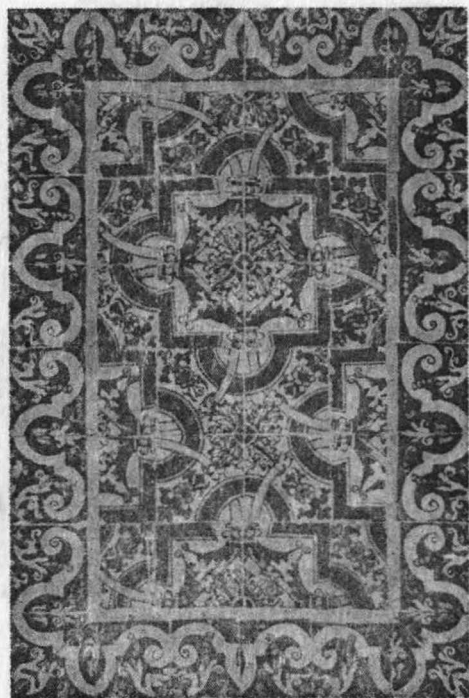


Estudos italianos em Portugal

n. 43-44 (1980-1981)



**INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA
EM PORTUGAL**

SOMMARIO

	Pag.
<i>Editoriale</i>	5
Luiz Francisco Rebello — <i>Evocação de Gino Saviotti</i> . . .	9
José Augusto França — <i>Em memória do Professor Riccardo Averini</i>	15

Saggistica

Sergio Romano — <i>As cartas de Croce a Prezolini</i> . . .	23
Haroldo de Campos — <i>O metatexto sobre o amor</i>	45
Francesco Della Corte — <i>Il buon selvaggio e il cattivo infedele</i>	59
José da Costa Miranda — <i>Ainda, alguns apontamentos sobre Goldoni em Portugal</i>	73
Paolo Angeleri — <i>Trasparenze e ambiguità nell'ultimo romanzo italiano</i>	93
Carlo Castellaneta — <i>Lo scrittore tra cronaca e storia</i> . .	113
Mario Rigoni Stern — <i>Portugal que se transforma</i>	125
Giulia Lanciani — <i>O Portugal de Baretto</i>	139
Maria Leonor Machado de Sousa — <i>No primeiro centenário de Marinetti</i>	159

Arte

M. C. Mendes Atanázio — <i>Studi sul Quattrocento — I. Francesco Della Luna e Filippo Brunelleschi</i>	179
--	-----

Storia

Giuseppe Galasso — <i>Poder e instituições na Itália unida e a historiografia de 1945 a 1975</i>	197
Giuliana Albini — <i>Para uma história dos italianos em Portugal: o arquivo de Nossa Senhora do Loreto</i>	239

In biblioteca

A cura di Paolo Angeleri	251
------------------------------------	-----

Notiziario	293
----------------------	-----

Rivista dell'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo

Direttore: Prof. Paolo Angeleri, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo

Redazione: Dr.^a Donatella Dehó, Dr.^a Maria Manuppella

Segretaria: Dr.^a Simonetta Fasulo

Hanno collaborato:

Giuliana Albini, della Università di Milano, saggista; Paolo Angeleri, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo; M. C. Mendes Atanázio, della Università di Lisbona, critico d'arte e saggista; Carlo Castellaneta, scrittore; José da Costa Miranda, della Università di Lisbona, italianista e critico; Francesco Della Corte, della Università di Genova, latinista e saggista; Simonetta Fasulo, dell'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona; José Augusto França, della Università di Lisbona, critico, saggista; Giuseppe Galasso, della Università di Napoli, storico, saggista; Haroldo de Campos, della Università di São Paulo, saggista, critico, poeta; Giulia Lanciani, della Università di Roma, lusitanista, saggista; Rita Marnoto, della Università di Coimbra, italianista; Luiz Francisco Rebello, critico teatrale, Presidente della Sociedade Portuguesa de Autores; Mario Rigoni Stern, scrittore; Sergio Romano, Ambasciatore d'Italia, diplomatico e storico; Leonor Machado de Sousa, della Università di Lisbona, saggista. Traduzioni in portoghese di Fernando Barata.

EDITORIALE

Aprire un discorso, continuandone uno antico e valido, che si è avvalso di uomini diversi per estrazione culturale, ma tutti impegnati in proposte di ampio respiro i cui esiti ancor oggi si avvertono (i Burgada, gli Averini e, più indietro ancora, i Saviotti e i Bizzarri), non pare impresa facile; anche perché urgono nuove esigenze di allargamento e di conquista di spazi di attenzione.

Una rivista come questa — con tradizione e consensi di critica pluridecennali — non richiede grandi e sostanziali mutamenti: deve solo aggiornare le sue proposte, onde mantenere vivi la sua presenza e il suo spessore culturale.

A partire dal prossimo numero, la rivista diverrà anche «de iure» espressione dell'Istituto di Cultura Italiana dell'Università di Lisbona e il Professor José da Costa Miranda ne sarà Vice-Direttore. E' assunzione «de jure» dunque di ciò che «de

facto» da anni si era mutuamente convenuto tra i due Istituti.

E' inutile dire che le linee di tendenza della nostra proposta culturale rimangono immutate: dare al pubblico informazione esatta di ciò che avviene nei due Paesi; proporre una immagine reale, attuale dell'Italia; insistere perché i rapporti fra Italia e Portogallo si facciano sempre più intensi e aperti.

