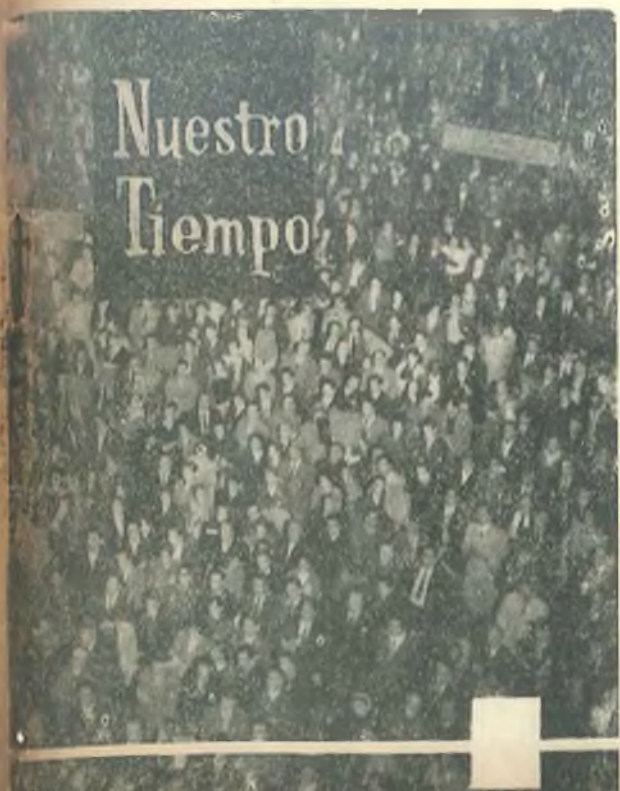


LUCE FABBRI - CRESSATTI

Influenza della letteratura italiana sulla cultura rioplatense (1810-1853)

EDICIONES



Nuestro
Tiempo

1966

Influenza della letteratura italiana
sulla cultura rioplatense (1810-1853)

Montevideo
24-X-1967
Par el Insp. Arturo Rodríguez
Zorrilla, homenaje de Infancia
extrema a la escuela
Juice Solé
Cremati.

Questo lavoro forma parte
dell'opera: Influenza della
Filosofia, della Letteratura
e della Lingua Italiana nella
Cultura del Rio de la Plata.
pubblicata in questa Colle-
zione, col contributo specia-
le del Consiglio Nazionale
delle Ricerche d'Italia.

Impreso en el Uruguay. Printed in Uruguay.
Stampato in Uruguay., Copyright by
Luce Fabbri Cressatti
Queda hecho el depósito

LUCE FABBRI CRESSATTI

Influenza della letteratura
italiana sulla cultura rioplatense
(1810-1853)

Montevideo
Ediciones Nuestro Tiempo
1966



LA LETTERATURA

INTRODUZIONE

Il punto di partenza della cultura rioplatense è povero ed apparentemente monocoloro: si restringe negli angusti limiti dell'“intelligenza” coloniale burocratica, cortigiana, oppressa dalla censura, dominata dalle correnti egemoniche della cultura spagnola, immiserite dalla distanza e dal loro stesso monopolio spirituale.

Influssi non spagnoli si ricevevano, nelle colonie ispanoamericane, unicamente o quasi unicamente attraverso la Spagna. Così, prima del trattato di Utrecht si sente nell'epica sudamericana un prepotente influsso dell'Ariosto e del Tasso; e, sulla corda eroica, tale influsso si prolunga anche dopo, sotto i Borboni, e perfino nel periodo dell'emancipazione. Ma, in generale, nel Settecento, l'influsso che domina è quello francese, perché orientata verso la Francia è in quell'epoca tutta la cultura spagnola.

Il monopolio commerciale che manteneva la Spagna nelle sue colonie rendeva difficile in queste ultime la diffusione dei libri stranieri, che d'altra parte avrebbero trovato assai pochi lettori. Per i libri c'erano poi disposizioni speciali che proibivano l'entrata di scritti “de romance y materias profanas”. E' vero che le “Reales Cédulas” in questo campo erano ubbidite molto poco (1) e che, per esempio, i Gesuiti riuscirono ad avere nell'America spagnola delle magnifiche biblioteche, in cui l'Ariosto, il Tasso, e gli umanisti italiani figuravano vicino ai classici greci e latini (2). Ma si trattava di fonti culturali d'irradiazione limitata.

Lo stesso succedeva per le lingue. Nelle poche scuole secondarie e superiori destinate a una piccola minoranza e dirette generalmente da gesuiti e francescani (solo da questi ultimi dopo l'espulsione dei primi), si studiavano il latino e il greco, ma non le lingue straniere.

Nel panorama dell'America latina coloniale, il Plata si distingue per la mancanza d'una tradizione indigena, a cui invano si fece appello nel momento dell'indipendenza cercando di crearne per lo meno il mito, e per la presenza d'una borghesia più o meno illuminata, con maggiori aspirazioni culturali ed economiche che altrove e quindi con maggior tendenza a rompere il guscio della colonia. Dice Ricardo Rojas nella sua ampia *Literatura argentina*: “*Moreno y Varela, hijos de españoles; Castelli y Luca, hijos de italianos; y sus*

colaboradores el irlandés Brown, el francés Brandsen, el alemán Holmberg — todos se presentaban a la imaginación exaltada como legítimos herederos del espíritu precolombiano” (Vol. II p. 938). Però, se il Sole di Maggio, cioè della rivoluzione antispagnola di Buenos Aires, si considerò continuazione del Sole incaico, allo stesso titolo e con la stessa profondità si identificò con Febo Apolline nel neoclassicismo epidermico dei canti eroici dell’emancipazione.

E né il miraggio degli Incas, indizio d’un nazionalismo continentale nascente, né l’Olimpo ereditato dalla lunga dominazione spagnola, impedirono che la generazione del 1810 guardasse verso l’Europa, spinta dall’indirizzo illuministico della stessa cultura peninsulare più recente, dalle necessità del suo proprio sviluppo ed anche da quella ventata d’aria aperta portata nel Plata alla vigilia dell’indipendenza, dalle due effimere invasioni inglesi.

In ogni modo, gli influssi francese ed inglese, nel lungo periodo della crisi, furono preponderanti e su di essi si basò soprattutto lo sforzo per uscire, nei limiti permessi dalla comunanza della lingua, dall’ambito, per tanto tempo chiuso, della cultura spagnola. Se nei canti epici che celebrano le vittorie nella lotta emancipatrice antispagnola si sentono spesso accenti tasseschi, ciò si deve alla componente italiana del neoclassicismo spagnolo, che si prolunga, per forza di gravità, oltre la rottura del vincolo politico e malgrado il desiderio d’una liberazione culturale.

La rivoluzione sudamericana, come il suo antefatto immediato, la rivoluzione francese, s’ispira a ideali plutarchiani in perfetta armonia con l’atmosfera letteraria dominante. L’inno nazionale argentino di Fidel López classicheggia e quello uruguayano di Acuña de Figueroa afferma che chi offenda il popolo dell’Uruguay troverà

*“si enemigo, la lanza de Marte;
“si tirano, de Bruto el puñal”*

Tale neoclassicismo però, tanto nel suo aspetto eroico, quanto nell’arcadico della lirica amorosa, accoglie accenti nuovi, fa risuonare corde sconosciute al freddo petrarcheggiare della letteratura coloniale del secolo anteriore. Anche questo è un contraccolpo, un ritardo (l’Atlantico è una dimensione non solo spaziale, ma anche temporale), d’un fenomeno europeo: i sentimenti romantici in seno alla letteratura classicheggiante finisecolare, comprese le ultime propaggini della moribonda Arcadia. Il poeta più ammirato ed imitato in questo periodo è lo spagnolo Meléndez Valdés (1754-1817), su cui influì intensamente Metastasio e che — dice Valbuena (Historia de la literatura española, Barcelona - 1945, Tomo II, p. 534) — *“en la mitad de camino entre el neoclasicismo y el romanticismo dio entrada plena al paisaje*

de noche, a la luna solitaria, a la emoción entrecortada ante el desengaño el amor doloroso o la muerte del amigo".

Un curioso esempio di questa sovrapposizione di influssi nuovi al fondo classicista della tradizione coloniale è un decreto del governo argentino, per cui si ricompensava il poeta Esteban de Luca per il suo *Canto lírico a la libertad de Lima*, scritto nel 1821, con la pubblicazione ufficiale dell'inno e inoltre con il dono delle opere d'Omero, Ossian, Virgilio, il Tasso e Voltaire, elenco in cui l'illuminismo e le nebbie nordiche si mescolano sintomaticamente con la cultura classica ortodossa: la Grecia, Roma, l'Italia rinascimentale.

In quest'atmosfera dovevano trovare eco, anche se non facilmente distinguibile, i grandi poeti italiani del periodo rivoluzionario e napoleonico. Ampiamente documentato è l'influsso d'Alfieri sul teatro, che sarà trattato in altra parte di questo "quaderno", ma che ci porta a pensare alla diffusione della letteratura italiana di quest'epoca anche in campi in cui essa è meno riconoscibile.

I POETI DI MAGGIO

Neoclassici con presentimenti romantici sono tutti i poeti della generazione rivoluzionaria, i poeti dell'indipendenza, i poeti detti "di Maggio", perché il 25 maggio del 1810 cominciò il processo dell'emancipazione argentina che, col tempo, doveva trasformarsi in rioplatense.

Alla generazione di Maggio appartiene, per l'età, anche uno scrittore singolare, che dovremo prendere in esame per primo e separatamente perché, argentino di nascita, d'educazione e di sentimenti, fu però genericamente sudamericano per la sua vita errabonda, che lo portò lontano dall'Argentina proprio alla vigilia degli avvenimenti decisivi che condussero a quell'indipendenza dalla Spagna, per cui egli attivamente cospirò nel resto dell'America e specialmente a Cuba. Si chiamava *José Antonio Miralla* ed era nato a Córdoba nel 1790. Traduttore in spagnolo delle *"Ultime lettere di Jacopo Ortis"*, fu veramente un'anima fosciana per i suoi entusiasmi preromantici, per la sua passione di libertà, per la sua vocazione d'esiliato. Perfino il ritratto che c'è rimasto di lui ricorda in qualche modo per l'atteggiamento quello giovanile del Foscolo.

Miralla studiò Teologia a Buenos Aires, ma interruppe la carriera per seguire nel Perù l'orafa genovese Boqui (probabile grafia spagnola per "Bocchi"), che gli fece da padre e gli comunicò le sue tendenze liberali e le sue attitudini cospiratorie, insieme forse a quell'amore per la lingua e la

letteratura italiana che si manifestò in lui poco dopo e non solo attraverso la traduzione dell'*Ortis*.

Lo studio dell'italiano non fu del resto per lui che una manifestazione della tendenza illuminista al cosmopolitismo, giacché fu accompagnata da un simile studio del francese e dell'inglese. Uno dei primi effetti culturali dello sforzo per scuotere il giogo spagnolo fu infatti l'introduzione delle lingue e letterature straniere nei programmi di studio. E Miralla fu, in questo campo come in molti altri, un precursore, che, se non trasformò questa ribellione letteraria in dottrina, come più tardi fecero Gubiérrez ed Echeverría, uscì però nei fatti dal cerchio limitato della letteratura spagnola, anche se quasi solo con traduzioni.

Ecco i consigli che dava nel 1824, in Colombia, a un versificatore suo contemporaneo:

*"Ya que sabe latín, siempre en la mano
Al gran Virgilio tenga, al sabio Horacio,
A Ovidio y los demás hasta Lucano;*

*Lea en francés y lea muy despacio
De Corneille a Dehille: en donde tiene
De cultivar su gusto inmenso espacio.*

*Aprender de memoria le conviene
Desde el Dante hasta Alfieri cuanto pueda,
Inclusa cuanta sal Casti contiene. (3)*

Può sorprendere il nome del Casti in appendice a una serie soltiutesa che va da Dante all'Alfieni. Ma può essere questa una buona occasione per rilevare la relativa popolarità di cui godeva allora fra i letterati sudamericani l'autore degli *Animali parlanti*, opera di cui, una ventina d'anni più tardi, l'autore dell'Inno nazionale uruguayano, Francisco Acuña de Figueroa, contemporaneo di Miralla per nascita, ma di vita assai più lunga, pare abbia tentato la traduzione (4).

Miralla indicava evidentemente agli altri la via da lui stesso seguita dell'amoroso studio delle grandi opere letterarie nella loro lingua originale. E, siccome, più che poeta, era nato traduttore, alle traduzioni dedicò la miglior parte del tempo che gli lasciavano libero il commercio, la vita politica, le cariche e il giornalismo. Nell'*Argos*, giornale dell'Avana, città dove ebbe la sua residenza dal 1816 al 1822, pubblicò la maggior parte della sua produzione.

Tradusse dal francese le *"Lettere a Emilia sulla Mitologia"*, miste di versi e prosa, di C. A. Demoustier, e dall'inglese, in modo condiso ed elegante,

"*Il cimitero d'un villaggio*" di Thomas Gray. Ma dedicò la maggior parte delle sue cure a opere di letteratura italiana, traducendo l'"*Ortis*" e due canzonette del Metastasio: "*La libertà, a Nice*" e la "*Palinodia*". Tutte e due queste ultime traduzioni finiscono con la stessa strofetta, opera del traduttore, che contiene la dedica a una Malvina, cantata anche altrove da Miralla e il cui nome stesso rientra nell'atmosfera preromantica in cui bagna il neoclassicismo illuministico di questo singolare scrittore, morto nel Messico a 35 anni, senz'aver dato probabilmente il meglio di sé.

Miralla aveva la somma qualità del buon traduttore, di rendere un testo in altra lingua senza ricorrere a parafrasi. Tale dono gli permette di conservare, tanto per l'Elegia di Gray, quanto per queste poesie di Metastasio il sapore e la misura dell'originale. E tale fedeltà non era, come suol essere, effetto d'elaborazione. Anzi queste traduzioni, come tutto ciò che Miralla scriveva erano state quasi improvvisate e dell'improvvisazione hanno spesso i difetti. Ecco, come esempio, la prima strofetta della *Libertà*:

*Gracias a tus engaños,
Al fin respiro, oh Nice!
Al fin de un infelice
Tuvo el amor piedad.
De trabas y sus daños
Libre está el alma mía:
No sueño cual solía,
No sueño libertad.*

La traduzione delle due canzonette era stata fatta a richiesta d'un'amica dell'Avana e pubblicata nell'*Argos*. In una nota l'autore si dichiara sicuro "*de que las personas inteligentes en este fastidioso género de versificación le dispensarán los defectos.....*" (5).

Quest'acceuo al fastidio che genera l'armonia facile e monotona di Metastasio non impedisce alla scarsa produzione poetica originale di Miralla d'essere abbastanza metastasiana.

Ma veniamo all'"*Ortis*", che fu tradotto anch'esso in pochissimo tempo e pubblicato all'Avana nel 1822 col titolo "*Últimas cartas de Jacobo Ortis*" (Imprenta Fraternal de los Díaz de Castro, Impresores del Consulado nacional. 241 páginas) (6). Quest'opera, pubblicata a Cuba, rientra in uno studio dedicato alla cultura rioplatense, non solo perché il suo autore è argentino, ma anche perché l'opera stessa fu ripubblicata, sempre col titolo di "*Últimas cartas de Jacobo Ortis*", a Buenos Aires nel 1835 (a cura di Patricio Basavilbaso, amico ed ex-condiscipolo di Miralla, pei tipi dell'Imprenta Argentina).

Marcelino Menéndez y Pelayo, nella sua *Historia de la poesía hispano-americana* (7), esaminando la figura letteraria di Miralla, cita un'altra edizione, spagnola questa, della stessa traduzione dell'*Ortis* (8), anteriore all'edizione argentina. E su questa basa la sua opinione favorevole alle qualità di traduttore di Miralla, che ha reso il testo del Foscolo ed i versi d'Alfieri, Petrarca e Dante in esso citati "*con notable propiedad y acierto*", opinione riprodotta da tutti o quasi tutti coloro che si sono occupati poi di Miralla. L'illustre erudito spagnolo aggiunge in una nota: "*El texto de Barcelona está muy mutilado. Como no he visto ninguna de las dos ediciones americanas, ignoro si estas mutilaciones deben atribuirse exclusivamente a la censura española de Fernando VII*".

Ora, la fortuna ha voluto che all'Istituto Italiano di Cultura di Montevideo si trovi una copia dell'edizione barcellona del 1833 dell'*Ortis* del "Foscolo". E il confronto di questa, in cui non figura il nome del traduttore, con l'edizione cubana prova, con la maggiore evidenza, che si tratta di due traduzioni assolutamente diverse e che la prima non si può in nessun modo attribuire a Miralla. E' più tipicamente spagnola nell'espressione, ma anche più slavata e meno foscoliana.

