos A se distinguem pelos caracteres tipográficos menores e têm indicações das páginas onde se encontram as redações sucessivas; da mesma forma os textos C têm indicações dos correspondentes textos A.

As notas redacionais não estão junto ao texto, mas são condensadas em quase mil páginas que constituem o

IV volume. Dino Ferreri, um dos principais colaboradores na elaboração do aparato crítico, esclarece-nos sobre o espírito que informou este tipo de trabalho redacional. A preocupação dos redatores, no dizer de Ferreri, foi a de fornecer uma edição livre de qualquer interpretação ou linhas interpretativas preconstituídas, fato esse que exclui desde o início intervenções redacionais de tipo exegético, que ofereçam chaves de leitura ou guias ao estudo. Ao invés disso foi feito todo um trabalho minucioso para encontrar as fontes utilizadas por Gramsci e para especificar a maneira de utilização das mesmas.

Em síntese, as notas do aparato crítico podem ser agrupadas pelo seguinte esquema tipológico:

- 1) notas referentes a fontes declaradas
- 2) individuação das fontes não declaradas
- 3) reconstituição de episódios lembrados por Gramsci os quais servem de esclarecimento a determinadas reflexões desenvolvidas com base nas leituras feitas na prisão ou nas lembranças da experiência anterior
- 4) concordâncias entre os *Cadernos* e as *Cartas* do cárcere
- 5) concordâncias, não genéricas, com os escritos anteriores à sua prisão
- 6) referências a outras secções do aparato crítico
- 7) notas de esclarecimento sobre expressões ou pessoas pouco familiares ao leitor.

As notas, como se pode observar, oferecem pontos de referência que permitem reconstituir geneticamente o desenvolvimento das idéias, a constituição das categorias teóricas e enriquecem suas significações.

INCONVENIENTES DA NOVA EDIÇÃO?

Poder-se-ia objetar que a nova edição, respeitando a ordem cronológica dos escritos, mantenha o caráter

fragmentário da pesquisa gramsciana e acabe por se destinar só para um público de especialistas. Valentino Gerratana, organizador desta edição, na revista *Rinascità* n. 30 de julho de 1975, dedicada à divulgação da nova edição dos *Cadernos*, antecipa esta possível objeção.

Gerratana se pergunta se o caráter fragmentário é um limite ou, pelo contrário, um elemento essencial ao estilo de Gramsci e avança a argumentação de que a escritura fragmentária seria funcional ao objeto de pesquisa e de luta de Gramsci. Neste caráter fragmentário o crítico descobre aquela atitude polêmica de “sarcasmo apaixonado” de que trata o próprio Gramsci quando, distinguindo entre “historicismo idealista” e “historicismo integral”, desvenda suas opções estilísticas.

Elemento estilístico do primeiro é a *ironia*, distanciamento cético das paixões, tentativa de destruir as aspirações populares que encontram uma justificação teórica nas abstratas ilusões racionalistas herdadas da Revolução Francesa, ou seja na justiça, igualdade e fraternidade.

Elemento estilístico do segundo, isto é, do “historicismo integral, e o *sarcasmo apaixonado*, que não visa destruir as aspirações populares mais reforçá-las, destruindo somente sua forma ilusória. Este *sarcasmo*, afirma Gramsci, “deve ser considerado como uma expressão que *põe em relevo as contradições de um período de transição*; procura-se manter o contato com as expressões subalternas humanas das velhas concepções e ao mesmo tempo se acentua o distanciamento daquelas expressões dominantes e dirigentes até que as novas concepções, com a firmeza conquistada através do desenvolvimento histórico, venham a dominar adquirindo a força das crenças populares”.

Emerge destas afirmações o núcleo, o fio condutor de toda a pesquisa de Gramsci: a crise da hegemonia burguesa, se bem que irreversível, não gera espontaneamente a nova revolução se não se constroem firmemente as condições da hegemonia da nova classe, não somente no campo econômico, quanto no político e ideológico. A solução deste

problema marca todo o período de transição da velha civilização capitalista à nova civilização.

É dentro destas perspectivas de pesquisa, para Gerratana, que Gramsci recusaria qualquer exposição apodítica e predicatória de princípios e privilegiaria a passionalidade como critério de uma nova linguagem, de um novo gosto estilístico como meio de luta.

Resta saber, para nós, se realmente a passionalidade explicaria suficientemente o caráter fragmentário dos escritos gramscianos, pois não damos por certo que um discurso sistemático, por si mesmo, exclua o caráter apaixonado da pesquisa e a possibilidade de sua comunicação polêmica. É preciso também levar em consideração, no que respeita à obra de Gramsci, a limitação que o cárcere imprimiu às condições materiais e espirituais de pesquisa, de comunicação e intercâmbio intelectual.

Não se pode exigir naturalmente que a nova edição crítica resolva de forma unívoca todas as questões controvertidas levantadas na interpretação do pensamento gramsciano. É possível que estas controvérsias venham a receber subsídios, devidos aos novos materiais postos a disposição do leitor. O que a nova edição crítica, mesmo enquanto integral restauração filológica deveria desencorajar, é um tipo de leitura limitada por esquemas parciais, e, ao contrário, permitir uma reflexão unitária sobre o pensamento gramsciano em sua totalidade, num terreno de verificação mais fiel e seguro.

* *Antonio Gramsci* nasceu em Ales, na ilha de Sardenha, em 1891. Sua primeira formação política é socialista: são as leituras de publicações socialistas que o irmão mais velho lhe faz conhecer desde 1905, são os contatos com o movimento socialista turinês nos anos da Faculdade que ele cursou em Turim. Brillhante aluno do curso de Letras, não consegue todavia manter um ritmo constante de estudo curricular devido às instáveis condições de saúde e à incipiente atividade política.

Colaborador dos cotidianos “Il grido del popolo” e “Avanti”, mantém conferências nos círculos operários, experiência essa que lhe faz sentir a necessidade de integrar a ação política e econômica com um órgão de atividade cultural, e lhe sugere a criação de uma associação proletária de cultura. Sempre com o intuito de renovar ideológica e culturalmente o movimento socialista, funda em 1919 a revista “L’Ordine Nuovo”, que estará à frente do movimento operário pelas propostas inovadoras e como fonte de informação dos movimentos operários internacionais, das vozes mais vivas da política e da revolução no campo da cultura. São publicados textos de Bela Kun, Zinov’ev, Lenin, Barbusse, Lunatcharsky, Romain Rolland, Eastman, Martinet, Gorki.

A atividade política o afasta da linha do partido socialista até que, em 1921, é chamado a participar do Comitê central do então recém-constituído Partido Comunista da Itália. Começa um período de atividade intensíssima, de novas formulações políticas e novos contatos. Gramsci é designado para manter os contatos com o Comitê executivo da Internacional Comunista e com os outros partidos comunistas europeus. Em política interna adota a linha da aliança entre as camadas mais pobres da classe operária do Norte e as massas rurais do Sul.

Em 1924, é eleito deputado e, em 1926, é preso pela polícia fascista. Durante o processo de 28 de maio de 1928 que o condenou a 17 anos de reclusão, o promotor público, Michele Isgrò, afirma: “Por vinte anos temos que impedir a este cérebro de funcionar”. Os anos de prisão são duríssimos também pela grave doença que o obriga a longos períodos de imobilidade quase absoluta. Graças à dedicação de Tatiana Schucht e ao empenho do economista Piero Sraffa, Gramsci obtém a permissão de estudar e escrever. São os amigos que lhe fornecem os materiais necessários.

Em 1933, em Paris, se constitui um comitê para a libertação de Gramsci e das vítimas do fascismo, mas Gramsci deixará a prisão, em 1934, apenas para ser transferido para uma clínica. Em 1937, obtém a liberdade e se propõe a se restabelecer na ilha natal. Morre antes de realizar o projeto, na tarde do 25 de abril de 1937.

O DILEMA IDEOLÓGICO EM BASSANI
(ANÁLISE DO CONTO “UNA LAPIDE IN VIA MAZZINI”)

REVISTA DE LETRAS, v. 15, 1973
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS

O DILEMA IDEOLÓGICO EM BASSANI (ANÁLISE DO CONTO “UNA LAPIDE IN VIA MAZZINI”)

Marzia Terenzi Vicentini

1. Come narratore e romanziere, si considera disimpegnato ideologicamente? E quel tanto d’ideologico – per dire così piuttosto impegno “umano”, attenzione sofferta al “male di vivere”, considerato da una particolare e personale angolazione?

Non so come romanziere. Certo che, come uomo, sono sempre stato impegnato ideologicamente, per usare la stessa espressione che usa lei. Non sto qui a ripeterle il curriculum della mia vita. Ma se c’è uno scrittore che non si sia mai tirato indietro di fronte ai cosiddetti carichi imposti dalla vita attiva, che non abbia mai assunto nei confronti di essi la mutria dell’artista privilegiato, quello sono io, direi. Il riflesso, la eco, il rimorso di un tale impegno, umano, politico, ecc., lo chiami come vuole, è avvertibile in ciò che scrivo? Lo spero.¹

Com *Le storie ferraresi*² Giorgio Bassani traça um itinerário histórico-social da realidade italiana do séc. XX. Nesse excuro, o conto intitulado *Una lapide in via Mazzini* situa-se no immediato após-guerra e narra as vicissitudes do retorno em Ferrara de Geo Jozs, o hebreu sobrevivente aos campos de concentração nazistas.

1 Entrevista a G. Bassani feita por G. Varanini em: Varanini, Giorgio, *Bassani*, IL CASTORO, outubro 1970, p. 16.

2 Bassani. Giorgio, *Le storie ferraresi*, Torino, 7ª ed., Einaudi, 1960. As citações referentes a este texto serão anotadas com o número da página.

O objeto da narração são os conflitos que a presença de Geo Josz cria na comunidade e o conto se desenrola em três momentos principais, distintos cronológica e idealmente:

1. O conflito entre Geo Josz e a comunidade que vê em Geo a testemunha incômoda do passado.
2. A conciliação entre Geo e a comunidade em um novo ritmo de vida que parece ter voltado à normalidade.
3. O estouro de um novo irresolúvel conflito entre a comunidade e Geo que, por um determinado acontecimento, assume o papel de testemunha incansável dos horrores esquecidos e que, por isso, tem que se afastar da cidade.

Notas estilísticas

Antes de encaminharmos nossa análise ao nível das estruturas narrativas achamos importante concentrar a leitura crítica sobre algumas peculiaridades estilísticas que definem a forma expressiva de Bassani nesta obra e que fundamentam a organização interna dos assuntos.

