



DANTE SECONDO MARECHAL: LA RINASCITA DEI «FEDELI D'AMORE»

Mirko Olivati
(Università di Trento¹)

Riassunto. Il Cuaderno de Tapas Azules, VI libro *dell'Adán Buenosayres* di Leopoldo Marechal, presenta l'intima autobiografia del protagonista del romanzo, la storia del pellegrinaggio della sua anima. In questo testo, considerato da Marechal il vero cuore dell'opera, da cui si irradiano i suoi significati profondi, Adán racconta in prima persona il suo innamoramento per Solveig Amundsen e il modo in cui egli arriva a trascendere la ragazza in simbolo mistico, in un ponte d'argento che gli permette di avvicinarsi a Dio. La stesura del VI libro si configura come una vera e propria riscrittura dell'opera di Dante Alighieri, in particolare della Vita Nova, letta dallo scrittore argentino attraverso il prisma degli studi di Luigi Valli sul poeta toscano e sulla sua appartenenza alla setta dei «Fedeli d'Amore», un gruppo di scrittori medievali che sfruttarono la loro poesia per veicolare messaggi mistici ed esoterici.

Abstract. The Cuaderno de Tapas Azules, VI book of the *Adan Buenosayres* written by Leopold Marechal, talks about the deep autobiography of the main character of the romance, the history of the pilgrimage of his soul. In this text, considered by Marechal the real essence of the work, from where arise the deepest meanings, Adan tells first – person his love for Solveig Amundsen and the way by which he manages to transcend the girl into a mystic symbol, into a silver bridge which allows him to reach closer to God. The writing process of the VI book develops as a proper and true rewriting of Dante Alighieri's work, particularity of *Vita Nova*, read by the Argentinian writer through the prism of Luigi Valli's studies about the tuscan poet and about his affiliation with the sect of the “Fedeli d'Amore”, a group of medieval writers who exploited their poetry to spread mystical and esoteric messages.

Parole chiave. Amore, Donna, Misticismo, Dante Alighieri, Vita Nova

Keywords. Love, Woman, Mysticism, Dante Alighieri, Vita Nova

¹ Mirko Olivati ha studiato nella Facoltà di Lettere dell'Università di Trento (Laurea magistrale in Filologia e Critica Letteraria) laureandosi in letterature comparate nell'a.a. 2011-12 con una tesi intitolata *L'Adán Buenosayres di Leopoldo Marechal: tra esoterismo e catarsi comica* (relatore Massimo Rizzante; correlatore Pietro Taravacci). Ha fatto un soggiorno di ricerca a Buenos Aires e a Rosario per approfondire i suoi studi sull'opera marechaliana.

Quando, nel 1948, Leopoldo Marechal fece pubblicare l'*Adán Buenosayres*, la reazione degli intellettuali argentini fu pressoché nulla, e le poche voci che si impegnarono intorno a questo singolare romanzo furono per lo più apertamente critiche, soprattutto in virtù di elementi extraletterari: la posizione politica dello scrittore, uno dei pochi intellettuali vicini a Perón, la sua fervente fede cattolica, il supposto nazionalismo della sua opera che nell'immediato venne considerata dai più alla stregua di una curiosità folklorica priva di valore universale. Tralasciando le ragioni per cui alcune tra le prime rassegne critiche arrivarono ad assumere toni feroci nei confronti dello scrittore, interessa sottolineare quella che fu sin dalla sua uscita la critica negativa, squisitamente letteraria, più frequente all'*Adán Buenosayres*: quella riguardante l'unità strutturale del romanzo. Anche a un ammiratore arguto e intelligente del romanzo, come fu Julio Cortázar, autore di una rassegna equilibrata e complessivamente elogiativa nei confronti dell'opera, premeva sottolinearne la confusione, e l'allora giovane critico arrivava a considerarne i due libri finali come semplici *addenda*, sostenendo che «los libros VI y VII se podrian desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra» (Cortázar J. 1949: 234). Questo giudizio sarebbe stato, e certamente fu, inaccettabile per Marechal, il quale considerava le due opere scritte da Adán, i libri VI e VII del romanzo, di primaria importanza nella sua economia, e in particolare vedeva nel *Cuaderno de tapas azules* l'esplicazione e in un certo modo l'esplicitazione del senso profondo dell'intera opera.

Lo svolgimento dell'*Adán Buenosayres* assume i connotati di un vero e proprio viaggio mistico per mezzo del quale il protagonista riesce a comprendere l'esiguità delle sue preoccupazioni carnali e intuisce la sua vocazione verso la spiritualità e la Divina Unità. Una figura di fondamentale importanza lungo questa traiettoria è rappresentata da Solveig Amundsen, la ragazza di Saavedra di cui Adán, all'inizio del racconto, è innamorato e che di conseguenza lo spinge nel suo primo movimento di dispersione verso la molteplicità delle creature, come lo stesso Marechal ha chiaramente indicato: «el primer movimiento consiste en la búsqueda de una mujer que en la novela se llama Solveig Amundsen, una muchacha de Saavedra» (Marechal L. 2000: 66). Per questa ragione appare importante un'attenta analisi del VI libro dell'*Adán Buenosayres*, dedicato al rapporto che lega Adán a Solveig, che tenga conto delle fonti letterarie e filosofiche che Marechal ha preso in considerazione e rielaborato per la stesura della sua opera romanzesca.

