

Direzione: Giuseppe Carlo Rossi e Giuseppe Edoardo Sansone
 Comitato di redazione: Eraldo Melillo Reali - Teodoro Onciulescu -
 Antonio Palermo - Gian Carlo Roscioni
 Segretari: Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo

XVI, 2

Luglio 1974

INDICE

	PAG.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Anna Maria Annichiarico, <i>Per una lettura del canzoniere di Johan Vaasquiz de Talaveyra</i>	135
Matteo Majorano, <i>Lingua e ideologia nel canzoniere di Jaufres Rudels</i>	159
Friedrich Welfzettel, « <i>Beatus ille</i> .. »: <i>Zum Stadt-Land-Konflikt im Spätwerk von Pereda und Eça de Queiroz</i>	203
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman, <i>Romancero antiguo y moderno (Dos notas documentales)</i>	245
Grazia Di Santo, <i>A proposito de « La folla » di Paolo Valera</i>	261
<i>Recensioni:</i>	
Nicolae Saramandu, <i>Cercetari asupra aromânei vorbite în Dobrogea. Fonetica. Observatii asupra sistemului fonologic. (Gheorge Carageani)</i>	281
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di Caterina De Caprio, Emma Giammattei)	287
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	293
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	308

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I collaboratori ricevono 30 estratti del proprio lavoro.

PER UNA LETTURA DEL CANZONIERE DI
 JOHAN VAASQUIZ DE TALAVEYRA

1) Gli scarsi dati biografici e cronologici di cui disponiamo, prevalentemente desumibili dal canzoniere stesso di Johan Vaasquiz de Talaveyra¹, ci consentono soltanto di fissare l'attività

¹ Dalle rubriche collociane che negli apografi B e V accompagnano i testi del trovatore è nato il sospetto di una possibile distinzione tra Johan Vaasquiz de Talaveyra e un presunto Johan Vaasquiz diverso dal precedente, e di una conseguente duplice attribuzione delle poesie: sotto il nome, infatti, di Johan Vaasquiz de Calaveyra in B, di Johan Vaasquiz de Talaveyra in V figurano otto *cantigas de amigo* (B 788-95, V 372-79); sotto quello di Johan Vaasquiz quattro *cantigas de amor* in A (242-45), B (430-33) e V (42-45), due tenzoni con poeti coevi e cinque schermaglie in B (1545-51), una tenzone con il giullare Lourenço in V (1035). Se C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, 2 voll., Halle a. S. 1904, vol. II, pp. 419-23, presupponeva, anche senza motivarne le ragioni, identità tra i due personaggi, già R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, 6ª ed., Madrid 1957, p. 179, sulla scorta di A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. V, Santiago 1902, pp. 375-376, si limitava a citare un certo Johan Vaasquiz che «... tiene en sus poesías alusiones a la topografía de Santiago, muy propias de un santiagués». E, ancora, mentre J. J. Nunes, *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 voll., Coimbra 1926-28, vol. I, pp. 245-48, segnalava, senza personali proposte, l'incertezza della situazione, Á. J. da Costa Pimpão, *Idade Média*, 2ª ed., Coimbra 1959, nominava separatamente Johan Vaasquiz, di probabile estrazione gallega (p. 116), e un presunto Johan Vaasquiz de Talaveyra, intorno al quale nessuna notizia sarebbe emersa (p. 117). Va subito precisato, però, che i richiami topografici a cui si riferisce Menéndez Pidal, per di più relativi quasi sicuramente non a Santiago, ma a Lisbona, e reperibili non «en sus poesías», ma soltanto nella schermaglia *Direi-vos ora que oi dizer* («e contra San Martinho morar quer; | pola manceba que xi lh'ora for, | ena Moeda Velha vai morar | Dona Maria Leve, a seu pesar», B 1545, ed. M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2ª ed., Vigo 1970, n. 244, p. 373, vv. 15-18), non escludono, ovviamente, che egli,

poetica del trovatore nella seconda metà del XIII secolo e di tracciarne un assai sommario e incompleto profilo storico.