Nella misura in cui le condizioni politico/sociali sono negli ultimi anni mutate, occorrerà rinnovare le proposte d'incontro e di dialogo.

A noi pare che nulla riesca di più a rendere a tutti evidente la possibilità di confronto, se non proprio l'accettazione da parte dei due Paesi di forme aperte e pluralistiche di vita socio/culturale.

L'Italia è forse lo Stato che più lega il suo buon nome a modalità di estrema tolleranza, a incontri e scontri sul piano dialogico e alla pluralistica accettazione di tutti gli uomini di buona volontà; e il Portogallo non è da meno nel suo quotidiano impegno di vita democratica, di respiro culturale europeo, di sensibilizzazione di tutti i cittadini all'integrale rispetto dell'altro.

La cultura, se non vuol essere accademica erudizione o difesa di vuote formule, è comunione e comunicazione: comunione nel grande «ecumene» fra chi uomo si senta e voglia proporre supplementi e supplenze umane; comunicazione fra chi intenda confronto e dialogo come premessa all'incontro sul piano assoluto della fratellanza e dell'eguaglianza.

Ma comunicazione e comunione significano quantificazione dell'essere più che dell'avere, in una proposta di solidarietà totale e presuppongono appunto un essere della cultura come base di scambio, — una «produzione» vivente e un'altrettanto viva consumazione, con-

giunta ad una veicolarità mediatrice, ad una capacità di tramitazione e travaso.

L'Istituto di Cultura di fronte al Paese ospitante non può darsi compiti di produzione di cultura: la sua funzione resta eminentemente veicolare.

Questo è il sommo fine, desiderio sostanziale della nostra rivista: mediare ciò che di vivo è presente nelle due culture, offrire sul piano del reciproco le loro profonde realtà, suggerire modelli di dialogo e proposte di confronto.

Certo, proposito troppo alto e ambizioso se si intendesse questa funzione come unica possibilità di scambio; modesto invece, se visto nell'ottica più riduttiva di integrazione delle infinite vie al comunicare esistenti oggi.

Questo compito l'Istituto Italiano in Portogallo svolge ormai da quasi cinquant'anni, sempre presente in tutte le occasioni suggerite dal vivace scambio fra i due Paesi: non ultima quella offerta dal viaggio presidenziale nell'ottobre 1981, quando proprio l'Istituto svolse la funzione di tramite tra giovani portoghesi desiderosi di colloquio e il Presidente italiano Pertini, altrettanto ansioso di confronto e dialogo con cittadini del Paese amico.

La rivista continuerà questa funzione veicolare propria dell'Istituto di Cultura come sua espressione destinata a permanere.

Ma la presenza nostra in questo Paese negli ultimi tempi ha avuto toni e sottolineature particolari, in gran parte dovuti alla nostra rappresentanza diplomatica: l'Ambasciatore d'Italia in Lisbona, Mario Magliano, non ha trascurato la più piccola occasione per mostrare il suo impegno personale in questo settore di così vitale importanza.

Accanto alla rivista, si sta organizzando una vivace attività editoriale: non solo sono in programma quaderni che cercheranno di completare l'informazione culturale, ma anche traduzioni di libri nell'una e nell'altra lingua.

I rapporti con le Università portoghesi sono in fase di crescita; lo scambio fra i due Paesi è intenso come non mai.

Questo il consuntivo delle ultime fatiche, che è incoraggiamento ad intensificare la nostra attività.

Paolo Angeleri

Elio Vittorini

Uomini e no

Einaudi, Torino, 1980

A Resistência armada italiana apresenta-se como frente de unidade polarizadora de várias tendências que têm como objectivo comum o derrube do fascismo. Nem por isso, porém, deixa de ter lugar, no âmbito desta plataforma, um aceso debate entre opções ideológico-culturais específicas, que, submersas durante o vinténio fascista, agora irrompem num

clima entusiástico. Afloram então as componentes dum rico pano de fundo cultural, onde estão patentes os principais vectores da cultura antifascista — a saber, anarco-sindicalismo, marxismo, idealismo crociano, catolicismo, populismo. As contingências circunstanciais exigem no entanto reacções vivas e imediatas, pelo que não raro é corrido o risco de simplificar as opções programáticas recorrendo a fórmulas maniqueístas.

Não será este o caso do romance *Uomini e no*, escrito entre a Primavera e o Outono de 1944, que tem a sua primeira edição em Junho de 1945 (1), isto é, precisamente dois meses depois da Libertação. Os juízos críticos relativos à estrutura do romance nem sempre têm vindo a expressar opiniões favoráveis (2), desde Sergio Pautasso, que considera *Uomini e no* «un romanzo a doppio registro» cuja fractura não é superada (3), até Antonio Di Grado, segundo o qual não será possível submeter *Uomini e no* a uma análise estrutural coerente, dada a ausência duma «lógica narrativa o simbólica unitaria, che faccia anche solo da minimo comune denominatore» (4).