Muito longe de ser uma descrição realista, uma narração plana, a página de Bassani revela logo a intenção crítica, polêmica que a sustenta e inspira. Evidentemente isso não aparece somente de forma direta, pela voz e intervenção do narrador que comenta os acontecimentos: para sua ação desmistificadora, crítica e irônica o escritor valeu-se de um procedimento mais rico, não novo na literatura, mas que foi por ele usado com intenções originais e efeitos diferentes. É a técnica do *discurso livre social* como foi definido por Giorgio Bárberi Squarotti³.

1. *“Quando, nell’agosto del 1945, Geo Josz ri-comparve a Ferrara, unico superstite dei contottantatre membri dela Comunità israelitica che i tedeschi avevano*

3 Bárberi-Squarotti, Giorgio, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961, p. 231.

deportato fin dall'autunno del '43, e che i più consideravano non senza ragione sterminati tutti da un pezzo nelle camere a gas, nessuno, in città, da principio lo riconobbe." (p. 93).

A narração iniciada em 3ª pessoa, com o narrador intérprete da realidade narrada, mantém fundamentalmente esta sua característica em todo o conto, mas não de maneira uniforme. O discurso do narrador é substituído, muitas vezes, pelo comentário da comunidade que, intervindo diretamente, acaba revelando-se. A passagem de um modo narrativo⁴ a outro, não é nítido, claro, e por esta complexidade cria-se uma polivalência de vozes que enriquece a narração. O próprio narrador altera seu ponto de vista no decorrer do conto, dividindo seu papel entre o do narrador onisciente e o do narrador-personagem, mostrando conhecimentos limitados e assumindo as dúvidas da comunidade.

Mas vejamos no texto a verdade destas afirmações. Escolhemos para a análise o trecho inicial do conto, segundo a separação dos parágrafos.

A narração é em 3ª pessoa e já se adverte a presença do narrador que não deixa de interpretar (Veja-se: *non senza ragione*).

2. *"Non rammentavano nemmeno chi fosse, a dire il vero. A meno che – soggiungevano alcuni con aria dubitativa — a meno che non si trattasse di un figlio di quell'Angelo Josz, notissimo grossista di tessuti, che sebbene discriminato per meriti patriottici (Così si esprimeva la motivazione del decreto del '39: e dopo tutto era stato umano, da parte del defunto Console Bolognesi, che già a quel tempo era Segretario Federale di Ferrara, e sempre rimase un ottimo amico del vecchio Josz, ado-*

4 Derivamos a expressão "modo narrativo" da terminologia que Tzvetan Todorov usa no seu artigo *As categorias da narrativa literária* publicado em *Análise estrutural da narrativa*, Coleção: "Novas perspectivas de comunicação 1º", Petrópolis, Vozes, 1971, p. 242.

perare, in memoria delle comuni imprese squadristiche di gioventú, un linguaggio talmente genérico), non per questo era riuscito ad evitare per sé e per la famiglia la grande razzia del '43."

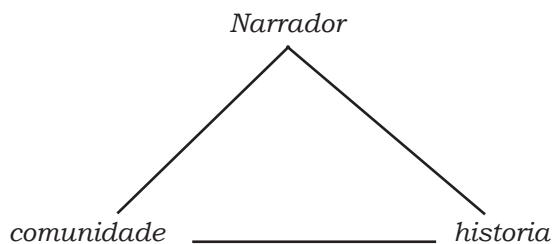
Neste parágrafo predomina na narração, o ponto de vista da comunidade, mas introduzido pelo narrador que está presente com sua narração interpretativa: "*Soggiungevano con aria dubitativa*". O pensamento da comunidade não é representado em forma de discurso direto (como a introdução do discurso deixaria supor) e nem propriamente em forma indireta (falta a ligação gramatical – que – entre a parte introdutiva e o discurso). Temos a impressão que o discurso seja construído em forma direta (vejam-se os elementos da linguagem falada "*a dire il vero*", "*un figlio di quell'Angelo Jozs*"...) embora os tempos verbais sejam aqueles próprios do discurso indireto, no tempo da narração. Por outro lado, esta construção não é classificada como discurso indireto livre, porque o narrador não deixa de estar presente, apontando a fonte do discurso.

A complexidade sintática do período construído por subordinação é acrescida pelo uso dos tracinhos e dos parênteses que interrompem o discurso. Os primeiros compreendem o espaço em que o narrador dá continuidade à narração, os segundos delimitam mais um espaço para o narrador, porém para uma diferente função. Os parênteses quebram a continuidade da narração para permitir que o narrador se coloque em um outro plano, o da explanação dos fatos e do comentário irônico dos mesmos. Veja-se, por exemplo, que os "*meriti patriottici*" são precisados no discurso parentético como "*imprese squadristiche*". Esta elucidação repercute sobre o adjetivo "*umano*", tornando-o ambíguo em face ao conteúdo que supõe. O narrador ironiza diretamente os fatos ou exerce sua ironia filtrando os acontecimentos através das opiniões da comunidade, a qual, desta forma, acaba revelando também sua própria mentalidade?

3. “Sì, uno di quei ragazzi appartati – cominciavano a ricordare stringendo le labbra e corrugando la fronte –, non più di una decina fra tutti, che per aver troncato forzatamente ogni rapporto di studio con gli ex compagni di scuola fin dal ‘38, ed avere anche smesso, per conseguenza, di frequentarne le case, da allora in poi non si erano più visti in giro che di rado, ed erano venuti su con certe facce strane, tra impaurite, selvatiche e sdegnose, che a rivederle ogni tanto in fuga, chine sul manubrio di una bicicletta trascorrente velocissima per la Giovecca o per corso Roma, la gente turbata, preferiva dimenticarsele.” (p. 93)

Encontramos aqui a mesma estrutura do parágrafo anterior: o narrador introduz o pensamento da comunidade que narra (“*uno di quei ragazzi appartati*”) e interpreta (“*erano venuti su con certe facce strane, tra impaurite...*”). O narrador, por sua vez, não deixa de intervir, interpretando e julgando a comunidade (“*la gente turbata preferiva dimenticarsele*”); esta intervenção do narrador se insere, sem solução de continuidade, nas supostas lembranças da comunidade, e gera a sobreposição dos planos da narração. A história resulta portanto através da convergência do ponto de vista do narrador e da comunidade, sendo todavia que a comunidade é, por sua vez, julgada pelo narrador.

Esta estrutura pode ser representada através de um gráfico:



4. “Ma a parte ciò: nell’ uomo di età indefinibile, grasso al punto che sembrava gonfio, con un kolbak

di pelo d'agnello sul capo rapato, e rivestito di una sorta di campionario di tutte le divise militari cognite e incognite del momento, chi avrebbe potuto riconoscere il gracile fanciullo di sette, o il nervoso, magro, spaurito adolescente di tre anni avanti? E se un Geo Josz era mai nato e esistito; se anche egli, a quanto asseriva, aveva fatto parte di quella schiera di centottantatre larve inghiottite da Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, Dachau, ecc.: possibile che lui, solo lui, se ne tornasse adesso di là e si presentasse bizzarramente vestito, è vero, ma comunque ben vivo, a raccontare di sè e degli altri che non erano tornati, né sarebbero, certo, tornati mai più? Dopo tanto tempo, dopo tante sofferenze toccate un po' a tutti, e senza distinzione di fede politica, di censo, di religione, di razza, costui, proprio ora, che cosa voleva? Perfino l'ingegner Cohen, il Presidente della Comunità israelitica, il quale, non appena rientrato dalla Svizzera, aveva voluto dedicare agli scomparsi una gran lapide marmorea che spiccò presto rigida, enorme, nuovissima, sulla facciata di cotto rosso del Tempio (e si dovette poi rifarla, naturalmente, non senza soddisfazione di chi aveva rimproverato all'ingegnere tanta fretta celebrativa: giacchè i panni sporchi – carità di Patria insegni! – c'è sempre modo di lavarli senza scandalo), perfino lui, in principio, aveva levato una quantità di obiezioni, insomma non ne voleva sapere.” (p. 94).

A ligação entre um parágrafo e outro traz a marca do narrador:

“*ma a parte ciò*”, (isto, é: deixando de lado o fato de que “*la gente turbata preferiva dimenticare*”)... *chi avrebbe potuto riconoscere il gracile fanciullo...?* Sucessivamente as interrogações não parecem pertencer ao narrador, mas à comunidade, que levanta interrogações e dúvidas a respeito das boas intenções da personagem. Não somente o conteúdo das dúvidas (que como tais não poderiam ser atribuídas ao narrador onisciente), mas também alguns indicadores estilísticos nos advertem da passagem de um a outro ponto de vista. Observem-se as expressões: “*Possibile*

che lui, solo lui, se ne tornasse adesso di là... “*proprio ora, che cosa voleva...*”. “*Adesso*” e “*ora*”, advérbios do presente, próprios de quem está falando no presente, não concordam com o tempo passado dos verbos e revelam os dois planos da narração: a. aquele da comunidade que está falando e para a qual só o presente é o tempo adequado; b. o plano do narrador que continua a narração no tempo passado. O narrador não desaparece para deixar falar diretamente a comunidade, o “coro”; seu discurso acompanha o da comunidade. É o mesmo processo estilístico que Giovanni Verga adotou no “*I Malavoglia*” e que foi bem ilustrado por Giacomo Devoto em seu livro “*Nuovi studi di stilistica*”⁵. Esta comparação com Verga e a descoberta da semelhança no uso do discurso indireto livre vão nos ajudar a pôr em relevo a diferença fundamental de efeitos e intenções que existe entre Verga e Bassani. Pela sua preocupação “*verista*” Verga visava recriar artisticamente o mundo mental, a linguagem e a experiência de seus pescadores, de maneira que o estilo do narrador desaparecia na linguagem do coro – o verdadeiro protagonista da narração. No conto de Bassani, ao invés, o discurso da comunidade traz sinais evidentes da presença do narrador, do seu estilo e sobretudo da sua posição polêmica.