Originario di Talaveyra, Johan Vaasquiz² fu certamente ospite di Alfonso X e legato da vari rapporti a noti personaggi dell'epoca, come i poeti Pedr'Amigo de Sevilha, Johan Ayras de Santiago, il giullare Lourenço³ e la celebre *soldadeira* Maria Perez. Godette anche della familiarità di Sancho IV.

pur conoscendo nei dettagli certi luoghi, fosse originario di Talaveyra. Per la chiesa di San Martinho, cfr. A. Costa, *Diccionario chorografico de Portugal continental e insular*, 12 voll., Porto 1929-1949, s. v. *San Martinho*, vol. VII, p. 596; per *Moeda Velha*, ib., s. v. *paço da Moeda Velha*, vol. VII, p. 621, ivi il rimando alle pp. 549-51, s. v. *Casa da Moeda*. In realtà nessun elemento, storicamente attendibile, ci impedisce di pensare che possa trattarsi di un unico personaggio storico, che, originario di Talaveyra, ha conservato l'uso di denominarsi, dal paese di provenienza, Johan Vaasquiz de Talaveyra, anche se non possiamo stabilire con sicurezza di quale Talaveyra debba trattarsi. D'altronde non è sufficiente per provare la distinzione tra i due personaggi il fatto che in B e V solo le otto *cantigas de amigo* siano precedute dal nome del poeta fornito del toponimo di provenienza e tutte le altre da quello di Johan Vaasquiz semplicemente (per l'incompletezza delle denominazioni, non eccezionale in B e V, cfr., ad es., i casi analoghi di Pedr'Amigo de Sevilha e Pay Soarez de Taveirós per i seguenti, rispettivi, gruppi di poesie: B 1658-64, V 1192-205; B 638-40, V 239-41). Si aggiunga, in ultima analisi, che tra le varie sezioni di cui si compone l'intero canzoniere non si riscontrano, da un punto di vista strettamente stilistico, discontinuità tali da rendere facilmente sostenibile un'eventuale duplice attribuzione delle liriche.

² Si ha notizia, come nota la Michaëlis, *ed. cit.*, vol. II, pp. 422-23, di un *hidalgo* di tal nome, che, nato da un certo Don Vaasco Pirez e dalla figlia di un tale Don Joham Pirez de Novoa, sposò Tareyi' afomso, figlia di Don Affomso Gomez de Deça e successivamente, rimasto vedovo, Dona Beatriz Affomso, figlia dell'infante Don Joham de gaamça. Cfr. *Os livros de Linhagens in Portugaliae Monumenta Historica*, 5 voll., vol. I *Scriptores*, Leichtenstein 1967, p. 164 e p. 386. All'attuale stato delle cose, però, ci mancano dati precisi per poter stabilire identità tra l'*hidalgo* in questione e il poeta.

³ Per l'appartenenza di costoro al XIII secolo e in particolare per l'inserimento di Pedr'Amigo de Sevilha e Lourenço nella cerchia di Alfonso X, cfr., rispettivamente, V. Bertolucci Pizzorusso, *A proposito di una recente edizione di Johan Ayras de Santiago*, in « Studi mediolatini e volgari », IX, 1961, pp. 71-100, partic. 73-74; G. Marroni, *Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha*, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione romanza », X, 1968, pp. 189-339, partic. 194 sgg.; *Lourenço. Poesie e tenzoni*, a cura di G. Tavani, Modena 1964, pp. 16 sgg. Per notizie più ampie intorno ai trovatori della corte alfonsina, cfr. J. Filgueira Valverde, *Lirica medieval gallega y portuguesa*, in *Historia general de las literaturas hispánicas*, dir. da G. Díaz-Plaja, 5 voll., Barcelona 1949-1958, vol. I, pp. 543-642, partic. 587-604.