Solveig è un personaggio di estrema complessità, sebbene non si tratti certo di complessità psicologica. Di fatto di lei sappiamo soltanto quanto vede Adán il quale del resto tende costantemente ad una sua idealizzazione, processo che conduce presto a una vera e propria scissione tra la Solveig reale e quella che il ragazzo innamorato va creando poeticamente nel suo *Cuaderno de tapas azul*: Adán è consapevole di questo meccanismo e lo confessa già nel primo libro, durante l'alba metafisica, dopo aver rievocato la ragazza che con alcune amiche e

Lucio Negri aveva deriso certi suoi versi poetici: «pero Solveig Amundsen no debió reírse con las otras muchachas, ni lo habría hecho tal vez, si hubiera sabido que con su risa iniciaba el desmoronamiento de una construcción poética y la ruina de una Solveig ideal» (Marechal L. 1997: 11).

La complessità di Solveig riguarda l'alto valore simbolico che Marechal accorda sia alla carnale adolescente di Saavedra sia all'ideale Solveig celeste creata da Adán, in accordo con la sua coerenza estetica, come segnala Lojo de Beuter:

En los símbolos marechalianos –especialmente en lo femeninos– llega a lograrse en manera completa la *coincidentia oppositorum* que es el sello del proceso simbólico: proceso de re-conocimiento, de re-integración de los opuestos vitalmente inseparables que la lógica escinde. (Lojo de Beuter M.R. 1983: 16)

La carica simbolica riservata a Solveig si dispiega in modo particolare, e in tutta la sua pienezza, nel *Cuaderno de tapas azules*, secondo le dichiarazioni dello stesso Marechal che, rispondendo alla critica di superfluità di questo testo per l'economia del romanzo, rivoltagli da Cortázar, scrive:

Y él [Cortázar] no se daba cuenta de que el *Cuaderno de Tapas Azules*, es el verdadero corazón de la novela. Porque si yo hubiera sacado el *Cuaderno de Tapas Azules* no se podría inteligir en ningún momento la transmutación de una mujer carnal en una mujer simbólica. (Marechal L. 2000: 69)

Per la stesura del libro VI dell'*Adán Buenosayres*, con l'intento di saturare l'immagine di Solveig di sensi simbolici e inserendosi nel solco di una tradizione ben consolidata, Marechal convoca una serie di testi, letterari e filosofici, che trattano il tema dell'amore e la figura della donna sulla linea di un neo-platonismo che va da Plotino a Leon Hebreo e i suoi *Dialoghi d'amore*, si integra con la poesia allegorica del *Roman de la rose*, e, soprattutto, vede il suo antecedente più importante nell'opera di Dante e dei suoi compagni stilnovisti, nell'interpretazione esoterica proposta dagli studi di Luigi Valli, in particolare *Il linguaggio segreto di Dante e i «Fedeli d'Amore»*.

Il *Cuaderno de Tapas Azules* rappresenta l'autobiografia spirituale del protagonista, la storia dell'anima di Adán: da qui il dominio assoluto della prima persona e il carattere fortemente lirico del testo, «compuesto en una prosa de impecable factura, prosa poética de lo más logrado en la literatura argentina» (Barcia P. L. 1995: 69). Scompaiono la parodia e il comico, caratteristici del resto del romanzo, si innalza lo stile del discorso che tende a fondere l'intima confessione lirica al commento filosofico; viene deliberatamente praticata l'elisione dell'aneddotico («las anédoctas de uso corriente no abundarán en este

Cuaderno, ya que, al escribirlo, no me propuse trazar la historia de un hombre, sino la de su alma»), con l'intento di arrivare a una «transfiguración del héroe, al cual proyecta hacia una dimensión alegórica» (Gramuglio M. T. 1997: 779). Per queste ragioni viene abbandonata la ricca complessità di diversi stili che caratterizza i primi cinque libri e viene evitato ogni abbassamento di registro linguistico: la lingua del *Cuaderno de Tapas Azules* possiede tutti i tratti della lingua poetica autoritaria descritta da M. Bachtin: «la lingua dei generi poetici, dove questi si avvicinano al loro limite stilistico, spesso diventa autoritaria, dogmatica e conservatrice, chiusa all'influsso dei dialetti extraletterari» (Bajtín M. 1997: 95). In effetti si tratta di una lingua che tende a voler caratterizzarsi come «direttamente intenzionale, incontrastabile, unitaria e unica», ed è normale che sia così, visto che Marechal considerava il *Cuaderno de Tapas Azules* come il nucleo in cui far convergere e da cui far irradiare tutti i significati del romanzo, costituendo così il suo motore immobile; il *Cuaderno* «en el seno de la novela, constituye el corazón animante y la clave radical de todos los sentidos» (Barcia P. L. 1995: 71).

Per la comprensione profonda del *Cuaderno de Tapas Azules*, e per il rapporto che lega Adán alla figura femminile, è di capitale importanza considerare l'autore che Marechal stesso, identificandolo come maestro, dichiara essere il suo più importante referente letterario; commentando in *Claves de Adán Buenosayres* lo studio che Adolfo Prieto aveva scritto sul romanzo, scrive:

En su estudio, amigo Prieto, reduce usted la importancia del influjo que Dante Alighieri haya podido ejercitar en mi novela. Sin embargo, ese influjo es tan grande como «definitorio»; y mi terrible maestro lo ejerce, no como autor de la *Commedia*, sino como integrante y jefe de los «*Fedeli d'Amore*». (Marechal L. 1995: 174-175)

Molte sono le analogie formali e semantiche che legano l'opera di Dante, in particolare la *Vita Nova* con il *Cuaderno*, l'amore di Dante per Beatrice con quello di Adán per la giovane Solveig. Per prima cosa la ferrea volontà di non pronunciare il nome familiare della propria amata, che porta Adán a non scrivere mai il nome Solveig nel suo *Cuaderno*, preferendo una forma impersonale per riferirsi a lei: «Aquella cuyo nombre real no será escrito en estas páginas, ya que, le fue dado de hombres y mujeres que no supieron nombrarla en el amoroso nombre que le convenía» (Marechal L. 1997: 327-328); già durante il suo incontro con Samuel Tesler, nel I libro, una volta che il filosofo di Villa Crespo pronuncia il nome della ragazza di Saavedra Adán ne soffre e «lo que más le dolía era ver ya en los labios impuros del dragón aquel nombre que no había proferido él ni siquiera en su Cuaderno de Tapas Azules» (Marechal L. 1997: 32). Nella *Vita Nova* Dante usa sempre il nome Beatrice, evitando il diminutivo familiare Bice e sottolineando da subito il senso profondo del nome della donna amata: «la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare» (Alighieri D.