Vejam-se, no texto acima referido, o caráter intelectual da formação hipotática dos períodos, o gosto literário na escolha e na colocação das palavras, o frequente ritmo ternário da adjetivação, também quando se supõe o discurso estilístico da comunidade. Não contrasta com estas afirmações a presença de expressões típicas da linguagem falada: (“*è vero*”, “*ben vivo*”), o uso do ritmo emotivo na sintaxe (*possibile che lui, solo lui*), a citação de alguns provérbios. Estes, no contexto, adquirem um papel de *descrição*⁶ de adesão à realidade objetiva e, por sua ocasionalidade, não chegam a alterar notavelmente a característica do discurso. A homogeneização linguística,

5 Devoto, Giacomo, *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 203.

6 Devoto, Giacomo, *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950 pp. 105/106.

que em Verga favorecia a linguagem das personagens, aqui é realizada em função do narrador.

A este ponto talvez caberia uma pergunta sobre a função da duplicidade dos planos estilísticos, depois de ter constatado que a situação “*autoral*” prevalece. Trata-se de simples expediente técnico? Podemos citar a este propósito algumas afirmações de Marina Forni-Mizzau que em seu livro “*Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*” faz as seguintes considerações sobre o uso do discurso indireto livre no romance contemporâneo:

“Nel romanzo contemporaneo non si può più parlare, a rigore, di discorso indiretto libero come di un fatto stilistico specifico. Esso è divenuto piuttosto un fatto tecnico espressivo, un modo di strutturare il racconto. Si può dire che la sostituzione del personaggio all’autore, come supporto del punto di vista, ha il senso di un continuo monologo indiretto in cui l’idea dello scrittore viene mediata dalla coscienza del personaggio.”⁷

No conto de Bassani, a idéia do escritor não é mediada, mas se especifica por contraste com a consciência da personagem-comunidade. E o uso deste procedimento se entende e se justifica pelo cunho moralístico e irônico que caracteriza este conto.

Agora, se nós demonstramos que a intervenção da comunidade traz sinais da presença do narrador, isso não quer dizer que as realidades manifestadas através dos dois pontos de vista coincidam. Veremos mais tarde que as notícias dos acontecimentos são dados, as vezes, unicamente pela comunidade, do seu ângulo perspéctico, e isto cria interrogações, dúvidas, expectativas em torno da verdadeira realidade dos fatos. Mas, entre narrador e comunidade a divergência fundamental se dá principalmente no plano “ético”; a evidente mesquinhez da comunidade que se mostra nas falas diretas, ou melhor,

7 Forni-Mizzau, Marina, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Milano, Mursia, 1965, pp. 66/67.

através daquela forma estilística já revelada, cria a situação favorável ao exercício da ironia e da polémica do narrador.

Analisemos para isso o parêntese que se encontra no parágrafo 4º do texto referido. Mais uma vez o parêntese permite ao narrador noticiar acontecimentos futuros (“*si dovette poi rifarla*”) e comentar ironicamente os fatos (“*non senza soddisfazione*”). Com a introdução do provérbio (“*giacchè i panni sporchi c’è sempre modo di lavarli senza scandalo*”) passa-se do plano do narrador ao da comunidade. A conjunção subordinante “*giacchè*” parece assegurar uma continuidade sintática ao discurso do narrador, mas este é decisivamente interrompido com a introdução do outro provérbio, entre tracinhos (“*Carità di patria insegni!*”), que concorre a reforçar o tom aforístico popular do primeiro. (O ponto exclamativo sinaliza o discurso livre indireto). Mas é também pelo conteúdo destes provérbios que se dá a verdadeira interrupção entre os dois planos narrativos. A mesquinhez da comunidade é transmitida pelos provérbios, que se afiguram, portanto, como veículos de denúncia desta mesquinhez por parte do narrador. A denúncia, aliás, é o verdadeiro ângulo perspéctico do narrador diante da própria matéria narrada.

Os núcleos narrativos: descrição e interpretação

Usando as palavras de G. Bárberi Squarotti⁸, podemos dizer que este conto se estrutura como uma inquirição seja pela posição de Bassani em frente à realidade, posição de denúncia, como já vimos pela estilização narrativa na qual esta posição se expressa (as alternâncias dos diferentes pontos de vista).

Estilização inquisitória, porque a realidade narrada se desdobra gradativamente, se enriquece de significações mais profundas e nítidas no decorrer da ação; estilização

8 Bárberi Squarotti, Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968, p. 165.

inquisitória pelos efeitos de claro-escuro que os diferentes pontos de vista projetam sobre a personagem principal e sobre a natureza dos fatos. Todavia efetuando-se o isolamento e a distinção dos pontos de vista, do narrador e da comunidade, a fim de relevar as diferenças fundamentais de enfoques da realidade narrada, descobre-se que o verdadeiro valor dos diversos pontos de vista não consiste na criação de uma ambiguidade que se difunde de maneira absoluta sobre a personagem e os fatos. O narrador, enquanto interpreta, sugere as razões da divergência de interpretação entre ele e a comunidade; a alternância destas duas vezes permite, por sua vez, o desmascaramento da comunidade. A verdadeira ambiguidade, como veremos mais adiante, se dá no plano da interpretação genética do conto.

1º núcleo. A aparição de Geo

O primeiro núcleo narrativo consiste na aparição de Geo em Ferrara, depois da guerra. Único sobrevivente entre os hebreus “ferraresi” conduzidos nos campos de concentração nazistas, ele volta no momento exato do içamento de uma lápide que comemora estes israelitas. A descrição de Geo revela logo a intenção anti-realista, antimimética do autor: Geo é gordo ao ponto de parecer inchado; sua roupa é grotesca, sua atitude é irônica e divertida – imagem esta que parece justificar as dúvidas levantadas pela comunidade sobre sua verdadeira identidade (p. 94). O narrador também contribui para criar o ar de mistério que envolve a personagem:

“i suoi occhi, di un celeste acquoso, guardavano freddi dal basso: quasi che egli emergesse, pallido e gonfio come era, dal profondo dal mare.” (p. 99).

A primeira atitude da comunidade é de desconfiança, o primeiro desejo é que ele se afaste da cidade. Para motivar as razões das dúvidas da comunidade, de sua desconfian-

ça e hostilidade, intervém o narrador que dá informações sobre os terrores e as culpas dos concidadãos de Geo. Para entender Geo, nos adverte o narrador, “*ci volevano forse altri tempi, forse un'altra città*” (p. 100). Os chefes da cidade, “*quei certi signori dai quali prendeva norma ancora e sempre, l'opinione pubblica cittadina*” (p. 100), são comprometidos com o velho regime fascista, participaram dos acontecimentos sangrentos e turvos das lutas civis e vivem no terror e no ódio.

Contra a hostilidade da comunidade intervém diretamente o narrador que, embora discretamente, avança outra hipótese sobre as verdadeiras intenções da personagem: “*in un primo momento magari non era stato che un semplice, anche se inesperto, desiderio di vita*” (p. 100). As restrições, devidas às palavras “*in un primo momento*” e “*magari*”, sugerem-nos a discreção do narrador que não se apresenta completamente onisciente. “*In un primo momento*” deixa prever que a atitude de Geo poderá sofrer mudança, o advérbio de dúvida “*magari*”, torna a expressão do narrador uma hipótese que não fecha a expectativa sobre a personagem.

Logo em seguida, todavia, encontramos outra participação direta do narrador o qual define o problema de Geo de acordo com as significações que lhe quer atribuir. Enquanto o pedreiro ergue a lápide, algumas pessoas o cercam, comentando o fato. Entre elas está Daniele Josz, tio de Geo, que reconhece o sobrinho. A frase que Geo pronuncia: “*con quella barbetta ridicola, caro zio Daniele, quasi non ti riconoscevo*” (p. 103), é apontada pelo narrador como significativa para entender Geo:

“frase, la sua, davvero rivelatrice non soltanto dei rapporti di parentela esistenti fra lui e uno dei superstiti rappresentanti cittadini della famiglia Josz..., bensì dell'insofferenza acuta, profonda, che lui, Geo, aveva subito provato per ogni segno che gli parlasse, a Ferrara, del passaggio di tempo, e dei mutamenti anche minimi da esso portati nelle cose.” (p. 103).

Eis a significação principal que o narrador atribui a Geo, pelo menos neste primeiro núcleo narrativo: Geo representa o passado, ou melhor, a conservação do passado que a comunidade deseja esquecer. A comunidade, ao contrário, representa a mudança e a renovação, mas exteriores e superficiais.

Revelamos esta oposição fundamental com base em vários elementos: a comunidade é caracterizada por seu conformismo ao novo clima político social do após-guerra, pelo fácil entusiasmo em uma imediata renovação. Veja-se a descrição das pessoas que rodeiam o pedreiro, dos funcionários da ANPI⁹ que ocuparam a casa de Geo. Sinal metonímico desta mudança é a barba que todos deixaram crescer conforme o uso dos “partigiani”. É contra as barbas que se dirige a única crítica constante de Geo:

“Pareva, sul serio, che egli non avesse altro in mente che di osservare con occhio critico tutte le barbe di varia foggia e misura che la guerra, non diversamente dalle famose carte false, aveva fatto diventare di uso comune.” (p. 103).

Notamos que o narrador, no momento em que caracteriza o clima de conformismo com o particular exterior da barba, não deixa de esclarecer seu significado (“*non diversamente dalle famosa carte false*”). Logo depois transfere este comentário para o pensamento da personagem:

“Ma lui, Geo, fissava ad uno ad uno quei volti abbronzati, sanguigni, che lo stringevano da presso, como se attraverso le barba volesse indagare chissà quale segreto, quale nascosta magagna.” (p. 104).

Há uma outra imagem que sugere e reforça a oposição entre Geo e a comunidade, a oposição entre a conservação do passado e a mudança superficial e irrelevante. Geo põe no mesmo plano os fascistas e os funcionários do ANPI; ambos são os usurpadores da sua casa:

9 ANPI – Associazione Nazionale Partigiani d’Italia.

“Quella casa dove *loro*, così come *gli altri*, i neri, prima di loro si erano insediati, era sua, non se ne ricordavano?” (p. 105).

A casa pode bem simbolizar o seu desejo de vida, daquela vida que não conseguia viver desde a adolescência e que parece ameaçada também pelos novos “locatários”. Veremos mais adiante o significado deste julgamento de Geo que nivela dois movimentos políticos e ideológicos que se defrontaram tão violentamente.

2º núcleo: Geo volta a sua casa e é reconhecido pela comunidade.

