

ANTONIO GARGANO

GIUSEPPE MAZZOCCHI E LE “MOLTE STRADE” DI FARE FILOLOGIA*

Università degli Studi di Napoli Federico II

Riassunto

Il contributo ricostruisce i contenuti e la portata metodologica della serie di saggi (ventitré) che compongono la miscellanea postuma (2018) dell'illustre filologo italiano Giuseppe Mazzocchi. I lavori recensiti sono maturati sotto la penna dell'autore nell'arco di un trentennio (1990-2017) e costituiscono un esempio insuperato di come la filologia testuale incontri nella fusione di rigore metodologico e acume intellettuale la sua applicazione più nobile.

parole chiave: filologia testuale, Cervantes, poesia mistica, letteratura spirituale, poesia contemporanea, teatro del Novecento

Abstract

Giuseppe Mazzocchi and his “many ways” of conceiving and practicing philology

The paper reconstructs the contents and the methodological scope of the series of essays (twenty-three) that compose the posthumous miscellany (2018) of the illustrious Italian philologist Giuseppe Mazzocchi. The works reviewed matured under the author's pen over a period of thirty years (1990-2017) and constitute an unsurpassed example of how textual philology receives its most noble application through the fusion of methodological rigour and intellectual acumen.

keywords: textual philology, Cervantes, mystical poetry, spiritual literature, contemporary poetry, twentieth-century theatre

*Por decisión del Comité de Dirección, esta amplia reseña del volumen póstumo de Giuseppe Mazzocchi se publica en la “Sección general” de la revista, al ofrecerse como homenaje póstumo al ilustre filólogo e hispanista italiano.

Per le amorevoli cure di Paolo Pintacuda, nel giugno del 2018 ha visto la luce il volume postumo di Giuseppe Mazzocchi, *Molte sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura della Spagna dei secoli d'oro (con un'appendice novecentesca)*, Napoli, Liguori Editore a un anno esatto da quando è l'ombra dell'amico Beppe ad accompagnarci in quel che resta del giorno. Il volume nasce da un progetto concepito dallo stesso autore, che nel maggio del 2014 ne predispose l'indice, nel quale figuravano sia il titolo che le cinque sezioni della raccolta coi rispettivi scritti, come spiega il curatore nella *Presentazione*, a cui rimando il lettore per ulteriori e utili informazioni sulla genesi del libro.

Il volume contiene ventitré studi, pubblicati in poco meno di tre decenni, tra il 1990 e il 2017, in riviste e miscellanee, italiane e straniere, otto dei quali sono stati redatti in spagnolo e i restanti in italiano. Gli studi compaiono suddivisi in cinque sezioni, così intitolate: *In cammino coi libri* (5), *La proposta del "Chisciotte"* (4), *Tra parola e Parola* (4), *Dal Carmelo alla Quiete* (7), *Inquietudini novecentesche* (3). Dall'elenco riportato e dal numero di scritti contenuti in ogni sezione, indicato tra parentesi, appare evidente che predominano gli studi dedicati alla letteratura mistica e spirituale, come, del resto, emerge dallo stesso sottotitolo del libro, benché il filo rosso che percorre l'intera raccolta, garantendone il carattere unitario, sia rappresentato dalla "riflessione sulle forme del sentire religioso", anche in opere che non rientrano direttamente nel genere della letteratura religiosa.

Il titolo è tratto dal capolavoro cervantino a cui è dedicata l'intera seconda sezione della raccolta: "Molte sono le strade" traduce, difatti, la risposta con cui don Chisciotte replica a Sancio, convinto che al cospetto di Dio: "Más vale ser humilde frailecito, de cualquier orden que sea, que valiente y andante caballero": "no todos podemos ser frailes - gli contesta don Chisciotte -, y muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo" (II, 8).

Cosa abbia indotto l'autore a scegliere il frammento cervantino come titolo del volume, non è agevole dire. Senza alcun dubbio, la soluzione che offre il testo posto in quarta di copertina coglie nel segno, indicando uno dei motivi –il più autentico, forse– che giustifica l'elezione: "Legati da quel filo conduttore richiamato nel sottotitolo, questi ventitré contributi rivendicano *in primis* la libertà dell'individuo nella ricerca di Dio e si offrono, dunque, non solo come singoli momenti di approfondimento di autori ed opere diversi, ma anche, nel loro insieme, come più complesso strumento di riflessione sulle forme del sentire religioso".

Non escluderei, però, che all'indubitabile giustificazione *a parte obiecti* se ne possa affiancare un'altra, più intimamente segreta, *a parte subiecti*: che, cioè, alla scelta del titolo abbia contribuito la convinzione dell'autore, secondo la quale, tra i diversi modi di servire degnamente il Signore, ci sia anche l'onesto e disinteres-

sato esercizio della propria intelligenza, foss'anche quando essa è messa al servizio della conoscenza e la comprensione di quei prodotti dell'attività umana accessori, pur se necessari allo spirito, che sono le opere letterarie.