Senza dubbio in ambito alfonsino e in una precisa fase cronologica è da collocare la schermaglia *O que veer quiser, ai, cavaleiro* (B 1546) dedicata a Maria Perez, nota presso la corte alfonsina, con lo pseudonimo di *Balteira*, soprattutto intorno agli anni 1257-67:

O que veer quiser, ai, cavaleiro,
 Maria Pérez, leve algun dinheiro;
 senon, non poderá i adubar prol.
 (vv. 1-3)⁴

Allo stesso personaggio, schernito da numerosi altri poeti⁵ come è noto, sono riconducibili pure le schermaglie *Direi-vos ora que oí dizer* (B 1545), *Ben viu Dona Maria* (B 1547) e *Maria Leve, u se maenfestava* (B 1548), essendo un « sobrenome, no real sino humorístico »⁶ il *Leve* con cui ella è designata e su cui è costruito l'artificio dell'*equivocatio*⁷.

Ulteriore e sicuro riferimento cronologico è per noi la tenzone con Pedr'Amigo de Sevilha, *Ay Pedr'Amigo, vós que vos tēdes* (B 1550), che vede i due poeti impegnati intorno a un avvenimento di attualità, come l'impopolare aspirazione del monarca al titolo imperiale e la sua imminente partenza per Beaucaire, dove egli di fatto si diresse, nel tentativo di ottenere l'appoggio papale, nel 1274⁸. Johan Vaasquiz, facendosi portavoce

sina, cfr. J. Filgueira Valverde, *Lirica medieval gallega y portuguesa*, in *Historia general de las literaturas hispánicas*, dir. da G. Díaz-Plaja, 5 voll., Barcelona 1949-1958, vol. I, pp. 543-642, partic. 587-604.

⁴ Ed. Lapa, n. 245, p. 374. La schermaglia è edita criticamente anche dalla Michaëlis, *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch. VII. Eine Jerusalem-pilgerin und andre Kreuzfahrer*, in « Zeitschrift für romanische Philologie », XXV, 1901, pp. 533-60, 669-85, partic. 679.

⁵ Per il loro elenco completo, cfr. Michaëlis, *Randglosse VII*, p. 547.

⁶ Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 172.

⁷ Alla *Balteira* quasi sicuramente egli si riferisce anche nella schermaglia *Sancha Perez Leve, vós ben parecedes*: « *Sancha Perez Leve, vós ben parecedes / e pero eu sei que mi vos mal queredes: / no xi m'obrida o amor de Maria.* » (B 1549, cito da Nunes, *ed. cit.*, vol. I, p. 247, vv. 1-3).

⁸ Scrive a tal proposito la Marroni, *ed. cit.*, p. 289, sulla scorta della Michaëlis, *ed. cit.*, vol. II, p. 420 e di C. De Lollis, *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio re di Castiglia* in « Studj di Filologia Romanza », II,

delle apprensioni e del malcontento che gli ambiziosi propositi di Alfonso X suscitarono nell'opinione pubblica castigliana, così afferma :

Ay Pedr'Amigo, eu non perderia
enquant'el-rey podesse mays aver
en bõa terra e en gran poder,
ca quant'el mays ouvesse mays valrria ;
mays perde o reyn'e vós perdedes hi,
os que sen el ficaredes aqui,
poyes que ss[e] el for d'España sa vya.

(vv. 15-21)⁹

Si aggiunge a testimonianza dell'incontro con Pedr'Amigo di Sevilha il modesto rifacimento compiuto da quest'ultimo in *O meu amigo, que mi gram ben quer* (B 1212, V 817) della *cantiga O meu amigo, que mi gram ben quer* (B 794, V 378, Nunes, *ed. cit.*, vol. II, CCVII, pp. 187-88) di Johan Vaasquiz¹⁰.