In quanto alla mancanza di alcune parti e si può aggiungere, alla diversità di altre, rispetto al testo italiano corrente dell'*Ortis*, non bisogna darne la colpa alla censura di Fernando VII, ma al fatto che tanto la traduzione di Miralla quanto l'anonima spagnola sono state fatte non sull'edizione definitiva il cui testo rimane stabilito nel 1816, ma su una anteriore. A ciò si deve, per esempio, il fatto che non vi figurì la famosa, lunga lettera del 17 marzo, che Fubini ha dimostrato esser stata scritta appunto nel 1816 (9).

Per una fortunata coincidenza, il giudizio di Menéndez y Pelayo resta valido per Miralla e, malgrado qualche svista e qualche inesattezza nel rendere locuzioni poco correnti o molto famigliari, in genere tradotte troppo letteralmente a scapito del vero significato, nell'insieme la traduzione si può dire riuscita, giacché conserva la concitazione malinconica e armoniosa dell'originale, senza stonature.

Il primo biografo di Miralla, l'argentino Juan María Gutiérrez, che tanta importanza ha fra gli scrittori del periodo immediatamente successivo e riflette l'impressione che dovette produrre in Argentina l'edizione del 1835 dell'*Ortis* a Buenos Aires, scrive a proposito di questa traduzione:

"*La versión de las cartas es fácil y correcta y construa transparentes, sin daño de la lengua castellana, las formas del original, vaporosas e indecisas a veces, enérgicas y lúcubres con mayor frecuencia...*" (10)

Di tutte le culture straniere che Miralla aveva assimilate, l'italiana era certamente quella che in più aspetti influiva su di lui, se nelle riunioni del-

l'alta società bogotana divertiva gli astanti con la recita di epigrammi italiani (11) e se, volendo fare un regalo alla Biblioteca pubblica di Buenos Aires, mandò al suo direttore Chorroarín trentasette volumi di classici in edizione Bodoni, già rari a quell'epoca. Dell'invio dette notizia il giornale *Argos* di Buenos Aires, del 28 dicembre 1822 (12).

*
* *
*

L'ultimo periodo della dominazione spagnola nel Plata ha un solo nome di poeta degno d'essere ricordato: il neoclassico *Lavarden*. Seguono le sue orme nella generazione successiva, la generazione di Maggio, alcuni versificatori che derivarono in gran parte la loro importanza da quella degli avvenimenti a loro contemporanei e da loro cantati.

Tutti presi dagli aspetti pratici dell'epopea che stavano vivendo, gli uomini politici del 1810, gli uomini dell'Indipendenza, i Morano e i Rivadavia, scrivevano in prosa, in una prosa che ha spesso sapore francese e in cui sarebbe vano cercare influssi letterari che non siano i residui della retorica spagnola del periodo coloniale. Versi, specialmente di carattere occasionale, se ne scrissero molti, ma di scarsissimo valore. Ma, mentre nel periodo seguente i poeti porteranno la spada e saranno proscritti e poi magari ministri, in questo periodo, con poche eccezioni, tra cui il già citato Miralla, disimpegnarono una funzione marginale, di commento e d'accompagnamento, occupando, con ben altro entusiasmo, una posizione analoga a quella semi-ufficiale che avevano occupato i rimatori della colonia alla corte dei viceré. Così Esteban de Luca celebra i trionfi degli eserciti argentini nella lotta antispagnola, così *Vicente López* scrive l'*Inno argentino*, così *Juan Cruz Varela* mette la sua penna al servizio del programma politico di Rivadavia.

Le figure maggiori di questo gruppo sono *Vicente López y Planes*, *Esteban de Luca*, *Fray Cayetano Rodríguez*, *Juan Ramón Rojas* e *Juan de la Cruz Varela*, tutti neo-classici, tutti più o meno grandiloquenti, tutti nutriti di Virgilio e Orazio. In tutti si sente "il rauco suon della farfalla tromba" del Tasso, che si leggeva molto, anche se non sempre in italiano, ma assai più l'eco dei poeti spagnoli dell'ultimo settecento: *Meléndez Valdés*, *Cienfuegos*, *Quintana*, *Arriaza*...

Nel 1824 a Parigi si pubblicò, col titolo *Lira Argentina*, una farraginosissima antologia di questa produzione in cui, come rileva anche *Roberto Giusti*, vale solo — e fino a un certo punto — la poesia eroica, mentre quella di carattere intimo manca di un'intrinseca sostanza. "*Rancías mieles de Meléndez Valdés, trasnochadas arias de Metastasio, cansados suspiros de*

la Arcadia, nada agregan a la fama adquirida por sus autores en la poesia militante" (13).

Metastasio, un po' più vicino, un po' più lontano, è presente in questa lirica, come in tutta la lirica europea dell'epoca anteriore e parzialmente in quella contemporanea. Ma è difficile dire quando si trattò d'influsso diretto, —come quello che R. Giusti (14) crede di riconoscere nelle "quintillas" a *Una rosa* di Esteban de Luca— e quando d'elementi filtrati attraverso la letteratura spagnola.

L'educazione di questi scrittori s'era compiuta negli ultimi anni del regime coloniale e nei primi dell'Indipendenza, nelle aule del Colegio de San Carlos di Buenos Aires, o all'Università di Córdoba. Proprio in quel periodo ed in stretta relazione con gli avvenimenti politici, cambiavano i criteri pedagogici e i programmi di studio. Il deán Gregorio Funes, figura venerabile della storia argentina e in particolare di Córdoba, autore del Piano di Studi che si cominciò a applicare nel 1815 in quell'Università, scriveva a Linier, raccomandando lo studio delle lingue e, dirigendosi a un altro corrispondente (Orellana), diceva "*He introducido en el Colegio de Monserrat (en Córdoba) el estudio de la lengua Francesa*" (15).

Per quel che riguarda Buenos Aires, alla maggior ampiezza di vedute degli ultimi vicere (16) rispetto all'epoca anteriore, era successa la levata di scudi antispagnola inerente all'indipendenza, prodottasi con un certo ritardo nel campo culturale. Il giornale "*El Censor*" di Buenos Aires, che rifletteva il programma della "*Sociedad del Buen Gusto en el Teatro*", nel suo numero del 7 de agosto 1817, scriveva: "*Esperamos que el gusto del teatro extienda en el país el de las lenguas italiana, inglesa y alemana, no menos que el de la bella literatura. Este será el resultado más feliz de nuestros trabajos. Sabemos que el gobierno se desvela por poner un establecimiento para la enseñanza del francés y del inglés. El país se ve inundado de libros excelentes escritos en estas dos últimas lenguas*" (17).

Dell'italiano si parla assai meno che del francese o dell'inglese, forse perché la sua conoscenza si considerava facile od ovvia. Il fatto è che Juan Cruz Varela, educato a Córdoba, poteva tradurre "*La Virginia*" dell'Alfieri ed Esteban de Luca, che frequentò il Colegio de San Carlos, tradusse il *Filippo* dello stesso autore, senza contare il caso, già esaminato, di Miralla che aveva studiato anch'egli a Buenos Aires.

Di tutto il gruppo dei poeti di Maggio, il più interessante per noi oltre Juan Cruz Varela, è senza dubbio *Esteban de Luca*, figlio d'un italiano educato in Spagna, immediato predecessore e contemporaneo di Varela nella poesia lirica ed arcadica, simile a lui, per quanto ad un livello più modesto,

e non privo del tutto d'originalità. Il suo *Canto lirico a la libertad de Lima* fu ufficialmente premiato nel 1821. Ma ogni avvenimento importante nelle guerre dell'Indipendenza ebbe da lui un inno o un'ode, come ne ebbe dagli altri scrittori citati della stessa epoca: in tutti, molta mitologia e un grande sfoggio di vocabolario plutarchiano, a cui Alfieri non era senza dubbio estraneo, ma che aveva anche radici dirette nel neoclassicismo che dette il tono alla Rivoluzione Francese. Però in Esteban de Luca, come, un po' dopo, in Juan Cruz Varela, c'è anche un accento seriamente attuale che rispondeva all'utilitarismo della filosofia dei lumi. Dice, a proposito di Esteban de Luca, un critico argentino (18) ch'egli *'recuerda... en cierto modo a Parini, —el poeta civil del Rinascimento poético italiano, por su tendencia de moralista político y el tono de prédica majistral que asoma con frecuencia característica en sus composiciones: en la dogmática apertura del canto a la libertad de Lima... y sobre todo en su obra mas personal: "Al pueblo de Buenos Aires", donde aquella tendencia se despliega mas abiertamente en máximas de concepto político social:*

*Cual funesto contagio
Que en la mísera zona en que domina
En veneno convierte
El aire puro y agua cristalina
Cebándose la muerte
Bajo el influjo de maligna estrella
En el niño, el anciano y la doncella.
Tal siempre los placeres
Por el lujo abortados destruyeron
A pueblos numerosos
En virtud y poder antes famosos."*

L'influsso pariniano mi sembra difficile da provare. Ma è significativo il fatto che accenti del Parini si sentano in de Luca ed assai più, come vedremo, in Juan Cruz Varela, cioè nei due poeti che conobbero bene e tradussero l'Alfieri. Questa coincidenza rende, se non sicura, per lo meno probabile, la conoscenza, da parte loro, dell'opera di Parini.

* * *

L'ultimo dei poeti della rivoluzione è Juan Cruz Varela (1794-1839), unitario ed entusiasta seguace di Rivadavia, che finì esiliato a Montevideo dopo la caduta di quest'ultimo, servendo di nesso vivente fra la sua generazione

e quella romantica dei proscritti, alla cui campagna antirosista partecipò negli ultimi anni della sua vita.

Juan Cruz Varela è il poeta più importante dell'epoca sua, ed è anche il più interessante per noi, dato che il suo entusiasmo per Alfieri (che imita nel suo teatro e la cui *Virginia* traduce in prosa) lo colloca in pieno nell'orbita dell'influsso italiano, che si esercitò indubbiamente anche sulla sua lirica, benché in modo meno visibile.

Nato a Buenos Aires, studiò a Buenos Aires stesso e poi a Córdoba. Al periodo cordovese appartiene la sua lirica erotica giovanile che contiene "*reminiscencias de autores españoles e italianos de épocas desgraciadas para este ramo de la literatura*" dice Juan Maria Gutiérrez, romantico della generazione seguente che su Juan Cruz Varela scrisse un libro.

Tra questi influssi che Gutiérrez, da buon romantico, trovava negativi predomina quello generico dell'Arcadia attraverso l'anacreontico e sentimentale Meléndez, che portava con sé echi metastasiani, ed anche, mi sembra, come dicevo, attraverso il Parini, il cui accento risuona in certe cadenze fino dalle prime composizioni

*"No quiero —dijo Apolo—
Que este muchacho un día,
Para cantar horrores,
Su pluma en sangre tiña;
Ni que, en pomposos metros,
Estragos y ruínas,
Y fuego y duelo y guerra,
Y mortandad describa. (19)*

I versi non son certo peregrini, ma nel polisindeto del penultimo sembra di sentire un eco del pariniano: "Quando Orion dal cielo | declinando imperversa | e pioggia e neve e gelo | sopra la terra ottennebrata versa...

L'indole stessa di Juan Cruz Varela ha qualcosa di simile a quella del Parini; e ciò si deve forse al comune amore per Orazio, che Varela tradusse amorosamente.

C'è tra le poesie di Varela una saffica, scritta nel 1830, già al tempo dell'esilio montevidiano, dal titolo "*Dá mi muerte*", che riflette un'austera, sobria y dignitosa concezione della vita di stile pariniano; manca la perfezione formale del poeta italiano, ma il tono è lo stesso.

*Sin que me aflija roedora duda,
Bajaré impávido a la eterna noche,*

Y las riberas pisaré tranquilo

Del Aqueronte.

Iré a presencia de mi juez severo

Sin ese mundo que al impío turba;

Que por mi causa no corrió en la tierra

Lágrima alguna.

Temible el malvado, que, evitar pudiendo

Llento y dolores, corazón de piedra

Al afligido, que a mi vista gime

Bárbaro muestra (20)

Al Parini s'avvicina Juan Cruz Varela (in coincidenza con de Luca) anche per l'indole dei temi che durante la sua residenza a Buenos Aires prima dell'esilio aveva cantati per servire gli scopi pratici dell'amministrazione di Rivadavia: l'ode alla libertà di stampa, l'ode in onore di Buenos Aires, l'ode sulla Società di Beneficenza, quella a Buenos Aires, in occasione di lavori idraulici ordinati dal governo.....

E forse, nei frammenti del suo poema erotico giovanile *Elvira* sfuggiti all'autocensura dello scrittore e da lui pubblicati nella raccolta delle sue poesie, la descrizione del "Paseo Sobremonte" a Córdoba nasconde una reminiscenza della "Passeggiata" del "Giorno".

Molto più evidenti però, in questo poema in ottave, sono i riflessi dello studio dei nostri classici rinascimentali, specialmente l'Ariosto e il Tasso:

"No bien la Aurora de Titón el lecho

Negligente cual nunca abandonaba"

.....

"La Muerte y la Discordia silenciosas,

El furor de algún día presagiando,

De falange en falange presurosas

Anticipada rabia van soplando

.....

"Del licor embriagante si filtrado

Un frágil vaso en otra vez ha sido

Conserva por un tiempo dilatado

El olor fuerte del licor perdido.

..... (21)

L'ottava, secondo Rojas, è "esa monótona octava del Renacimiento italiano, que los españoles remedaron para sus largos poemas" (opera citata. Los coloniales. Tomo 2. p. 958).

Negli ultimi anni della sua vita, tristi anni d'esilio, in contatto con la rumorosa generazione romantica argentina, fuorché anch'essa quasi in blocco, ci fu in Varela un principio di cambiamento. I suoi ultimi versi furono scritti per il "25 de Mayo de 1838 en Buenos Aires" e, non figurando per ragioni di data nella raccolta delle "Poesie complete" pubblicata dall'autore stesso nel 1831, mancano anche nelle posteriori edizioni, che non fecero che riprodurre quella prima (22). Violentamente antirosisti, circolarono clandestinamente in Argentina ed entrarono a formar parte di quella letteratura romantica d'esiliati di cui presero in certo modo il colore. Infatti qui sono assenti la mitologia e la retorica classicista che non mancano mai nelle anteriori composizioni di Varela e il modello, confessato e citato, questa volta è addirittura il romantico *Manzonì*.

*Y tú, Buenos Aires, antes vencedora,
Humillada sufres que sirvan ahora
Todos tus trofeos de alfombra a su pie?*

*Será que ese monstruo robártelos pueda,
Y de tí se diga que sólo te queda
El misero orgullo de un tiempo que fué?*

E quest'ultimo verso è accompagnato da una nota dell'autore, che dice: "Col misero orgoglio d'un tempo che fu," dice *el vdhemente Manzonì en uno de sus coros*". Ed è evidente che tutto il coro dell'*Adelchi* è presente al ricordo dell'autore mentre scrive queste terzine accoppiate, che di quel coro ripetono fedelmente anche il metro.

L'argomento è assai dissimile, ma si presta ad immagini analoghe. Si tratta qui d'un doloroso confronto fra i festeggiamenti della data patriottica in epoca di libertà, e le tristi condizioni di Buenos Aires sotto la tirannia di Rosas. Si apre la composizione con l'aspettativa gioiosa del sole di Maggio. Ecco il principio della terza sestina:

*Por los horizontes del Río de la Plata
el Pueblo en silencio la vista dilata
buscando en las aguas naciente fulgor.*

La reminiscenza è evidente; "Un volgo disperso repente si desta..." Il "naciente fulgor" è un eco, magari solamente fonico, di "crescente rumor".

L'orgoglio del guerriero dell'indipendenza deve ora tacere, perché i tempi non sono più gloriosi. Qui c'è una forte analogia di concetto col coro famoso.

*Ay, sella tus labios, antiguo guerrero,
y no hables ahora si ansioso extranjero
la gloria de Mayo pregunta cuál es.*

La crudele oppressione rosista è un castigo per aver macchiata la gloria di Maggio con le guerre civili:

*Oh Dios! No supimos vivir como hermanos;
de la dulce patria nuestras mismas manos
las tiernas entrañas osaron romper.*

*Y por castigarnos al cielo le plugo
hacer que marchemos uncidos al yugo
que' obscuro salvaje nos quiso imponer! (23)*

E qui certamente non c'è imitazione, né chiara reminiscenza, ma solo una vaga suggestione dell'immagine in certo modo simmetrica "l'un popolo e l'altro sul collo vi sta".