1982: 1).

Sia Solveig che Beatrice sono circondate da altre donne, la prima dalle sorelle maggiori e la seconda dalle dame che l'accompagnano, e la scena del primo saluto è narrata da entrambi gli autori in termini analoghi, con lo stesso accento sulla fervente contemplazione dei due amanti e sulla loro paura davanti allo sguardo della donna, nella *Vita Nova*:

Avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne le quali erano di più lunga età, e, passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso e, per la sua ineffabile cortesia, la quale oggi è meritata nel grande secolo, mi salutò molto virtuosamente, tanto che mi parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. (Alighieri D. 1982: 3)

Adán scrive nel *Cuaderno*:

Tan absorto estaba yo en la tarea de admirarla y tan inusitado era el revuelo que su presencia levantaba en mi ánimo, que no supe contestar a su saludo. (...) Pero, si mi lengua enmudecía, una voz no extranjera para mí se levantaba ya sobre aquel nuevo tumulto de mi corazón y parecía exlamar, como respondiendo finalmente a la pregunta viva en torno de la cual giraba mi ser desde hacía tiempo: «¡Ahí está el rumbo del ala y el norte de la paloma!». (Marechal L. 1997: 328)

La relazione simbolica stabilita tra la donna amata e la luminosità appare in entrambe le opere e così quella con la primavera, che è la stagione in cui Adán incontra Solveig, mentre nell'opera di Dante Beatrice è ritratta in un momento in cui cammina dietro la dama di Guido Cavalcanti: «lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltate, secondo che altri si crede, imposto l'era nome Primavera, e così era chiamata» (Alighieri D. 1982: 46). Inoltre entrambe le donne sono descritte come dee o figlie di dei: secondo Dante «certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: "Ella non pareva figliuola d'uom mortale, ma di dio» (Alighieri D. 1982: 2-3), mentre Adán parla di Solveig come di una donna il cui corpo non produce ombra.

Ma ciò in cui si trova la più importante convergenza è il simile, e particolare, tipo di amore che Dante ed Adán provano per le loro rispettive donne e che allontana ideologicamente le due opere dai testi d'amor cortese, i quali risentivano di una forte presenza di elementi sensuali; quello che riguarda Dante e Adán è invece un «amor que es plátónico y contemplativo: un vínculo espiritual cuyo objeto trascendente se sitúa, en último término, en la Belleza increada que se vislumbra a través de la humana hermosura femenina» (Lojo de Beuter M.R. 1983: 23). Influssi di correnti neoplatoniche, destinati a crescere di importanza nella

formulazione delle teorie d'amore durante tutto il Rinascimento e ad arrivare al suo apice con pensatori come Ficino, Bembo, Castiglione e Leone Ebreo avevano già iniziato ad incidere sul *dolce stil novo* modificando la natura primitiva del *fin'amor* provenzale. Influenze significative del pensiero di tali correnti sono immediatamente riscontrabili nella *Vita Nova* in cui Beatrice è immagine di eterea bellezza, pura mediatrice tra la terra e il cielo. Il neoplatonismo del *Cuaderno de Tapas Azules*, è ancora più evidente e marcato, sia per quel che riguarda la teorizzazione astratta di cui Adán si serve abbondantemente commentando la storia della sua anima, che per il trattamento riservato all'amata mediante un costante processo di idealizzazione che arriva a trascendere in puro simbolo la figura della donna: «Solveig está mucho más cerca del símbolo puro que Beatrice; es mucho más clara y constante la remisión hacia el Otro (el Hermoso Primero) de cuya hermosura es reflejo la 'admirable mujer' a la que se reverencia» (Lojo de Beuter M.R. 1983: 23).

Infatti le divergenze tra la Beatrice della *Vita nova* e Solveig sono perlopiù volte a evidenziare il valore simbolico che investe quest'ultima, così se Dante elogia l'irraggiungibile bellezza di Beatrice e soprattutto le sue virtù morali, come succede nel celebre sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (Alighieri D. 1982: 51-52), Adán enfatizza particolarmente «la exquisita armonía corporal de la joven, que traduce en la materia una estructura inmaterial de 'número cantore'» (Lojo de Beuter M.R. 1983: 23-24), e all'elogio all'umiltà della dama di Dante sostituisce l'esaltazione del particolare tipo di sapienza di Solveig, che riesce a risvegliare una sorta di conoscenza intuitiva nell'animo di Adán, come capita la prima volta che la giovane pronuncia il nome del protagonista:

Por primera vez oí yo en su boca las letras de mi nombre; y en aquel «Adán Buenosayres» que pronunciaba ella me sentí nombrado como jamás lo había sido, tal como si, por vez primera, lograra yo en aquel nombre la total revelación de mi ser y el color exacto de mi destino. Y al preguntarme luego «¿Por qué lloras?», lo hizo ella como si lo supiese desde toda la eternidad. (Marechal L. 1997: 338)