La libertà dell'individuo nella ricerca di Dio è del resto al centro della sezione che comprende i quattro lavori sul capolavoro cervantino, a partire dal secondo, “Una religiosità per il laico” (109-123), con la “modesta proposta di lettura” (122) che Mazzocchi offre dell'episodio delle “santas imágenes” contenuto nel capitolo 58 della seconda parte, da cui –come si è letto– è tratto il titolo dell'intera raccolta di studi. A proposito del dialogo tra don Chisciotte e Sancio, nel quale i due danno voce a un confronto tra la vita del cavaliere e quella del religioso, su quale delle due strade Dio può condurci al cielo, “il messaggio che emerge –scrive Mazzocchi– è che in ogni stato della vita sociale, per esempio in quello del cavaliere errante, possiamo guadagnarci il paradiso” (115).

Ciò che è in gioco, dunque, è la bontà di ogni scelta di vita, in un'ottica gerarchica di perfezione che viene negata dalla posizione assunta dal cavaliere, secondo il quale, appunto, “no todos podemos ser frailes, y muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo”: “questo è il senso della religiosità del laico, per il laico, che promana da tutto il romanzo: fedeltà alla propria vocazione, sicurezza che in quale che sia lo stato prescelto ci sono gli strumenti per santificarsi” (117).

Alla base della lettura dell'episodio delle “santas imágenes” c'è da parte dello studioso la convinzione dell'“importanza che ha il credente laico (il laico in rapporto al religioso, il laico all'interno della Chiesa) nella visione di Cervantes” (109). Né si tratta di un approccio valido per il solo episodio o capitolo che è oggetto di lettura del saggio in questione, dal momento che la frase appena citata continua con la seguente considerazione: “la laicità del credente Cervantes è aspetto che la critica (in passato tradizionalmente preoccupata di fare dello scrittore un libero pensatore, o un alfiere della Riforma cattolica) ha lasciato tutto sommato in secondo piano” (109). Ne deriva un nuovo atteggiamento critico con cui, a partire dall'“individuazione netta nel *Don Chisciotte* di una religiosità per il laico” (121), Mazzocchi affronta con la massima coerenza la lettura di altri capitoli e questioni del capolavoro narrativo, nella prospettiva –in termini ermeneutici dallo studioso giudicati rischiosa– della “comprensione del romanzo cervantino, e della spiritualità del suo autore” (146) e con la consapevolezza che, in tale ottica, “ci si sposta dal *pensiero* di Cervantes alla sua spiritualità” (122).

Se, come si è visto nella lettura di II, 58, la fedeltà alla propria vocazione costituisce la cifra più autentica della religiosità cervantina, non è peregrino chiedersi cosa ne è di tale fedeltà nel momento dell'approssimarsi al divino, nella faticosa

circostanza che coincide con l'imminenza della morte, come accade al cavaliere nell'ultimo capitolo del romanzo (II, 74), al quale Mazzocchi ha dedicato il saggio "La morte di don Chisciotte e le *artes bene moriendi*" (87-107): "la morte travolge anche i valori in cui don Chisciotte ha creduto?" – è la domanda iniziale del saggio, con la quale Mazzocchi si chiede se, in punto di morte, don Chisciotte tradisce o meno la propria vocazione. In un altro dei quattro saggi sul romanzo cervantino leggiamo che, sul letto di morte, don Chisciotte è "rinsavito per il cielo, ma non certo per la terra" (132); un concetto che, nello studio sull'ultimo capitolo, ritroviamo così riformulato: "il recupero della ragione è funzionale all'imminenza della morte" (98). Difatti, a proposito del "nesso instaurato fra la repentinità dell'inopinata guarigione [il rinsavimento] e la morte" (97), Mazzocchi ribalta la formula unamuniana, sostenendo che "Don Chisciotte rinsavisce perché muore" (97), e legge l'intero episodio del trapasso del cavaliere alla luce delle *artes bene moriendi* della fase pre-tridentina, fortemente influenzata dalla *Preparatio ad mortem* di Erasmo (1534), di cui la morte di don Chisciotte rispecchia il modello per vari aspetti, tra i quali Mazzocchi sottolinea quello di una morte coerente con la vita che l'ha preceduta: "Don Chisciotte muore in coerenza con ciò che ha vissuto, anche in coerenza con quanto ha vissuto da pazzo" (100).

Coerenza, libertà di scelta, fedeltà alla propria vocazione sono fattori che caratterizzano anche un personaggio femminile, come la protagonista della tragica storia d'amore, in cui s'imbatte il nostro cavaliere all'inizio del romanzo. Al nesso tra il discorso sull'età dell'oro (I, 11), pronunciato da don Chisciotte in ambito pastorale, e la storia di Marcela e Grisóstomo, è dedicato il terzo saggio della sezione cervantina, "*Dichosa edad y siglos dichosos: Don Chisciotte e l'età dell'oro*" (125-144). L'idealizzazione letteraria del discorso con le sue elucubrazioni utopiche e, in particolare, con le idee che vi sono espresse sulla problematica sessuale e la pudicizia femminile, appare doppiamente contraddetta, sia dalla canzone di Antonio, un testo rusticano che dà spazio a un canto di speranza coniugale, sia dalla *canción desesperada* di Grisóstomo, canto di disperazione suicida dinanzi a un amore reso impossibile dal comportamento di Marcela, la cui lezione, avverte Mazzocchi: "è quella di chi sa restare fedele alla propria vocazione" (138). Del resto, "l'affermazione sui propri diritti di donna con cui Marcela difende la possibilità di scegliere, anche se le scelte possono implicare conseguenze tragiche" (138) e, di conseguenza, la lettura del suo personaggio che Mazzocchi propone "nella linea della libertà, intesa come fedeltà alla propria vocazione" (139), trovano riscontro nello stesso discorso di don Chisciotte, in un inciso, però, da attribuire alla voce dell'autore ("y su [delle fanciulle] perdición nacía de su gusto y voluntad"), con cui si palesa "un Cervantes che mette così in crisi tutta la ri-

costruzione del *Siglo de Oro* introducendovi il male, e quindi il peccato; ma che riscatta in questo modo, da un secolo d'oro costruito per accumulo di *topoi*, un bene essenziale per lui: quello della libertà, teologicamente intesa come libertà di peccare” (132). Si tratta pur sempre, precisa Mazzocchi, di “libertà come spazio per la ricerca individuale dell'assoluto, ricerca connessa – e non può stupire in Cervantes– allo stato laicale” (141-42).