1887, pp. 31-66, partic. 38 nota : « I dubbi e i timori che suscitò la notizia dell'imminente partenza di Alfonso X per Beaucaire, nel vano tentativo di realizzare il suo sogno imperiale, forniscono l'occasione a Pedr'Amigo e a Johan Vásquez per la presente tenzone ; essa è stata composta sicuramente durante il periodo che precedette la partenza del sovrano, della quale, infatti, si parla al futuro (*s'el for de Espanha sa via* [v. 21], *se s'el for* [v. 28] e *se sse vay sa via* [v. 25]), cioè nella seconda metà del 1274, certamente entro il mese di novembre. Il preciso riferimento all'intenzione del re di lasciare il regno nelle mani del figlio fa escludere la possibilità che possa trattarsi del 1256, anno in cui Alfonso X fu costretto a rinunciare al viaggio già progettato, a causa di disordini interni ... ». Per la bibliografia relativa a questo momento del regno alfonsino, cfr. L. Suárez Fernández, *Historia de España*, Madrid 1970, pp. 701-02.

⁹ Ed. Marroni, XIX, p. 291.

¹⁰ Concordo pienamente con la Marroni, *ed. cit.*, p. 194, che, dopo il confronto fra il testo di Johan Vaasquiz (I) e quello di Pedr'Amigo (II), osserva : « 1) L'incompletezza del n. II rispetto al n. I ; infatti manca la *fiinda*. 2) Lo scambio nell'ordine delle strofe fra la seconda e la terza. 3) La sempre maggiore discordanza tra i due testi, man mano che si procede : la prima strofa è identica nei due testi ; la seconda del n. II ripete, con alcune varianti, la terza del n. I ; infine, la terza del n. II, pur riprendendo la seconda del n. I, introduce varianti tali da compromettere anche il senso (v. 13 *per el* ; v. 14 *polo fazer eu*) e la costruzione sintattica. Tutto questo rende difficile pensare che B 1212 / V 817 possa rappresentare l'abbozzo di B 794 / V 378 ; altrettanto

È ancora una tenzone *Johan Vaasquez, moiro por saber* (V 1035), questa volta sull'arte del « trovare », che suggella il polemico incontro con il giullare Lourenço e testimonia come Johan Vaasquiz non abbia esitato a inserirsi tra i poeti di rango che stigmatizzarono le pretese attitudini poetiche del giullare¹¹. A quest'ultimo che, vivacemente apostrofandolo, gli chiede perché abbia abbandonato il « trovare », egli, con pacata convinzione, così si rivolge :

Lourenço tu vões por aprender
de min, e eu non ch'o quero negar :
eu trobo ben quando quero trobar,
p'ro non o quero sempre fazer.
Mais di-me tu, que trobas desigual,
se te deitam por én de Portugal,
ou mataste homen ou roubaste aver.

(vv. 8-14)¹²

A proposito della perspicace replica di Johan Vaasquiz alle parole di Lourenço, che, per altro, ci pare vogliano alludere a un momento di stasi dell'attività del poeta, scrive il Tavani, *ed. cit.*, pp. 133-34 : « assumendo un'aria di tranquilla sufficienza, egli accondiscende a spiegare come, pur sapendo ben poetare quando lo voglia, non sempre desideri farlo ; poi, con vivace mutamento di tono, il trovatore ritorce le accuse di Lourenço ponendo l'incapacità poetica di questo sullo stesso piano dell'omicidio e del furto quali possibili motivi della sua espulsione

difficile è credere ad una sfida poetica, su tema stabilito, a causa della completa uguaglianza della prima strofa. Dalle osservazioni precedenti mi sembra si possa ricavare che il testo di Pedr'Amigo è la trascrizione a memoria di una poesia ascoltata, e che, perciò, la priorità di redazione deve spettare al testo di Johan Vaasquez de Talaveira ». È certo interessante notare, ai fini dell'identificazione tra il presunto Johan Vaasquiz e Johan Vaasquiz de Talaveyra, ritenuto diverso dal precedente, che i rapporti con Pedr'Amigo investirebbero non soltanto il primo, a cui il codice B riconosce la paternità della tenzone citata, ma anche il secondo, a cui B e V attribuiscono solo le otto *cantigas de amigo*, di cui la poesia in questione, trascritta da Pedr'Amigo, fa parte.