Sempre sullo stesso piano si può interpretare la più notevole differenza tra Solveig Amundsen e Beatrice: durante il racconto della *Vita Nova* Dante parla sempre della sua amata come di una persona reale, identificando così nella stessa creatura il valore simbolico e la materia, Beatrice pur presentandosi come modello di perfezione e luminosa entità esemplare, all'interno della narrazione non abbandona la sua condizione di donna concreta, e che essa non sia una donna reale, ma immagine codificata di un alto concetto metafisico lo si può solo supporre, o dedurre da indizi per lo più extra-testuali; diversa invece si presenta la situazione di Solveig, nella quale «hay una marcada y dolorosa escisión entre el símbolo (la Mujer Celeste presentida por Adán) y la deliciosa pero frívola y efímera

mujer terrestre que el poeta se ve obligado a sepultar» (Lojo de Beuter M.R. 1983: 24). Solveig può sopravvivere per Adán solo in virtù della sua attività poetica, che gli consente di edificare una donna celeste, «libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto», così egli, scegliendo di seguire il percorso che porta alla contemplazione di questa donna sublimata, contemporaneamente e necessariamente sceglie di abbandonare la donna in carne e ossa la quale mantiene la sua importanza solo in quanto principio dell'intuizione di un tipo di bellezza e di amore differenti, trascendenti; è su queste spoglie che avviene la costruzione di una donna puramente simbolica:

Se produjo en Aquella un inevitable desdoblamiento, seguido de cierta necesaria oposición entre la mujer de tierra, que se destruía, y la mujer celeste que iba edificando mi alma en su taller secreto. Y como la construcción de la una se hacía con los despojos de la otra, no tardé yo en advertir que, mientras la criatura espiritual adelantaba en crecimiento y virtud, la criatura terrena disminuía paralelamente, hasta llegar a su límite con la nada. Fue así como «la muerte de Aquella» se impuso a mi entendimiento con el rigor de una necesidad. (Lojo de Beuter M.R. 1983: 340)

Questi punti di divergenza tra le due opere non sono casuali differenze di trattamento o semplici discrepanze ideologiche. L'operazione cui si dedica Marechal per mezzo dell'opera scritta dal suo protagonista è quella di esplicitare artisticamente una certa interpretazione esoterica dell'attività poetica di Dante, e quindi anche della *Vita nova*, e dei suoi compagni stilnovisti, interpretazione che trova le sue radici in alcuni commenti all'opera del fiorentino già nel '400 e che, pur rappresentando una zona marginale rispetto agli studi danteschi ortodossi, ebbe un certo numero di sostenitori, anche brillanti, nel XIX e nel XX secolo. Il primo di essi fu Gabriele Rossetti che in alcune opere² sosteneva l'appartenenza di Dante, e degli altri stilnovisti, sino a Petrarca e Boccaccio, a una setta segreta chiamata dei «Fedeli d'Amore» il cui obiettivo era una riforma radicale della Chiesa in senso ghibellino e antipapale; gli affiliati a questa setta si trovavano nella condizione di dover usare un linguaggio criptico, allegorico e anagogico, che potesse eludere l'occhio vigile dell'Inquisizione. Così anche quando essi si riferivano a una donna amata, come la Beatrice di Dante, lo facevano con l'intenzione di riferirsi ad altro: Rossetti sostiene che con essa il poeta voleva indicare la filosofia.

Ancora nell'800 l'interpretazione dell'opera di Dante in questo senso è sostenuta da Eugene Aroux che riconosce in Dante la figura di un eretico nel suo

² In particolare si tratta di *Comento analitico alla Divina Commedia* del 1827 e dei *Ragionamenti su Beatrice di Dante* del 1842.

libro *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste* nel quale pone la sua maggior enfasi sull'aspetto politico della dottrina dei «Fedeli d'amore», e da Francesco Paolo Perez che riprende molte tesi care all'interpretazione esoterica di Dante e identifica Beatrice con la Sapienza Santa del libro di Salomone nel suo saggio *Beatrice svelata* del 1865.

Il vasto e sfortunato progetto di esegesi dantesca edificato da Pascoli, riprende il tentativo di portare in auge un'interpretazione di tipo esoterico della *Divina Commedia* e della restante opera di Dante. Il poeta romagnolo, distinguendosi da Aroux e Rossetti, pone l'accento sull'aspetto metafisico dell'esoterismo della setta, e quindi di Dante; egli vede Beatrice come una donna trascendente, che nasconde significati divini:

La Donna gentile del *Convivio* è, anagogicamente, la Vergine madre di Gesù ch'è sapienza, e, allegoricamente, è la *sapientia* o la filosofia; e comprende nell'un modo e nell'altro quella sapienza che nella *Vita Nova* è figurata in una specie di Madonna terrena, imitatrice della celeste. (Pascoli G. 1930: 43)

Sulla stessa scia si pone l'opera di un allievo del Pascoli, il romano Luigi Valli, che riprende la lettura dell'opera di Dante in senso esoterico, distinguendosi dai suoi predecessori, che la interpretavano in chiave eterodossa, neopitagorica e ghibellina, e ponendo invece le sue riflessioni in una prospettiva rigorosamente cattolica. Proprio questo studioso fu particolarmente ammirato da Marechal, nella cui biblioteca personale sono conservate cinque delle sue opere; quattro di queste riguardano l'interpretazione esoterica dell'opera dantesca,³ e, in particolare, *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, risulta segnato su varie pagine dallo stesso scrittore argentino. Che, del resto, non lesina commenti su tale tradizione nei saggi riguardanti il suo romanzo, ad esempio, in *Autobiografía de un novelista*, dopo aver indicato Dante come proprio maestro e segnalatolo come appartenente alla setta dei «Fedeli d'Amore» insieme agli altri stilnovisti, si legge che si trattava di «todo un conjunto de poetas metafísico que pertenecían a una organización secreta (...) y se expresaban mediante un lenguaje simbólico, que se comunicaba mediante el soneto» (Marechal L. 2000: 67).