Né stupisce in Mazzocchi, che la sezione cervantina si chiuda con un saggio dedicato a “I nomi di Dio nel *Don Quijote*” (145-58). Sulla scorta della *plaquette* dell'ammirato Padre Giovanni Pozzi, *I nomi di Dio nei “Promessi Sposi”*, lo studioso avvia un confronto tra il romanzo italiano e il capolavoro di Cervantes (l'opera che in ambito ispanico più di tutte sentiva sua – “insuperati, certo i *Promessi sposi* di don Lisander”, c'informa Pintacuda, XII), sulla base dell'uso frequente di intercalari sacri, la cui attenta analisi gli consente d'individuare “notevolissimi parallelismi” e “inevitabili differenze” tra i due amati romanzi, allo scopo dichiarato di raggiungere una maggiore “comprensione del romanzo cervantino, e delle spiritualità del suo autore” (146). Tra le differenze segnalate, che Mazzocchi fa dipendere sia dalla problematica nazionale che dalla diversa sensibilità storica, ma anche dal diverso genere letterario, lo studioso riporta quella assai significativa della “mancanza nel *Chisciotte* di quei grandi squarci di approfondimento dell'anima che si fissano tra le pagine più alte del romanzo italiano” (149) o, ancora, quella non meno importante, per cui “gli usi più propri e intensi del nome di Dio, nei *Promessi sposi* sono riservati agli umili” (151), mentre è evidente come “la presentazione del sentimento religioso sia condotta nel *Don Quijote* senza l'occhio della scala sociale” (151). Una peculiarità del romanzo spagnolo, che dipende dalla sua natura parodica e che, pertanto, lo separa radicalmente dal romanzo del Manzoni è che il nome di Dio vi sia spesso pronunciato in contesti estranianti di carattere burlesco: proiezione –giudica Mazzocchi– “della generale incomunicabilità tra uomo e Dio, delle difficoltà insormontabili che trova il primo a comprendere il secondo” (154). Il che non deve indurre a “ridurre l'ortodossia di Cervantes” o a fare di lui “un pensatore più inquieto di quanto serva”, ma muovere a “penetrare la sua spiritualità, ossia i sentimenti con cui accosta la verità religiosa” (154).

Se la “proposta” a cui allude il titolo della sezione sul romanzo di Cervantes rimanda, senza alcun dubbio, alla “religiosità del laico, per il laico”, al centro della più folta sezione intitolata “Dal Carmelo alla Quietè”, essendo questa interamente dedicata alla mistica, si trova la riflessione sui diversi aspetti che contribuiscono a determinare l'esperienza della comunicazione con Dio prima della morte. Anche qui, però, riferendosi alla varietà delle soluzioni che la comune esperienza mistica offre in relazione ai fattori che ne definiscono la natura, Mazzocchi non

manca di notare come “anche per la via mistica dovremo ammettere una pluralità di possibilità nell’unicità della meta: ‘muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo’” (246).

In termini generali, la sezione si apre con il capitolo, nato come presentazione orale a un pubblico di non ispanisti, nel quale Mazzocchi si propone di distinguere ciò che è proprio della mistica da quanto pertiene alle varie dottrine esoteriche e correnti ermetiche, le quali con essa condividono l’obiettivo di raggiungere il contatto con l’assoluto. Non stupisce che uno studioso come Mazzocchi, votatosi per mestiere e vocazione alla lettura e ricostruzione dei testi letterari, tra i numerosi elementi che differenziano la mistica rispetto alla ricerca esoterica, insista sull’aspetto comunicativo, ossia sulla volontà del mistico di comunicare per iscritto la propria esperienza di amorevole conoscenza di Dio. Così, sulla base di concreti e puntuali ingredienti tratti dalla celebre lirica di Giovanni della Croce, *Noche oscura*, lo studioso dà un saggio di mirabile sintesi di definizione del linguaggio mistico, e di come esso, per figure, significati e immagini, si differenzi da quello esoterico, fornendo, per questa via, un piccolo, ma significativo, esempio, di “studio non teologico della poesia mistica” (228).

Più specifici, e non privi di riferimenti teologici, appaiono gli argomenti trattati negli altri saggi che completano la sezione. Nella breve riflessione su sogno e mistica (“Il sogno dei mistici”, 231-240) lo studioso mostra come “il sonno spirituale importa ai mistici carmelitani [Teresa d’Avila, Giovanni della Croce] per l’oltre che permette di raggiungere, a Molinos interessa dall’al di qua, è assaporato in sé dalle turbolenze che lo fanno agognare” (239).