Neste segundo núcleo narrativo a função simbólica de Geo se faz mais evidente e determinada. Geo conquista sua casa, ou melhor, a parte mais alta, a torre, que se torna o lugar de sua observação. Referimos um trecho do texto significativo a este respeito:

“Senonchè da quella altezza, attraverso un’ampia vetrata, risultò presto chiaro che Geo poteva tener dietro a qualunque cosa succedesse nel giardino, da una parte, e in via Campofranco, dall’altra. E siccome egli non usciva quasi mai di casa, passando presumibilmente gran parte dei giorno a guardare il vasto paesaggio di tegole brune, orti, e verdi campagne che si stendeva ai suoi piedi (un panorama immenso, ora che i fronzuti alberoni delle mura non erano più là a limitarlo), la sua presenza continua divenne in breve per gli occupanti dei piani di sotto, un pensiero molesto, assilante. Le cantine di casa Josz, che rispondevano tutte nel giardino, fino all’epoca della Brigata Nera erano state adattate a prigioni segrete, sul conto delle quali, in città, anche dopo la Liberazione si erano sentite raccontare molte storie sinistre. Ma adesso, sottoposte al probabile, infido controllo dell’ospite della torre non servivano più, naturalmente, a quegli scopi di giustizia sommaria e clandestina per cui erano state istituite.

Adesso, con Geo Josz installato in quella specie di osservatorio, non c'era da essere sicuri nemmeno un momento: giacché la lampada a petrolio che lui teneva accesa tutta la notte – e se ne vedeva il debole chiarore filtrare dai vetri lassù fino all'alba – lasciava supporre che egli fosse sempre all'erta non dormisse mai.” (pp. 106-107).

Fica claro que o lugar alto em que Geo é posto simboliza o ponto de vista superior do julgamento dos fatos e das pessoas. Até as árvores, sinal da prosperidade da antiga Ferrara, desapareceram pela ação devastadora da guerra e permitem a Geo uma visão maior. A torre, com a lampada sempre acesa, é a presença de uma instância moral assídua; por contraste, o porão da casa é o lugar sinistro das vinganças secretas.

O narrador se, por um lado, sugere explicitamente a função moral de Geo (“*Badate a voi', ammoniva il lume di Geo sospeso a mezz'aria nel cielo stellato*”) (p. 107), por outro, deixa confundir seu pensamento com o da comunidade. No texto acima referido, as palavras “*presumibilmente*”, “*probabile*” e “*supporre*” tiram o caráter de absoluta onisciência do narrador e, sobretudo, minam o aspecto realístico dos fatos. Os advérbios de tempo “*adesso*”, pelo processo já examinado, sugerem que o narrador se tornou personagem, ou, com o mesmo efeito, se identificou com a comunidade.

Em oposição à retórica dos “*neo-partigiani*”, mal vestidos e de barba, Geo deixa seu velho uniforme de detido e aparece elegante e frio, imagem esta que reforça a idéia, já expressa, da identificação de Geo com o desejo de vida. Contrastando com a figura reservada e silenciosa de Geo, ergue-se a concitação enfática da comunidade que, depois do inevitável reconhecimento de Geo, muda completamente de atitude. A ironia do narrador sobre a mudança exterior e falsa é patente. Como se, para entender a ironia, não fossem suficientes a teatralidade dos gestos e a ênfase das palavras, o narrador se faz presente também comentando os fatos: a.

lembrando que no mesmo lugar, o bar central, aonde estão recebendo calorosamente Geo, antigamente esqueciam Geo moço, atingido pelas leis raciais; b. chamando claramente de “*patetiche scuse*” as manifestações cordiais para com Geo.

Neste núcleo narrativo se insere um episódio que, colocando-se ao lado da linha narrativa principal, introduz um outro ponto de vista sobre o comportamento de Geo. É o episódio da visita de Geo e do tio Daniele à casa do tio Tabet, velho fascista que nunca deixou de demonstrar sua cor política. Geo, encontrando tio Tabet, demonstra uma alegria demasiadamente apaixonada e esta atitude gera suspeitas no tio Daniele a respeito das convicções políticas de Geo.

“Ebbene, non era inconcepibile... che Geo, appena lo zio fascista si era affacciato da una finestra del primo piano, fosse uscito in un grido acutissimo ridicolamente, istericamente appassionato, quasi selvaggio? Perché quel grido? Che cosa significava? Significava forse che il ragazzo, nonostante Buchenwald e lo sterminio di tutti i suoi, era cresciuto quale il padre, Angelo, era stato nella sua ingenuità, fino all’ultimo, magari fino alla soglia della camera a gas: un “patriota”, cioè, così come tante volte l’aveva sentito professarsi con stolidità fiera?” (p. 111).

A frequência com que o narrador volta a falar sobre as intenções da personagem com ângulos perspécticos diferentes, com elementos novos e entrelaçados, é sempre acompanhada por dúvidas e perguntas que marcam o ritmo da narração e caracterizam, como já foi notado, o estilo “inquisitório”.

Com o rigor de uma investigação, o narrador, no momento em que faz surgir a voz de uma personagem ou a do coro, não deixa de indagar sobre suas razões, sobre a credibilidade destas fontes. Assim, enquanto o tio Daniele levanta suas dúvidas a respeito de Geo e não entende nele a ausência do comum entusiasmo, o narrador fornece algumas informações sobre o tio, que aparentemente são insignificantes e, todavia, corroem a objetividade das suas reflexões.

Tio Daniele era um modesto agente de companhias de seguros e no após-guerra voltou à sua atividade “*senza che nessun occhio corruciato gli comandasse di andarsene, ma anzi sentendosi al centro della simpatia universale*” (p. 111). O seu mal-estar, diante das efusões de Geo com o tio Tabet, poderia também ser influenciado pelo tipo de relacionamento que ele tem com os dois:

“Deposta la candela sul pavimento, l’avvocato Tabet aveva stretto il nipote al seno, con un lungo abbraccio: ed era bastato questo perchè il terzo incomodo, che era rimasto a osservare la scena dal pianerottolo inferiore immerso nel buio, dimenticato laggiù come un estraneo, si sentisse nuovamente il parente povero che tutti loro – suo fratello Angelo d’accordo anche in ciò coi Tabet – avevano sempre evitato e disprezzato per le sue idee “*souversive!*” (p. 112).

3º núcleo: A conciliação entre Geo e a comunidade.

No começo do capítulo IV, o narrador define diretamente a função simbólica de Geo, que é tratado muito mais como força ideal que como personagem. A identificação de Geo com o passado, entendido como fluxo contínuo da vida é total:

“L’autunno finì. Sopraggiunse l’inverno, il lungo e freddo inverno delle nostre parti. Tornò la primavera. E lentamente, insieme con la primavera, ma tuttavia *como se a evocarlo fosse soltanto lo sguardo scrutatore di Geo* (grifo nosso) anche il passato tornava.” (p. 115).

Entre Geo e a cidade se estabelece um perfeito paralelismo:

“Tutto, in Geo, parlava del suo desiderio, anzi della sua pretesa di ritornare ragazzo, quel ragazzo che era stato, sì, ma insieme, precipitato com’era nell’inferno senza tempo di Buchenwald, non aveva potuto mal essere. Ed ecco anche noi, suoi concittadini, che eravamo stati testimoni della sua fanciullezza e adolescenza, eppure di lui fanciullo

non ci ricordavamo che vagamente (ma lui sì che ci ricordava, tanto diversi da come eravamo oggi!), ritornavamo quelli di una volta, quelli di prima della guerra e di sempre.” (p. 115-116).

A ironia de Geo sobre as mudanças exteriores en contra correspondência nos fatos que lhe dão razão. Tudo parece voltar à “normalidade”, a imagem de Ferrara parece aquela de uma cidade feliz inocente, onde seria difícil encontrar marcas dos horrores passados. E, neste clima de desmemoriamiento, volta a comparecer um velho espião dos fascistas, o conte Lionello Scocca, que juntamente com a imagem das moças de bicicleta representa para a comunidade uma “*specie di savia allegoria che conciliava d’un tratto ogni cosa: l’angoscioso, atroce ieri, con l’oggi tanto più sereno e ricco di promesse*”. (p. 117)

4º núcleo: A deflagração do conflito irremediável entre Geo e a comunidade.

E neste momento estoura o novo grave conflito entre Geo e a comunidade. Em Geo a aparição do conte Scocca provoca uma mudança total de atitude. O fato de existirem várias versões sobre o embate entre Geo e o conte indica a indiferença da ocorrência realística dos acontecimentos e muito mais o seu significado, o seu valor simbólico. Comenta diretamente o narrador:

“In qualunque modo i fatti si fossero svolti realmente, cert’è che a partire da quella sera di maggio molte cose cambiarono. Se qualcuno voleva comprendere comprese. Agli altri, ai più, fu dato almeno di sapere che una svolta si era prodotta, che era accaduto qualcosa di grave, di irreparabile.” (p. 122).

Geo, a partir daquele momento, assume o papel de testemunha incansável do passado, dos horrores esquecidos; veste as roupas antigas de detido e, contrariamente à sua atitude habitual silenciosa, começa a falar ininterruptamente, apare-

cendo em todo lugar, lembrando a todos a terrível realidade da guerra, da morte, dos campos de concentração. E a recepção da comunidade parece voltar idêntica àquela da primeira aparição de Geo. Levanta-se um coro de dúvidas a respeito da atitude de Geo, de autodefesas que revelam novamente a mesquinhez da comunidade, seu desejo de segurança. O “circolo dei Concordi”, expressão da mentalidade classista, exclui Geo; todos o evitam “*come la peste*”. Afinal, Geo resolve deixar a cidade:

“Scomparve all'improvviso, senza lasciare dietro di sé il minimo segno, come un personaggio da romanzo.”
(p. 128).

Para a cidade, para aqueles que não queriam entender, Geo ficou um enigma e a sua atitude inexplicável. O narrador, como se não fosse suficiente a matéria narrada, intervêm finalmente com um comentário emanado de um impulso lírico que transfere os fatos de sua contingência a uma condição mais geral:

“Oh, è ben vero! La luce del giorno è noia, duro sonno dello spirito, noiosa ilarità” – come dice il poeta. Ma fate che scenda alla fine l'ora ugualmente intrisa d'ombra e di luce di un calmo crepuscolo di maggio: ed ecco che cose e persone, che dianzi vi erano sembrate del tutto normali, indifferenti, può darsi che a un tratto vi si mostrino per quello che sono veramente, può darsi che a un tratto vi parlino – e sarà in quel punto come se foste colpiti dalla folgore – per la prima volta di se stesse e di voi.” (p. 103).