La tesi sostenuta vigorosamente da Valli è che la poesia d'amore italiana dei secoli tra l'XI e il XIV nasconda «appassionate idee mistiche espresse sotto il velo dell'amore» (Valli L. 1994: 27): uno dei risultati di queste pratiche poetiche fu un'abbondante letteratura orientata verso il corteggiamento e la conquista di una

³ Si tratta di Luigi Valli, *Il segreto della Croce e dell'Aquila nella Divina Commedia*, Ed. Zanichelli, Bologna, 1922; Luigi Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Ed. Optima, Roma, 1928; *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, II, Ed. Optima, Roma, 1930; Luigi Valli, *La struttura morale dell'Universo Dantesco*, Ed. Optima, Roma, 1935. La quinta opera di Valli presente nella biblioteca Marechal sita a Rosario è Luigi Valli, *Ritmi*, Ed. Optima, Roma, 1929.

dama, la quale, pur essendo presentata da ogni poeta con diversi nomi,⁴ nasconderebbe sempre la medesima figura, poiché in realtà il corpo ed il nome affidato ad ognuna di esse fungerebbe da velo sotto il quale nascondere la vera identità di questa creatura poetico-mistica. Valli segnala come questa operazione non sia stata ideata da Dante e dagli stilnovisti italiani, ma risalga all'antichità e sia rimasta vitale durante tutto il Medioevo, permettendoci di individuare sotto l'immagine simbolica della donna la vera essenza della Sapienza Mistica:

È cosa nota e indiscussa che l'antichità e il Medioevo avevano simboleggiato in una donna la Sapienza Mistica. Dal *Cantico dei Cantici* al *De Consolatione Philosophiae* di Boezio, la Sapienza era stata pensata nell'immagine della donna amata. Che c'è di strano a supporre che altrettanto abbiano fatto anche i «Fedeli d'Amore»? (Valli L. 1994: 86)

Valli per altro non si limita a questa conclusione, ma si impegna a spiegare come la setta dei «Fedeli d'Amore» fosse sì di carattere cattolico ortodosso, ma vincolata politicamente con settori ghibellini, e che «si deve inquadrare tra la strage degli Albigesi e quella dei Templari; si deve incorniciare in quel fervore di tentate rivoluzioni religiose, di aspettative apocalittiche, di odii contro la Chiesa carnale, di ricerca della Chiesa ideale»; di qui la necessità di nascondere le proprie velleità rivoluzionarie dietro a parole e formule codificate, intellegibili per i soli affiliati, e per le stesse ragioni è comprensibile come e perché sia stata individuata da Boccaccio una donna reale, Beatrice Portinari, da affiancare allo scrittore della *Vita Nova*:

La testimonianza storica principalissima a favore della realtà di Beatrice Portinari non solo viene fuori quasi ottant'anni dopo la morte di lei, ma è resa da un «Fedele d'Amore» come era Giovanni Boccaccio, da un «Fedele d'Amore» che non avrebbe potuto esprimere la vera realtà di Beatrice senza rischiare il *rogo* e che, invece, doveva far di tutto per nascondere la vera essenza di lei. (Valli L. 1994: 58)

Marechal fonda la sua riscrittura della *Vita Nova* sulle teorie dello studioso romano, naturalmente senza doversi preoccupare delle accuse di eresia che avrebbero potuto colpire i suoi predecessori stilnovisti, e anche per questa ragione l'abbandono della Solveig terrestre da parte di Adán e la successiva edificazione di una donna celeste può essere esplicitata, senza lasciare dubbi circa

⁴ In un suo saggio riguardo il rapporto tra le donne di questi poeti e la Solveig di Marechal, José Ignacio Gallardo scrive, riferendosi alla donna cantata dal poeta Cino da Pistoia: «Curiosamente, la amada de éste se llamó Selvaggia dei Vergilesi, nombre con las mismas consonantes que Solveig, y con parecida fonética. No pretendo decir con ello que Marechal haya utilizado esta fuente a la hora de nombrar su personaje, pero dejo constancia» (Gallardo J. I. 1990: 298).

la natura mistico-spirituale di quest'ultima. Ed è lo stesso Marechal a sintetizzare chiaramente, in *Claves de Adán Buenosayres*, la sua visione riguardo i «Fedeli d'Amore», dimostrando di condividere a fondo le posizioni di Valli:

Me limitaré a decir, en síntesis: a) que los «fieles de Amor» celebraron, en lenguaje amoroso, a una Dama enigmática; b) que dicha Señora, pese a los nombres distintos que le da cada uno de sus amantes (Beatriz, Giovanna o Lauretta), se resuelve al fin en cierta Mujer única y simbólica; c) que la noción de tal Mujer se aclara en Dino Compagni, cuando ese «fiel de Amor» la designa con el nombre de *Madonna Intelligenza*; d) que *Madonna* simboliza el Intelecto trascendente por lo cual el hombre se une o puede unirse a Dios, y que simboliza en su «perfección pasiva o femenina»; e) que, por tanto, *Madonna* es la Raquel de los hebreos, la Sophía de los gnósticos, la *Juana Coeli* (puerta del cielo) y la *Sedes Sapientiae* (asiento de la sabiduría) que los cristianos entendemos en la Virgen Madre. (Marechal L. 1995: 175-176)

Quindi a Marechal interessa essenzialmente il significato simbolico di Beatrice, assimilabile a quello affidato a Solveig: entrambe guidano l'eroe alla contemplazione dell'Assoluto, entrambe rappresentano l'alto concetto di «Intelletto d'Amore».

Ponendosi in questa prospettiva alcune analogie tra il *Cuaderno de Tapas Azules*, ma più in generale tra il rapporto che lega Adán a Solveig e poi alla sublimazione di Solveig, e la *Vita Nova* si fanno patenti e notevolmente significative.