Qui, come altrove, i riferimenti alle problematiche teologiche affiorano inevitabilmente, e Mazzocchi le affronta con invidiabile competenza, pur restando sempre fedele alla propria vocazione di studioso di testi letterari, spesso attento alle relazioni che essi intrattengono con le opere artistiche. Così accade nello scritto su “Gli angeli di Santa Teresa” (241-45), dove, dopo aver riflettuto sul nesso tra esperienza mistica e concrezione testuale del passo sulla trasverberazione della *Vida*, anche col ricorso al concetto di “derivato narrativo” della teoria psicoanalitica di Wilfred Bion, Mazzocchi concentra l’attenzione sulla statua della santa del Bernini, collocata nella romana chiesa carmelitana di Santa Maria della Vittoria, per spiegare con straordinario acume come lo scultore esprima la spiritualità di Santa Teresa senza tradirla, facendo in modo che “ciò che [noi spettatori] vediamo non è esattamente la visione: vediamo, piuttosto, il corpo della visionaria in estasi”, per cui “il corpo di Teresa fa da ponte tra il mondo della realtà e quello dello spirito” (155).

Nello studio sulla simbologia cristiana della montagna, “La montagna di San

Giovanni della Croce” (259-80), col proposito di distinguere la salita cristiana da altri cammini spirituali, Mazzocchi avverte, in via preliminare, che: “Salire verso Dio, per il mistico cristiano, vuol dire riconoscere la propria piccolezza ed accettare l’aiuto indispensabile della Grazia” (261). Predilezione individuale di Giovanni della Croce, l’associazione dell’ascesi alla salita del monte equivale a inabissarsi nelle proprie *cavernas* interiori, e ciò spiega la complessità della simbologia del monte, in quanto prodotta dalle compresenze di altri simboli. Avvalendosi di numerosi passi tratti dalla *Subida al Monte Carmelo* e dal *Cántico espiritual*, Mazzocchi ricostruisce la simbologia del monte, che spesso si accompagna ai simboli della notte e del cammino, con i quali si rappresenta il processo di *reductio ad nihil* imprescindibile per il raggiungimento dell’unione; oppure, assume una pluralità di sensi, che si dispiega dalle virtù che permettono la salita, al riflesso della grandezza di Dio, alle condizioni dell’anima prossima all’unione con Dio; o, infine, può anche significare, per contrasto, “le cadute e i rischi che, nel gioco drammatico della libertà dell’uomo (libertà di salvarsi e libertà di peccare), si contrappongono alla *subida*” (271). Lo studio si chiude col celebre disegno che rappresenta la salita al Monte Carmelo, interpretato come carne figurato o calligramma, nel quale –seguendo il suggerimento di Fernando Rodríguez de la Flor– Mazzocchi riconosce l’immagine di un teschio, ossia di un capo senza cervello e, pertanto, inabilitato a svolgere le sue funzioni. Giovanni della Croce vi tratteggia –con parole di Padre Pozzi– “le diafane apparenze dell’uomo scorporato e disaminato, positivamente annullato nell’oscura presenza divina” (279). D’altronde, la prospettiva da cui il teschio è guardato è quella di chi lo contempla dall’alto, ossia “di chi più che negare la realtà umana [...] l’ha superato (280). Si tratta della medesima prospettiva con cui è riprodotto il Crocifisso nel celebre disegno che il mistico disegnò durante il suo soggiorno ad Ávila (1527-1577) e che donò a madre Ana María de Jesús. Ad esso è, in parte, dedicato il saggio che immediatamente segue nel volume, “La riflessione sulle immagini sacre e il ritratto dell’amato in San Giovanni della Croce” (281-301). Sulla scorta di alcuni significativi passi, Mazzocchi commenta il ritegno o, addirittura, la riprovazione, con cui il grande mistico illustra l’impiego delle immagini nella vita spirituale, a differenza dell’idea vulgata della religiosità spagnola dell’epoca e, più nello specifico, del favore con cui le immagini sono viste negli *Esercizi spirituali* di Sant’Ignazio. Ennesima conferma della massima chisciottesca delle “molte strade”, che Giuseppe non manca di ricordare (282). In contrasto, dunque, con la spiritualità gesuitica, caratterizzata dalla contemplazione amorosa della presenza di Dio nel mondo, Mazzocchi avverte come “la ricerca dell’amore assoluto di San Giovanni della Croce debba di necessità ridurre al minimo l’uso delle immagini, a vantag-

gio della presenza viva e agognata, che non solo non è fisicamente rappresentabile, ma neppure configurabile nell'immaginazione" (293). Ebbene, con tutto ciò, Giovanni della Croce non esitò nel riprodurre l'immagine del crocifisso, rappresentato con la visione dall'alto e il ritratto di scorcio, a differenza della raffigurazione iconica ignaziana, col fedele che ai piedi della croce contempla commosso il volto di Cristo. Mazzocchi, che rifiuta la spiegazione banalmente realistica –così il mistico lo avrebbe visto da una tribuna della chiesa dell'Encarnación–, propende e approfondisce il significato simbolico del piccolo disegno, proposto da padre Salvador Ros García, sostenendo che “la prospettiva in cui il mistico si pone è superiore a quella della terra, diversa da quella di chi contempla l'icona del Cristo morto” (298), e scorgendo nell'immagine di Cristo grondante di sangue come un grappolo d'uva pigiato in un tino il simbolismo biblico del torchio per l'uva.