São as próprias características do significante a sugerir — com alguns riscos, note-se desde já — uma leitura orientada no sentido da duplicidade, dada a alternância de séries de capítulos em redondo e séries de capítulos em itálico. A esta bipartição uma outra poderá ser associada, respeitante à técnica de focalização investida, ora de exterioridade ora de interioridade, a primeira registada através de cenas de *coralità*, a segunda mediante um discurso introspectivo. Paralelamente, no âmbito do significado, o livro tenderia a desdobrar-se em dois livros, cada um

dos quais recobriria um nível de acção — a acção armada e a história de amor — e um âmbito temático — morte e amor. Além disso, a referencialidade do discurso poderia ser partilhada em dois blocos — o plano público, ou a História da Resistência, e o plano privado, ou as vivências autobiografadas. Mas é então também o próprio Vittorini a desdobrar-se, entre a instância da enunciação e a do enunciado, enquanto autor, narrador, e personagem, desdobramento esse patenteado na nota final postposta à primeira redacção, em que Vittorini distingue a sua actividade de escritor da sua actividade de militante comunista (5), ou no próprio texto do romance, através do pacto autobiográfico indirecto instituído.

Já Edoardo Esposito notou que uma leitura de *Uomini e no* que se limite à análise do funcionamento autónomo de dois planos correrá o risco de se revelar bastante redutora (6). E isto já que, se no âmbito de uma estratificação horizontal o romance não seria redutível a um desdobramento duplo, mas plúrimo, além disso o significado mais profundo do livro não poderá ser colhido à margem das relações entre esses planos mantidas. Eu creio que a coerência da narrativa não é susceptível de ser captada atra-

vés duma estrutura elaborada em função da cisão peremptória entre branco e negro, nem tão-pouco a partir dum sistema de encaixamento estanque. Uma análise da verdadeira lógica narrativa do romance deverá ter em linha de conta que cada um dos elementos de dicotomia funcionará como tendência, como direcção indicativa que ganha sentido não só em função do contraponto que se lhe opõe, mas também em função das relações mantidas com muitas outras polaridades. Este facto poderá ser simulado por uma construção elaborada em espiral. Se cada ponto desse traçado não pode ignorar a posição relativa mantida com muitos outros pontos, seja ela de sucessão ou de paralelismo, esta forma helicoidal apresenta um dinamismo e uma abertura constantes. A noção de relação demonstra-se por isso indispensável para uma abordagem das dominantes estruturais do romance.

Nas reflexões registadas nos últimos anos da sua vida, na sequência do especial interesse então dedicado às mais recentes correntes das ciências humanas e da geometria, Vittorini enuncia um comentário que caracterizará com a maior pertinência a matéria narrativa de *Uomini e no* considerada no seu todo — «il concetto di spazio è un concetto di relazioni

tra corpi (sono queste relazioni a costituire lo spazio, non lo spazio a determinare le relazioni)» (7). A organização da matéria narrativa em função da noção de relação é desde logo patenteada pela imbricada interdependência dos vários elementos da narrativa. A personagem não é caracterizada directa e exhaustivamente, ganhando antes sentido enquanto ser de relação. Silhueta abstractizada que fala, conta, o seu carácter delinea-se proeminentemente mediante a presença de alteridade, revelada, a nível textual, pelo tom dialogado do romance. Ora a palavra é sempre uma resposta ao comportamento do outro e à imagem projectada sobre um outro. Por sua vez as categorias de espaço e tempo mantêm entre si uma última correlação — ao tempo do presente alia-se um lugar físico, Milão, ao tempo do passado um outro, a Sicília. Podemos notar, no entanto, que em *Uomini e no* não encontramos verdadeiras pausas descritivas, e que as notações espaciais se situam aquém daquilo que Barthes designa como *effet de réel*. Personagem e espaço físico funcionam como forma e fundo de uma mesma figura. Um objecto faz-se sinal de uma presença, a paisagem converte-se em prolongamento da personagem, tal como um halo através do qual esta se

dá a conhecer. De facto, a sucessiva integração da personagem em vários níveis de acção exige da *câmara* focalizadora uma constante mobilidade, de tal forma que a introdução da pausa descritiva viria cortar o ritmo da narração. Essa mobilidade do foco narrativo manifesta-se, além disso, de um modo muito subtil, no manejo do plano cinematográfico. A *câmara* ora se distancia do objecto, colocado na posição limite de alcance visual, a linha do horizonte, ora o apresenta num plano de proximidade. Se os militares são apresentados à distância, como vultos sem rosto — distância não só física, mas também ideológica — os resistentes são apresentados mais proximamente, até que, no caso de Enne 2, é o mais profundo do seu eu que se dá a conhecer, o espaço de interioridade patenteado nos seus *sonhos*, *franças*, afinal, do seu inconsciente. Vittorini, esse, ora se afasta para apresentar a crónica dos factos, ora desvela a sua presença, até ao ponto duma identificação parcial com Enne 2. O registo dialogado do livro será um elemento não dispendendo corroborante da unicidade do todo, não se limitando o seu manejo aos capítulos em letra redonda, mas estendendo-se igualmente aos capítulos em itálico enquanto instru-

mento de penetração no espaço mais íntimo da personagem. Logo, será sobretudo através do diálogo que se evidenciará a rede de conflitos que perpassa todo o romance, veiculada através da personagem que ouve, fala. Então o romance converte-se numa apaixonante pesquisa humana — e não surgirão por acaso as menções e Shakespeare e Hamlet — de tal modo que os momentos de acção propriamente ditos são relegados para segundo plano, brevemente resumidos, ou até omitidos, para privilegiar as cenas respeitantes à sua preparação e consequências.