Si è già ripetutamente evidenziato come l'*Adán Buenosayres* si fondi anzitutto sul *tòpos* letterario del viaggio; da parte sua Dante propone anzitutto l'immagine dell'amore pellegrino: «trovai Amor in mezzo de la via/ in abito leggier di peregrino» (Alighieri D. 1982: 13), e poco avanti egli stesso dice di «stare quasi come colui che non sa per che via pigli il suo cammino e che vuole andare e non sa onde vada» (Alighieri D. 1982: 20). Adán, sin dal suo risveglio nel I libro, è il viaggiatore che, allo stesso modo di Dante, ha perduto il giusto cammino per avvicinarsi a «las huellas peligrosas de la hermosura» (Marechal L. 1997: 314), e spera di trovare nella bella adolescente di Saavedra «la materia prima de una Laura o de una Beatriz» (Marechal L. 1997: 123). Per questa ragione il lavoro di sublimazione nei confronti di Solveig finisce per definire in maniera specifica il protagonista, «ya que además de configurar a Solveig según el modelo de Beatrice y de señalar el proceso de transformación de una mujer carnal en la Mujer abstracta y simbólica, determina la condición del poeta, «héroe» que emprende la «vía del amor» (Bravo Herrera F. E. 2007: 291-292), ovvero, come indicato da Marechal nel *Prólogo* al *Cantico spirituale* di San Giovanni della Croce, «la experiencia mística del viaje del alma que tiende a unirse a Dios» (Marechal L.

1944: 25).

Già durante gli antecedenti all'incontro con la «Amorosa Madonna Intelligenza», quando Solveig è ancora la creatura terrestre che Adán dovrà abbandonare, essa presenta delle caratteristiche che ne suggeriscono l'origine divina, caratteristiche facilmente individuabili anche nell'opera di Dante. La visione della ragazza provoca in Adán un «súbito deslumbramiento, como el que produce la hermosura» (Marechal L. 1997: 330), questo perché la bellezza di Solveig è splendore di qualcosa di vero, il riflesso della bellezza del Creatore, tanto che il solo averla vicina gli fa sentire come mai prima «tan vecino de Saavedra el cielo», durante i suoi ragionamenti amorosi, poi, l'eroe riconosce nella ragazza il «puente de plata ofrecido a no sabía yo qué nuevo peregrinaje de mi entendimiento»; inoltre sono riferiti con grande frequenza alla ragazza termini come «beatitud», «gracia», «gracioso», volti a sottolineare ulteriormente il valore ultraterreno che il protagonista riconosce a Solveig. Gli stessi stati d'animo ed elogi simili sono abbondantemente presenti nella *Vita Nova*, opera in cui Dante non manca mai di attribuire all'amata caratteristiche divine, come ad esempio nella canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* si legge: «Dice di lei Amor: 'Cosa mortale/ come esser può sì adorna e sì pura?'/ Poi la riguarda e fra se stesso giura/ che Dio ne 'ntenda far cosa nuova» (Alighieri D. 1982: 31), e, nel celebre sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*: «ella si va, sentendosi laudare,/ benignamente e d'umiltà vestita,/ e par che sia una cosa venuta/ dal cielo in terra a miracol mostrare» (Alighieri D. 1982: 51); gli esempi si potrebbero moltiplicare, la natura divina della donna è permanentemente sottolineata.

Però, come nota giustamente Graciela Coulson, nel caso di Solveig questi attributi celesti, fino a questo punto, sono solo tracce della natura di quella che sarà la donna celeste:

Solveig es todavía la criatura terrestre en cuya fragilidad reconoce Adán su condición de ser mortal. Por eso se distancia de ella para volver a su soledad y, desde allí, construir la imagen de una nueva Solveig que crece amorosamente re-creada por su imaginación. (Coulson G. 1973: 83)

A questo punto Adán crea una nuova Solveig, idealizzando la ragazza di Saavedra: si impone un amoroso lavoro di astrazione per liberare la donna dalla materia, con l'intenzione di conferirle un'esistenza eterna. Si tratta di un'astrazione poetica grazie alla quale «la figura de Solveig Amundsen se transforma y se sublima a través de la mirada y de la escritura de Adán en su *Cuaderno de Tapas Azules*» (Bravo Herrera F. E. 2007: 290), ma anche questa creatura poetica, che è concretizzazione dell'amore del protagonista per la donna per mezzo dell'astrazione di quest'ultima, è destinata a morire, e Adán lo anticipa quando ancora si trova alla riunione degli Amundsen e subisce la sua più grande delusione amorosa, ovvero l'indifferenza di Solveig per il *Cuaderno* a lei dedicato:

Así como le había dado él un cuerpo, un alma, una existencia y un idioma, también sabría darle una muerte poética. El mismo cargaría en sus brazos los despojos mortales de la Solveig ideal; y a falta de tierra en que sepultarla, inventaría para ella una lujosa inhumación de literatura. Y lo haría esa noche, allá en el cuarto de sus tormentos y en una soledad tajeada de sollozos. (Marechal L. 1997: 124)

E proprio la notte stessa recupera il *Cuaderno*, al quale Solveig era rimasta completamente indifferente, e vi aggiunge la sezione contenente il «funeral maldito». Questa è l'ultima tappa in cui possiamo seguire il protagonista, che, come già sappiamo, ha trovato, grazie al modello esemplare della Donna della sfera rivelatogli precedentemente in sogno, come una sorta di intuizione mistica, e ad un'ultima sublimazione della figura femminile, la giusta direzione su cui procedere nel suo cammino spirituale:

Después de esta muerte «metafísica» (es decir, necesaria para conseguir el propósito metafísico), la imagen idealizada de Solveig Celeste o la «niña-que-ya-no-puede-suceder» pasa a coincidir con la de Aquella, la Beatrice que puede conducir el Amante a presencia del Amado. (Coulson G. 1973: 84)