Geo, no encontro vespertino com o conte Scocca parece tomar, pela primeira vez, a verdadeira consciência de si mesmo e dos outros. O silêncio não lhe é mais possível; o desmemoriamiento das culpas e dos horrores passados lhe se revela como a verdadeira tragédia,

Observações

Símbolo complexo e dinâmico, Geo Jozs reúne várias significações que definem dialeticamente a sua função. Distinguímos três significações principais:

1. Geo é vítima de uma sociedade injusta, cuja estrutura opressiva permanece inalterada também depois da guerra.

2. Geo, com o seu desejo de preservação do passado, representa o fluxo contínuo da realidade, entendida como “*vita che comporta inestinguibile in sé il mito dell’eterno e dell’inconsapevole.*”¹⁰

3. Geo absolve uma função moral pela qual é construído como o alter-ego, suprema instância do julgamento da sua sociedade.

1. Geo é vítima de uma sociedade injusta.

Esta significação é a mais evidente e manifesta. Geo é vítima da sociedade não somente no período trágico da guerra, mas também depois, quando, na maioria das opiniões, se preparavam tempos melhores.

O autor quer justamente pôr em relevo a continuidade daqueles mesmos comportamentos, atitudes, idealidades e interesses que antes permitiram o desenrolar-se dos eventos trágicos (e talvez os causaram), e depois estão a demonstrar que nada substancialmente mudou e que até os horrores passados poderiam repetir-se. A indiferença às penas dos outros, a defesa da tranquilidade e de egoísticos interesses, a mentalidade hipócrita e burguesa, no quadro de uma vida provinciana e medíocre são descritas com as mesmas manifestações antes e depois da guerra.

Revela-se com isso, uma linha de interpretação sócio-histórica de Bassani pela qual os fatos macroscópicos da história são colhidos ao nível do comportamento individual e social.

¹⁰ Lanza de Laurentis, Maria Teresa, *Bassani, la storia e l’enigma*, SOCIETÀ, outubro, 1956, p. 1008.

2. Geo representa o fluxo contínuo e incôscio da realidade.

Já vimos como Geo, desde a sua aparição, manifesta a intolerância e a ironia escarnekedora diante das mudanças ocorridas na cidade e nos homens. Suas lembranças são voltadas para o passado anterior à guerra. Veja-se a lembrança e a saudade da velha imagem de Ferrara (p. 99), da casa paterna (p. 104), dos familiares (p. 111). Somente as imagens do passado trazem conforto à sua inquietação, a vista da magnólia (p. 104) e a fachada do templo israelita. (p. 97).

É no capítulo IV, todavia, que o apego ao passado se subtrai a uma significação meramente psicológica e individual e assume valor simbólico. Geo parece identificar-se com uma força misteriosa evocadora do passado, que o coloca em um “segreto rapporto dinamico” (p. 115) com a cidade. É para ele, a fim de satisfazer o seu desejo de viver a vida do moço que não pode ser, que os cidadãos também parecem voltar a ser aqueles de “*prima della guerra e di sempre.*”

Distinguir a este ponto esta função de Geo da voz do narrador se torna muito difícil e inconsistente. É o narrador que diretamente atribui a Geo esta função e ao mesmo tempo é o narrador que explica o sentido desta volta ao passado:

“Si aveva l’impressione di essere tutti coinvolti, Geo Josz da una parte e noi dall’altra, *in un moto vasto, lento, fatale* (grifo nosso), da cui non era possibile sottrarsi.” (p. 115)

A ironia e a consciência de Geo sobre a vaidade do tempo é a mesma ironia e consciência do narrador que não deixa ocasiões para cobrir de uma pátina de antiguidade e imutabilidade sonolenta as coisas, as pessoas e os acontecimentos.

3. Geo recobre uma função moral.

Do alto da torre Geo, é o observador incansável da cidade, tornando-se o alter-ego da comunidade. Na parte final do conto é “conscientemente” a testemunha loquaz dos horrores passados.

Esta função de Geo parece contrastar decididamente com a sua significação anterior. Como é possível a conciliação entre o desejo de preservar o passado, entendido como fluxo eterno da vida que se repete inevitavelmente sempre igual, e a função moral que, julgando os fatos e declamando mudanças se opõe às inércias e à fatalidade da história?

É nesta dicotomia que para nós se dá a verdadeira e mais profunda ambiguidade da personagem, ou talvez, se considerarmos a sucessão temporal das situações e não a estrutura acrônica da personagem, o seu dilema. Coexistindo as duas significações na primeira parte do conto (mas a função moral é “negativa”, dirigida somente à preservação do passado), a ambiguidade se resolve em favor da função moral (dirigida à não aceitação do passado), na última parte. Esta função moral, de ruptura com os horrores da sociedade, que se torna necessária a partir de uma imprevista fulguração (considere-se o encontro de Geo com o conte Scocca),¹¹ é destinada, todavia, por íntima coerência interna com as premissas irracionais postas pelo autor (a fatalidade da história),¹² a ser impotente e ineficaz:

“Scomparve all’improvviso, *senza lasciare dietro di sé il mínimo segno* (grifo nosso), come un personaggio da romanzo”.

11 A escolha dos nomes revela também a função simbólica das personagens: Geo = Terra; Scocca (l’ora) = Chega a hora. Geo, a existência incôscia, é despertado à consciência de si e do mundo com a aparição do Conte Scocca, o passado delituoso que volta.

12 Gaetano Trombatore, em seu artigo *Materia e Stile*, reconduz esta tendência de Bassani a considerar a História como fatalidade, à sua situação particular de hebreu: “... per lui quelle angosciose vicende... si inseriscono... come un anonimo anello, in una catena di sevizie e di persecuzioni la cui storia si perde nel passato e nella memoria degli uomini; e per tanto quel nodo di fatti, oltre e forse più che appartenente alla storia italiana, si presenta come un episódio, affine a tanti altri episodi, di una parallela e maligna e segreta storia tutta intessuta di inevitabili e fatali calamità.” Trombatore, Gaetano, *Scrittori del nostro tempo*, Palermo, Ed. Manfredi, 1959, p. 108.

Nesta dialética, ou melhor, nesta tensão (pois não há superação dos opostos em uma nova síntese) entre o homem eterno (sujeito à fatalidade da história) e o homem histórico (sujeito da história), se debate a significação da personagem e sobretudo se revela o dilema ideológico do autor que, com este conto, como Gian Carlo Ferretti comenta, denuncia (e não simplesmente anuncia) “fin dal 1952 quella crisi ideale e morale che ha nel 1956/57 le sue date emblematiche.”

GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI
LA NARRATIVA ITALIANA DEL DOPOGUERRA

REVISTA DE LETRAS, v. 13, 1972
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS

BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO – *LA
NARRATIVA ITALIANA DEL DOPOGUERRA.*
BOLOGNA, UNIVERSALE CAPPELLI , 1968, 237 P.

Marzia Terenzi Vicentini

Neste livro G. Bârberi Squarotti nos dá um quadro completo, amplamente informativo, das manifestações literárias do após-guerra, no campo da narrativa, na Itália. Além desta característica de divulgação, que é talvez a primeira finalidade da obra, é importante destacar a atualidade do discurso crítico do Autor, que se insere na viva discussão sobre a condição do romance em nossos tempos e, de maneira mais ampla, sobre a função da literatura. O livro é composto de três capítulos. No primeiro, “Gli echi della narrativa novecentesca”, são apresentadas as obras do após-guerra dos autores que, por formação literária e por estilo, podem ser considerados ainda ligados aos modos da “prosa d’arte”. No segundo capítulo, “La formazione e il significato del romanzo fra guerra e dopoguerra”, G. B. S. examina aqueles escritores que renovaram o romance italiano, tais como Vittorini, Pavese, Gadda etc. Esses autores são considerados na originalidade de sua obra e nas peculiares influências que suscitaram no mundo literário e cultural italiano, até então fechado em estreitos limites provincianos. No terceiro capítulo, “La nuova narrativa”, depois da análise do movimento realista, o Autor apresenta as experiências narrativas mais recentes.

O discurso crítico de G. B. S. procurou sempre salientar nas obras a densa trama das relações que se criaram entre escritores, movimentos culturais e acontecimentos históricos. Imediatamente se percebe a posição teórica do

Autor que, contra qualquer interpretação mecanicamente historicista dos fenômenos literários, aponta a importância e atualidade das obras na “quantia” de realidade conhecida e de consciência revelada que cada obra contém, independentemente de novos objetos e conteúdos exteriormente derivados das solicitações históricas. É desse ponto de vista que as obras e os escritores são submetidos a uma revisão muito livre e mordaz.

A respeito de Vittorini, por exemplo, o Autor considera as últimas obras do escritor siciliano como uma simples repetição de modelos literários de *Conversazione in Sicilia*, os quais, se nesta primeira obra fundamentam um novo conhecimento objetivo do real, depois acabam prendendo o escritor em um estreito esquema interpretativo da realidade. Enquanto para o próprio Vittorini, e outros críticos (veja-se a respeito G. Pullini em *Il romanzo italiano del dopoguerra*, 3.^a ed., Padova, 1970), *Il Sempione strizza l’occhio al Frejus* é a sua obra-prima, para G. B. S. este livro documenta o vazio cognoscitivo, e em consequência artístico, que marca o fim da produção literária de Vittorini. Baseando-se na maneira coerente de estilização, de organização e de interpretação do mundo, o Autor individualiza também os limites da produção de Moravia e de Pratolini, e, partindo deles, os limites artísticos culturais do Realismo.

Em um quadro da narrativa italiana do após-guerra, não seria possível ao Autor subtrair-se a uma clara resposta aos problemas deixados abertos pelo *Realismo*: este movimento de fato se tornou o fulcro da discussão poética nos anos do após-guerra e influenciou grandemente a cultura italiana, seja na produção literária, seja na leitura crítica dos escritores.

É no maior espaço dedicado ao Realismo que G. B. S. revela mais amplamente sua escolha crítica e teórica.