Altre vaghe parentele come questa, indizi d'un'atmosfera suggestiva creata dal modello, si potrebbero trovare, oltre quelle assai più precise e indiscutibili esaminate al principio. Ma ciò che si è detto è sufficiente a dimostrare l'influsso diretto del coro del Manzoni su quest'ultimo canto di Varela. Juan María Gutiérrez, che, nel suo libro "Juan Cruz Varela — Su vida — Sus obras — Su época", pubblicato per la prima volta nel 1876 (24), riporta un lungo estratto di questa composizione, pensa anch'egli ch'essa sia documento d'una trasformazione del gusto di Varela in senso romantico. E la citazione di Manzoni lascia veramente pochi dubbi al riguardo. Comunque sia tale evoluzione, se ci fu, venne troncata dalla morte, avvenuta il 23 gennaio 1839.

*
* *

Vicino a questa corrente che potremmo chiamare aulica della letteratura rioplatense del primo periodo, se ne svolge un'altra che rimane, quasi del tutto estranea al nostro tema: la corrente cosiddetta "gauchesca", che adotta il linguaggio popolare e rurale e tratta, in tono spesso satirico e giocoso, a volte triste, temi della vita giornaliera dell'uomo di campagna, strettamente legata alle libere abitudini degli allevatori di bestiame, che passavano gran parte del loro tempo a cavallo. Naturalmente non si tratta di letteratura "popolare" nel senso tradizionale della parola; è opera di persone

colte rivolta al popolo e che parla il linguaggio del popolo, o accessibile al popolo, seguendo d'altra parte in questo la linea maestra della poesia spagnola dal poema del Cid in poi.

E appunto con i "romances" spagnoli si sogliono mettere in relazione i "cielitos" e soprattutto i "Dialoghi fra Chano e Contreras", del poeta uruguayano Bartolomé Hidalgo, che visse molto tempo in Argentina e può essere considerato anch'egli come uno dei poeti di Maggio.

E certamente i suoi versi s'inquadrano, con buona parte della poesia "gauchesca" anche posteriore, nella tradizione spagnola. Roberto Giusti cita versi di Hidalgo, di cui dice: "*No desmienten su entronque directo con el romance español, hasta el punto de sonar algunos versos como reminiscencias de él*".

Ecco i versi:

".....
y le diré cuanto siente
este pobre corazón,
que, como tórtola amante
que a su consorte perdió,
y que anda de rama en rama
publicando su dolor;
así yo, de rancho en rancho
y de tapera en galpón
ando triste y sin reposo,
cantando con ronca voz
de mi patria los trabajos,
de mi destino el rigor".

E commenta: "*Versos en que parece escucharse el arrullo de la tortolita de Fontefrida parada en el alero de un rancho pampeano*". (25)

Dice il "romance" di Fontefrida, d'Anonimo del secolo XV: *Fontefrida, fontefrida/ fontefrida y con amor,/ do todas las avélicas/ van tomar consolación,/ si no es la tortolica/ que está viuda y con dolor.*

Veramente non si può fare a meno di pensare che qui una reminiscenza metastasiana, benché isolata, sia abbastanza più probabile che quella di questi antichi versi spagnoli: "*Rondinella, a cui rapita/ fu la dolce sua compagna,/ vola incerta, va smarrita// e si lagna intorno al nido.....*

Certo un eco di questo genere non basta a rompere una linea di discendenza che ci riporta chiaramente al "romance" spagnolo, e, d'altra parte,

un influsso non esclude l'altro in un tema così frequentato come questo dell'uccelletto vedovo, specie trattandosi, nei due casi, di motivi affidati soprattutto a una meccanica memoria auditiva. Metastasio, a quell'epoca, era nell'aria d'ogni letteratura.

LA GENERAZIONE DEI PROSCRITTI

La caduta di Rivadavia in Argentina, che portò Juan Cruz Varela ad esiliarsi nell'Uruguay, fu il prologo d'una crisi che ebbe come epilogo l'andata al potere di Juan Manuel de Rosas.

Rosas adoperò come strumenti di potere due idee estranee o quasi alla generazione di Maggio, ma vive in quella immediatamente successiva: la federazione, cioè l'autonomia delle provincie, e l'importanza dell'elemento rurale. Arrivato ad imporre la sua dittatura, perseguì come "unitari" tanto i rivadaviani, quanto gli altri avversari del potere assoluto, che accettarono il nome come sfida verso di lui e per spirito di solidarietà. In modo speciale la giovane generazione intellettuale, quella che si chiamò la generazione del '37, perché nel 1837 si fondò il "*Salón Literario*" e uscirono "*Las rimas*" di Echeverría, non poteva definirsi "unitaria", altro che nel senso contingente che prese allora la parola, divenuta sinonimo di "antirosista". Più esattamente i suoi componenti furono anche designati come "liberali" in contrapposizione ai "restauratori" di Rosas.

Questa generazione del '37 conobbe quasi in blocco l'esilio, sia a Montevideo, sia nel Cile, con brevi parentesi europee per alcuni dei suoi membri. Particolarmente importante è il lavoro che svolse un considerevole gruppo d'esiliati argentini a Montevideo, per la vicinanza delle due capitali che fece sì che i giornali da loro fondati, ed a cui collaboravano parecchi uruguaiani, apparissero come la continuazione dei giornali argentini dell'epoca precedente. Fu come se la vita intellettuale, straordinariamente impoverita in Argentina sotto il governo di Rosas, continuasse naturalmente sull'altra sponda del Plata, senza rottura. Fino alla caduta di Rosas, cioè fino al termine del periodo che stiamo esaminando, la cultura che si svolse a Montevideo, assediata per nove anni da Oribe, alleato di Rosas nella "Guerra Grande", fu veramente rioplatense.

In seno ad essa fece le ossa la giovane letteratura uruguaiana, che pur avendo coscienza della propria autonomia, è così intimamente mescolata in quest'epoca a quella dei proscritti argentini, da essere inutile trattarla separatamente, nell'aspetto che ci interessa. Dopo il 1853, naturalmente, la cosa cambia d'aspetto e le due culture prendono strade separate.

Il processo che portò alla dittatura di Rosas fu graduale e la proscrizione conobbe ondate successive. Questa lunga tragedia dell'esilio poté quindi

paese l'italiano emigrato politico *Ottavio Fabrizio Mossotti*, di Novara, noto scienziato che aveva fondato a Buenos Aires il primo osservatorio astronomico argentino e, aiutato da Carlo Ferraris, altro emigrato italiano, il primo museo argentino di storia naturale (28). Anche il predecessore di Mossotti nella cattedra di Fisica era stato un italiano, Carlo Molina, che, rifugiato politico a Londra, era stato chiamato in Argentina, come lo stesso Mossotti, dal governo di Rivadavia. Di tutti questi italiani, Mossotti (da identificare probabilmente con un M. che nel 1829, aveva scritto articoli astronomici sul "Conciliatore") fu il più noto e influente. La "generazione del '37" l'aveva contattato tra i suoi maestri e Juan María Gutiérrez ne scrisse una commossa biografia, in cui ricorda gli studi da lui compiuti sull'astronomia della Divina Commedia, che servirono all'edizione illustrata di Dante di Lord Vernon e a completare il commento dantesco di Brunone Bianchi (Purg. canto IX e Par. canto XXVII) (29).

In quello stesso minaccioso anno 1835 vide la luce a Buenos Aires, come s'è visto, la traduzione, fatta e pubblicata da Miralla a Cuba, delle *"Ultime lettere di Jacopo Ortis"* "del Foscolo, che contribuì certamente ad accendere l'atmosfera segreta di quell'evoluzione culturale e ci dà forse la chiave degli accenti foscoliani che risuoneranno più tardi nell'esilio, specialmente dalle colonne dell'*Iniciador*. All'opera foscoliana s'ispirò in quel momento anche Echeverría per le sue *"Cartas a un amigo"*, come vedremo.

Molti degli studenti universitari di quel periodo, futuri proscritti, avevano da anni l'abitudine di frequentare la casa d'uno di loro, Miguel Cané, che aveva fondato con essi una "Associazione di studi storici e sociali". Proprio nel 1835 Cané, laureatosi in diritto, lasciò l'Argentina per l'Uruguay, stabilendo la festa di ponte d'un passaggio di fiume e di frontiera, che tarderà ancora, per gli altri, secondo i casi, due, tre, o più anni. Così l'Associazione, preannuncio modesto del *Salón Literario*, si sciolse.

Intanto la pressione sull'Università aumentava col tempo. Già prima s'era soppresso l'insegnamento delle lingue straniere. E in gennaio del 1836 uscì un decreto per cui nessuno si sarebbe potuto laureare senza provare la sua sottomissione alle autorità e la sua adesione alla causa nazionale della Federazione. Infine, nel 1838, il governo di Rosas cancellò praticamente dal bilancio l'Università (30).

Tra l'uno e l'altro di questi due avvenimenti, nel 1837, si fonda presso la libreria di Marco Sastre e per iniziativa dello stesso librai, il "*Salón literario*", centro di letture, conferenze e discussioni, inaugurato con discorsi di *Sastre, Albárdi, e Gutiérrez*. Frequentarono come elementi attivi il Salone fra gli altri, il vecchio Vicente López y Plana, autore dell'Inno argentino, il figlio Vicente Fidel López, Carlos Tejedor, Luis Domínguez, Félix Frías, fu-

avere il suo prologo in Argentina con due feconde esperienze fallite: il "Salón literario" di Marcos Sastre e il giornale "La Moda", la cui anima fu Juan Bautista Alberdi.

Politicamente furono esperienze un po' ambigue, caratteristiche d'un breve momento di transizione in cui molti di quei giovani, tutt'altro che ostili a un programma federale, si facevano ancora illusioni sulle intenzioni di Rosas o cercavano di salvare, con una ossequenza formale, una sostanziale indipendenza su terreno intellettuale.

C'era a Buenos Aires una fervida gioventù, assetata di una cultura che potesse servire di base alla nazionalità in formazione. Gli avvenimenti francesi del 1830 avevano scosso l'ambiente: "*Nadie es hoy capaz de hacerse una idea del sacudimiento moral que este suceso produjo en la juventud argentina que cursaba las aulas universitarias. No sé cómo se produjo una entrada torrencial de libros y autores que no se había oído mencionar hasta entonces*" dice Vicente Fidel López nella sua "Autobiografía" (26). Naturalmente si trattava quasi esclusivamente di libri francesi, che, nelle biblioteche private e nelle aule universitarie, superavano in numero i libri in lingua spagnola. In quell'anno 1830 tornò anche Echeverría dalla Francia, tutto preso dal fascino dell'età dell'oro del romanticismo francese; portava con sé quanti libri aveva potuto comprare a Parigi.

Nel 1832 nasceva *Elvira, la novia del Plata*, novella ultraromantica in versi di Echeverría. Nasceva così il romanticismo in Argentina in relazione diretta con il movimento francese e senza nessun vincolo con il romanticismo spagnolo che ha origini più o meno contemporanee. Arrieta osserva che in Francia Echeverría potrebbe aver avuto contatti indiretti anche col romanticismo italiano, giacché, due anni prima del suo arrivo a Parigi, erano state pubblicate nella traduzione francese di Claudio Fauriel, le tragedie del Manzoni. "*junto con el artículo de Goethe sobre aquellas, el diálogo de Visconti sobre las unidades dramáticas y la Lettre à M. C. del propio Manzoni, acerca del mismo asunto. Echeverría pudo conocerlas en esa versión, antes que en italiano, como acaso ocurrió con la DIVINE COMEDIE, en versos franceses de Antonio Deschamps (1829); pero diez años después pondría la epígrafe a un canto de LA CAUTIVA dos versos del CONTE DI CARMAGNOIA, en su lengua original*" (27).

L'intensità di vita culturale, a cui l'influsso francese dette il suo speciale colore dopo il 1830, si urtò ben presto ad ostacoli di carattere politico. Nel 1835 Rosas cominciò a governare con poteri straordinari e le destituzioni di avversari, numerose in tutti i rami dell'amministrazione, diradarono le fila dei professori dell'Università di cui quella cultura principalmente si nutriva. Per non sottomettersi lasciò la sua cattedra di fisica sperimentale e il

turi collaboratori dell'Iniciador, José Mármol, Claudio Cuenca... tutti più o meno poeti. Echeverría fu il loro nume, un po' distante al principio, poi membro attivo e, in fine, direttore del Salone, in cui una delle prime letture fu dedicata al suo poema "*La cautiva*" (Proprio in quell'anno 1837 questo poema si pubblicò fra le *Rimas*, che costituiscono l'opera principale di Echeverría).

Tra i frequentatori del Salone troviamo un certo numero di stranieri, tra cui due italiani ch'erano l'uno la perfetta antitesi dell'altro: *Pietro de Angelis* e *Giovan Battista Cuneo* (31). Erudito bibliofilo e poligrafo il primo, portato a mascherare di superiore ironia l'opportunismo politico che ne fece l'unico portavoce intellettuale di Rosas, era direttore del resto di una "*Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna del Río de la Plata*" che gli aveva attirato l'ammirazione anche degli avversari ("*Lástima que este hombre, se hubiera pervertido con el contacto tentador de Rosas.*", dirà di lui Gutiérrez molto tempo dopo) (32).

Il secondo, Giovan Battista Cuneo, era un cavaliere errante del credo mazziniano, fin dai tempi ancora non molto lontani in cui (1833) giovane marinaio a Taganrok, sul Mar Nero, iniziava alla *Giovane Italia* Giuseppe Garibaldi, incontrato per caso e di cui fu amico devoto (come di Mazzini) per tutta la vita (33). Risiedeva in quel momento a Buenos Aires, dopo essersi già incontrato con Garibaldi nel Brasile, ma ben presto lo ritroveremo a Montevideo, dove organizzerà una "Congrega" della Giovane Italia, seguendo le istruzioni inviategli da Mazzini in una nota lunghissima lettera (34) e aiuterà indefessamente Garibaldi, della cui legione poi si farà il propagandista e il difensore nel campo giornalistico. Modestissimo, esercitava un'azione oscura e minuta di consiglio, suggerimento, informazione, attraverso la quale dava impulso alla causa mazziniana e nello stesso tempo diffondeva la cultura italiana.

Forse a lui pensava soprattutto Vicente Fidel López quando, ricordando il Salone Letterario nella sua "*Autobiografía*", citava, tra le fonti culturali: "*Las palabras de un creyente*" de Lomennais, los discursos parlamentarios de Guizot, Thiers, Berryer, la Roma subterránea de Ch. Didier, la pléyade de los mártires italianos amigos nuestros por la desgracia y por los fines que interesaban nuestras más vivas simpatías (35)

Il contributo di de Angelis al Salone fu senza dubbio la conoscenza del Vico, che arrivava del resto anche attraverso la Francia (36), quello di Cuneo fu naturalmente la conoscenza di Mazzini, il cui influsso s'era esercitato già su Echeverría durante il tempo che quest'ultimo aveva trascorso in Europa dal 1825 al 1830.

Ma quando dal Salone Letterario si volle far sprigionare un'attività editoriale ed il primo libro a cui si pensò fu una traduzione dall'italiano, non si trattò d'un'opera di Mazzini, bensì di Silvio Pellico, dal titolo che anche Mazzini ebbe caro: *I doveri dell'uomo*. L'opera era stata tradotta da Juan Maria Gutiérrez e non arrivò a vedere la luce se non più tardi, parzialmente, nell'*Iniciador* di Montevideo. Infatti il Salone ebbe vita breve, giacché il clima politico non era propizio a manifestazioni di vita culturale indipendente. L'intelligenza in sé stessa, anche formalmente ossequiosa, era sospetta. Il pericolo aumentò poi quando Echeverría, antirosista intransigente, prese in mano le redini del Salone.

Ad evitare mali maggiori il Salone chiuse le sue porte trascinando nella sua rovina il Gabinetto di lettura e la stessa Libreria di Sasire, che dovette esser venduta all'asta.

Può essere interessante per noi dare un'occhiata agli avvisi di questa vendita che comprendono una lista dei principali autori del catalogo. Sui centoquindici scrittori citati (solo i principali) di cui figurano nella libreria opere parziali o complete, undici sono italiani: Dante, Petrarca, Boccaccio, Boiardo, Ariosto, Buonarroti, Tassoni, Cellini, Machiavelli, Marino, Gioja. La letteratura latina è rappresentata da trentaquattro autori, la francese da venticinque, l'inglese da quasi altrettanti, la spagnola e ispanoamericana da dodici, le altre letterature solo da qualche nome (37).

*
* *

La storia del Salone Letterario ha un epilogo, segreto e non letterario, nella "Asociación de la Joven Generación Argentina" organizzata (da Echeverría, Gutiérrez, Alberdi ed altri giovani che erano passati attraverso il Salone) sul modello della Giovane Italia, di cui fu imitata anche la formula di giuramento.

La storia breve di quest'Associazione, che più tardi Echeverría chiamò Associazione di Maggio, l'importanza grande che ebbe in Argentina, le sue relazioni con l'insurrezione antirosista del 1839 finita tragicamente, sono punti che rimangono fuori dal nostro tema.