La morte di Beatrice nella *Vita Nova* nell'interpretazione esoterica fornita da Valli è direttamente relazionabile con quella di Solveig. Lo studioso allievo del Pascoli si trova a rispondere, sempre nella sua opera sul linguaggio dei «Fedeli d'Amore», ai suoi detrattori che fanno presente il fatto che Beatrice non potrebbe essere la *Madonna Intelligenza* o la *Sapienza mistica*, poiché essa nell'opera di Dante muore, così come capita del resto alla Selvaggia di Cino da Pistoia, e a tante altre donne di questi poeti. Il punto è, come spiega Valli, che la *Sapienza mistica* presenta tra le proprie caratteristiche proprio il fatto di morire, che è poi l'azione trascendente che rende possibile la contemplazione stessa della *Sapienza*; scrive Valli:

La mistica Sapienza muore. Il morire è proprio una delle sue caratteristiche. La frequenza con la quale le donne di questi poeti muoiono prima dei loro amanti, è appunto una riprova del fatto che esse rappresentano la *mistica Sapienza*, cioè *Rachele*, la quale come diffusamente aveva spiegato Riccardo da S. Vittore, *muore, perché si chiama morte di Rachele il trascendere della Sapienza nell'atto della contemplazione pura.* (Valli L. 1994: 110)

Riccardo di San Vittore aveva ravvivato, sviluppandolo nel suo *Beniamino*

minore, e attribuendogli valori allegorici, il simbolismo biblico, e poi agostiniano, di Lia e Rachele, mogli di Giacobbe; il testo è un trattato di morale mistica teso a preparare lo spirito umano a raggiungere la contemplazione di Dio, e in questo senso all'interno dell'opera, in cui Rachele rappresenta «la ragione quando è illuminata dalla luce della somma e vera sapienza [...] è la ragione che porta alla contemplazione della sapienza divina» (Di San Vittore R. 1991: 35-37), la sua morte acquista un altissimo e profondo significato: avviene in contemporanea con la nascita del suo ultimo figlio, Beniamino che rappresenta per Riccardo l'atto dell'intelligenza pura:

Nasce Beniamino e muore Rachele: quando la mente dell'uomo è rapita fuori di sé, tutti i limiti del ragionamento umano vengono oltrepassati. Tutto il sistema del ragionamento umano soccombe infatti di fronte a quanto l'anima, innalzata sopra di sé e rapita nell'estasi, percepisce della luce divina. Cos'è la morte di Rachele se non il venir meno della ragione? (Di San Vittore R. 1991: 140)

Valli, dopo aver commentato questi passi ponendo in evidenza l'affinità della Beatrice dantesca con Rachele e ricordando che Riccardo da San Vittore era uno dei maestri di Dante, argomenta così la tesi di tale affinità:

Le due cose sono *una cosa sola*. Morire di Beatrice, morire di Rachele, *excessus mentis*, col quale si giunge all'atto della pura contemplazione, a Dio. E ancora una volta la caratteristica di Beatrice - Rachele così manifesta nella *Divina Commedia*, si ritrova nella Beatrice della *Vita Nuova*. Nella *Vita Nuova*, libro eminentemente mistico, si parla di questa mistica morte, e nella *Divina Commedia* il poeta sacro ascende, sì, a Dio per mezzo della sua Rachele, ma della sua *Rachele che è morta*, ascende con lei *in quanto* è morta. Finché Beatrice (Rachele) è viva, essa è Sapienza, sì, ma si chiama soltanto «*Spes aeternae contemplationis*», e si può avere il *presentimento* che ella salirà al cielo, presentimento lungamente descritto nella *Vita Nuova* («Madonna è disziata in sommo cielo»), ma la sua morte segna il *suo perfezionarsi*, segna il *conseguimento di un alto grado di mistica intuizione da parte dell'amante di Beatrice*. (Valli L. 1994: 113-114)

Quindi per Valli la Beatrice della *Vita Nuova* già non è una donna reale, in carne ed ossa: essa è già la mistica Sapienza, che nel *Paradiso* della sua *Commedia* subisce un processo di perfezionamento, proprio in virtù della morte che l'aveva colta nell'opera giovanile del poeta fiorentino:

Dante nella *Vita Nuova* dà a Beatrice il carattere vero della Sapienza

mistico - iniziatica e il suo amore per essa si svolge in gradi successivi di *iniziazione*, ma egli pure ha la parentesi filosofico - intellettualistica del *Convivio* e dopo di essa la sua donna riappare in forma assai più limpida col carattere di *Sapienza* già affidata alla Chiesa e della quale ora sul Carro della Chiesa è stato usurpato il posto. (Valli L. 1994: 177)

La morte di Solveig, assume lo stesso valore di quella di Beatrice: nell'ultima sezione del *Cuaderno Adán* racconta il sogno in cui porta il corpo morto della sua amata attraverso una laguna, fino a un tempio dove egli deve lasciare per sempre le spoglie di Solveig. Deposito il cadavere della donna l'eroe si dispera, finché sente una presenza dietro di lui: si tratta di un vecchio che si presenta dicendo: «soy el que ha movido, mueve y moverà tus pasos» (Marechal L. 1987: 342) e subito dopo gli impartisce l'ordine più importante, il vero fine della ricerca mistica di Adán, il quale poteva approssimarvisi solo una volta abbandonata per sempre Solveig, ovvero dopo la morte di questa ragazza da egli poeticamente edificata: «Abandona ya las imágenes numerosas, y busca el único y verdadero semblante de Aquella» (Marechal L. 1997: 342).