Tendo então em linha de conta a interdependência dos vários planos horizontais do romance e as intrincadas relações mantidas entre os elementos da narrativa, pretende-se aqui esboçar uma via de abordagem do texto que, tendo em conta a noção de relação, possa vir a pôr em relevo alguns elementos da coerência estrutural de *Uomini e no* — se bem que, note-se desde já, esta não seja isenta de fugas. Assim, creio que, antes de mais, se deverá partir da identificação do eixo em torno do qual se organiza a matéria narrativa de *Uomini e no*.

O título do romance desde logo sugere uma dicotomia, a que separa *uomini* de *non uomini* ⁽⁸⁾. E de facto ao

longo do livro os resistentes são reiteradamente referidos como *uomini*. É este um *leit motiv* do operar estético vittoriniano, manifestado logo a partir das obras da sua juventude. As personagens de *Piccola borghesia* vagueiam em torno duma condição humana falseada pelo seu estatuto pequeno-burguês, em *Sardegna come un'infanzia* é a viagem que se faz veículo da procura duma natureza humana não corrompida. Esta pesquisa viria a culminar, na obra que imediatamente antecede *Uomini e no*, *Conversazione in Sicilia*, com o contacto directo do protagonista com os massacres de que é vítima o mundo circundante — «E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame» ⁽⁹⁾. Ora em *Uomini e no* o problema é retomado, se bem que segundo uma óptica diversa. A dicotomia que distingue *uomini* de *non uomini* vem a ser explicitamente vanificada através das reflexões elaboradas pelo narrador nos capítulos CIV-CVII ⁽¹⁰⁾ — o comportamento dum fascista que trucidada e ofende é inalienável, apesar de tudo, da «umana capacità di farlo» ⁽¹¹⁾.

Creio que a organização e movimentação da matéria narrativa em *Uomini e no* se efectua em relação a um eixo que

distingue dois campos, o dos ofensores e o dos ofendidos. A ofensa será então o motivo de *Uomini e no*, elemento de importância fundamental enquanto elo corroborante da unicidade dos vários planos do texto. Num passo da primeira redacção *io* recorda como aprendeu a escrever — de regresso a casa, na sequência duma fuga «nelle solitudini» com o pai «che era maniscalco e scriveva tragedie», é castigado pela mãe. Assim o seu operar estético visará uma literatura que não se converta em privilégio de casta, mas que se faça voz dos dramas dos oprimidos. Como o pai que «quando scriveva dava ragione ad ognuno per qualunque cosa», assim Vittorini considera «che sia molta umiltà essere scrittore» ⁽¹²⁾. Nessa mesma redacção é explicitamente feita referência à prática de ofensa exercida sobre Berta por «quell'uomo», obstáculo a uma verdadeira ligação entre Enne 2 e Berta ⁽¹³⁾. São os resistentes exemplo patente duma prática de ofensa, a opressão sobre eles exercida pelos fascistas. Se o conceito de ofensa implica o exercício dum acto de violência física, a tal não se reduzirá, já que, e para além disso, compreende o ultraje de valores humanos e afectivos. Desta feita a noção de ofensa engloba dois dos submotivos

fundamentais de *Uomini e no* — pulsão de vida e pulsão de morte, amor e morte — na sua interdependência.

Os dois campos instituídos distinguem-se pelo investimento de modelos de simulação antagónicos. Os ofensores são apresentados em posições de estaticidade ou de movimentação caótica. Quando surge a primeira patrulha fascista é visionado «un camion fermo (...) e uomini anch'essi fermi»⁽¹⁴⁾; os gestos dos militares são envolvidos por uma carga de impotencialidade estagnante, como «il ragazzo biondo rimasto impietrito nel suo brusco movimento»⁽¹⁵⁾. Aliás estes não são sujeitos de verdadeiras iniciativas de acção armada, limitando-se a exercer representações pelas baixas sofridas. Nas suas fileiras reina uma caoticidade inoperante, posta em relevo pela movimentação *a casaccio* — segundo a expressão de Falaschi⁽¹⁶⁾ — dos militares na noite do atentado ao Tribunal, ou pelas brincadeiras irresponsáveis dos *ragazzi biondi* perante a austeridade dos mortos que se alinham nos passeios do Largo Augusto. Além disso, a personagem deste campo é frequentemente inserida em figuras de centralidade. Cane Nero é visto «venire al centro dell'asfalto, al centro del luminoso mattino»⁽¹⁷⁾; Blut, depois de ter

estripado Giulaj, é encontrado «chiuso in un cerchio di se stesso»⁽¹⁸⁾. Ora já Falaschi notou que a figura do *cerchio* refere, em *Uomini e no*, não um espaço, mas uma linha delimitadora⁽¹⁹⁾. Como o centro da circunferência, onde são colocadas estas negras e sinistras figuras, mantém relações apenas consigo mesmo, a imagem simboliza o cerceamento da vida de relação, tanto mais que uma outra se lhe associa, a do deserto e destruição que perpassam a Milão assolada pelas tropas fascistas. Os ofensores fazem-se de facto detentores dum poder autoritário e centralizador. Junto dos mortos do Largo Augusto são colocados cartazes que dizem «*Passati per le armi*»; mas «non dicevano altro»⁽²⁰⁾ — cada cartaz expõe a legenda que se quer única e irrevogável. El Paso dirige reiteradamente a Clemm a fórmula *ehm*, sem que este a compreenda, tal como o sentido dos seus irónicos discursos permanece, para os militares, inobservado. Além disso, não são incluídos neste campo elementos que remetam para um passado ou para um futuro, a começar pela caracterização da personagem. Isolado do espaço, do tempo, e do mundo circundante, este campo apresenta-se como um sistema redutor. As imagens do deserto e do vazio

remetem não só para a amputação da cidade em ruínas, mas também para a amputação humana que domina neste campo. Mesmo nas festas do Albergo Regina, «la ragazza Linda» é significativamente adornada com a cauda da cadela morta. Na actuação dos ofensores o instinto de morte sobrepõe-se constantemente ao instinto de vida. Todos estes elementos se conjugam de tal forma que o campo dos ofensores, sujeitos em falsa consciência, é simulado como um sistema fechado e unidimensional — sistema entrópico, e portanto destinado à autodestruição.