Gli ultimi due saggi della sezione sono dedicati alla *Guía espiritual* di Miguel de Molinos che Mazzocchi esamina “de un punto de vista literario” (303), finora alquanto trascurato dagli studi sull'opera del mistico. Nel primo dei due lavori, “Il sublime della quiete. Note sulla *Guía espiritual* di Miguel de Molinos” (303-16), la serrata analisi formale della prosa del capitolo III, 20, pur muovendo dal riscontro dell'iterazione del termine chiave della dottrina molinosista, la *nada*, e del campo semantico del nulla, prosegue e si sviluppa con l'esame di due elementi retorici tipici dello stile di Molinos, vale a dire la pluralità, nel senso in cui il termine è impiegato nella stilistica di Dámaso Alonso, e le strutture esclamative e interrogative. L'alta frequenza degli elementi analizzati, unita alla scarsità di molti ingredienti retorici tipici della scrittura mistica, come metafore, similitudini e strutture ossimoriche, inducono Mazzocchi a concludere che “per Molinos scrivere è ai limiti del lecito” (314), e che nel suo stile è dato vedere il riflesso dei caratteri della sua esperienza: “a una ricerca priva di orpelli, che è fatta solo di silenzi, mortificazione nascosta, attesa, e ha il suo approdo nella pace interiore, nella quiete imperturbabile dello spirito che ignora il proprio corpo e se stesso, non può non corrispondere [...] uno stile dimesso, concentrato su pochi campi semantici e povero di immagini” (315); mentre, d'altro canto, pluralità ed esclamazioni costituiscono “anse, pause di contemplazione (vale a dire di inattività)”.

Come indica il titolo, lo studio successivo, “San Giovanni della Croce nella *Guía espiritual*” (317-41), verte sulla ricerca del maestro spirituale di riferimento per Molinos nella *Guía*, dove il nome del grande mistico non compare affatto, e i rapporti intertestuali precisi con l'opera giovannea sono assenti. La questione, di non facile soluzione, è resa più complessa dalla storia redazionale della *Guía*, alla cui ricostruzione è collegato l'ottenimento di un attendibile risultato del problema, dal momento che –avverte quel severo filologo testuale che è Giuseppe–

“solo con le carte davanti agli occhi [l’interrogativo] si potrà risolvere” (322). Una rigorosa lettura dei passi dell’opera giovannea, messi a confronto –sul piano letterale, non solo su quello teologico– con i corrispettivi brani della *Guía*, consente a Mazzocchi di proporre la conclusione, già anticipata all’inizio del saggio, che “quello che la *Guía* ci mostra è un invischiamento nella prosa e nel pensiero di San Giovanni della Croce (non, si direbbe, nella sua poesia)” (319), e lo studio è parimenti attento a mostrare con magistrale perizia come le idee che Molinos rintraccia nelle opere del suo maestro spirituale trovino espressione nella prosa della *Guía*, dai caratteri che Mazzocchi ha brillantemente individuato nello studio precedente.

“Molte sono le strade” di fare filologia, e Giuseppe Mazzocchi, se non tutte, ne ha intraprese e percorse molte. Ho appena accennato alla sua attività di severo filologo testuale, avendo egli realizzato varie edizioni critiche di opere ispaniche, mentre gli scritti delle due sezioni che ho finora qui recensito testimoniano l’ermeneuta di testi letterari, sia nella veste di acuto esegeta che in quella di fine analista dello stile, sempre attento alla dimensione storica dei fenomeni letterari. Ebbene, nella sezione che apre il volume, è di nuovo la letteratura religiosa quella su cui si concentra la riflessione dello studioso, ma come indica il titolo, “In cammino coi libri”, la strada che in tal caso Mazzocchi percorre, nei cinque lavori che la delimitano, è quella che conduce al libro e alla sua circolazione, dal momento che tra i molteplici interessi dello studioso c’è quello che lo ha indotto a compiere numerose e solide ricerche bibliografiche e biblioteconomiche.

Nel primo scritto della serie, “La difusión de la literatura religiosa española en Lombardia” (3-21), Mazzocchi si occupa della circolazione dei libri religiosi spagnoli nella Lombardia dei Borromeo, studiando vari aspetti del fenomeno: lingua, destinatari, luoghi di stampa, traduzioni e rifacimenti, ordini religiosi e, infine, ciò che l’autore definisce “lo propiamente hispánico de esta producción” (5). Dai dati esposti si inferisce che l’apporto della letteratura religiosa spagnola ebbe un grande impatto, e che anche al termine del dominio spagnolo nel ducato, “esta literatura no desaparece” (16), sebbene alla fine del Seicento tale persistenza riguardò la letteratura teologica, non quella spirituale, la quale costituiva ormai una realtà distinta dalla prima, oltre che maggiormente aperta all’assimilazione degli elementi francesi.