Dobbiamo occuparci, invece, dell'altro tentativo culturale fallito, parallelo in certo modo all'ultimo periodo della vita del Salone Letterario: la rivista "*La Moda*", il cui redattore responsabile fu Rafael Corvalán, figlio dell'aiutante di campo di Rosas (il che spiega che si sia potuta pubblicare per qualche tempo), ma la cui anima fu Alberdi. L'iniziativa fu l'effetto d'un principio di separazione: sulla *Moda* non si fa mai cenno delle attività del Sa-

lone: alla *Moda* non collabora Echeverría. Infatti, mentre il Salone in un certo aspetto si radicalizza, Alberdi ripete il tentativo di far passare idee nuove e rivoluzionarie sotto il manto dell'ossequenza alla terribile autorità costituita. Fu senza dubbio il fallimento di questo tentativo che lo portò poco dopo a far parte dell'Associazione della Giovane Argentina.

La *Moda* fu annunciata nel *Diario de la Tarde* di Buenos Aires (10-XI-1837) come una "gaceta" ("Gaceta", dirà il sottotitolo definitivo) *semanaria de música, de poesía, de literatura, de costumbres, de modas* dedicata "al bello mundo federal" (38). "Federal" a parte (l'aggettivo è da considerare come un parafrase politico), il sottotitolo fa pensare al *Gazzettino del Bel Mondo* del Foscolo, di vent'anni prima, il cui programma aveva avuto, con questo della *Moda*, qualche punto di contatto. Ma, senza dubbio, il titolo era nell'aria, insieme all'eredità d'un certo umorismo settecentesco.

Malgrado la frivoltà del titolo, il proposito era molto serio. Si trattava di propagare le "nuove idee" in letteratura. Non è difficile determinare in che consistessero queste nuove idee: autenticità della poesia come voce individuale che esprime i sentimenti della collettività (nazione prima, poi umanità), identità di poesia e vita, di poesia e profezia, di poesia e progresso. Quinet, Béranger, Fortoul, Mazzini additati come i maestri della nuova generazione. "Il popolo è la mia musa" aveva detto Béranger e ripeteva *La Moda*, come parte di una specie di decalogo letterario pubblicato nel 2º numero.

Più difficile, classificare queste idee secondo le intenzioni del giornale. Infatti, come molti romantici, i giovani de *La Moda* si dichiaravano contrari al romanticismo. Soprattutto avversavano Schlegel perché s'era fatto cattolico e aveva sopravvalutato la letteratura spagnola. Scrive infatti Alberdi (gli articoli non sono firmati, ma, per diverse vie, se ne conosce l'autore), in un saggio intitolato "*Literatura española*": "*La joven Alemania no ama a los hombres como Schlegel, ni sigue sus tendencias. La joven Francia no ama el romanticismo, ni la edad media; ni el germanismo, ni el españolismo que era tan bien recibido bajo la Restauración. La misma joven España, la única España amiga y querida nuestra, no ama a la España de Calderón y de Lope. La joven Italia quiere más al Dante que al Tasso, que Schlegel prefiera.*" (40).

E' evidente che si tratta più di antispannolismo (Maggio 1810 era ancora vicino) che di antiromanticismo. E le espressioni: giovane Germania, giovane Spagna, giovane Italia, con quella specie di idoleggiamento della terminologia mazziniana, ci denunciano per lo meno una delle radici di questo particolare atteggiamento che, contro il romanticismo considerato individualista, si proclamava "socialista".

L'altra radice era saintsimoniana, ma la mazziniana, come sostiene per il *Dogma socialista*, di Echeverría e l'Associazione di Maggio, il professore

Pasquale Guaglianone, che s'è occupato di questo problema in modo speciale (41), è senza dubbio la più profonda.

Nel numero 2 del giornale, sotto il titolo "*Novedad inteligente*", figura infatti un elogio acceso di Giuseppe Mazzini, che comincia: "*Nos es grato presentar LOS PRIMEROS* (sottolineato da me. L. F. C.), *al mundo americano, un hombre joven, brillante ya de gloria: Massini (sic), coloso de 30 años, jefe de la joven Europa...*" Né questo brano, né un altro analogo su Saint-Simon che si pubblica in un numero posteriore figurano nelle *Obras completas* di Alberdi, benché siano certamente di lui. Pasquale Guaglianone, citato in una nota d'Oría, è d'opinione che l'elogio di Mazzini sia stato ispirato da Giovan Battista Cuneo (42).

E a Cuneo probabilmente si deve l'influsso che esercitò sui giovani del gruppo de *La Moda* un giornale mazziniano ch'era uscito a Parigi dal maggio all'ottobre 1836, diretto da Michele Accursi: *L'Italiano. Foglio letterario*, a cui aveva collaborato attivamente Mazzini e ancor più Tommaseo.

E probabilmente in quest'influsso, oltre che nell'antispagnolismo e nell'eredità illuministica della Rivoluzione di Maggio, è da ricercare la spiegazione del particolare atteggiamento che la redazione de *La Moda* ebbe nei confronti del romanticismo (atteggiamento che cambiò poi a Montevideo nell'etichetta, se non nella sostanza, ad opera certamente d'Echeverría e forse di Cané). Infatti, nel N° 8 de *La Moda* (del 6 gennaio 1838) si pubblica (43) un articolo su "*Victor Hugo*" col sottotitolo "*Fragmentos del Italiano. Periódico literario publicado en París en 1836*" in cui si sostiene che "*la musa de V. Hugo es una estrella en el ocaso*" perché "*no marcha con la época*"... "*La poesía de Hugo, aunque bella en accesorios, en imágenes, en expresión, en fin, en todo lo que constituye la forma poética, es vieja en el fondo...*" (Non bisogna dimenticare che siamo nel 1836; le idee di Victor Hugo, tutt'altro che avanzate a quest'epoca, dovevano apparire singolarmente retrograde ai liberali italiani in esilio, che vedranno più tardi V. Hugo stesso riprendere e applicare il loro criterio). Prosegue l'articolo nella traduzione de *La Moda*: "*Nuestra idea sobre la vida y el universo, aunque oscura hasta hoy y mal definida, es con todo mucho más basta (sic) y religiosa que la suya...* *Sus intenciones poéticas vinieron a ... concentrarse en la teoría del arte para el arte, teoría ruinosa, mortal para el arte, para el objeto sublime que ella debía proponerse; contraria al progreso continuo, a la fe: triunfo del individualismo aplicado a las letras; negación de la vida y de la unidad universal*".

Erano le idee espresse da Mazzini in "*Fede e avvenire*" del 1835, (44), applicate alla letteratura e che, in letteratura, costituiranno un carattere

diffferenziale del romanticismo italiano, giacché collettivo e religioso fu anche l'ideale letterario di Manzoni.

Questo fu il romanticismo assimilato dai giovani de *La Moda*, che avrebbero voluto non chiamarsi romantici.

"La poesía moderna debe tener profundamente impreso el sello de la profecía. Su misión es la libertad; su numen la patria; su carácter, humanitario, sagrado, inmortal" scrive Rafael Jorge Corvalán nell'articolo a puntate: *"Poesía"* (45).

E Juan Bautista Alberdi nel saggio su *"El arte moderno"*: *"el arte socialista debe despertar mutuas tendencias entre el individuo, la nación, la humanidad; debe afeer al individuo que se aísla, a la nación que se aísla.... La razón de universal existencia, de vida infinita, es... la musa del arte socialista y progresivo"* (46)

"Socialista" ha qui lo stesso senso che per Echeverría; si oppone a *"individualista"* ed ha un senso mazziniano anche se costituisce un eco di Saint-Simon. Si può dire che raccolga quanto di saintsimoniano c'è indubbiamente in Mazzini.

In Alberdi personalmente poi quest'influsso confluisce con quello del Vico, ben visibile nell'opera sua. Fu questo, per il futuro autore delle *Basi*, un periodo d'intense e feconde letture e gli autori italiani non mancarono fra le sue fonti culturali, se in articoli suoi de *La Moda*, firmati con lo pseudonimo di *"Figarillo"* (modesto omaggio allo scrittore romantico spagnolo Larra, che si firmava *"Figaro"*), troviamo citati con entusiasmo i nomi di Beccaria e di Melchiorre Gioia (47).

*
* *

La Moda finì con un suicidio apparente; in realtà fu soppressa da Rosas, che non aveva bisogno, per prendere una misura del genere, che di esprimere la sua onnipotente volontà.

Cessata la pubblicazione della rivista, diventate sempre più pericolose le attività clandestine dell'Associazione della Giovane Generazione Argentina, non rimase altra strada aperta che quella dell'esilio. L'ultimo, fra i più noti, a lasciare l'Argentina fu Esteban Echeverría, che fu obbligato alla fuga dal fallimento della cospirazione antirosista del 1839.

L'Uruguay ed il Cile furono i due principali luoghi d'asilo. Quasi tutti gli intellettuali antirosisti residenti a Buenos Aires preferirono, almeno in un primo momento, Montevideo, da dove era possibile avere notizie frequenti e fresche dalla patria e continuare, in migliori condizioni, la lotta.

Tra i proscritti che scelsero l'Uruguay, occupa un posto a sé il solitario Echeverría, che aveva dato alla nuova generazione, oltre a una bandiera poetica, anche una dottrina o, come allora si diceva nel Río de la Plata, un dogma. La sua formazione letteraria era stata soprattutto francese, come dimostra l'annuncio della vendita d'una parte della sua biblioteca. (48); la sua formazione politica deve molto a Mazzini. Dato che qui si devono studiare esclusivamente gli influssi letterari, poco c'è da dire su di lui, oltre a quanto s'è accennato occasionalmente.

Nei suoi scritti di teoria letteraria, soprattutto in "Clasicismo y romanticismo" (49) si sentono certamente il Berchet della "Lettera semiseria" o il Manzoni de la "Lettre à M. Chauvet", ma probabilmente solo come parte di quell'insieme di idee e sentimenti nuovi il cui influsso Echeverría aveva subito durante il suo soggiorno parigino dal 1825 al 1830. Le aveva certamente lette, insieme a molte cose del genere, e si riflette ancora nel suo saggio la loro particolare chiarezza.

Certo, come del resto tutti i romantici, Echeverría ebbe il culto di Dante.

Rayó el siglo XIII —dice in "Esencia de la poesía" (50)— y apareció el Dante. La poesía moderna y cristiana tuvo su Homero y acabó de emanciparse de la antigua... Ella debía recorrer el mundo de la inteligencia y fijar sus proféticas miradas en el porvenir del género humano... La Divina Comedia en nada se parece a las obras del arte antiguo. Estilo, exposición, forma, estructura orgánica, no se amoldan a ninguno de los tipos anteriores".

Quest'ammirazione per Dante si riflette anche nelle epigrafi alle poesie.

A partire dal suo primo libro di versi, "Los consuelos" (1834), Echeverría adottò il costume romantico, che Walter Scott aveva aiutato a diffondere, di far precedere tutte o quasi le composizioni sue da versi o frasi d'autori ammirati e d'argomento affine. Ne "La cautiva", pubblicata nel 1837, la seconda parte e la quinta sono precedute da versi di Dante; Manzoni è il nume tutelare della quarta parte e il Petrarca della nona. Già nei *Consuelos*, tra le numerosissime epigrafi francesi, inglesi, spagnole, latine, portoghesi, tedesche (solo queste ultime tradotte), ne figurava, pure nel testo originale, una tolta dagli "Inni sacri" del Manzoni. Nelle poesie posteriori alla *Cautiva* le epigrafi spariscono.

Questa specie di statistica ci dà un'idea del posto modesto che occupa nella formazione di Echeverría l'influsso italiano. In un solo caso tale influsso è senza dubbio maggiore. Si tratta del romanzo epistolare, già ricordato: "Cartas a un amigo", cominciato non si sa bene quando, ma probabilmente dopo il viaggio in Francia e prima dell'esilio e poi lasciato incom-

più. Già Rafael Alberto Arrieta (51) aveva affermato che "esas Cartas a un amigo hallaron tal vez su incentivo circunstancial en las foscólicas de Jacobo Ortis traducidas y publicadas por el argentino José Antonio Miralla, en la Habana (1822) y reimpresas en Buenos Aires, en 1835, con los mismos tipos que pocos meses antes habían empleado *Los consuelos*".

La lettura delle *Cartas a un amigo* ci mostra l'esistenza d'un vincolo con l'Ortis che, se non è proprio fatto di reminiscenze, è dato da qualcosa di più che da uno stimolo occasionale. C'è prima di tutto, benché diluito, il tono romantico con riflessi alfieriani caratteristico dell'opera del Foscolo: *'Huyo de estas moradas de felicidad y perseguido por más lúgubres ideas, suelto la rienda a mi caballo, para aturdir mi mente y me alejo más y más hasta perderme en medio del desierto... Observar el orden y la armonía de la naturaleza y elevarse hasta la meditación de sus leyes inmortales, y descubrir allá, en el corazón del universo, la mano omnipotente que lo rige!... Son las doce de la noche y es la hora que yo voy como Ossian a interrogar mis recuerdos al resplandor de la luna, a escuchar las melodías aéreas y a hablar con mi corazón'*.

A volte, benché con minore energia, Echeverría ha in queste lettere, come il Foscolo, accenti vichiani: *"El hombre destruye cuanto está a su alcance y aun a sí mismo sin necesidad, y el tiempo, o la muerte, gigante voraz e insaciable sentado sobre las ruinas y los despojos de lo pasado, aniquila y anonada a la vez cuanto nace en el universo. Pero existe derramado en la creación un poder inagotable de vida, que de la escoria de todos esos elementos desorganizadores engendra nuevos seres, purificando en el crisol del tiempo el espíritu creador que los anima."*

Si potrebbero d'altra parte moltiplicare le citazioni di passi byroniani che, appunto per questo, ci ricordano l'Ortis: *"Mi corazón es un torrente inflamado que en vano quiero comprimir; él hierve, se agita, rebosa y rompe con el ímpetu ciego de un torbellino"* (52). "Un demone m'arde, mi agita, mi divora" dice Ugo-Iacopo nella lettera del 28 ottobre.

Nelle lettere di Echeverría l'argomento rimane interrotto al principio dell'idillio destinato ad esserne il centro. Ma nell'opera trunca ci sono due spunti che ci riportano al Foscolo: l'episodio di Maria, impazzita di dolore per la morte del fidanzato (parallelo, anche se più schematico, all'episodio di Lauretta nell'Ortis) e la preghiera del protagonista all'amico, di curare la vendita dei suoi libri (vedi, nell'Ortis, ultima lettera del dicembre, da Padova). Quest'ultimo è, sì, uno spunto autobiografico, ma, data la riserva ombrosa dello scrittore, non ci voleva meno dell'esempio illustre del Foscolo, perché si trasformasse in spunto letterario.

Infine, anche il protagonista di Echeverría è incline al suicidio e solo il ricordo materno gl'impedisce di eliminarsi.

* * *

Quasi mezzo secolo dopo la partenza per l'esilio dei principali scrittori argentini antirosisti, e più precisamente nel 1894, uno dei proscritti, il più giovane del gruppo, Bartolomé Mitre, scriveva al figlio d'un altro esiliato di quell'epoca, Miguel Cané: "*Entonces tan sólo leían y comprendían a los poetas italianos nuestro maestro Florencio Varela y su padre Miguel Cané, quien me los hizo amar antes de comprenderlos*" (53). Mitre, il futuro traduttore della *Divina Commedia*, si sbagliava, perché, oltre ai due nominati, almeno Juan María Gutiérrez, fra gli argentini rifugiati a Montevideo, conosceva bene la lingua e la letteratura d'Italia.

Gutiérrez, amico di Echeverría e Alberdi, è una figura pacata, equanime: certamente, fu il miglior critico letterario della sua generazione. "Romantico classico" lo chiama Manuel Mujica Láinez (54) con definizione non tanto originale, ma esatta; ed il suo "classicismo" gli veniva non solo dal temperamento riflessivo, ma anche dall'indole dei romantici da lui frequentati, fra cui il Foscolo dell'*Ortis*, il Manzoni, il Pellico. Per questo suo atteggiamento, con maggiore acutezza che Mujica Láinez, José Enrique Rodó chiama Gutiérrez "il girondino del romanticismo" (55).

Questo poeta ingegnere, quest'erudito, destinato ad essere dopo Caseros per breve tempo uomo politico e per molti anni rettore dell'Università di Buenos Aires, seppe essere anche, nell'epoca rosista, malgrado l'indole mite, un combattente, tanto da essere arrestato dalla polizia di Rosas e mantenuto per tre mesi ai ceppi, nel 1840.

A metà di quell'anno, liberato dal carcere, era a Montevideo, dove più tardi, durante l'assedio del rosista Oribe, quando Montevideo fu, secondo l'espressione di Dumas o di chi per lui, "una nuova Troia", cooperò alla difesa come ingegnere. Ma la sua attività principale continuò ad essere la letteratura, ch'egli mai aveva trascurato, neppure ai tempi in cui, sotto la guida di Mossotti e d'altri scienziati, compieva all'Università studi di matematica, fisica, astronomia. (Quando più tardi scriverà la biografia di Mossotti non si dimenticherà di mettere in rilievo gli studi di quest'ultimo sull'astronomia della *Divina Commedia*).