No campo dos ofendidos, pelo contrário, a movimentação efectua-se com sistematicidade, e é fruto dum programa de aguda reflexão. Logo nas primeiras páginas do livro Enne 2 e Berta escapam à patrulha fascista percorrendo com agilidade e destreza o labirinto de atalhos da cidade de Milão, bem como, na noite do atentado ao Tribunal, os gapistas avançam cautelosamente no espaço do recolher obrigatório. A acção é previamente preparada, o plano estratégico e os seus riscos cuidadosamente ponderados. Por isso estes homens podem dominar o espaço em que circulam, que desconhece o vazio. A acção dos gapistas é valorizada enquanto em-

preendimento cuja dinâmica não é um facto por si só isolado, mas se implanta a partir duma relação com o meio social circundante — «i bravi soldati hanno dietro tutto il loro paese, con tutta la gente e tutte le cose»⁽²¹⁾. Relação também com vários tempos e várias culturas, como o simbolizam os nomes dos gapistas, que ora reenviam para a epopeia clássica — Gracco, Zama, Orazio e Metastasio —, para a solidariedade internacional — El Paso Ibarruri —, para a colaboração intelectual — Pico Studente —, o contributo cristão — Figlio-di-Dio —, ou o contributo de estratos populares — Foppa, Mambrino. O preenchimento do espaço manifesta-se desde logo a partir dos objectivos por que estes homens lutam, a defesa dos valores humanos, a luta por uma imagem integral de homem que não se alheie, como tal, dos valores relativos à sua essencialidade. Daí os discursos de Selva, «la bella vecchia», voz da razão — «Un uomo deve avere una compagna. Tanto più deve averla se è uno dei nostri. Dev'esser felice. Che cosa può sapere di quello che occorre agli uomini se uno non è felice? Noi per questo lottiamo. Perché gli uomini siano felici»⁽²²⁾. Sujeitos em verdadeira consciência em relação à ofensa, estes

homens podem então, já que cientes dos seus objectivos, matando, ser simples e bons — «Chi è caduto anche si alza. Offeso, oppresso, anche prende su le catene dai suoi piedi e si arma di esse: è perché vuol liberarsi, non per vendicarsi» (23). Instinto de vida e instinto de morte funcionam em correlação. Por isso a sua ferocidade é a sua pureza, a pureza que aflora nos corpos das vítimas do Largo Augusto — «Il vecchio era ignudo, senz'altro che la lunga barba bianca a coprire qualcosa di lui, il colmo del petto» (24). Procura Berta nesse exemplo de autenticidade a palavra «che sciolga tutti i legami» (25), repensando tudo o que até aí entendera por bondade, dever, virtude. Procura Gracco «una risposta nuova, una risposta strana, una svolta di parole che cambi il corso, in un modo o in un altro, della nostra consapevolezza» (26). Não porque não tenha já respostas, mas porque o real se oferece como um apelo que não se deixa jamais esgotar, e que por isso suscita sempre novas leituras. Este facto é ainda modelizado no final do romance (27). Depois de ter disparado sobre os alemães das duas motos, o operário recusa-se a matar o alemão que encontra no bar, por ler, sob a aparência do seu uniforme mi-

litar, sinais duma homogeneidade de condição — «una stanca faccia di operai», «un gesto lungo come ne fanno solo gli operai» (28). E o livro termina sem que seja fornecida uma resposta definitiva ao problema em questão, com a promessa do operário: «Imparerò meglio» — o que de qualquer modo pressupõe já uma valorização positiva da presente actuação. O campo dos ofendidos é portanto um sistema aberto, que desconhece o vazio, e como tal um sistema entálpico, orientado no sentido do progresso.

Carlo Salinari, na severa crítica feita a *Uomini e no*, acusa o livro de se basear numa fórmula moral que identifica o fascismo com o mal (29). Ora se de facto estão em causa categorias morais, a partir do momento em que considerámos a ofensa o motivo de *Uomini e no*, deve ser tido em linha de conta o facto de que essa categoria moral recobre critérios ideológicos, sem que, porém, a isso se reduza. E se de facto está em causa um juízo moral, a estrutura semântico-formal de *Uomini e no* organiza-se de tal forma que vanifica qualquer juízo moralista ou dogmático. E isto já que os campos apontados não se apresentam estruturados sob a forma de uma dicotomia tomada em termos absolutos. A