Un alfiere del libro o, meglio, un difensore dell’uso del volgare per il libro religioso, Mazzocchi riconosce nel domenicano fray Luis de Granada, del quale, nel secondo studio della sezione (pp. 23-39), offre una lettura del *Prólogo galeato*, che il frate pubblicò nel 1583 come prologo alla seconda parte dell’*Introducción al símbolo de la fe*, in difesa dei “libros en esta común lengua que nos enseñen a

vivir conforme a la religión cristiana que en el santo bautismo profesamos”. Nelle dense pagine del saggio, Mazzocchi, che è l’autore di un’edizione con un’ampia antologia degli scritti di fray Luis (*Guía de maravillas*, Sevilla, 2006, 2 voll.), del *Prólogo galeato* propone un’analisi come forma testuale” (24), ossia come “testo, pensato come tale e strutturalmente coeso” (35), nel quale individua “la struttura della *quaestio* scolastica”. Ma, una siffatta analisi gli consente di sgombrare il campo da diversi equivoci, come quello, tra i più significativi sul piano dottrinale, per cui il frate sarebbe fautore di “una contrapposizione grossolana tra una letteratura spirituale alta e tecnica (in latino, e riservata a chi ha ricevuto una preparazione specifica), ed una letteratura d’indottrinamento in volgare di basso livello da destinare alla gran massa dei fedeli” (32). Offrendosi i libri del frate a qualunque cristiano, ciò che il *Prólogo galeato* delinea –avverte Mazzocchi– è, piuttosto, “una specializzazione del volgare per la letteratura spirituale, o meglio esperienziale, mentre in latino si fa teologia, cioè si ragiona” (32). Così, su un altro piano, la circolarità del testo, con il riferimento alle altre religioni del libro, consente allo studioso di porre l’attenzione su una questione fondamentale come l’accesso diretto al testo sacro che, a differenza dei cattolici, tanto gli ebrei come i musulmani avevano.

La figura del gesuita portoghese António Vieira è al centro degli ultimi tre lavori che integrano la sezione, nel primo dei quali, “Padre António Vieira e fray Luis de Granada” (41-55), Mazzocchi presenta un serrato confronto tra “i due giganti della letteratura spirituale postridentina” (41), effettuato sul terreno di alcuni sermoni, selezionati tra quelli destinati alle stesse feste religiose, composti in portoghese dal gesuita e in latino dal domenicano. Dalla lettura parallela dei testi emerge la conclusione, secondo la quale “ci sono due aspetti che contraddistinguono le due omiletiche: il rapporto con il tempo e il rapporto con lo spirito” (43). Difatti, sebbene entrambi facciano “un uso della parola che si spiega e si giustifica nell’ambito della suasoria postridentina” (44), carattere atemporale, da un lato, e ricerca spirituale libera e individuale, dall’altro, contrassegnano la pagina granadina; mentre in quella di Padre Vieira balzano agli occhi del lettore (o alle orecchie dell’ascoltatore) lo specifico delle circostanze e dei tempi, su un verso, e la cattura del destinatario a un programma, cui il predicatore vuole indurre con la parola.

All’incrocio degli ambiti culturale e editoriale, della storia della cultura e di quella del libro, si colloca il caso della diffusione europea dei sermoni di Padre Vieira, a cui Mazzocchi dedica gli ultimi due lavori della sezione. Difatti, nel primo di essi, “Los sermones de António Vieira traducidos al español” (57-73), s’intrecciano problemi di storia della letteratura europea seicentesca e questioni

di tipo testuale, relativamente ai sermoni spagnoli del gesuita, pubblicati nelle raccolte a stampa madrilene degli anni 1662-1664, precedenti, pertanto l'edizione della famosa prima parte dei *Sermões* del 1679. Nell'esaminare le traduzioni spagnole dei due sermoni di Vieira e nel sottoporle a collazione con gli originali portoghesi, Mazzocchi finisce con l'affrontare una serie di argomenti che definiscono quella che egli chiama una “filología sermonaria de urgencia” (61), e che riguardano assunti di grande rilevanza come i problemi di trasmissione testuale e di genuinità del testo, la pratica editoriale dei sermoni, il rapporto tra testo scritto e testo recitato, il rifacimento dei testi da parte dell'autore, nonché gli interventi degli stampatori, in occasione della loro pubblicazione.

Il fulmineo esordio dei “Riflessi manzoniani di un'emissione milanese ignota dei sermoni di Padre Vieira” (75-84): “Tutto nasce da un libro, da un documento”, vale un intero programma di studi, ed ha un valore emblematico di testimonianza della profonda competenza codicologica dell'autore, nonché della sua intensa passione per la storia del libro, messe entrambe al servizio della comprensione delle vicende di storia culturale e letteraria. Il ritrovamento, nella Biblioteca Universitaria di Pavia, di un'ignota edizione del 1692 della ben più nota e diffusa edizione delle *Prediche* di Antonio Vieira (Milano, 1689) è, difatti, l'occasione per riflettere su alcune significative questioni di storia della spiritualità e di pratica pastorale del secondo Seicento milanese, e più estesamente, lombardo, come il senso che assume la fortuna tipografica milanese del gesuita portoghese, la cui proposta è, peraltro, lontana dall'idea borromaica di predicazione, che prevedeva il rifiuto del concettismo; oppure, la preoccupazione della chiesa borromaica per la formazione di un clero di qualità; o, ancora, il persistere, in materia di novità religiosa, di una linea Roma-Milano; o, infine, le caratteristiche del sistema editoriale lombardo. Fino ad arrivare, appunto ai *Promessi sposi*, la cui poetica –avverte Mazzocchi– “impedisce al Manzoni di inventare”, da cui la preoccupazione “di trovare un riscontro in fonti seicentesche” (79). Tra queste non dovette mancare una predica del portoghese, posto che, a proposito dei riferimenti di scienza naturale di don Ferrante, “il nesso tra la traduzione di Adami del *Sermone di Sant'Antonio di Pesci* e il romanzo manzoniano mi sembra assai probabile” (80); ed è sempre “l'evidenza stilistica, prima di quella contenutistica” a confermare il legame.