Na análise do Realismo, o Autor considera em primeiro lugar a excepcionalidade do momento histórico que explica a exigência, no horizonte da literatura, de uma comunicação

imediate e sem controle, que vise unicamente à clareza do testemunho. Com esse programa popular e pedagógico nasce a vastíssima literatura sobre a “Resistenza” e sobre os problemas sociais, denunciados depois da queda do Fascismo. Mas a expansão deste movimento para o Autor é devida às acirradas polêmicas político-literárias que nasceram naquela época (e não somente na Itália), pelas quais o escritor tem que colaborar para o renovamento social e o Realismo se torna dever político e moral, independentemente de outras considerações poéticas. O Autor vê neste movimento uma retomada da corrente populista do romance do séc. XIX, pois se liga, também por suas características técnico-estruturais, ao romance naturalista, aos mitos regionalistas da cultura italiana. A acusação maior que G. B. S. aponta no Realismo é a restrita concepção do real que esta poética contém, pois para ela o real é só o social e todos os possíveis fenômenos da existência são reduzidos a fatos.

E fica clara a crítica à escolha ideológica que pressupõe esta concepção do real e que, em consequência, limita o campo e a função cognoscitiva da literatura, reduzindo esta última a uma mimese da realidade, a mais fiel e reprodutiva possível, “para uma plena confiança na univocidade semântica da palavra designativa e fatural e para um decisão definitiva de negar outros possíveis aspectos da linguagem” (p. 129).¹

O discurso literário do Realismo, definindo a priori a limitação do campo de cognoscibilidade da obra, frustra, para o Autor, a exigência de conhecimento das coisas através da literatura, e, por conseguinte, o movimento realista, contrariamente às suas proclamações, acaba sendo literatura “restaurativa e inócua”. Neste ponto o Autor critica um falso *engagement* da literatura que, para ele, se faz consciência revolucionária na medida em que represente os dados da situação sem a tentativa de “exorcizar” a realidade.

1 As traduções são de nossa responsabilidade.

Na última parte do livro. “La nuova narrativa”, o Autor visa a demonstrar a recuperação por parte dos novos autores daqueles aspectos do real negados e banidos pelo Realismo, tais como a presença dos “fantasmas” da mente ou dos “monstros” interiores, a angústia, a morte, as obsessões, a desordem e a deformação das coisas, a violência. Aspectos esses que, por outro lado, emergiam também na obra de autores considerados mestres do Realismo: é o caso, por exemplo, de Pratolini.

O Autor descobre, nas últimas experiências narrativas, uma pluralidade de posições e de perspectivas que se dispõem todavia concentricamente em torno da mesma pergunta sobre a concepção do real, procurando esclarecer a maior “quantia” possível de nível de real. Esse “policentrismo prospectivo” demonstra para G. B. S. a consciência inquieta dos novos escritores italianos que, ao contrário dos narradores realistas, não admitem a existência de um tecido social que assegure uma fácil correspondência objetiva ao escrever. Para estes novos escritores, nenhum objeto social compreende exaustivamente a realidade e não oferece suficiente ponto de apoio para a representação.

Temos assim, ao invés da linearidade de processos nas obras dos realistas, uma variedade de meios técnicos e linguísticos, importantes para os problemas críticos colocados, independentemente do êxito conseguido.

Já na primeira obra de I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, publicada em pleno triunfo neo-realista, o autor vê os sintomas “de crise da concepção realista da realidade” (p. 157) e em Cassola aponta a reação mais radicalmente negativa à poética realista. Renunciando a qualquer instrumento interpretativo que a leitura poderia oferecer, Cassola procura conhecer o real “através da reprodução do ritmos do seu fluir ininterrupto como único objeto da narração” (p. 164).

A reação mais violenta ao Realismo, à sua ideologia restaurativa e a seus meios linguísticos reúne, por volta de 1950, um grande número de escritores que se referem

a Gadda como ao escritor que “com total coerência e consistência exerceu a ação de contínua desmistificação do horror objetivamente reconhecido nas coisas” (p. 190).

A Gadda se referem abertamente Pasolini e, no começo de sua produção, Testori. Influências gaddianas o Autor identifica em Arbasino, Lucio Mastronardi e numerosos outros escritores que, cada um à sua maneira, utilizaram as sugestões do escritor milanês.

O Autor reúne enfim as obras dos outros escritores por suas características comuns e distingue várias experiências narrativas:

1) A retomada da narrativa memorial e da infância (p. 200) que é típica da primeira metade do séc. XX. Neste campo, para G. B. S., o melhor narrador é Vigevani.

2) A corrente que desenvolve o objetivismo absoluto de Cassola paralelamente à difusão, na Itália, das discussões sobre a *école du regard* (p. 202). São apresentados vários autores, entre os quais M. Cicognani, Del Buono e Ferretti.

3) O romance ensaio. Outros autores escolhem a indagação ensaística das coisas, procurando elaborar “uma nova forma de reflexo não mais mimético, mas dinâmico e dialético” (p. 206). Representantes desta tendência são Sciascia, Palumbo e outros.

4) O romance histórico, que para G. B. S. “constituiu a típica resposta à crise neo-realista como total negação de toda concepção do real própria do Realismo” (210). O Autor atribui o grande sucesso de *Il Gattopardo* de Lampedusa à ação corrosiva do romance sobre a velha fé no otimismo da história e do progresso.

A obra de Tadini *Le armi e l'amore* (1963), para o Autor, é só aparentemente um romance histórico, sendo na realidade “um exemplo fortemente inovador de narração da anti-história” (215). A representação do fato histórico é

projetada em um plano de possibilidade que se torna dimensão e categoria do real. Nesta obra de Tadini o Autor indica um dos textos fundamentais dos últimos anos.

5) A narrativa como “fundação de símbolos morais” (p. 211), reúne vários escritores entre os quais se destacava Elémire Zolla. Problemática moral de perspectiva sociológica é o tema dos livros de Ottieri, Volponi e outros. A problemática moral de perspectiva católica reúne vários escritores, mas unicamente no conto *Casa d'altri* (1953) de Silvio D'Arzi é reconhecido um texto profundamente religioso do após-guerra.

6) São apresentados, enfim, os “novissimi” da narrativa, que, paralelamente à operação linguístico-subversiva feita no campo da poesia, fundam uma nova relação entre palavra e objetos e consideram o fato linguístico como “resolução universal de todos os problemas de corrosão dos esquemas tradicionais da lógica realista, da comunicação burguesa” (233). Entre outros encontramos Sanguinetti, os autores da escola de Palermo (Roberto Di Marco, Michele Perriera e Gaetano Testa) e A. Pizzuti.

Além das outras considerações feitas, é evidente o valor informativo deste livro que nos permite o conhecimento dos numerosos escritores italianos do após-guerra, já nos termos de uma sistematização crítica e orgânica.

SILONE SULLE TRACCE DI CELESTINO

REVISTA DE LETRAS, v. 12, 1969
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS

SILONE SULLE TRACCE DI CELESTINO

Marzia Terenzi Vicentini

INTRODUZIONE

“Ormai è chiaro che a me interessa la sorte d’un certo tipo d’uomo, d’un certo tipo di cristiano nell’ingranaggio del mondo e non saprei scrivere altro.”¹

Queste le parole di Ignazio Silone che appaiono nell’ampia introduzione a “L’AVVENTURA D’UN POVERO CRISTIANO” e che, anche se non è buon costume critico far parlare l’autore della sua propria opera, citiamo come programma per questo articolo. Ci pare infatti che in quest’ultimo libro lo scrittore abruzzese riproponga quei motivi che hanno sempre sostenuto la sua opera.

Ambientando il dramma nel Medioevo, l’autore di “Fontamara” non ha inteso spostare il centro dei suoi interessi che sappiamo rivolti tutti al presente, ma la dimensione storica gli è servita per dare maggiore profondità all’intelligenza del presente.

LA NUOVA OPERA

Il protagonista de “L’avventura d’un povero cristiano” è Piero Angelero, il frate che il 5 luglio 1294, dopo due anni di contese fra i Colonna e gli Orsini, è fatto papa e che il 13 dicembre dello stesso anno abdica al pontificato. È il Celestino del “gran rifiuto” che Dante condanna per “viltade” e che Silone, con sensibilità e intenzioni diverse, ci fa vedere in luce nuova.

¹ Silone, Ignazio – “L’avventura d’un povero cristiano”, 3^a ed., Milano, Mondadori, 1968, p. 11.

Il dramma, in tre atti, ne abbraccia la storia dalla elezione al papato fino alla prigionia nella rocca di Fumone, sopra Ferentino. Non c'è concessione alla scenografia storica, ch  il dramma   soprattutto dramma morale: l'azione sorge dall'urto tra due diverse maniere di concepire il cristianesimo. Da una parte la figura di Celestino che propone e vive le istanze personalistiche del "Pater Noster", dall'altra il cardinale Benedetto Caetani, il futuro Bonifazio VIII, che difende la Chiesa come istituzione temporale e centro di potere.

A definire la natura di questo contrasto possiamo scegliere le stesse parole di Celestino che a un certo momento, rivolto a Bonifazio, afferma:

*"Dio ha creato le anime, non le istituzioni. Le anime sono immortali, non le istituzioni, non i regni, non gli eserciti, non le chiese, non le nazioni."*²

Ponendo in termini di inconciliabile alterit  l'anima, la libert  dell'uomo diremmo noi, e le istituzioni.

A dare ampiezza e articolazione maggiore a questo conflitto principale contribuisce quello minore della vicenda dei frati spirituali in lotta con l'altra corrente dei seguaci di S. Francesco, quella dei conventuali. La loro presenza, all'inizio del dramma, ci immette nel clima morale dell'opera e ci prepara al futuro svolgimento degli avvenimenti. Il motivo centrale dell'opera infatti si presenta gi  nella sua formulazione principale: la rinuncia dei frati spirituali al grande convento  , nell'interpretazione di Silone, garanzia di salvezza dalla "macchina pericolosa e diabolica"³ in cui la grande comunit  si trasforma inevitabilmente. Ascoltiamo Fra Ludovico:

"L'esperienza dimostra che la grande comunit  genera spontaneamente aspirazioni di potenza, volont  mai interamente soddisfatta di successi e di trionfi. Al nobile scopo di

2 Silone, Ignazio – Op. cit., p. 243.

3 Silone, Ignazio – Op. cit., p. 86.

servire l'incremento della comunità vengono accettati continui compromessi e accomodamenti."⁴.

E, a farci sentire la necessità del futuro gesto di Celestino, interviene Fra Tommaso:

*"Anche Gioacchino da Fiore si dimise da capo del suo ordine. Anche S. Francesco. Una grande comunità esige compromessi che, non dico un santo, ma un semplice onest'uomo non può accettare."*⁵

La struttura del dramma si presenta quindi come progressivo chiarimento dello stesso tema: nella vicenda dei frati e in quella di Celestino riscontriamo un perfetto parallelismo di situazione e di destino. La difesa di un cristianesimo escatologico, che vede nel potere e nelle strutture l'ostacolo all'avverarsi delle verità evangeliche, ha una carica rivoluzionaria che rompe un sistema comunemente accetto e questa novità è causa di persecuzione. L'avventura di Celestino, vissuta da altri personaggi, si dilata così a significare il dramma di una collettività e, nel dar rilievo proprio alla storia del papa, Silone riesce a mantenere la componente esistenziale del dramma.