tendência dominante é preservada, mas também no campo dos ofendidos podemos encontrar elementos caracterizadores do campo dos ofensores, e vice-versa. Assim se manifesta uma certa tensão quiasmática no âmbito da organização estrutural do romance. Enne 2, o gapista decidido, que age com resolução e sangue-frio, é por outro lado apresentado, em momentos de crise, na solidão da cidade, ou no espaço críptico do seu pequeno quarto, onde recorda a sua infância. Apesar desta personagem não ignorar o seu passado, o movimento temporal instituído revela-se anacrónico, já que são os sonhos do presente que se pretendem projectar num passado, em si irreversível, e não num futuro a construir num presente. Por outro lado, a solidão que Enne 2 sofre entre os escombros da cidade é fruto duma ausência indesejada, «il deserto (...) senza di lei» (30), e não atitude deliberada de isolamento, tal como «la spoglia solitudine fino al cerchio remoto delle case» (31) vivida por Berta no Parque, é consequência duma procura vã — a busca duma presença de alteridade. Mas também um ofensor, como Blut, pode vir a tomar consciência da falsidade da via que segue, propondo-se então abandonar o Albergo Regina. No entanto, entre esse

propósito e a sua realização vem interpor-se um acto de atrocidade: o extermínio de Giulaj. Então Blut «non potrà più essere un cane dell'uomo, amico dell'uomo» (32).

O modelo de abordagem proposto, baseado na noção de relação, vem pôr em evidência não só elementos da coerência estrutural do romance, mas também o seu elevado grau de complexificação. A abordagem deste problema deverá no entanto ser subsidiada por uma referência ao significado estético-ideológico da estrutura semântico-formal de *Uomini e no* — e isto tendo em linha de conta dois problemas: as relações mútuas estabelecidas entre os dois campos, e o posicionamento de Vittorini em relação à matéria narrada.

Já Italo Calvino notou que cada romance de Vittorini tem como forma estilística o diálogo, como forma mítica a viagem, como forma conceptual a utopia (33). No âmbito da teoria dialógica bachtiniana, *Uomini e no* seria enquadrável no tipo de composição designada *roman du socle*, já que o interesse dedicado à problematização de uma questão se sobrepõe ao da apresentação de uma tese dada duma vez por todas. Neste sentido, nota Giacomo Noventa, num ensaio publicado pela primeira vez em 1946, que «*Uomini e no* è

il titolo di un problema che il Vittorini si pone, non di una affermazione e di una negazione, non di un problema risolto» (34). Itinerário de procura, então, que proeminentemente focaliza o afrontar do obstáculo pelo sujeito da prova.

Movem-se os militares entre o Albergio Regina e a cidade em ruínas. Viaja Berta entre a sua casa, o Largo Augusto, a casa de Selva e o Parque. Viaja o narrador, na sequência da já referida viagem iniciática, entre os homens, como afirma num passo da primeira redacção — «Curiosità degli uomini, di come sono, e di come vanno le cose loro; viaggi intorno a loro e la conversazione» (35). Um itinerário de procura é simulado pelo início e pelo final do romance. *Uomini e no* inicia-se com o episódio em que Enne 2, parado junto do livreiro ambulante, ao ver Berta, «spinge correndo la bicicletta», e «Un grande suono allora irruppe in lui» (36), para se fechar com a viagem dos gapistas. O espaço físico em que tem lugar a procura levada a cabo ao longo do romance, a cidade de Milão, rede de vias que se entrecruzam, desde logo remete para a imagem do labirinto. Ora este arquétipo de itinerário de viagem poderá fornecer um contributo não despidendo para a abordagem do problema

proposto. Para isso será tomada como ponto de referência a interpretação que Aldo Tagliaferri efectua desta figura enquanto reflexo duma forma da psique (37).

Tagliaferri concentra a sua atenção sobre o labirinto de Cnosos, na tentativa de colher a sua imagem tal como ela surge originariamente no mundo ocidental. Este labirinto situa-se no lugar de encontro de várias séries de contraposições — o mundo pré-helénico e o mundo grego, cultura ginococrática e cultura andrococrática. Contraposição entre pré-história e história, infância e maturidade, objecto e vivente, silêncio e palavra, trevas e luz. Será para esta duplicidade que remeterá a possível origem etimológica da palavra labirinto — λαβυθος, a bipene em forma de quiasmo. As relações quiasmáticas mantidas por esta série de contraposições será simbolizada de muitas outras formas, como por exemplo a relação estabelecida entre a imagem colocada no centro do labirinto de Cnosos, e a que é colocada à saída do labirinto de Tebas — o Minotauro, entidade reentrante no intra-uterino, com cabeça animal e corpo humano, e a Esfinge, entidade emergente, com cabeça humana e corpo animal. O labirinto é então uma trama ora mortífera ora benefi-

cente (38). É da actividade do sujeito que dependerá o desfecho da prova.

Ora, sendo os ofensores sujeitos duma cosmovisão unidimensional, como já vimos anteriormente, é-lhes cerceado o acesso à via gratificante. A prova do labirinto não poderá ser superada pelo viajante que conheça uma única via, a do ingresso. O seu efeito libertatório não pode dispensar a consciência da dualidade — via de entrada e de saída são idênticas, diferem pelo sentido do percurso, como mostra o exemplo de Teseu. Ora é em posições de centralidade em relação a um vazio, e imersos num véu negro, que os ofensores são apresentados, o que reenvia para a condição ctónica e infernal das trevas em que imerge o tenebroso monstro colocado no centro da casa da bipene. Aliás a morte de um destes homens é um momento de que não tem continuidade, terminus de uma existência que não vem a ser alvo de subseqüentes referências.

Pelo contrário, são os ofendidos os sujeitos que recusam o unidimensionalismo, preservando sempre a consciência da dualidade da via — e quando falamos de dualidade temos presente a observação de Tagliaferri: «Il due, infatti, per chi ha veramente il senso del-

l'uno, è altrettanto complesso quanto l'innumerabile» (39).