Alla parola poetica è dedicata gran parte della sezione centrale del volume, “Tra parola e Parola”, il cui titolo allude al non sempre facile dialogo tra la parola umana e quella divina, come appare evidente dalla lettura della *Canción a Cristo crucificado* de Francisco de Aldana contenuta nello scritto iniziale (161-69), dove lo studioso rileva “la distancia que mide inevitablemente entre la palabra huma-

na (la stessa che si utilizza per costruire il testo) e la parola di Dio” (168). Retoricamente costruita sulla “fusione di ‘bromas y veras’ tipica del gusto medievale” (168), la canzone di Aldana, che pure racchiude “el núcleo de una reflexión teológica profunda y articulada” (167), presenta inconfutabili elementi burleschi, che –nell’interpretazione di Mazzocchi– servono “para expresar la distancia inconmesurable que existe entre el hombre y Dios, entre la bondad y sabiduría de éste, y el egoísmo y los límites del primero, aun cuando se trate de un poeta, que maneja palabras, pero palabras terrenales” (168). Il ‘burlesco religioso’, pertanto, va inteso in quanto “humor como estado de ánimo del cristiano ante su fragilidad” (168).

Nello scritto seguente, consacrato alla *Canción al bautismo de Jesús* di Pedro Espinosa (171-87), Mazzocchi, pur confermando il “tono gongorino de la pieza en su conjunto” (173), intende offrire una “lectura global del texto que trate de desentrañar el secreto de su indudable encanto” (174), identificando la “clave de interpretación” del componimento nella “descripción detallada de los movimientos que recorren la naturaleza, en particular las aguas y la vegetación” (175). Individuato il modello del fiume Giordano nel dio Tiberino del canto VIII dell’*Eneide* virgiliana, Mazzocchi spiega così la distanza che separa i due testi: “si en el poeta pagano el misterio está involucrado en la naturaleza (aparición del dios Tiberino a Eneas), en el cristiano la naturaleza es el objeto del influjo vivificante del espíritu, que pertenece a otra dimensión, y no se identifica con la misma” (179-80). Per altro verso, a proposito del ruolo fondamentale che la natura svolge nella canzone di Espinosa, lo studioso non manca di segnalare una relazione profonda con la spiritualità gesuitica, avvalorata dall’innegabile rapporto con il testo degli *Esercizi spirituali*, per quel che riguarda la descrizione del luogo del battesimo di Cristo, rispetto alla quale Espinosa opera “una acentuación muy fuerte de lo dinámico” (182).

Piccolo gioiello di ermeneutica letteraria, il breve terzo saggio della sezione (189-96) muove da una domanda apparentemente ingenua: “¿Quiénes son los «amigos»?” menzionati nei versi che pronuncia Segismundo ne *La vida es sueño*: “Mas sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa; / si fuera verdad, por serlo; / si no, por ganar amigos / para cuando despertemos” (vv. 2423-27), per approfondire uno degli aspetti fondamentali del contenuto teologico del dramma, quello collegato al valore delle opere, espressione assai significativa del dibattito contemporaneo che contrappose cattolici e protestanti. Ciò è reso possibile dall’aver Mazzocchi individuato la fonte dei versi citati nel passo del Vangelo di Luca (16, 9), con cui si conclude la parabola del fattore infedele, e del quale lo studioso offre l’interpretazione grazie a un’invidiabile conoscenza dell’esegesi

del passo evangelico, che spazia dai padri della chiesa a S. Tommaso, sino ad Arias Montano e al gesuita Juan de Maldonado. Le conseguenze per la lettura del dramma di Calderón non si fanno attendere: “En relación con el valor de las obras, vemos reducirse el significado del drama como conquista progresiva de la sociabilidad [...]: este proceso [...] cobra sentido solo en relación con un proyecto individual de salvación [...] la visión providencial del orden del mundo [...] exige la aportación de cada ser humano [...]. De este modo, la relación entre el hombre y el problema del mal es estrictamente individual, y pasa por la relación con Dios de cada uno” (195).

A “uno dei capolavori della letteratura di viaggi portoghesi” (197), la *Peregrinação* di Fernão Mendes Pinto è dedicato l'ultimo saggio della sezione (197-211), al centro del quale Mazzocchi pone il problema del vero, chiedendosi: “che cosa fa scattare verso la letteratura la verità delle scoperte? (200). Dopo aver operato un ridimensionamento dall'originalità tematica e ideologica dell'opera, lo studioso affronta quello che giudica “l'unico valore che nel libro non sia messo in discussione: la religione cristiana” (205) e, a tal proposito, segnala nella combinazione di riso e critica una delle chiavi di lettura della narrazione, trattandosi del “riso di chi non può non cogliere l'inevitabile distacco tra l'altezza dell'ideale cristiano e la bassezza degli esseri umani chiamati a incarnarlo sulle scene del mondo” (206); oppure, quanto alla frequenza con cui ricorre il nome di Dio, indica la vera grandezza di Mendes Pinto nella “capacità di giudicare l'insieme alla luce di ciò che lo trascende” (208), il che consente allo studioso di accostare l'opera portoghese ai “grandi romanzi cattolici, dal *Don Chisciotte* ai *Promessi sposi*” (209).