Già prima di soffrire il carcere e di passare il fiume, Gutiérrez scriveva versi e mandava da Buenos Aires collaborazioni all'*Iniciador*, il giornale

che facevano a Montevideo i suoi amici Cané ed Alberdi insieme con l'uruguayano Andrés Lamas.

Questa collaborazione all'*Iniciador* segna il periodo più "italianeggiante" di Gutiérrez. Nel numero 4, del 1º giugno 1838, troviamo un suo lungo articolo su "*Silvio Pellico da Saluzzo*", in cui si esalta la figura morale del Pellico e se ne disegna una sobria biografia, seguita da un giudizio critico che dà occasione all'autore di citare Cesarotti, i "Sepolcri" del Foscolo, il Monti. Verso quest'ultimo, "abile elaboratore di versi sonori", Gutiérrez è particolarmente severo, mentre è eccessiva la sua ammirazione per il Pellico. Come in quasi tutti i suoi contemporanei, la preoccupazione morale aveva in lui il sopravvento sul giudizio estetico: "*La musa de Monti era versátil como su corazón, y así como se postraba ante el grito de la guerra, ya fuese primer cónsul o monarca, así también la unció al yugo de Homero, de Virgilio o de Goethe*". Invece per Pellico la poesia e la scienza erano "*medios de descubrir y difundir la verdad, de mejorar los hombres; de hacerlos patriotas y felices. Su poesía es original, cual nació de un espíritu independiente, sometida a una estética filosófica, desenvuelta en el Conciliador...*" (56). Gutiérrez dimostra di conoscere bene *Il Conciliatore*, di cui cita i principali collaboratori. Di Pellico esalta *Le mie prigioni* e traduce in versi alcuni brani della *Francesca da Rimini* (la dichiarazione d'amore di Paolo ed il colloquio che segue), dichiarandosi dolente che si perdano nella traduzione "l'incanto e l'armonia" dell'originale.

All'articolo fa seguito la traduzione del cap. XIV de "*I doveri dell'uomo*" dello stesso Pellico. L'autore mette così in parte a profitto il lavoro fatto a Buenos Aires e destinato ad esser pubblicato in volume sotto gli auspicci del defunto Salone Letterario. Altri capitoli dello stesso libro furono pubblicati in numeri successivi del *Iniciador* (i capitoli XX, XXIV, XXV e XXXII).

Il numero 8 dello stesso giornale pubblica brani del "*Conte di Carmagnola*" del Manzoni, pure tradotti in versi da Gutiérrez (La prigionia).

Inoltre, in vari numeri, figurano prose, firmate con la sigla che sappiamo corrispondere a Gutiérrez (nessuno firmava per non compromettere se stesso, come in questo caso, o la famiglia rimasta a Buenos Aires, in altri casi), con la dicitura "Traduzione d'una poesia italiana". Sono prose poetiche di forte sapore fosciliano. E sarebbe inutile cercarne l'autore in Italia. Infatti, nelle *Poesías* di Gutiérrez, pubblicate molti anni più tardi a Buenos Aires, figura, sotto la poesia "*La hija del bosque*", la seguente nota: "*Esta composición corresponde a una serie de pensamientos y cuadros de los cuales aparecieron varios en El Iniciador.... Se suponía que esos fragmentos eran escritos por un joven italiano, hijo de Venecia, que buscaba en*

esta parte de América la libertad que descaba para su país y los encantos de una naturaleza nueva... Se suponía también que la casualidad había puesto esos escritos en poder del traductor español" (57).

Nella poesia, che ricorda assai poco i frammenti citati, il tono fosco-lano sparisce. Sopravvive se mai, svanito l' "ardore di fiamma lontana" caratteristico di Didimo Chierico, una certa linea d'eleganza neoclassica che risponde alle tendenze più intime della poesia di Gutiérrez:

*"Yo fui tu sombra; cuando al caer del día,
Emula de los cisnes, jugueteabas
En la fresca corriente, mis deseos,
Por entre los arbustos de la orilla
Avidos iban tras la larga estela
Que con los breves pies ibas trazando.
Cuánto envidiaba el verde camalote
Que como isla flotante a tu reposo
Al pasar se prestaba;
Al rayo de la luna reflejado
Por la ola que movías,
Yo me lanzaba y me bañaba en fuego:
Y de los mil luceros de la noche
Que trémulos brillaban en las aguas,
Espléndida diadema te ceñía. (58)*

Tali sono anche le altre poesie di Gutiérrez, forse più degne di ricordo eh'egli stesso, tutto dedito alla critica ed all'erudizione, non pensasse.

Nel 1843, forse stanchi per le discordie latenti che sempre travagliano le collettività d'esiliati, sedotti forse dal miraggio dell'Europa, sempre irresistibile in América, Gutiérrez e Alberdi evasero dalla città assediata e s'imbarcarono per Genova. In questa città presero contatto con i mazziniani; poi, separatisi i due amici perché Alberdi proseguì direttamente per Parigi, Gutiérrez rimase più tempo in Italia e andò a Torino, dove s'incontrò con quel Carlo Ferraris che aveva organizzato con Mossotti a Buenos Aires il Museo di Storia Naturale dell'Università e che l'ospitò e gli fece visitare il Nord dell'Italia (59). Gutiérrez e Alberdi si riunirono a Parigi, per separarsi di nuovo, al ritorno, nel Brasile e tornarsi a incontrare nel Cile, dove rimasero fino alla battaglia di Caseros che segnò la fine della dittatura rosista.

Tornato in patria, malgrado le funzioni pubbliche che disimpegnò e il rettorato dell'Università di Buenos Aires, Gutiérrez dedicò la miglior

parte di sé alle ricerche ed alla critica, occupandosi soprattutto di letteratura ispanoamericana. Ma l'Italia non rimase del tutto assente neanche da questi suoi studi, se in un "Catalogo bibliografico critico di opere in versi sull'America" (riassumo il lunghissimo titolo), si occupa di Giuliano Dati e d'un suo poema in italiano (1943), che deriva dalla prima lettera de Cristoforo Colombo, trascrivendone alcune strofe, e del primo canto dell'*Oceano del Tassoni* (60). Neppure dimenticò del tutto i suoi autori italiani preferiti, giacché si tornò ad occupare di Silvio Pellico nel "*Correo del Domingo*" (N° CXXIV p. 244) di Buenos Aires. (61).

*
* *

Per la storia della diffusione della cultura italiana nel Plata e specialmente in questo originalissimo clima creato a Montevideo dal fuoriscittismo argentino, occupa un posto a sé *Florencio Varela*, che scrisse versisenzas conseguenze, in gioventù e ch'ebbe vocazione di storico, ma fu assorbito, durante tutta la sua vita, dal giornalismo militante. Era fratello minore di Juan Cruz Varela, e, benché quasi coetaneo dell'ondata romantica, fu neoclassico in letteratura e tradizionalmente unitario e rivadaviano in politica. I suoi versi, della più leggera e metastasiana Arcadia, non hanno molta importanza. Ne ha invece per noi il fatto che una figura di quel rilievo, la cui casa era uno dei centri, forse il principale, della vita politica e culturale, non solo degli esiliati argentini, ma anche degli intellettuali uruguayani, avesse, come suo cognato Miguel Cané, un amore speciale per la cultura italiana, e soprattutto per i suoi classici. Le colonne del "*Comercio del Plata*", giornale ch'egli diresse dal 1845 al 1848, anno della sua tragica morte ad opera d'un sicario di Rosas, furono sempre aperte, come vedremo, alle notizie e anche a contribuzioni letterarie in relazione con gli avvenimenti della penisola italiana. La sua ossequenza alla regola delle tre unità in letteratura e il suo unitarismo in politica non furono ostacolo al suo pieno accordo con il gruppo dei romantici, quando si trattava d'onorare Mazzini o di appoggiare Garibaldi, ch'era allora uno dei dirigenti della "difesa" e manteneva rapporti d'amicizia personale con quasi tutti i proscritti argentini.

*
* *

Ma la figura centrale per il nostro tema è senza dubbio un cognato dei Varela, il già ricordato *Miguel Cané*, padre d'un più celebre Miguel Cané, autore del fortunatissimo libro *Juvenilia*, con cui il personaggio di cui ci occupiamo vien spesso confuso. Ora, Miguel Cané padre, fin dai tempi

della sua gioventù studiosa anteriore all'esilio, aveva fatto della sua casa un centro di cultura, in cui l'influsso italiano, soprattutto nel campo letterario, aveva una netta prevalenza.

Il figlio ha scritto, nel prologo a "Juvenilia", una pagina sul padre che merita d'esser riportata quasi integralmente: *"En el espíritu de mi padre, aún antes de viajar y desenvolver su inteligencia en la atmósfera europea, la nueva literatura francesa compartía su cariño y su entusiasmo con la italiana de todos los tiempos. Amaba la Italia como un proscrito. Sabía de memoria cantos enteros del Dante, Tasso, Ariosto, y los sonetos de Petrarca adquirían una dulce y melancólica expresión al pasar por sus labios. El movimiento liberal, la resurrección de la Italia queriendo levantar la lápida de la Restauración, lo estremecía. Conocía a fondo las obras de aquellos hombres generosos que, como Silvio Pellico y Maroncelli, iban a expiar el delito de amor patrio en el fondo de los húmedos calabozos del Spielberg. Tenía un corte intelectual italiano, apasionado, vehemente e irascible, capaz de todos los arrebatos imaginables. Hubiera excusado a Cellini su empuje salvaje.... Amaba con locura al Guerrazzi y entre sus papeles ha dejado varios cuadernos de una traducción del "Asedio di Firenze". Tengo para mí que esa afición sin medida por el célebre publicista no venía solo de la ardiente simpatía por sus ideas liberales, sino que radicaba en el gran culto artístico de su vida, en su entusiasmo espléndido por Miguel Angel, que Guerrazzi defendió contra Sismondi, levantándolo sobre la baja acusación de haber abandonado a Florencia, sitiada por los imperiales. Recitaba constantemente los sonetos del Buonarroti y creía ver sus mármoles a través de sus versos. Y cuando alguno que volvía de Italia no le hablaba con emoción del David y de la Noche, era a sus ojos un imbécil.... La Grisi, la Pretty, la Grua, la Lorini, Mme. Lagrange, aquella pléyade que hacía conocer a estos pueblos las obras de los cuatro grandes maestros italianos, formaban la gran atracción de su salón."* (62)

Anche in una lettera al generale Mitre sulla sua traduzione di Dante, pubblicata sul giornale "La Nación" del 29 agosto del 1894, Cané figlio insiste su questi ricordi di famiglia, ravvivati in lui da conversazioni avute con Cuneo pochi anni prima della morte di quest'ultimo. Cuneo pretendeva che il figlio dell'amico recitasse a memoria canti di Dante e sonetti di Petrarca, come il padre. Ma, il ragazzo d'allora, nella sua maturità ricorda solo un sonetto del cantore di Laura: *"Gli occhi d' ch'io parlai sì caldamente"* e lo trascrive per il vecchio Mitre, che retribuirà la cortesia rimandandoglielo tradotto. Nella stessa lettera, Cané ricorda gli episodi dell'Ariosto e della Gerusalemme, che il padre gli faceva leggere nella sua fanciullezza (63).

Questi riflessi remoti della fiamma che bruciava durante l'assedio di Montevideo, secondo il ricordo di Mitre (64), proscritti italiani e argentini

in un comune alfieriano furore di libertà, si ravvivano, acquistando qualche cosa d'ingenuo, se leggiamo gli scritti dello stesso Cané padre, che ha lasciato, oltre alla sua opera nell'*Iniciador*, alcuni versi, quattro racconti, molti articoli e abbondanti appunti autobiografici, in gran parte inediti, di cui Manuel Mujica Lámez ha pubblicato, nella biografia che di lui ha disegnata, interessanti frammenti, quasi tutti riferentisi ai suoi due viaggi in Europa. L'anno dopo la sua morte, nel 1864, "*El correo del Domingo*" di Buenos Aires pubblicava di lui "*Album de viaje*" (28-II-1864) e "*Apuntes de viaje*": *Italia*" (31-VII-1864). Mujica Lámez ci dà notizia d'un suo quadretto inedito, intitolato "*La Italia musical*", che rivela —dice— un vero scrittore. E infatti quel po' che si conosce di questi scritti di carattere personale è frutto d'una vena amabilmente ironica (che negli articoli sulla Buenos Aires di Rosas diventa aggressivamente satirica (65)), senza dubbio più autentica della gravità paludata e ingenua delle sue novelle, anch'esse, d'altra parte, autobiografiche.

Il suo primo viaggio rimonta al 1847 e fu per lui qualcosa di molto solenne. Ricorda nei suoi appunti che l'accompagnarono al porto parenti ed amici, fra cui Cuneo. L'aspettavano sulla banchina, per salutarlo, Stefano Antonini, ch'egli chiama "il mio cliente vitalizio" (Cané era avvocato), Giuseppe Massera e Giuseppe Garibaldi, che sarebbe partito per un altro viaggio l'anno dopo, e che lo accomiò con un "Addio, buon viaggio: siate felice e ricordatevi del vostro vecchio amico" (66). Il suo secondo viaggio, quasi tutto dedicato all'Italia, durò dalla fine del 1850 alla metà del 1852, ed è il più importante per noi, giacché gli dette occasione per scrivere il più significativo dei suoi racconti, in realtà un romanzetto: *Esther*, la cui azione si svolge a Firenze e per cui Cané prende lo spunto da un'avventura realmente vissuta. L'argomento è dato dagli amori italiani d'una turista inglese con un poeta argentino, che finiscono tragicamente con la morte della protagonista malata di cuore.

Vicente Fidel López, quando lesse il racconto ancora manoscritto, scrisse all'autore deplorando che la sua "*Filosofía*" fosse "*como la de Werther y Jacobo Doris, hija de un alma enferma y desfallecida, que no es la de usted*" (67). In realtà, in *Esther*, scritta col proposito evidente di comunicare ai lettori l'entusiasmo che l'autore sentiva per l'Italia, non si sente davvero il Foscolo e neanche, come pur sarebbe naturale, il Manzoni. E' piuttosto evidente, osserva Arrieta (68), per lo schema della cornice narrativa che serve per presentare le bellezze e le glorie d'Italia, l'influsso di "*Corinna*" di Mma. di Stael.

L'eroe del romanzo conduce l'amata attraverso i musei di Firenze e le legge e l'induce a leggere i suoi autori italiani preferiti, in primo luogo

Dante e Manzoni. "Los coros del *Adelchi* —dice— merecerían ser cantados a la presencia del *Etáno*.... Leeremos el *Tasso*, el *Ariosto* y aunque parezca una blasfemia, el *Boccaccio*.... Estudiaremos 'de la literatura actual'.....el *Guerrazzi*, el *Berchet*, el *Azeglio*, el *Mazzini*, este tribuno sin rival...." (69).

A questo quadro della letteratura italiana fa riscontro un altro quadro, un po' meno sommario, dell'incipiente letteratura argentina, della cui esistenza il protagonista vuole che la donna abbia notizia. Il dolore e la nostalgia dell'argentino per la patria oppressa si uniscono in questo libro scritto in Italia alla partecipazione del protagonista al dramma che si sta svolgendo nella penisola. Si sente, forte, il parallelismo tra i due destini nazionali. E in questo sentimento autentico sta il vero significato di questo piccolo libro (70).

Ma più che a questi tentativi di creazione letteraria, il nome di Cané è legato al giornale *El Iniciador*, che, fondato da lui e dall'uruguayano Andrés Lamas, uscì a Montevideo dal 15 aprile 1838 al 1º gennaio 1839. Quando si pubblicò il suo primo numero, *La Moda* stava per essere soppressa a Buenos Aires e *El Iniciador* ne raccolse per più rispetti l'eredità senza il tono d'ambiguità politica a cui l'ambiente di Buenos Aires aveva costretto il suo predecessore. Il vincolo tra i due giornali è dato prima di tutto dal fatto che il principale redattore de *La Moda*, Alberdi, divenne uno dei più attivi collaboratori del giornale montevideano; e in secondo luogo dalla continuità dell'ispirazione romantica (ora assai più decisa), saintsimoniana e mazziniana. Se *La Moda* aveva tradotto articoli dal giornale mazziniano di Parigi "*L'Italiano*", *El Iniciador* ne riproduce il motto (pure di Mazzini) sulla sua testata: "Bisogna riporsi in via". Il suggerimento era probabilmente di Cuneo, collaboratore ordinario del giornale, se nell'articolo del N° 3 che si deve a lui: "*He leído el Iniciador*" (71), il precetto: "riporsi in via", torna due volte e sempre sottolineato. L'articolo è un dialogo immaginario con uno scettico, le cui parole ricordano per il loro tono quelle dell'altrettanto immaginario "vecchio giornalista" nel numero 2 del *Conciliatore* (72), che probabilmente Cuneo ricordava nell'ideare una situazione simile.