Nel delineare la figura di Celestino V naturalmente Silone non indulge a nessun tono agiografico e ci dà invece un personaggio complesso e problematico. Nella sua prima apparizione lo conosciamo come difensore di alcuni popolani contro la prepotenza dei "signori" della città, ma in questa sua funzione non dimostra nessun atteggiamento filantropico e, al contrario, l'episodio si riveste d'umorismo e comicità. È che Celestino è uomo del popolo e di questa sua origine conserva il buon senso, l'arguzia fine e la schiettezza. Queste doti sa mantenere anche nell'ambiente corrotto e sofisticato della curia pontificia, quando iniziano i dissidi più grandi.

4 Silone, Ignazio – Op. cit., p. 86.

5 Silone, Ignazio – Op. cit., p. 87.

Strappato alle sue montagne il frate si trova d'un tratto capo d'una Chiesa estremamente politicizzata e nel primo esercizio del potere gli sfuggono ingenuità ed errori. Ma ben presto, grazie alla sua stessa semplicità, ritrova la strada e si rifiuta di seguire ciecamente la macchina burocratica che gli impedisce di dominare gli effetti della sua decisione. Cerca allora di imporre anche agli uffici di segreteria lo stile che gli deriva dalla sua concezione cristiana. Al cardinale Caetani che gli rimprovera di non sapere intendere gli strumenti politici di cui la Chiesa, strutturata a modello degli altri stati, deve servirsi, risponde Celestino:

*“Forse susciterò la vostra compassione se vi dirò che, perfino in questioni come queste, io sono rimasto al Pater Noster e al Vangelo. Nelle parabole del Vangelo, voi lo sapete come me. Le relazioni tra gli uomini sono sempre personali e dirette. Vi è sempre il padre con i figli e i servi; il padrone della vigna con i vignaroli; il pastore con le pecore e gli agnelli, e Così via; non vi sono mai relazioni indirette e anonime, o finte, oppure come voi dite, convenzionali. Perciò vi chiedo scusa se io non so concepire relazioni cristiane che non siano relazioni personali; voglio dire, non relazioni di cose, ma di anime.”*⁶

Ma con questa concezione Celestino si accorge che non può rimanere capo della Chiesa: non solo le pratiche si sommano sul suo tavolo, ma gli si fa sempre più evidente che illusione era stata l'idea di poter modificare qualcosa dell'ingranaggio del potere. Decide allora di abdicare.

Nella decisione della rinuncia intervengono anche motivi personali, come il rimpianto della vita eremitica, la nostalgia della pace perduta; ma questi aspetti, se danno verità maggiore e umanità al personaggio, entrano in secondo piano tra le motivazioni del suo gesto. La rinuncia nasce dalla coscienza della incompatibilità delle due forme di vita, quella del cristiano e quella dell'uomo di potere. E per questo la decisione acquista dimensioni ultraindividuali

6 Silone, Ignazio – Op. cit., p. 145.

e si fa giudizio storico e morale. Non è rinuncia alla lotta per cedimento personale, è rinuncia alla lotta impossibile.

L'uomo Celestino infatti non ne esce sconfitto e nelle ultime vicende acquista una forza morale nuova. Lo vediamo guida paterna e forte dei suoi seguaci, quando l'inseguimento di Bonifazio VIII costringe lui e i suoi frati a nascondersi.

Il clima di quest'ultima parte del dramma si fa più disteso e ampio anche se l'azione esterna è più movimentata: è che il clima interiore si arricchisce di toni profondi di meditazione e consapevolezza nuova. Celestino si fa più presente attraverso gli altri personaggi, i frati e i popolani fedeli, che vivono e alimentano il messaggio da lui lasciato. Il dramma finisce con l'immagine del monte Fumone, alto e lontano, che profonde di mistero e di grandezza spirituale la figura del prigioniero. È una fine che pare lasciare aperto il dramma di Celestino che non trova una giustificazione di validità del suo gesto nella verifica storica. Per questo la sua avventura si carica di una risonanza esistenziale ampia e profonda.

Il significato del gesto di Celestino

Non è nostro compito naturalmente "giudicare" con criteri extraletterari il gesto di Celestino, quanto invece capirne il significato all'interno dell'opera. Ci pare inopportuna perciò la critica che Roberto Rebora fa al personaggio di Silone quando afferma:

*"Ecco, la dimensione che manca, o è nascosta nel personaggio, riguarda proprio la presenza di Dio. Celestino qui diventa un lottatore, un reale contestatore della Chiesa. Così com'è nel suo potere, nelle sue malefatte, nei suoi interessi e nelle sue debolezze, ma misurandosi con tale realtà soltanto nelle dimensioni del tempo umano."*⁷

7 Rebora, Roberto – "S. Miniato – L'avventura d'un povero cristiano" – in "Sipario", rivista di teatro scenografia cinema balletto tv, anno XXIV settembre 1969, n° 281.

Dicevamo prima che il dramma rimane aperto perché il gesto di Celestino non incontra prova di efficacia e validità nelle sue conseguenze temporali e anche per queste conclusioni, oltre che per il piano metodologico, potremmo divergere dal Reborà.

A capire la sostanza morale del gesto di Celestino valgano anche questa volta le stesse affermazioni di Silone, che ci permettono di affondare nell'humus culturale da cui sono nate tutte le sue opere. Ne "L'avventura d'un povero cristiano" ritroviamo, ma completamente risolte nella verità del personaggio, quelle idee che Silone svolgeva nei suoi saggi. Già in "Uscita di sicurezza", un saggio del 1955, scrive lo scrittore parlandoci della sua terra, la Marsica:

*“È una contrada, come il resto dell’Abruzzo, povera di storia civile e di formazione quasi interamente cristiana e medievale. Non ha altri monumenti degni di nota che chiese e conventi. Per molti secoli non ha avuto altri figli illustri che santi e scalpellini. La condizione dell’esistenza umana vi è sempre stata particolarmente penosa; il dolore vi è sempre stato considerato come la prima delle fatalità naturali; e la Croce, in tal senso, accolta e onorata. Agli spiriti vivi le forme più accessibili di ribellione al destino sono sempre state, nella nostra terra, il francescanesimo e l’anarchia. Presso i più sofferenti, sotto la cenere dello scetticismo, non si è mai spenta l’antica speranza del Regno, l’antica attesa della carità che sostituisce la legge, l’antico sogno di Gioacchino da Fiore, degli spirituali, dei celestini. E questo è un fatto d’importanza enorme, fondamentale, sul quale nessuno ancora ha riflettuto abbastanza. In un paese deluso arido esaurito stanco come il nostro, questa è una ricchezza autentica, una miracolosa riserva. I politici l’ignorano, e forse solo i santi potranno mettervi mano.”*⁸

8 Silone, Ignazio – “Uscita di sicurezza”. Questo saggio del 1955 è stato ristampato, insieme ad altri più o meno recenti, nel volume intitolato “Uscita di sicurezza”. Firenze, Vallecchi, 1965.

Questo testo ci dice tra l'altro che l'argomento del nuovo libro non è sorto da un interesse occasionale, ma trae origine dalla continua ricerca storica e morale dello scrittore abruzzese sempre attento a cogliere la peculiarità della formazione culturale della sua gente. Nell'introduzione all'ultima opera egli ribadisce che il mito del Regno non è mai scomparso dall'Italia meridionale, la terra d'elezione del mito, e di questa sopravvivenza ci dà una spiegazione che supera il piano meramente storico:

*“Se l'utopia non si è spenta né in religione né in politica, è perché essa risponde a un bisogno profondamente radicato nell'uomo. Vi è nella coscienza dell'uomo un'inquietudine che nessuna riforma e nessun benessere materiale potranno mai placare. La storia dell'utopia è perciò la storia di una sempre delusa speranza, ma di una speranza tenace. Nessuna critica razionale può sradicarla, ed è importante saperla riconoscere anche sotto connotati diversi.”*⁹

Se Celestino ha abbandonato la lotta “politica” per proporre una maniera diversa di testimoniare e vivere il cristianesimo, apparentemente inefficace sul piano storico perché nascosta e perseguitata, la sua decisione deve essere sostenuta dalla fede in altri valori, nelle “assurdità”¹⁰ che Cristo ci ha portato, se vogliamo usare le parole che gli sentiamo pronunciare nel suo ultimo incontro con Bonifazio VIII, poco prima della prigionia definitiva.

Utopiche allora potremmo dichiarare anche noi le motivazioni del gesto di Celestino, dando però al termine quel significato ora espresso dall'autore e verificando Così il coincidere della coscienza critica che Silone ha della sua opera con le conclusioni cui siamo giunti attraverso la lettura del testo.

9 Silone, Ignazio – “L'avventura d'un povero cristiano”, op. cit., p. 30.

10 Silone, Ignazio – O. cit., p. 244.

*Motivi di continuità con la precedente
produzione letteraria*

Non è difficile scoprire in quest'ultima opera di Silone la linea di continuità con i precedenti romanzi. In Celestino ritroviamo l'avventura di tanti altri personaggi siloniani, "la stirpe dei rivoluzionari delusi"¹¹, come dice Alessandro Scurani. Berardo di "Fontamara", Pietro Spina di "Vino e pane", Rocco e Stella di "Una manciata di more", per citare solo i più importanti, pur diversamente stagliati, hanno in comune lo slancio rivoluzionario risoluto e appassionato e tutti, per esperienze e vie diverse, scontrano con i partiti cui avevano aderito per realizzare la loro sete di giustizia.