Tendo em conta tudo o que já foi dito acerca do campo dos ofendidos, interessa-nos salientar o simbolismo do labirinto enquanto lugar iniciático, de morte e ressurreição. A morte dum ofendido nunca é um momento que termina em si mesmo — a esta se associa não só a carga emocional do *pathos*, mas também, e com especial relevância, a *anagnorisis*, promissora reparação do herói. Assim os corpos expostos no Largo Augusto, «ai piedi del monumento» (40), convertem-se em exemplo vivo e didáctico da luta de libertação. Uma das mulheres «sembrava che fosse cresciuta, dopo morta, dentro il suo vestito a pallini» (41); e diz o velho do Parque que não se deve chorar pelos mortos — «Se li piangiamo li perdiamo. Non bisogna perderli», «Dobbiamo imparare» (42). Mortífera se revela a via para Enne 2, que não beneficiaria da *μητις* de Ariadna. No centro do labirinto coloca também Tagliaferri o Narciso primeiro, na condição de excessivo apego ao espaço intra-uterino. É uma perspectiva centripeta a que Enne 2 assume, fazendo prevalecer um ideal individual sobre um ideal colectivo. Vítima daquilo a que Fortini chama «il carattere autodistrut-

tivo di ogni attacco di im-mediatezza» (42), então «Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole in mano» (44). Mas o livro não termina aqui, bem como o mundo dos ofendidos não compreende apenas a personagem chamada Enne 2. Além disso o nome deste combatente é homófono da expressão algébrica n^2 , ou seja, tendência para o infinito. E à morte de Enne 2 segue-se a iniciação do operário. No rito iniciático da casa da bipene são integradas as danças do labirinto: os dançarinos ora se aproximam do centro, local de prazer, num movimento centrípeta, ora dele se afastam, num movimento centrífugo retardador. Se nos refizermos à série de dualidades apresentadas, veremos como este movimento vai do objecto, da realidade perdida, ao desejo, à pergunta, ao projecto de recuperação dessa realidade no plano simbólico. Assegura-se então o sentido da qualidade, indispensável ao alcance da via gratificante.

Vittorini, solidário com os ofendidos, recusa igualmente a univocidade. Dédalo, o artífice do artifício, liberta-se da criação não beneficiando, como Teseu, da $\mu\eta\tau\sigma$ de Ariadna, mas tirando partido das próprias características da construção, misto de espaços claros

e escuros, elevando-se por uma fenda descoberta — «facendo slittare metaforicamente i termini della questione verso altri termini che conservano nella traduzione la binarietà dei primi» (45). A tradução metafórica de Dédalo desde logo remete para o papel de simulação estética. Vittorini em *Le due tensioni* viria a notar que a função artística da linguagem observa um duplo índice — enquanto «composto di detto e di non-detto: di manifestat e di sottinteso, di *pronuncia e di silenzio*» (46). Por um lado, surge a procura da crónica do quotidiano — «Ma è solo simile alla cosa, non è la cosa» (47). Perdido o acesso ao objecto, propõe-se a sua recuperação em função simbólica e universalizante — «dov'è una cosa è anche tutto il resto» (48). Os modos de complexificação semântico-estrutural investidos vêm ao encontro desta linha conceptual — o contraponto entre aparência e essência figurado pela instituição dum falso eixo e dum eixo verdadeiro, eixo este que separa campos que nem por isso deixam de revelar contraposições quiasmáticas presentes ao longo de todo o romance. A via gratificante, para Vittorini, e tal como para Dédalo, é a via mediana, situada sobre a cesura do quiasmo — «equidistante dai due estremi del mare profondo

(ingresso, tenebra, vita intra-uterina) e del sole (l'uscita, la nascita come trauma, la luce che tradisce e uccide)» (49). As polaridades helicoidais apresentadas podem então corroborar o alcance da via gratificante — da posição centrípeta figurada pelo Narciso primeiro, à posição centrífuga figurada pelo vivente, pela maturidade. A humildade do escritor que ouve a voz de todos leva-o a recusar a ambição de Ícaro — recusa da univocidade programática, conducente ao apontar da fenda através da qual Dédalo executou o seu projecto de voo.

São estes elementos que vêm pôr em relevo a originalidade de *Uomini e no* no âmbito do panorama cultural do período da Resistência armada italiana. Num clima em que a dicotomia é não raro manejada como via metodológica conducente à opção imediata, a via escolhida por Vittorini é a da complexificação. Daí que a coerência

estrutural de *Uomini e no* não possa ser colhida à margem do conceito de relação. Daí que o significado ideológico do romance tome forma a partir do constante conflito de valores, conducente não ao *programma de valor*, mas ao *projecto de valor*. Por isso já Guido Guglielmi afirmou que *Uomini e no* «finisce per avere radici assai più remote della Resistenza e guardare oltre di essa» (50). A recusa dum *topos* ou dum *logos* institucionalizados e absolutos conduz então ao *u-topos*, ao *dia-logos*, que conferem a *Uomini e no* plena actualidade (51). Creio serem estas considerações a ter em linha de conta não só para uma leitura de *Uomini e no*, mas também para a apreciação do percurso intelectual de Elio Vittorini que «non cessa dunque di rappresentare un punto cruciale della riflessione critica contemporanea» (52).

(r. m.)