A proposito della collaborazione di Cuneo, che s'era trasferito anch'egli come i membri della Giovane Argentina, a Montevideo e la cui persona era quindi un altro vincolo tra *La Moda* e *El Iniciador*, Alberto Palcos fa una curiosa affermazione (73), su cui bisogna fermarsi un momento. Secondo Palcos, Cuneo, che fece a Montevideo, due giornali di contenuto politico militante: *L'Italiano* (in italiano) e "*El Legionario Italiano*", scrivendo in spagnolo si sarebbe occupato solo d'argomenti letterari e non si sarebbe affatto interessato della situazione locale, d'fetto questo comune, se-

condo Pálcos, a tutti i mazziniani e conseguenza dell'orientamento che Mazzini dava alla Giovane Italia. L'affermazione forma parte del tentativo, molto interessante e documentato, di dimostrare l'originalità del *Dogma socialista* di Echeverría, ma non è corroborata da nessuna prova. Non si può dire davvero che Garibaldi si sia disinteressato della situazione locale, né nel Brasile, né nell'Uruguay. E Cuneo, se, in un giornale letterario, s'occupava di letteratura (74), visse in comunione con i pros critti argentini e con quanti, nel piccolo mondo montevideano, amavano la libertà com'egli la intendeva trasmettendo loro le informazioni che riceveva dall'Europa. La sua presenza, generalmente invisibile, si sente di tanto in tanto anche sfogliando i quotidiani dell'epoca, come "*El Nacional*" e "*El comercio del Plata*" (75).

Nell'*Iniciador*, viene da Cuneo e dal giornale parigino *L'Italiano* del 1836 l'ispirazione mazziniana che si sente que e lá (Il giornale traduce, in varie puntate, la "*filosofia della musica*" di Mazzini). Ma l'anima del giornale fu senza dubbio Miguel Cané, colui che fu chiamato da Alberdi: "il San Bernardo della crociata, più coraggioso d'un leone" (76). A lui si deve un breve saggio sul "*Manzoni*", che serve da articolo di fondo del secondo numero (77) e che è, secondo Vedia y Mitre, "il primo articolo ammirativo e quasi il primo studio serio su Manzoni". Scritto con linguaggio trascurato e impreciso, quest'articolo ha però osservazioni interessanti per l'epoca in cui furono scritte, come quella dell'impossibilità di classificare realmente il Manzoni fra i classici o fra i romantici, dato "il suo spirito troppo alto per sottemettersi a forme puerili, troppo forte per lasciarsi trascinare da un'epoca d'insurrezione, essenzialmente transitoria". E, più avanti: "Il primo attributo del genio è quello di muovere le grandi cose con spinte semplici e concrete: Manzoni nell'arte, come Vico nella scienza, ha causato una rivoluzione radicale, la più utile e socialista" (presa la parola nel solito senso di "sociale", "non individuale"). Ed esalta i drammi e specialmente i cori, in cui Manzoni ha messo "tutta l'anima sua e... ha dato al mondo il codice delle nuove dottrine dell'Italia nascente". Parla brevemente degli *Inni sacri*, difende *I promessi sposi* dall'accusa di eccessiva minuziosità e finisce coll'annuncio della prossima pubblicazione della *Colonna infame*, del cui contenuto non ha evidentemente nessuna notizia.

Anche nel N° 3, l'articolo di fondo, "*Literatura*", è di Cané e consiste in un'ardente difesa del romanticismo, la nuova scuola di "Byron, Hugo, Chateaubriand, Hoffman, Novalis, Pellico, Grossi... la battaglia delle nuove generazioni, contro le vecchie che volevano dominare dal sepolcro". E riafferma per l'America le idee che per l'Italia esprimeva *L'Italiano* nell'articolo tradotto sull'effimero giornale "*La Moda*": "La letteratura... non è solo l'eco dell'individualità dello scrittore". In America, essa "deve essere più sociale, più utile... il ritratto dell'individualità nazionale" (78).

Le stesse idee, in modo più sistematico ed incisivo, esprime l'Alberdi nell'articolo di fondo, "*Del arte socialista*" del N. 5. Alberdi preferiva l'aggettivo "socialista", ma non respingeva più la qualifica di romantico, nome con cui del resto erano designati i giovani dell'*Iniciador*, tanto dagli unitari neoclassici di casa Varela, quanto dai federali della Gaceta mercantil di Buenos Aires (79). Però essi vogliono un romanticismo non solo individuale, com'era fino a quel momento quello francese, ma anche sociale (essi dicono "socialista"), che possa essere elemento di coesione della nazionalità nascente. Sono le idee di Mazzini, che il romanticismo nel Plata adotta al tempo di Rosas, applicandole, con una generazione di ritardo, al programma di Maggio, che, per ragioni cronologiche, era stato neoclassico. In America, l'influsso neoclassico della Ragione e della Rivoluzione Francese che aveva dato la spinta all'indipendenza politica, aveva paradossalmente aiutato a mantenere l'impero delle tradizioni spagnole nel campo culturale. Di qui il valore politico e "nazionale" della rivoluzione romantica e la convergenza con il romanticismo di Mazzini.

Vicente Fidel López, il figlio dell'autore dell'Inno Nazionale argentino, che, dopo aver appartenuto al gruppo dell'*Iniciador*, s'era trasferito nel Cile, seguito, a distanza di due anni, da Alberdi e Gutiérrez, aveva sostenuto, nel 1842 a Valparaíso, queste stesse idee sul romanticismo, dando origine a una polemica in cui intervenne anche, contro il classicismo ancora dominante in quel paese, Faustino Domingo Sarmiento (80).

Tanto Fidel López quanto Sarmiento difendono il romanticismo come corrente che ha avuto la sua ragion d'essere perché ha portato la democrazia nella letteratura (esempio tipico, il *Ruy Blas* di Victor Hugo, dove una regina s'innamora d'un lacché), ma dichiarano ch'esso è morto, per dar luogo alla nuova scuola che vuol mettere la letteratura al servizio della società. Sarmiento la chiama, come prima di lui Alberdi, "*la escuela socialista, que no escribe para escribir como la romántica* (si ricordi la formula dell' "*arte per l'arte*", che L'Italiano rimproverava a Victor Hugo), *ni para imitar maquinalmente como la clásica, sino para servir los intereses de la sociedad*" (81).

Naturalmente, il romanticismo era in quel momento tutt'altro che morto e López, Alberdi e Sarmiento si muovevano nel suo ambito, sventolando la bandiera d'uno dei suoi settori ch'era poi la bandiera, mettiamo, della Sand o dello stesso Hugo in un secondo tempo dell'opera sua, per non parlare del romanticismo italiano fin dal suo inizio e della famosa formula manzoniana del vero come contenuto, il bello come forma e l'utile generale come fine.

Non figura tra i collaboratori del *Iniciador* uno scrittore argentino importante, assai più noto di Gutiérrez e più popolare di Alberdi, José Mármol. L'autore d' "*Amalia*", che fu un romanzo assai fortunato ai suoi tempi e dopo. Di fertile immaginazione, Mármol martella i suoi versi con un'eloquenza quasi sempre di buona lega, che a volte raggiunge la poesia. Ma il linguaggio è trasandato e spesso impreciso. D'influenze letterarie italiane non è il caso di parlare. Quando l'autore stesso ne riconosce una, quando in nota agli ultimi versi della seconda strofa del canto V del "*Peregrino*".

"... el cañón del Plata todavía
no ha violado la paz de sus moradas" (82)

un'espressione del Tasso che gli è servita di fonte (*Gerusalemme liberata* canto VII - ottava VIII), lo fa in francese ! (83) E, se nelle sestine di doppi senari, così frequenti in lui, ci sembra di sentire il ritmo e lo spirito del coro dell'*Adelchi*, (84) la parentela quasi certo esiste, ma probabilmente passa attraverso il canto "*Al 25 de Mayo de 1838 en Buenos Aires*" di Juan Cruz Varela, che ha dato a Manzoni, nel Plata, tanti nipoti che ignorano d'esserlo.

Un eco di Manzoni, forse più diretto, sembra anche di sentire nella voce modesta d'un altro versificatore, Luis Domínguez, cognato di Cané come Florencio Varela (e il contatto giornaliero con questi due cultori di letteratura italiana rende probabile la derivazione). Leggiamo una strofa del canto che compose per la morte di Rufino Varela, caduto nella lotta contro Rosas (85).

*Le conocisteis joven
Con incansable anhelo
Dar a la madre débil
En su vejez consuelo
Siguiendo la difícil
Senda de la virtud.*

Ritmi, cadenze, che rimangono nell'aria e ogni tanto si sentono risuonare, insieme a volte con la fuggevole inserzione d'una parola italiana... Niente che importi. E niente abbiano da dire neppure sulle altre figure minori di questo periodo, tanto argentine, come Balcarce (86) o Cuenca, quanto uruguayane, come Andrés Lamas, Adolfo e Bernardo Berro, Melchor Pacheco y Obes, Juan Carlos Gómez Magariños Cervantes, notevoli alcuni di loro, ma non per il nostro tema.

C'interessa invece, per quanto non in gran misura, un argentino di questa generazione, che visse quasi tutta la sua vita in Spagna (e per questo

gli scrittori che abbiamo esaminati non lo considerano dei loro), ma che conservò affetto per l'Argentina e cantò la caduta di Rosas: *Ventura de la Vega*, poeta lirico ed autore teatrale. Il suo nome tornava spesso sugli annunci dei teatri rioplatensi come traduttore di drammoni romantici francesi. Rientra nell'ambito del nostro studio per una canzone: "*La agitación*", che si suole citare come esempio dell'imitazione di Leopardi da parte d'un poeta di lingua spagnola (87). E infatti la canzone, che s'ispira all'esaltazione niente affatto leopardiana, ma genericamente romantica della passione che mantiene inquieto il cuore, ("*Agitación sublime, yo te adoro*"), ha qua e là accenti che ricordano il poeta di Recanati:

J

*"¡Y este vaivén continuo, esta perpetua
 Commoción es la vida! ¡Cuántas horas,
 Mudo, yerto, insensible,
 Como la piedra en que sentado estaba,
 En seguir las sonoras
 Ondas de la corriente que pasaba
 Inerte consumía!*

La felicità non si trova nel mondo, non si trova nella solitudine.

*.....florista umbría,
 Silenciosa montaña, campo triste,
 Yo la paz de la vida te pedía,
 Tú la paz de la tumba me ofreciste (88)*

*
* *
*

La letteratura uruguaiana, che, nella prima metà del secolo XIX, come abbiamo visto, si confonde e forma corpo con quella argentina dei proscritti, ha però un poeta tutto suo, *Francisco Acuña de Figueroa*, che protrasse un neoclassicismo simile, nella poesia seria, a quello di Juan Cruz Varela, fino al giorno della sua morte, avvenuta nell'anno 1862. "Poeta di Montevideo" è stato definito (89) Acuña de Figueroa, autore del neoclassico Inno Nazionale uruguaiano. Come in tutti gli altri neoclassici, si sente in lui lo studio assiduo, non solo degli scrittori latini e greci, ma anche quello di Dante, Ariosto e Tasso. E probabilmente alla sua "*Malambrunada*" o "*Conjuración de las viejas contra las jóvenes*", che riprende il vecchio tema del Cantare del Sacchetti, non fu estraneo l'influsso del Pulci, né quello del Tassoni. Non che si possa parlare di reminiscenze determinate. Ma l'ottava reale, in questo poema eroicomico (in tre canti che è certo l'opera più duratura di Figueroa, ha un andamento festoso, un carattere incisivo, un punto d'innesto della comi-

cità nel tono epico, che ci fanno pensare irresistibilmente alla tradizione poetica italiana più che a quella spagnola. Questo sia detto senza appoggiare, giacché bisogna riconoscere alla *Malambrunada* una sua originalità, in cui la reminiscenza stessa è impiegata a scopo di comicità. Così il linguaggio del diavolo viene direttamente da Dante:

*"El monstruo de sus brujas circuido
"Emen - hetán, emen-hetán", repite. (90)*

La derivazione dal "Pape Satan" è evidente ed il mostro ne acquista una specie di dignità che serve da elemento di contrasto.

Come poeta serio, Acuña de Figueroa vale assai meno. Il merito che tutti gli riconoscono è la correttezza formale del linguaggio e della versificazione, dote insolita in un rimatore facile e portato, come lui, a improvvisare

Queste qualità di spontaneità e correttezza, corredate da una buona cultura classica e da una buona conoscenza di varie lingue moderne, ne fecero un traduttore coscienzioso ed efficace, sia nelle traduzioni propriamente dette, sia nelle imitazioni ed amplificazioni. Che abbia tradotto o no "*Gli animali parlanti*" del Casti (91), è certo che traduzioni dall'italiano ne ha fatte più d'una.

Bisogna dire che poeta abbondantissimo e di circostanza com'era, Figueroa ha seminato le sue produzioni su riviste e giornali, anche quotidiani. Sfogliando la stampa montevideana del periodo della "guerra grande" contro Rosas si trovano spessissimo poesie sue lunghe o corte, a volte firmate con la sola sigla F.A.F., che celebrano i più diversi avvenimenti. Nel "*Comercio del Plata*" del 16 Agosto 1848, egli canta, per esempio, in sonore quartine, "*la magnífica función*" degli italiani di Montevideo, che, nella Cattedrale, hanno festeggiato, come dice il giornale del giorno 13, "il fausto avvenimento del cambiamento della bandiera che segna una nuova era per l'Italia".

*"Verde, blanca y punzó la Enseña hermosa
y la Oriental unidas aparecen
y luego en luminarias resplandecen
la esmeralda, el diamante y el rubí.*

La composizione è seguita da un'altra "improvvisata, sullo stesso argomento e dello stesso autore", che finisce col gridar viva! a Pio IX. Carlo Alberto, l'Italia e la Repubblica Orientale (dell'Uruguay).

Poeta obbligato, era anche traduttore obbligato. Per dare un'idea delle sue traduzioni dall'italiano e, insieme, dell'influsso diretto che poteva esercitare sulla mentalità comune rioplatense la letteratura italiana in quel set-

toro più modesto rappresentato dalla poesia patriottica di circostanza riporterò, dal "*Comercio del Piave*" del 11 dicembre del 1847, un anonimo "*Grido di guerra di Pio IX*", che il giornale pubblica in italiano insieme a un inno "*La bandiera dei bolognesi*", sotto il titolo comune e troppo ambizioso di "*Bellas Letras*". Le due composizioni sono seguite dalle rispettive traduzioni (molto libera la prima, più letterale la seconda) di F. A. F. Leggeremo solo la prima:

GRIDO DI GUERRA DI PIO IX

Popol mio, per poco ancora
L'ira affrena, sprezza l'arti
Onde scende a provocarti
L'orda rea che t'oppressò.
Stringi il brando e fia palese
A qual gioco io ti raguno:
Metterò San Pietro a bruno
E la Croce impugnerò

Dio vi scrisse: "In questo segno
Vincerai l'avversa boria";
Non fia pugna, ma vittoria
La tenzon che intimerò.
La grifagna che minaccia
Ha due teste e cor nessuno.
Metterò San Pietro a bruno
E la Croce impugnerò.

Ogni stilla del tuo sangue
Griderà vendetta a Dio,
Come il sangue di quel pio
Che Cain sacrificò.
Guerra Santa sarà questa
Qual finor non vide alcuno.
Metterò San Pietro a bruno
E la Croce impugnerò.

Per l'Italia e per la fede
Pugneran patrizi e plebe;

Dagli sterpi e dalle glebe
Un riparo un arme avrò.

Scenda in campo lo spergiuro
Sarem mille in contro ad uno.
Metterò San Pietro a bruno
E la Croce impugnerò.

Ed ora la traduzione:

GRITO DE GUERRA DE PIO IX
Traducción libre

Dedicada

Al viviente Sol del mundo cristiano
¡O super novum solem sapientia Dei!

El traductor de este Himno compuso, y ya publicó en otra ocasión, el raro anagrama que se encierra en aquellas palabras, y es este: "El Sumo Santísimo Padre Pío Nueve.

Por F. A. F.

Refrena, o Pueblo, tus iras,
Desprecia la astucia aleve
De esa horda que a ti se atreve
y hasta hoy tu opresora fue.

A las armas...! Los tiranos
Tendrán la infamia por fruto.
Vestiré al Templo de luto
Y la Cruz empuñaré.

"Vencerás con este signo!"
Dios lo ha dicho y Dios no engaña!
Sin combates, en campaña
La victoria alcanzaré.

Nuevo Atila insulta a Roma,
Defenderla es mi atributo:
Vestiré al Templo de luto
Y la Cruz empuñaré.