È bene notare che non solo la morte di Solveig è da relazionarsi a quella di Beatrice, ed entrambe sono figura della morte della mistica Sapienza; anche i rispettivi protagonisti delle due opere, Adán e Dante, si trovano ad affrontare almeno simbolicamente una morte. Quella di Dante, dichiarata solo in maniera indiretta per mezzo del titolo della *Vita Nova*, è commentata da Valli che fornisce i significati mistici della parola «morte», il primo dei quali è «la *morte mistica*, cioè morte dell'errore, rinascita nella verità che è vera vita» (Valli L. 1994: 190), lo studioso prosegue poco più avanti:

Già nel misticismo dei misteri più antichi l'iniziazione era concepita come un abbandono della vita vecchia, come una *palingenesi*, come l'assunzione di una *vita nuova* e perciò come un morire (mistico) del vecchio uomo e un assumere una *vita nuova*, che è sentita e pensata come una *rinascita* o *palingenesi*. (Valli L. 1994: 190)

Nel *Prólogo indispensable* dell'*Adán Buenosayres* il narratore descrive un corteo funebre di sei uomini che trasportano «un ataúd de modesta factura (cuatro tablitas frágiles) cuya levedad era tanta, que nos parecía llevar en su interior, no la vencida carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido»; la morte di Adán però non viene mai più accennata, visto che il Relato si conclude col nostro eroe bloccato nel fondo dell'inferno di Cacodelphia, preso nel suo viaggio penitenziale; risulta però idonea l'interpretazione simbolica di questa morte. Dante ha dato via al racconto della *Vita Nova* partendo appunto dal principio di una nuova epoca per il suo spirito:

In quella parte del libro della mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*, sotto la qual rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte almeno la loro sentenza. (Alighieri D. 1982: 1)

e anche Adán apre il suo *Cuaderno de Tapas Azules* in maniera simile:

Mi vida, en sus diez primeros años, nada ofrece que merezca el honor de la pluma o el ejercicio de la memoria. Es aquella una edad en que el alma, semejante a una copa vacía, se hunde hasta el fondo en el río cambiante de la realidad (que tal nombre damos en un principio al color mentiroso de la tierra), y espiga, recoge y devora la creación visible, como si sólo para esa cosecha bárbara el mundo hubiese nacido. (Marechal L. 1997: 317)

Entrambi i poeti narrano, durante il loro tragitto mistico, della propria personale preparazione spirituale a una vita diversa da quella che hanno vissuto fino ad allora, appunto una vita nuova, in cui nuova è da intendersi nell'accezione positiva di «vera»: «la terminologia simbolica aveva chiamato *vita* o *vera vita* o *vita nuova* l'illuminazione rinnovatrice dell'adepto per opera della mistica Sapienza e aveva dato a questa illuminazione, che *uccideva* l'uomo antico mentre faceva *vivere* il nuovo, il nome di 'morte'» (Valli L. 1994: 193).

Abbiamo visto così come la proposta di Valli e l'interpretazione spirituale del mondo di Marechal entrino in contatto, dando alla luce un vivace rapporto intertestuale che traccia un coerente orizzonte ideologico, «Valli y Marechal, lectores o 'precursores' de Dante –como el *Pierre Menard* borgiano– se convierten por tanto, en lectores- escritores que re-escriben e interpretan la poesía dantesca y, aparentemente, desde la clave de los *Fedeli d'Amore*» (Bravo Herrera F. E. 2007: 294); in conclusione mi sembra opportuno notare con Luigi Valli che:

una continuità mirabile e limpidissima lega il pensiero della *Commedia* all'amore giovanile di Dante e quest'amore giovanile a quello dei suoi compagni e tutti questi amori (che sono sempre lo *stesso amore*) alla secolare tradizione del *mistico amore* dell'umanità, che si spinge indietro nei tempi fino a inesplorate lontananze. (Valli L. 1994: 179)

Grazie all'impegno artistico e all'originalità di Leopoldo Marechal questa tradizione ha vissuto un rinnovamento che le ha permesso di raggiungere, intatta,

la metà del XX secolo e di approdare in altri porti, nel caso di Adán in quello latinoamericano di Buenos Aires dove il protagonista del romanzo prova l'esperienza spirituale della sua personale *vita nuova* porteña.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri Dante, *Vita Nova*, Milano, Garzanti, Milano, 1982.
- Bachtin Mijail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Barcia Pedro Luis, «Introducción», in Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Madrid, Castalia, 1995.
- Bravo Herrera Fernanda Elisa, «Dante, Valli y Marechal: *Fedeli d'Amore* en dialogo», in AA.VV., *Dante en América Latina*, Cassino, Centro editoriale di Ateneo dell'Università degli studi di Cassino, 2007.
- Cortázar Julio, *Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres*, in *Realidad*, No. 14, Buenos Aires, 1949.
- Coulson Graciela, *Marechal: la pasión metafísica*, Buenos Aires, García Cambeyro, 1973.
- Di San Vittore, Riccardo, *La preparazione dell'anima alla contemplazione-Beniamino minore*, Firenze, Nardini, 1991.
- Gallardo José Ignacio, *El Cuaderno de Tapas Azules*, «*Vita Nuova*» de Leopoldo Marechal, in *Philología Hispalensis*, Vol. V, Fasc. I, Siviglia, 1990.
- Gramuglio María Teresa, «Retrato del escritor como martinfierrista muerto», in Marechal Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Madrid, Colección Archivos, Madrid, 1997.
- Lojo de Beuter María Rosa, *La mujer simbólica en la narrativa de L. Marechal*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1983.
- Marechal Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Madrid, Colección Archivos, Madrid, 1997.
- Marechal Leopoldo, *Autobiografía de un novelista*, in *Proa*, tercera época, No. 49, settembre/ottobre 2000.
- Marechal Leopoldo, *Cuaderno de Navegación*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Marechal Leopoldo, «Prólogo», in San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, Buenos Aires, Estrada, 1944.
- Pascoli Giovanni, *La mirabile visione. Abbozzo di una storia della Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1930.
- Valli Luigi, *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Milano, Luni, 1994.