NOTAS

(1) Sobre a problemática respeitante às várias redacções de *Uomini e no*, cf. Raffaella Rodondi, «Note ai testi», in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, organização de Maria Corti, Mondadori, Milano, 1974, vol. I, pp. 1210-1226.

(2) Para um elenco das principais e polémicas recensões críticas de *Uomini e no*, cf. Giovanna Gronda, *Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 220-224.

(3) Sergio Pautasso, *Guida a Vittorini*, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 164-165.

(⁴) Antonio Di Grado, *Il silenzio delle Madri*, Catania, Prisma, 1980, p. 87.

(⁵) Cf. a nota final posposta à primeira redacção de *Uomini e no*, que teve duas edições — Milano, Bompiani, a primeira em Junho, a segunda em Outubro de 1945 —, e que virá a ser excluída das seguintes redacções, onde se afirma, nomeadamente: «Non perché sono, come tutti sanno, un militante comunista si deve credere che questo sia un libro comunista. Cercare in arte il progresso dell'umanità è tutt'altro che lottare per tale progresso sul terreno politico e sociale».

(⁶) Edoardo Esposito, «Il narrare lirico di Vittorini», in *Uomini e no*, Edizioni Scolastiche Mondadori, Milano, 1977, pp. 7-37.

(⁷) Elio Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, «organização» de Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1981, 2.ª ed., p. 13. Neste volume, publicado postumamente, são recolhidos apontamentos de Elio Vittorini que remontam a 1961.

(⁸) A tradução da redacção de *Uomini e no* de 1949 foi editada em Portugal sob o título *Os homens e os outros* — Lisboa, Europa-América, 1972 — em conformidade com o título da tradução francesa, *Les hommes et les autres*. Note-se, porém, que no título do original italiano a antítese é evidenciada pela repetição dum mesmo conceito, ora afirmativa ora negativamente.

(⁹) Elio Vittorini, *Le opere narrative*, p. 646.

(¹⁰) *Ibidem*, pp. 876-883.

(¹¹) *Ibidem*, p. 882.

(¹²) Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, pp. 165-166.

(¹³) *Ibidem*, pp. 167-168.

(¹⁴) Elio Vittorini, *Le opere narrative*, pp. 718-719.

(¹⁵) *Ibidem*, p. 731.

(¹⁶) Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 91.

(¹⁷) Elio Vittorini, *Le opere narrative*, p. 719.

(¹⁸) *Ibidem*, p. 877.

(¹⁹) Giovanni Falaschi, *op. cit.*, pp. 90-91.

(²⁰) Elio Vittorini, *Le opere narrative*, p. 806.

(²¹) *Ibidem*, p. 763.

(²²) *Ibidem*, p. 799.

(²³) *Ibidem*, p. 876.

(²⁴) *Ibidem*, p. 807.

(²⁵) *Ibidem*, p. 830.

(²⁶) *Ibidem*, pp. 807-808.

(²⁷) Sobre as variantes do final do romance, cf. Raffaella Rodondi, «Note ai testi», in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, p. 1217.

(²⁸) Elio Vittorini, *Le opere narrative*, p. 919.

(²⁹) Carlo Salinari, «L'ideologia di Vittorini», in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967, p. 153.

(³⁰) Elio Vittorini, *Le opere narrative*, p. 788.

(³¹) *Ibidem*, p. 816.

(³²) *Ibidem*, p. 878.

(³³) Italo Calvino, «Viaggio, dialogo, utopia», in «Il Ponte», nn. 7-8, Julho-Agosto 1973, pp. 904-907.

(³⁴) Giacomo Noventa, «Il grande amore in *Uomini e no* di Elio

Vittorini e in altri uomini e libri», in *Tre parole sulla Resistenza*, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 7.

(³⁵) Elio Vittorini, *Uomini e no*, p. 69.

(³⁶) Elio Vittorini, *Le opere narrative*, p. 714.

(³⁷) Aldo Tagliaferri, «Il labirinto», in «Alfabeta», nn. 26-27, Julho-Agosto 1981, pp. 14-15.

(³⁸) Sobre o significado do labirinto como lugar de iniciação, morte e ressurreição, cf. Hermann Kern, *Labirinti. Forme e interpretazioni. 5000 anni di presenza di un archetipo*, Milano, Feltrinelli, 1981.

(³⁹) Aldo Tagliaferri, *op. cit.*, p. 15.

(⁴⁰) Elio Vittorini, *Le opere narrative*, p. 806.

(⁴¹) *Ibidem*, p. 807.

(⁴²) *Ibidem*, p. 814.

(⁴³) Franco Fortini, «Berta, Enne 2 e Giacomo Noventa», in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 258.

(⁴⁴) Elio Vittorini, *Le opere narrative*, p. 913.

(⁴⁵) Aldo Tagliaferri, *op. cit.*, p. 15.

(⁴⁶) Elio Vittorini, *Le due tensioni* (...), p. 170.

(⁴⁷) Elio Vittorini, *Le opere narrative*, p. 746.

(⁴⁸) *Ibidem*, p. 912.

(⁴⁹) Aldo Tagliaferri, *op. cit.*, p. 15.

(⁵⁰) Guido Guglielmi, «Storia non é storicismo», in «Menabò», n. 10, 1967, p. 101.

(⁵¹) Cf. Vittorio Spinazzola, «Vent'anni per incontrare un pubblico di massa», in «Vie nuove», 24-2-1966, p. 26.

(⁵²) Giovanna Gronda, *op. cit.*, p. 16.