El grifo con dos cabezas,
Mas sin corazón ni brío,
Helo allí...! Su vuelo impío
Yo en el polvo abatiré

Y antes que su frente humille
La raza heroica de Bruto,

Vestiré al templo de luto
Y la Cruz empuñaré
Cada gota de su sangre
Sevá infanta al fratricida;
Maldito será en la vida
Cual Cain maldito fue.
Guerra Santa! Si ella exige
Nuestra sangre por tributo
Vestiré al Templo de luto
Y la Cruz empuñaré.
Contra el opresor la tierra
Brotar ejércitos debe,
Lidiarán nobleza y plebe
Por la Italia y por la fe.
Y hasta que abrumado caiga
El despotismo absoluto,
Vestiré al Templo de luto
Y la Cruz empuñaré.

I versi tradotti da Acuña de Figueroa non sono gli unici pubblicati in italiano dalla stampa di Montevideo. Ogni tanto se ne trovano, frutti d'una modestissima e nostalgica Musa locale (i residenti erano molti) o ricevute dall'Italia.

Già nel '32, quando la Repubblica Orientale dell'Uruguay aveva appena due anni d'esistenza regolare, un signor Caccianiga pubblicava su "*El Patriota*" (numero 50 del 26 giugno), un' "*Ode patriottica*", con strofe come questa:

Viva l'Italia,
 l'invitta la forte,
 per la patria
 giuriamo morir.

Undici anni dopo, già in piena Guerra Grande, *El Nacional* del 28 maggio 1843 pubblicava: *En la noche del 23 del corriente, el Señor Coronel Garibaldi, acompañado de gran número de voluntarios italianos, recorrieron las calles, fraternizando con la población. He aquí la canción que cantaban*". Segue la canzone, preceduta da questa dedica: "D'un italiano ai suoi compatrioti in Montevideo, la canzone del cuore".

Ecco l'ultima strofa:

"Sí; defendiam degli ospiti
 l'eccelsa causa e pia.

Suoni la tromba e sia
segno di Libertà.

Dell'Uruguay il reprobò
crudo tiranno Rosa,
non abbia tregua o posa,
non trovi in noi pietà".

Più appassionante, in quegli anni, doveva essere quanto giungeva dall'Italia. Il quotidiano "*El Comercio del Plata*" dell' 8 luglio 1847 dava notizia dell'arrivo, nell'ultimo bastimento proveniente da Genova, d'un volume del settimanale di Torino "*Letture di Famiglia*", indirizzato a Garibaldi, con una dedica entusiasta che alludeva alla cronaca che il settimanale stesso, alle pagine 313 e 363, aveva pubblicata sulla gesta garibaldina del Salto. L'invio comprendeva la copia manoscritta d'una "composizione poetica" di Giuseppe Bertoldi, che, benché circolasse già a Firenze e stesse per stamparsi in fogli volanti a Torino, non s'era potuta pubblicare sulle "*Letture di Famiglia*", perché proibita dalla censura a causa delle allusioni all'Austria. "*El Comercio del Plata*" si dichiara lieto di pubblicarla a Montevideo. Sono venti strofe, intitolate "*Al generale Garibaldi e alla Legione Italiana in Montevideo*"

La prima parte è diretta contro gli oppressori d'Italia:

"Confida negli eserciti
Empio oppressor, confida;
Prepara Iddio le folgori
E a un braccio sol le affida:
Cade il gigante esanime
Al primo sasso che un fanciul lanciò"
(4^a strofa)

Poi esalta la vittoria di Garibaldi e della Legione Italiana al Salto:

"Itali sono, ed Italo
E' il condottier dei forti.
Un giogo iniquo a frangere
Si sfidan mille morti;
Ogni terrano è patria,
Nessun popolo a noi vive stranier".
(8^a strofa)

Quando non c'è, come in questo caso, una ragione speciale per pubblicare uno scritto nel suo originale italiano, questo viene tradotto o riassunto.

Nella sezione di politica estera si traducono spesso o si citano articoli di giornali stranieri, tra cui molti italiani (92); e qualche volta si fa lo stesso per la sezione letteraria. Per esempio "*El Nacional*" del 14 e 15 maggio 1844 pubblicò in due puntate il racconto: "*Asedio d'Ancona-Narrazione storica del secolo XII*" di Francesco Manfredini, tradotto dal "*Museo*", giornale italiano.

Quando arrivava da Londra *L'Apostolato Popolare* di Mazzini, *El Nacional* ne dava ampia notizia, riassumendone gli articoli e facendone lunghe citazioni. Nel N° dell'11 giugno 1842 troviamo per esempio il resoconto della lettura dei numeri 3 e 4, seguito dalla traduzione integrale della "Preghiera dei bambini italiani" del Guerrazzi. Per quest'ultimo autore "*El Nacional*" aveva una evidente simpatia, dovuta forse al fatto che Caué, traduttore, come abbiám visto, dell'"*Assedio di Firenze*", era tra i principali collaboratori del giornale. Infatti, quando a Buenos Aires de Angelis, dalle colonne della governativa *Gaceta*, criticò "il famoso inno in prosa *A Roma*, di Guerrazzi", "*El Nacional*" lo attaccò violentamente, elogiando l'opera discussa ed accusando il suo critico d'aver fatto la spia contro i patriotti italiani (93).



Un sintomo minore dell'influenza minuta e diffusa della letteratura italiana sulla cultura rioplatense si trova facendo lo spoglio dei giornali, nelle epigrafi degli articoli (numerossime secondo la moda romantica) e nelle citazioni fatte "*en passant*", da Dante, da una tragedia del Manzoni o da un libretto d'opera, semplicemente per riempire un vuoto, per fare dell'umorismo o per obbedire al gusto preziosista dell'epoca. Gli autori più messi a contribuzione sono Dante, Alfieri, Manzoni, Tasso, Ariosto. Qualche volta si trova citato il Boccaccio o il Boiardo; altre volte l'autore non è nominato ed è difficilmente identificabile, anche perché abbondano gli errori di stampa.

Nell'epoca che corrisponde alla generazione dei proscritti argentini, la conoscenza dell'italiano doveva essere piuttosto diffusa, almeno a Montevideo, non solo per la presenza d'un gran numero d'italiani attivi nella vita del paese, ma anche perché erano numerose le scuole private in cui, oltre il francese e l'inglese, s'insegnava l'italiano, come si vede dagli avvisi, pubblicati in lunghissime serie, sulla stampa quotidiana. L'italiano s'insegnava nel 1841 nel "Colegio de Humanidades" del Dr. Vargas, in cui figuravano corsi di tutte le materie fatti in questa lingua, compresa la letteratura. L'anno dopo si pubblicava l'avviso del "Liceo Montevideano", in cui s'insegnavano il francese e l'italiano "*idiomas útiles, tanto por su riqueza y fluidez, cuanto por ser*

muy a propósito para el conocimiento de las ciencias naturales, poesía y todo lo que puede embellecer la imaginación" (94).

In quello stesso anno e nei seguenti, a Montevideo s'insegnava italiano, oltre che nelle istituzioni citate, nell'"Academia Oriental de la Aguada" e nel "Colegio Oriental" diretto da Bonifaz, a cui s'aggiunsero, nel 1851 e '52, un "Colegio de Señoritas" y una "Escuela de niños", pure con l'insegnamento dell'italiano. Questo, senza contare le lezioni private individuali, di cui non mancano esempi tra gli avvisi pubblicitari.

Le librerie, invece, non erano molto fornite di libri italiani, se si deve giudicare dagli estratti di catalogo che uscivano, a scopo pubblicitario, sui giornali. In essi i libri italiani, generalmente tradotti in spagnolo, rappresentavano un'infima minoranza.

Ecco l'elenco dei titoli trovati nelle liste che le librerie pubblicavano negli avvisi a pagamento sul *Nacional* e sul *Comercio del Plata* dal 1840 al 1852:

Aminta de Tasso

Jerusalem Libertada por Torcuato Tasso, traducida por Caamaño y Ribot, Valencia 1841.

Jerusalem Libertada por Tasso, en francés.

Maquiavelo comentado por Napoleón.

Política de Maquiavelo.

Obras completas de Maquiavelo, en francés.

Historia de Bertoldo y Bertoldino.

Memorias de Montecuculi sobre el arte militar, 1 tomo.

Comentarios sobre las *Memorias* de Montecuculi, 3 tomos.

Las noche romanas de Verri, 1 tomo.

Los animales parleros de Casti. Barcelona 1840, 3 tomos.

Disertación sobre los delitos y las penas por Becarria (sic).

Cienzoia de la legislación por Filangieri. 6 tomos.

Jacobo de Ortis

El hombre de letras de P. Bartoli.

Tragedie di Alfieri (in italiano).

Memorias de Silvio Pellico.

Poesie di Silvio Pellico (in italiano).

Lorenzo o *Los prometidos esposos* por Manzoni, 3 tomos.

Los novios - *Historia milanese del siglo XVI* (sic) por Manzoni, 4 tomos.

Opere complete di Manzoni (in italiano).

Alcune di queste opere si trovano varie volte nei cataloghi, altre una volta sola. Bisogna dire che le liste consultate han sempre un carattere parziale e costituiscono scelte arbitrarie che compiono i librai fra i loro libri,

tenendo conto dei gusti del pubblico. Ma anche così, l'elenco ha un carattere abbastanza indicativo. Può interessare inoltre il fatto che, più ci si avvicina alla metà del secolo, più le librerie annunciano dizionari e grammatiche, tra cui, sempre in maggior numero, figurano dizionari e grammatiche italiane ad uso di ispanoparlanti.

CONCLUSIONE

L'esame della cultura rioplatense e del contributo che ad essa dette l'Italia nella prima metà del secolo scorso ci porta ad affermare due cose. In primo luogo, si può dire che l'influsso italiano su tale cultura fu assai meno forte e soprattutto assai meno visibile di quello francese. In secondo luogo, troviamo che esso fu più importante di quanto sembri a prima vista e di quanto le stesse generazioni di Maggio e del 1837 abbiano creduto.

La somiglianza fra la lingua italiana e la spagnola e la tendenza che ha il nostro emigrante, anche colto, ad assimilare e a lasciarsi assimilare fanno sì che la cultura italiana penetri più silenziosamente, per un processo di osmosi e non si senta la necessità di definirla, di separarla dalla cultura locale, di "tradurla". La frase italiana dell'autore con cui si ha familiarità entra a formar parte del discorso, naturalmente, senza stacco, e quindi anche senza tanto rilievo. E questo succede con gli altri aspetti, più importanti, della vita culturale.

A ciò si deve il fatto che la nostra analisi si sia dovuta fermare spesso sul particolare minuzioso e sintomatico, sull'indizio. Però, una volta compiuta, nell'insieme essa ci mostra che, nello sforzo di liberazione dalla tradizione spagnola che, pur nella sua relatività, è alle origini delle due culture rioplatensi, l'influsso italiano disimpegna una funzione di secondo piano, ma costitutiva e non avventizia.

NOTE

- (1) Ana Inés Manzo. "Mayo y los orígenes de la Biblioteca Nacional" in "Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo". Departamento de Letras de la Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata, 1960 p. 163.
- (2) Guillermo Furlong S. J. "Los Jesuitas y la cultura rioplatense". Huarpes Buenos Aires. 1946 pp. 146-147.
- (3) Dall'"Epistola al Gral. Santander, Vicepresidente de la República" che s'era rivolto all'autore per averne un parere sull'opera d'un altro poeta, a cui i consigli citati sono diretti. L'Epistola è stata pubblicata per la prima volta nel "Repertorio Colombiano" (Bogotá, luglio 1897) e figura nel volume "José Antonio Miralla y sus trabajos" a cura di F. Ponte Domínguez, La Habana (Cuba) 1960, p. 300.
- (4) Il dato appartiene a Marcelino Menéndez y Pelayo. (Historia de la poesía hispanoamericana, Santander 1948, p. 408); ma questa traduzione non figura tra le opere complete di Acuña de Figueroa e Gustavo Gallinal, nel prologo al "Nuevo mosaico poético" del poeta uruguayano (Montevideo, 1944, p. XLVIII) dubita che sia mai esistita. Però resta il fatto che gli si sia potuta attribuire. Del resto l'opera del Casti, tradotta col titolo "Los animales parleros", figura ripetutamente tra le poche opere italiane dei cataloghi delle librerie montevideane della prima metà del secolo scorso.
- (5) Opera citata, pag. 305.
- (6) Riprodotta nell'opera citata, da p. 195 a p. 293.
- (7) Santander. 1948. Tomo II p. 337.
- (8) "Últimas cartas de Jacobo Ortíz", por Hugo Tóscolo (sic). Imprenta de A. Bergnes y Comp. Barcelona. 1833.
- (9) Ad onor del vero, mentre Miralla traduce tutto, il traduttore spagnolo omette qualche volta alcune parole ch'egli considera troppo sacrileghe o anche brani, come l'avvertenza dell'editore, che rimangono fuori dalla linea dell'azione, ma non in misura tale da far giudicare il testo come gravemente mutilato.

- (10) Carlos María Urien, "Apuntes sobre la vida y obra del Dr. Juan María Gutiérrez", Buenos Aires. Maucci, 1909 p. 298
- (11) "J. A. Miralla y sus trabajos..." p. 79.
- (12) Eduardo Labougle, José Antonio Miralla. Buenos Aires, 1924. p. 91.
- (13) Roberto F. Giusti. "Las letras durante la Revolución" en "Historia de la literatura argentina", dirigida por Rafael A. Arrieta I Tomo, p. 272.
- (14) Opera citata, p. 300.
- (15) Luis Roberto Altamira. "Juan de la Cruz Varela en la Universidad de Córdoba". Introducción de E. Martínez Paz. Córdoba 1944. p. XIII.
- (16) Questa maggiore ampiezza obbediva a direttive spagnole. "En 1789 Jovellanos. en su Plan de Educación de la Nobleza, aconseja, como novedad... la enseñanza de las lenguas francesa e italiana «tan introducidas en la sociedad y que tanto contribuyen a formar el gusto" (Amalia Sánchez Garrido. Indagación de lo argentino". Buenos Aires 1962. p. 31).
- (17) Riportato nell'opera citata di A. Sánchez Garrido, p. 29.
- (18) Arturo Giménez Pastor. Los postas de la revolución. Buenos Aires, 1917. p. 67. Conservo nella citazione la grafia dell'originale, documento d'uno sforzo compiuto per imporre una riforma ortografica in cui sussista solo il segno j per l'aspirata e si elimini l'accento diacrítico.
- (19) Juan Cruz Varela. Poesías completas, Sopena. Buenos Aires, 1939 p. 7.
- (20) Opera citata, p. 166.
- (21) Opera citata, p. 16; pp. 17-18; p. 30.
- (22) Mancano perfino nella bella edizione, curata da Manuel Mujica Láinez (Buenos Aires - Estrada - 1943) che vi pubblica brani inediti della traduzione vareliana dell'Eneide e che della canzone stessa "Al 25 maggio 1838" si occupa entusiasticamente nel prologo. Neppure nella successiva edizione (Estrada 1956), tale omissione è stata riparata.
- (23) Angel Mazzei. Lecciones de Literatura americana y argentina con antología. Ciordia y Rodríguez Editores. Buenos Aires 1952 - pp. 76-78.
- (24) Juan María Gutiérrez: "Juan Cruz Varela - Su vida - Su obra - Su época" Col. La cultura argentina - Buenos Aires 1918.
- (25) Roberto F. Giusti. "Las letras durante la revolución" nella "Historia de la literatura argentina", Tomo I. p. 348.
- (26) Il brano è citato da tutti gli autori che si occupano di quest'epoca. Tra gli altri lo cita R. A. Arrieta. "Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata" nel II volume della "Historia de la literatura argentina" p. 65.