Inutile ricordare che questi stessi motivi li ritroviamo nella vita e nelle scelte politiche e religiose di Silone, che sempre nei romanzi ha proiettato la sua vicenda autobiografica. L'autore inquietante di "Fontamara", che nel suo allontanamento dalla Chiesa e poi dal partito comunista è stato mosso dal medesimo desiderio di non lasciare soffocare da una struttura pesante e mortificatrice i suoi propositi di giustizia, la sua fedeltà al popolo, ci permette di seguire, con la sua opera letteraria il cammino da lui percorso nel processo di chiarificazione dei suoi temi. Dalla forza rappresentativa e corale di "Fontamara", allo studio più tormentato e problematico dei personaggi dei romanzi successivi, arriviamo a questo nuovo dramma in cui, pur nella continuità dei motivi trattati, lo scrittore meglio rivela l'origine cristiana della sua ispirazione. E, come in Celestino o nei frati spirituali, l'eredità cristiana si presenta in lui libera da ogni schieramento ufficiale che, per il nostro autore, è sempre fonte di compromessi e corruzione. Il suo cristianesimo è infine quello che Silone riconosceva, al suo popolo, libero dai modi che assume nella Chiesa ufficiale.

¹¹ Scurani, Alessandro – "La lunga confessione di Silone" in "Lecture", anno XXIII, gennaio 1966, n. 1, p. 8.

Ci dice Alessandro Scurani in un articolo che mira a scoprire l'itinerario religioso di Silone:

“Capi che era cristiano per lo stesso motivo per cui era abruzzese: perché era sempre rimasto unito al suo popolo e il suo popolo era cristiano”.¹²

Ne “L'avventura d'un povero cristiano”, come nelle altre opere, un ruolo particolare assumono le figure del popolo. In Matteo e Concetta sono presenti le caratteristiche migliori che Silone riconosce alla sua gente, come il senso dell'ospitalità che può richiedere coraggio e incuranza del pericolo, la fede cristiana accolta integralmente e eroicamente. Non a caso, infatti, il dramma si conclude con la presenza di questi personaggi, cui l'autore pare affidare la continuità del messaggio lasciato da Celestino. Non ci pare di esagerare affermando che i personaggi del popolo siano stati “trattati meglio” degli altri, sia per le doti che rappresentano che per una più definita configurazione delle loro caratteristiche personali.

Tra i frati, accanto ai più anziani che ripropongono il dibattito morale dell'opera, un'umanità diversa e più delineata hanno le figure dei più giovani, come Clementino e Gioacchino. Portano vivacità e movimento all'azione. Il cardinale Caetani invece appare come figura di contrasto e non è approfondito come personaggio; Così altre figure secondarie, come il Baglivo e il Segretario.

Una funzione particolare assolve Cerbicca, il popolano astuto e birbone, le cui malefatte spesso fanno cadere il tono elevato di una forte tensione morale a quello della vivacità e arguzia popolare.

La particolarità del linguaggio

Si apre a questo punto il discorso sul linguaggio. La funzione narrativa di Cerbicca infatti sta ad indicare la

¹² Scurani, Alessandro – “Il cristianesimo “spirituale” di Ignazio Silone” in “Letture” anno XXIII, giugno-luglio 1968, n. 6-7, p. 428.

qualità della prosa di Silone che, pur caratterizzata dal tratto solido e oggettivo, si arricchisce continuamente di toni ironici e divertenti. E questa mescolanza rende più agile la lettura e variamente sfaccettata la realtà narrata.

Già Ferdinando Virdia, in una monografia sull'autore, del 1967, scrive:

*“Un discorso sulla prosa di Silone dovrebbe invece portare alla scoperta di un raro dono, quello di una coincidenza tra l'ispirazione fondamentalmente tragica di ogni suo romanzo, ed una incessante immissione di elementi ironici e grotteschi, che non divergono, si badi, dal contesto di quella ispirazione, ma la integrano continuamente e l'alimentano di una sua linfa vitale presa direttamente dai modi e dalle forme nelle quali si esprime la fantasia popolare.”*¹³

Quell' "invece" all'inizio del brano citato sta ad indicare la posizione polemica che il Virdia assume nei confronti di altri critici che, dalle prime apparizioni in Italia dei romanzi di Silone, hanno evidenziato piuttosto i limiti del linguaggio siloniano.

Già Emilio Cecchi, nel suo articolo del 1952, stampato poi nel volume "Di giorno in giorno", parlava del "caso Silone"¹⁴, della mancata fortuna critica in Italia dei romanzi dell'esule che pur aveva riscosso tanto successo all'estero. Natalino Sapegno nel suo "Compendio di storia della letteratura italiana"¹⁵ rimproverava a Silone la fretteosità con cui ha trattato l'opera letteraria che, per i suoi intenti sociali, si avvicina più al documentario e al saggio politico. Anche Claudio Varese, in un saggio del '51, affermava:

“È mancata a Silone la esperienza di una letteratura di ricerca, di un'indagine formale strettamente legata alla

13 Virdia, Ferdinando – “Silone” monografia della serie “Il Castoro”, mensile diretto da Franco Mollia, Firenze, La nuova Italia, giugno 1967, n. 6, p. 37.

14 Cecchi, Emilio – “Il caso Silone” in “Di giorno in giorno”, note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954), Milano, Garzanti, 1954, pp. 342-345.

15 Sapegno, Natalino – “Compendio di storia della letteratura italiana”, volume unico, Firenze, La nuova Italia, 1960.

ricerca morale: un approfondimento morale e concettuale di motivi, che invece rimangono sulla pagina incerti.”

Varese stesso tuttavia gli riconosce, come poi il Viridia ha approfondito, una maggior forza rappresentativa quando entra nel mondo e nel linguaggio dei suoi cafoni:

“L’ironia, il grottesco, la beffa, sono tra le forme più felici, ispirate e riprese direttamente molto spesso, dalla fantasia, dai miti e dalla vita dei paesani della Marsica, e ne continuano e approfondiscono il senso amaro e duro della realtà.”¹⁶

Per l’ultima opera di Silone possiamo vedere i nuovi elementi che sostengono l’ispirazione e ne modellano il linguaggio:

Con la scelta del genere drammatico, e questa dopo “*Ed egli si nascose*” è la seconda prova, Silone riesce a rendere più agevole il discorso che nei romanzi, per l’abbondanza dei dialoghi e il continuo riferimento ai dialoganti, risultava spesso pesante e poco spontaneo. Certo è un teatro questo che non si esaurisce completamente nell’azione e lascia grande spazio alla riflessione, al chiarimento interiore dei personaggi. Questa caratteristica si può osservare anche nel ritmo disteso e pacato dei dialoghi, cui corrisponde una struttura sintattica ben articolata e ampia. Non di rado, però, l’ampiezza e l’articolazione della frase è eccessiva per un discorso parlato e pare che non sia presupposta l’interazione dei personaggi. La scelta di parole e di una sintassi piuttosto letterarie non permettono l’immedesimazione del linguaggio alla realtà psicologica dei personaggi. Per questo, d’accordo con il Cecchi¹⁷, si ha l’impressione di un carattere espositivo più che creativo dell’opera.

16 Varese, Claudio – “Lo spettatore italiano” novembre 1949, poi in “Cultura letteraria contemporanea”, Pisa, Nistri Lischi, 1951.

17 Cecchi, Emilio – “Una manciata di more” in “Di giorno in giorno”, op. cit., pp. 345-348.

Accanto a questi limiti emergono tuttavia gli aspetti positivi. Il linguaggio mira tutto all'oggetto, senza compiacimenti di immagini né fughe liriche; in questo senso anche il paesaggio appare essenziale e scarno.

Felice, a questo proposito, è stata la scelta dell'editore che come sopracoperta del libro ha scelto un particolare dell'affresco di Giotto, "Il miracolo della fonte". E difatti, forse suggerito dalla natura e dall'epoca degli argomenti trattati, sorge spontaneo l'accostamento con dipinti di Giotto dove la scenografia e le quinte sono essenziali all'atmosfera che il pittore vuole creare, al pathos di quanto avviene o è suggerito tra i personaggi.

I motivi autobiografici, che nelle altre opere urgevano togliendo a volte un'autonomia ai personaggi, ora, per la diversa prospettiva storica, si dissolvono nella creazione fantastica e il clima dell'opera ne risulta più pacato. Pare che, come Celestino nell'ultimo atto, Silone abbia conquistato una consapevolezza nuova per cui gli avvenimenti e le passioni si svolgono in un'atmosfera più rarefatta, che dà distacco contemplativo all'azione. Forse non troviamo così forte quella caratterizzazione dei personaggi, a volta deformante, di tipo espressionistico, di cui si valeva Silone, soprattutto, per le figure del popolo e i personaggi ora, pur non perdendo in umanità, acquistano una significazione maggiore, universale potremmo dire nel mondo poetico dell'autore.

Conclusion

Avendo riconosciuto i limiti di linguaggio dell'opera di Silone, d'accordo con la maggior parte dei critici, non dobbiamo dimenticare però l'ultima monografia del Viridia che in parte supera le precedenti posizioni critiche. Il Viridia infatti rivaluta la produzione letteraria di Silone scoprendone la modernità e la novità nella tradizione letteraria italiana, per l'immissione diretta di quel mondo contadino che negli autori classici, non ultimi il Manzoni e il Verga, entrava senza quella "medesimezza umana" dell'autore al

dramma rappresentato, che Antonio Gramsci propugnava nella sua "Letteratura e vita nazionale".

E in Silone lo stretto legame con la vita dei contadini ha significato la riscoperta di quell'eredità cristiana che, abbiamo visto, dà un'impronta particolare ai personaggi e alle vicende da lui narrate. Scrive il critico, facendo un accostamento tra "Fontamara" e "Gente in Aspromonte" di Corrado Alvaro, l'altro scrittore meridionale che s'è fatto interprete della sua gente:

"Occorre dire che proprio in queste due opere è uno tra i primi esempi di una nuova linea della nostra narrativa, quel nuovo realismo che supera la tradizione verista del naturalismo meridionale, proprio in una ricerca degli antecedenti dell'evicende raccontate, che in Silone si manifesta appunto in quella peculiarità 'spirituale' insita nell'impronta cristiana della civiltà intrinseca del contadino meridionale."¹⁸

Leggendo "L'avventura d'un povero cristiano" abbiamo ritrovato queste caratteristiche ora più che mai spiegate ed esplicite, risultanti da un lavoro di scavo che Silone ha fatto nella storia e nella sua coscienza. E, rimanendo nel campo dei risultati letterari, riconosciamo all'ultima opera il merito grande di una sapiente costruzione che, intrinsecamente legata al tema trattato, si costituisce nel duplice movimento di coralità e di rilievo esistenziale dei personaggi. Questi motivi, variamente distribuiti nelle altre opere, si riassumono qui in nuova unità ed efficacia espressiva.

18 Virdia, Ferdinando – Op. cit., p. 46.