Difficile immaginare che un libro come quello qui recensito, profondamente ispirato dal grandioso soggetto che lo rende unico e unitario (la libertà dell'individuo nella ricerca di Dio, indagato in alcune opere esemplari della letteratura spagnola di età moderna) potesse interamente contenersi nei limiti cronologici segnati, grosso modo, dalla redazione della *Vida* di Santa Teresa, da un lato, e dalla *princeps* della *Guía espiritual* di Molinos, dall'altro; senza proiettarsi nel futuro, verso la contemporaneità postilluministica, a proposito della quale quella ricerca non può non imbattersi nei connotati dell'inquietudine, come, difatti, avviene nel trittico di studi con cui si chiude la raccolta, che dà luogo alla sezione intitolata, appunto, “Inquietudini novecentesche”.

Nel primo di essi (345-57), la tardiva pubblicazione, nel 1990, dell'opera agiografica del giovane Rafael Alberti, *Santa Casilda* (1931), offre a Mazzocchi l'occasione di proporre “algunas reflexiones sobre lo imaginario católico” del poeta andaluso, a partire dalla constatazione che una buona chiave d'accesso alla comprensione della religiosità dell'opera consiste nel fatto che in essa “el mal es

una realidad estrictamente limitada a lo humano, y no pasa al plano trascendente, donde dominan solo realidades positivas” (348), per cui, in assenza di “choque, lucha, contraste antitético entre el mal y el bien”, all’opera finisce per mancare quella dimensione drammatica normale nella commedia agiografica barocca. In cambio, l’interesse maggior dell’autore è per il “fragmentismo lírico” (351), che deriva dall’“emotividad de situaciones, donde [...] afloran reacciones sentimentales de fondo católico [...] que el autor, centrado en el folclore religioso andaluz, considera colectivamente compartidas, y capaces de producir en la escena brotes intensos de lirismo” (351), con l’ulteriore precisazione che “en la visión de lo religioso popular Alberti [...] realiza una fuerte reducción a lo ingenuo y sentimental de la religiosidad del pueblo, que resulta finalmente privada de todo vigor de pensamiento, de todo contenido dogmático” (355).

Un discorso parzialmente simile merita il teatro di Miguel Hernández, indagato a tutto campo nello studio successivo (pp. 359-76), nel quale Mazzocchi mostra come “una serie de elementos expresivos y temáticos propios de la literatura mística pasan a la creación hernandiana” (359), e come essi “quedan totalmente modificados en su sentido porque, cuanto más explícitos, tanto más hacen referencia a una realidad de tipo humano” (360), con l’inevitabile conseguenza che “el lenguaje místico queda depauperado de toda referencia a lo trascendente” (363). D’altro canto, lo studioso avverte che non sempre risulta agevole discernere nel discorso amoroso del teatro di Hernández tra linguaggio mistico e linguaggio petrarchesco, essendo quest’ultimo una delle “raíces” della mistica spagnola del Secolo d’Oro.

Il volume non poteva chiudersi più significativamente che con una poesia tratta da *Hora última* de José Bergamín, la splendida “Oda horaciana (A imitación de Fray Luis)”, un “cruce de lecturas” (378), in cui – come frequentemente accade nella poesia de Bergamín – “los textos ajenos sufr[e]n un cambio substancial” (379). Difatti, come Mazzocchi anticipa all’inizio del saggio e la puntuale analisi che segue chiarisce, grazie alla “radical ruptura de la relación entre forma y contenido”, l’ode si richiama “al modelo luisiano para desarrollar una meditación barroca sobre el desengaño de la vida” (379). Vale a dire che l’armonia stilistica e tematica, della strofa e della natura, entrambe disposte a imitazione di fray Luis, volge, nel corso della *lira*, al disinganno, per cui la fragilità delle realtà naturali che vi sono descritte, non tarda a denunciare l’idea della stessa natura “como engañosa cárcel para el hombre”, a sua volta rivelatrice di “una idea tan bergaminiana como la de la muerte” (381), come nella confusione di mare e cielo nell’oscurità della notte: “El cielo en el ocaso / apaga todo el campo florecido. / Y acompasa su paso, / de la risa del alba al sol dormido, / en el mar de la noche sumergido” (vv. 21-26).

Nessun ingegno basta a mitigare il furore del recente sconforto; e il libro postumo, di cui ora il fortunato lettore può disporre, è solo una parziale consolazione, mentre si rivela una crudele e bruciante testimonianza di quanto l'ispanismo internazionale abbia irrimediabilmente perduto con la precoce scomparsa di Giuseppe Mazzocchi.

Antonio Gargano è docente di Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove è Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Filologia. Studioso di letteratura spagnola dell'età moderna, si è occupato principalmente di letteratura dell'epoca dei Re Cattolici, della *Celestina*, del romanzo picaresco, della poesia del Siglo de Oro, e, in particolare, di Garcilaso de la Vega, al quale ha dedicato numerosi contributi critici. Tra i suoi più recenti lavori si segnala l'edizione e traduzione italiana del *Lazarillo de Tormes*, corredate di un ampio studio introduttivo ed esteso commentario (Venezia, 2017).

antgarga@unina.it