- (27) Opera citata, p. 28.
- (28) Ernesto Morales, "Don Juan María Gutiérrez — El hombre de Mayo". Buenos Aires 1937 - p. 21 (Il Morales ha, per errore, Ferrari).
- (29) Juan María Gutiérrez. La Enseñanza superior en Buenos Aires de 1767 a 1821" — pp. 889-912 (citato in Carlos María Urien. "Apuntes sobre la vida y obras del Dr. Juan María Gutiérrez", Buenos Aires, 1909, p. 101
- (30) M. Sastre J. B. Alberdi, J. M. Gutiérrez. E. Echeverría. "El Salón literario" Prólogo de Félix Weinberg, Hachette. Buenos Aires, pp. 14-16.
- (31) Opera citata, p. 47.
- (32) Idem, p. 23.
- (33) Giuseppe Guerzoni. "Garibaldi" — Barbera — Firenze 1882. I Vol pp. 33-35
- (34) Jessie W. Mario. "Della vita di Giuseppe Mazzini". Sonzogno, Milano 1891. p. 235.
- (35) R. A. Arrieta. "Echeverría y el romanticismo en el Plata" en "Historia de la literatura argentina", II vol, p. 73.
- (36) Sastre, Alberdi, etc. El Salón Literario, p. 48.
- (37) Sastre, Alberdi, etc. "El Salón Literario" — p. 96. In una nota figura la lista pubblicata nell'avviso della vendita all'asta dal Diario de la Tarde di Buenos Aires del 15 gennaio 1838.
- (38) Opera citata, p. 87.
- (39) La Moda. Reimpresión facsimilar, publicada por la Academia Nacional de Historia. Prólogo de José A. Oría — Kraft, Buenos Aires, 1938, p. 85.
- (40) La Moda. n. 6, del 23 dicembre 1837. Articolo di fondo. A p. 106 dell'edizione facsimilare citata.
- (41) Opera citata. Prologo di Oría, p. 60.
- (42) Opera citata, p. 85.
- (43) Opera citata, p. 116-117.
- (44) "Voi meravigliate perché la moltitudini procedano lente sulla via del sacrificio e dell'associazione, e ponete intanto a principio una teorica d'individuo, che non ha valore se non negativo, che conchiude in un metodo, non d'associazione, ma di giustaposizione e non è in ultima analisi, se non l'egoismo ammantato di formole filosofiche!"
(Giuseppe Mazzini — "Fede e avvenire" in "Scritti editi ed inediti" Imola 1909. Vol. VI p. 334).
- (45) La Moda n. 12 del 3 - II - 1838, a p. 137 dell'edizione facsimilare.

- (46) La Moda n. 21 del 7-IV-1838 a p. 198 dell'edizione facsimilare.
- (47) La Moda n. 19 del 24-III-1838 e n. 7 del 3-I-1838.
- (48) Alberto Palcos. Historia de Echeverría. Emecé. Buenos Aires. 1960. Apéndice p. 257.
- (49) Esteban Echeverría. Obras completas, Buenos Aires, 1951, p. 469.
- (50) Opera citata p. 469.
- (51) In "Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata" (Historia de la literatura argentina". diretta dallo stesso, II volume) p. 89.
- (52) Esteban Echeverría — Obras completas — p.522; 526; 530.
- (53) Citato nel prologo di Mariano de Vedia y Mitre alla riproduzione facsimilare del giornale El Iniciador. Buenos Aires, 1941, p. 51.
- (54) "Poetas argentinos en Montevideo". Buenos Aires 1943. prólogo p. 9.
- (55) "Juan María Gutiérrez" in "Hombres de América". Ed. Claudio García, Montevideo 1944, p. 129.
- (56) El Iniciador. Montevideo 1838-1839. Reproducción facsimilar, Buenos Aires, 1941, p. 158.
- (57) Juan María Gutiérrez. Poesías. Casavalle. Imprenta y Librería de Mayo, Buenos Aires 1869, p. 335.
- (58) Opera citata. Da "La hija del bosque" (La figlia del bosco) p. 159.
- (59) José Luis Lanuza "Esteban Echeverría y sus amigos". Raigal. Buenos Aires, 1951 p. 136. Il Ferraris doveva esser tornato da poco in Italia, se Mazzini, nella già citata lettera al Cuneo del marzo del 1842, lo considerava residente a Buenos Aires.
- (60) Carlos María Urien. "Apuntes sobre la vida y obras del Dr. Juan María Gutiérrez". Buenos Aires, Maucci, 1909, pp. 256-257.
- (61) Opera citata. p. 203.
- (62) Miguel Cané. "Juvenilia". Santa Fe (Argentina) pp. 20.21.
- (63) Si può leggere questa lettera in coda al Prologo di Mariano de Vedia y Mitre all'edizione facsimilare del Iniciador. Buenos Aires 1941.
- (64) Risposta alla lettera precedente, citata nel prologo di Vedia y Mitre.
- (65) Manuel Mujica Láinez. "Miguel Cané (padre). Un romántico porteño". C.E. P. A. Buenos Aires. 1942, p. 115; p. 97.
- (66) Opera citata, p. 89. L'Antonini, a cui Mazzini, nella lettera a Cuneo più indietro citata, manda abbracci, aveva fatto quattro anni di carcere in Italia per le sue idee mazziniane ed aveva a Montevideo una prospera industria, in

- cui Cuneo aveva trovato impiego (Vedi A. Palcos, *Historia de Echeverría*, p. 78).
- (67) Riportata in M. Mujica Láinez — Cané (padre) p. 120.
- (68) Rafael Alberto Arrieta — "Las letras en el destierro", nel II volume de la "Historia de la literatura argentina", p. 157.
- (69) Miguel Cané, "Esther, novela de ambiente florentino" en el tomo II de la Colección Folklore — Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, B. Aires p. 294.
- (70) Mentre M. Cané era ancora in Italia e poco dopo che aveva scritto *Esther*, uscirono nella *Gaceta Mercantil* di Buenos Aires articoli violentamente rosiati a firma M. C., che, attribuiti erroneamente a Cané dopo la sua morte da parte d'un erudito, fecero nascere la leggenda, accolta poi da Paul Groussac e da Rojas nella sua "Historia de la literatura argentina", d'una sottomissione di Cané a Rosas alla vigilia della caduta di quest'ultimo. Tale leggenda è stata completamente sfatata da Mujica Láinez nel suo libro su Cané.
- (71) "El iniciador", riproduzione facsimilare, B. Aires 1941, p. 143.
- (72) In realtà si tratta d'un articolo di Borsieri, riportato in: "Dal Conciliatore" Introduzione e commento di P. A. Menzio. Ed. Utet, Torino, 1919, p. 63.
- (73) Alberto Palcos, "Historia de Echeverría", Emecé, Buenos Aires 1960 p. 78 e pp. 197-198.
- (74) Ma vi pubblica anche, corredato da citazioni del Pindemonte e del Foscolo, un "Progetto di cimitero" (N. 4 del 19-VI-1838, p. 167 della riproduzione facsimilare).
- (75) E certamente lui quel J. B. C. a cui, sulle colonne del *Nacional*, Juana Paula Manso dedicava un'entusiastica, polimetrica e lunghissima poesia, intitolata "Una armonia — A Italia — Homenaje de amistad". In cui cantava l'Italia, le glorie del suo passato, il suo doloroso presente, il fulgido avvenire, in cui Roma "sin cetro ni sayal" predicherà l'uguaglianza fra gli uomini. (*El Nacional* del 12 aprile 1844).
- (76) Lettera del 28-XII-1838, citata in Mujica Láinez "Cané (padre)", p. 40.
- (77) Pagina 109 e seguenti dell'edizione facsimilare.
- (78) Pagine 133 e 135 dell'edizione facsimilare.
- (79) Manuel Mujica Láinez, Miguel Cané (padre) B. Aires 1942, pp. 48-49; p. 72.
- (80) Tanto Fidel López e Sarmiento, quanto Bartolomé Mitre, che anch'egli appartene, giovanissimo, all'ambiente dei proscritti di Montevideo, arrivarono al loro apogeo dopo il 1853 e saranno quindi oggetto di studio sistematico più avanti. Qualcosa di simile si potrebbe dire per Gutiérrez, e, soprattutto, per

Alberdi, ma l'opera loro di questo periodo è così strettamente connessa a quella della generazione che stiamo studiando, che sarebbe stato difficile lasciarla da parte.

- (81) Norberto Pinilla. "La polémica del romanticismo". Ed. Americalee, Buenos Aires 1943, p. 107.
- (82) José Mármol. "Poesías completas". Academia Argentina de Letras. Buenos Aires 1946, Tomo I, p. 124.
- (83) Opera citata, p. 301.
- (84) Per esempio, in un "Canto a Mayo" del 1847:

"¿Recuerdas la mente forjando esperanzas,
y el pueblo, entusiasta, tirando las lanzas
buscar el arado, la paz y el hogar?
Recuerdas los sabios, dictando las leyes .. etc

(Citato da Angel Azeves: "Mayo y el romanticismo literario", in "Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo". La Plata, 1960 p. 153).

- (85) Pubblicata sul quotidiano di Montevideo "El Nacional" del 7-1-1841.
- (86) Balcarce interessa per una ragione inversa. Due sue poesie: il sigaro e "il venditore di latte" sono state tradotte in italiano sulla Revista Argentina (1870 - pp. 558-563), da Bettinotti. (Rafael Alberto Arrieta — "Florencio Balcarce (1818 - 1839)". Buenos Aires 1939 - p. 78). Certamente il traduttore è quello stesso Erminio Bettinotti genovese, colto farmacista, che fece parte con Cuneo della Congrega Centrale della Giovane Italia per l'America del Sud e che tradusse, d'altra parte, in italiano, nel 1875, anche il poema Avellaneda di Echeverría (Vedi Alberto Palcos — Historia de Echeverría — p. 198).
- (87) F. Estrella Gutiérrez — E. Suárez Calimano — "Literatura americana y argentina" — Buenos Aires 1946 p. 101; Luis Alberto Sánchez. "Historia de la literatura americana". Santiago de Chile 1937, p. 309.
- (88) Alberto Ghirardo "Antología americana". Vol. IV (Lira romántica) pp. 154-155.
- (89) José Enrique Rodó. "Juan María Gutiérrez y su época" in "Hombres de América" Montevideo 1944 — p. 139.
- (90) Francisco Acuña de Figueroa. "La Malambrunada" — canto I — ottava XXVI, in "Nuevo Mosaico poético", Montevideo 1944, p. 237.
- (91) Vedi nota N° 4
- (92) Si possono citare alcuni titoli, solo a modo d'esempio: L'Italiano e El Legionario Italiano di Montevideo, l'Apostolato popolare di Mazzini, Il Museo (nel

Nacional); Letture di famiglia di Torino, L'eco dei giornali di Genova, Il Corriere Mercantile - La Strega di Genova, L'Italia Libera, l'Italia del popolo (nel Commercio del Plata)

(93) El Nacional dell'11 Maggio 1844.

(94) El Nacional — 17 - VIII - 1842.

BIBLIOGRAFIA

1) OPERE DI CARATTERE GENERALE:

- Luis Alberto Sánchez — Historia de la literatura americana - Ercilla, Santiago de Chile, 1937.
- Fermin Estrella Gutiérrez / Emilio Suárez Calimano — Literatura americana y argentina con antología - Kapelutz, Buenos Aires, 1946.
- E. Anderson Imbert — Historia de la literatura hispano-americana, 2 tomos - Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Charles Aubrun — Histoire des lettres hispano-américaines - Ed. Colin Paris, 1954.
- Arturo Torres Riosco — La gran literatura ibero-americana - Ed. Emecé, Buenos Aires, 1945.
- Marcelino Menéndez y Pelayo — Historia de la poesía hispano-americana, 2 vol., Madrid, 1913.
- Alberto Ghirardo - Antología americana - 5 tomos, Madrid, 1923/24.
- Ricardo Rojas — Historia de la literatura argentina - 8 tomos, Buenos Aires, 1948.
- Carlos Roxlo — Historia crítica de la literatura uruguaya - 7 tomos, Montevideo, 1913.
- Alberto Zum Felde — Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura - Montevideo, 1930.
- Sarah Bollo — Literatura uruguaya (1807 - 1965). 2 tomos - Ed. Orfeo, Montevideo, 1965.
- Rafael Alberto Arrieta y otros — Historia de la literatura argentina. Dirigida por R. A. Arrieta - Peuser, Buenos Aires, 1958.
- Angel Mazzei — Lecciones de literatura americana y argentina, con antología - Ciorrida y Rodríguez - Buenos Aires, 1952.
- Hugo Barbagelata — La novela y el cuento en Hispanoamérica, Montevideo, 1947.
- Sánchez Garrido Amelia — Indagación de lo argentino, Buenos Aires, 1962.

2) OPERE RIGUARDANTI IL PERIODO 1810 - 1853:

- Antonio Praderio — Índice cronológico de la prensa periódica del Uruguay (1807-1852) Ed. Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo, 1962.

- Guillermo Furlong S. J.** — Los Jesuitas y la cultura rioplatense. - Huerpes, Buenos Aires, 1946.
- Arturo Giménez Pastor** — Los poetas de la revolución - Buenos Aires, 1917.
- Juan María Gutiérrez** — Los poetas de la revolución - Ed. Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1941.
- Varios** — Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo. Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la Plata, Departamento de Letras, La Plata, 1960.
- Eduardo Labougle** — José Antonio Miralla - Buenos Aires, 1924.
- Francisco J. Ponte Domínguez** — José A. Miralla y sus trabajos (Homenaje del Gobierno Revolucionario de Cuba a la Argentina en el Sesquicentenario de su independencia). Publicaciones del Archivo Nacional de Cuba — La Habana 1960
- Hugo Toscolo (sic.)** — Últimas cartas de Jacobo Ortíz — Imprenta de A. Bergues y comp. Barcelona. 1833.
- Juan Cruz Varela** — Poesías. Con un estudio de Manuel Mujica Láinez. Ed. Estrada. Buenos Aires, 1943.
- Juan Cruz Varela** — Poesías. Con prólogo de V. D. Sierra. Buenos Aires, 1930.
- Juan María Gutiérrez** — Juan Cruz Varela. Su vida, sus obras, su época. Con un juicio de M. Cané, Buenos Aires, 1918.
- Luis Roberto Altamira** — Juan de la Cruz Varela en la Universidad de Córdoba. Córdoba, 1944.
- Facultad de Filosofía y Letras** (Universidad del Litoral - Argentina). Proyección del rosismo en la literatura argentina (por varios), Rosario, 1959.
- El Patriota** (1822) — Periódico semanal, Montevideo.
- La Moda** (1837 - 1838) — Gaceta semanal, Buenos Aires. Edición Facsimilar, Ac. Nac. de Historia, Buenos Aires, 1938.
- El Iniciador** (1838 - 1839) — Periódico de todo y para todos. Montevideo. Reproducción facsimilar, Buenos Aires, 1941.
- El Nacional** (1835 - 1846) — Diario político, literario y comercial, Montevideo.
- El Comercio del Plata** (1845 - 1858) — Diario, Montevideo.
- Manuel Mujica Láinez** — Poetas argentinos en Montevideo (antología). Emecé, Buenos Aires 1943
- José Luis Lanuza** — Esteban Echeverría y sus amigos, Raigal, Buenos Aires 1951.
- Sastre - Alberdi - Gutiérrez - Echeverría** — El Salón Literario, Prólogo de Félix Weinberg, Hachette. Buenos Aires, 1958.
- Esteban Echeverría** — Obras completas. Zamora, Buenos Aires, 1951.
- Enrique García Mérou** — Ensayo sobre Echeverría. Buenos Aires, 1894.
- Alberto Palcos** — Historia de Echeverría. Emecé, Buenos Aires, 1960.
- Nydia Lamarque** — Echeverría, el poeta. Buenos Aires, 1951.

- Juan María Gutiérrez — El hombre hormiga, Instituto de Literatura de la Fac. de Filosofía y Letras de Bs. Aires, Colección Folklore. Tomo II, 1928.
- Juan María Gutiérrez — El capitán de Patricios, Idem. Tomo II.
- Carlos María Urien — Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, 1909.
- Ernesto Morales — Don Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, 1937.
- José Enrique Rodó — Juan María Gutiérrez y su época in "Hombres de América", Ed. C. García, Montevideo, 1944.
- Bartolomé Mitre — Soledad, Inst. de Lit. Argentina de la Fac. de Fil. y Letras de Buenos Aires, Col. Folklore, Tomo II.
- Miguel Cané (padre) — Esther, Idem, Tomo II.
- Miguel Cané (padre) — La familia O'Connor, Idem, Tomo III.
- Manuel Mujica Láinez: Miguel Cané (padre) — Un romántico porteño, C. E. P. A. Buenos Aires, 1942.
- Miguel Cané (hijo) — Juvenilia, Notas y prólogo de E. M. S. Danero, Santa Fe (Argentina), 1954.
- Rafael Alberto Arrieta — Florencio Balcarce (1818 - 1839), Ed. Suárez, Buenos Aires, 1939.
- Juan Antonio Solari — Florencio Varela "el decano de los jóvenes", Bs. Aires, 1948.
- Norberto Pinilla — La polémica del romanticismo, Americalee, Buenos Aires, 1943.
- José Mármol — Poesías completas, Con prólogo de R. A. Arrieta, Acad. Arg. de Letras, Buenos Aires, 1946.
- Francisco Acuña de Figueroa — Obras completas, Montevideo, 1890.
- Francisco Acuña de Figueroa — Nuevo mosaico poético, Con prólogo de Gustavo Gallinal, Montevideo, 1944.
- Nelson García Serrato — Francisco Acuña de Figueroa, primer poeta nacional, Montevideo, 1943.

Se terminó de imprimir el día veinte de mayo de mil
novecientos sesenta y seis para Ediciones "Nuestro
Tiempo" en los talleres de EL SIGLO ILUSTRADO
S. A., calle Yí 1276 (Montevideo — Uruguay)
al cuidado de su autor.