¹¹ Cfr. Tavani, *ed. cit.*, pp. 21 sgg.

¹² Ed. Tavani, XVI, p. 129.

dal Portogallo ... dalle due frasi *se te deitam por én de Portugal e vin aqui / por gãar algo* risulta evidente che l'incontro fra i due poeti avviene fuori di Portogallo, e con ogni probabilità alla corte di Alfonso X, dove Lourenço trova già l'altro insediato»¹³.

Di nessun aiuto è, invece, sotto il profilo biografico, la tenzone con Johan Ayra, *Joan Airas, ora vej'eu que á* (B 1551), del quale Johan Vaasquiz satirizza l'irriducibile misoginia:

que, de quantas molheres no mund'á
de todas vós gran mal fostes dizer,
cativ', e non soubestes entender
o mui gran mal que vos sempr'en verá
(vv. 4-7)¹⁴

Legato da vincoli di amicizia anche a Sancho IV, come si è accennato, Johan Vaasquiz ebbe nel 1286, insieme a Gil Perez Conde e Rodrigu'Eanes Redondo, un compenso di 2000 *maravedis*, per aver seguito il sovrano in una spedizione a Baiona¹⁵.

Un ultimo ragguaglio biografico ci è consentito dedurre forse dalla *cantiga Ben viu Dona Maria* (B 1547): al poeta non dovettero essere sconosciute le difficoltà economiche se Maria Leve, ingiuriandolo, ne umilia la modestia:

Ben viu Dona Maria
Leve que non tragia
ren na mia esmoleira.
Quando me deostava,
ben viu ca non andava
ren na mia esmoleira.
(vv. 1-6)¹⁶

¹³ E non a Santiago, come riteneva X. M. Álvarez Blázquez, *Pedro Amigo de Sevilla y Pero de Ambroa (Interpretación de una amistad)*, in « Cuadernos de Estudios Gallegos », X, 1955, pp. 159-93, partic. p. 181.

¹⁴ Ed. Lapa, n. 248, pp. 376-77. La tenzone è stampata anche in J. J. Nunes, *Crestomatia arcaica*, 5ª ed., Lisboa 1959, IV, pp. 418-19.

¹⁵ Cfr. M. Rodrigues Lapa, *Miscelânea de Língua e Literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro 1965, p. 164, e il rinvio a M. Gaibrois Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV di Castilla*, 3 voll., Madrid 1922 sgg., vol. I, p. CLXXI.

¹⁶ Ed. Lapa, n. 246, p. 375.

2) Strettamente vincolate alla concezione vassallatica dell'amore e perfettamente inserite nei modi della poetica tradizionale, le *cantigas de amor* occupano, nel canzoniere di Johan Vaasquiz¹⁷, la sezione più assoggettata al corrente formulario d'imitazione occitanica¹⁸. Caratterizzate da estrema povertà lessicale e monotonia di schemi metrici, esse riproducono temi e motivi tradizionali come la *coita*, la lontananza dalla *senhor*, il segreto nel rapporto amoroso.

Tale sezione prende l'avvio dalla lirica *Muito ando triste no meu coração* (A 242, B 450, V 42) nella quale il poeta, rivolgendosi all'amata, secondo le apostrofi¹⁹ del genere e il convenzionale gusto dell'amplificazione retorica²⁰ (*senhor* nella I stanza, v. 3, *mia senhor* nella II, v. 8, *mia senhor fremosa* nella III, v. 14), esprime il suo rimpianto per il profilarsi di una separazione che egli sa penosa, avendo già provato, in una precedente e analoga situazione, l'amarezza della lontananza:

Ca mi-avêo assi outra vez ja,
mia senhor fremosa, que me quitei

¹⁷ Esso si compone di quattro *cantigas de amor* (A 242-45, B 430-33, V 42-45) edite dalla Michaëlis, *ed. cit.*, vol. I, nn. 242-45, pp. 473-77; otto *cantigas de amigo* (B 788-95, V 372-79) edite dal Nunes, *ed. cit.*, vol. II, CCI-CCVIII, pp. 181-89; cinque schermaglie (B 1545-49) di cui le prime quattro edite dal Lapa, *ed. cit.*, nn. 244-47, pp. 373-75; tre tenzoni: *Ay Pedr'Amigo, vós que vos tēdes* (B 1550) edita dalla Marroni, *ed. cit.*, XIX, pp. 288-92, *Johan Vaasquez, moiro por saber* (V 1035) edita dal Tavani, *ed. cit.*, XVI, pp. 129-34, *Joan Airas, ora vej'eu que á* (B 1551) edita dal Lapa, *ed. cit.*, n. 248, pp. 376-77. Per una indicazione completa delle edizioni e stampe delle liriche di Johan Vaasquiz de Talaveyra, cfr. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967, pp. 449-50; per le notizie relative ai codici che le contengono, cfr. S. Pellegrini, *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese*, Modena 1939, pp. 17-20 e G. Tavani, *La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese*, ora in *Poesia del Duecento nella penisola iberica*, Roma 1969, pp. 77-179.

¹⁸ Per una dettagliata bibliografia relativa allo studio dei rapporti tra lirica provenzale e lirica portoghese, cfr. G. E. Sansone, *Temi e tecnica delle cantigas d'amor di Johan de Guilhade*, in *Saggi Iberici*, Bari 1973, pp. 9-38, partic. pp. 11-12, nota n. 3.

¹⁹ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica* (trad. dal tedesco di Lea Ritter Santini), Bologna 1969, p. 244, par. 442,2; E. Gallo, *The « Poetria Nova » and its sources in early rhetorical doctrine*, The Hague-Paris 1971, pp. 172-74, s. v. *apostropha*.

²⁰ Cfr. Lausberg, *op. cit.*, pp. 158-70, parr. 293-316, s. v. *accumulatio*.

de vos, e sen meu grad'alhur morei ;
 mais este mui gran pesar me será
 de me partir de vos per nulha ren
 e ir morar alhur sen vosso ben!

(vv. 13-18)²¹

Nella *finda* figura la dolorosa e topica alternativa concessa all'uomo quando è lontano dalla donna amata: la morte o la perdita del senno:

E quando m'eu de vos partir', por én
 ou morrerei, ou perderei o sen!

(vv. 19-20)²²

Adusatissima è anche la situazione amorosa espressa dalla lirica *Parti-m'eu de vos, mia senhor* (A 243, B 431, V 43), nella quale il poeta, riprendendo stancamente il motivo del distacco, afferma che, da quando si è allontanato dall'amata, non ha conosciuto che pene e tormenti. Dio, costringendolo a vivere lontano da lei, lo ha condannato all'eterna tristezza, dal momento che egli non può trarre alcun *prazer* al mondo se non dalla vista della sua *senhor*:

E des que m'eu de vos quitei,
 fezo-me sempr'aver, de pran,

²¹ Ed. Michaëlis, vol. I, n. 242, p. 473. Le citazioni delle *cantigas de amor* di Johan Vaasquiz e degli altri poeti sono tratte dall'ed. Michaëlis, quelle delle *cantigas de amigo* dall'ed. Nunes.

²² Ed. Michaëlis, vol. I, n. 242, p. 473. Così Fernan Velho: « *pois m'eu de vos a partir ei, | creede que non á en mi | se non mort'ou ensandecer* » (A 259, B 436, V 48), ed. Michaëlis, vol. I, n. 259, p. 507, vv. 2-4. A proposito del *topos* in questione sono anche da menzionare la *cantiga d'amigo* di Johan Lopez d'Ulhoa *Que trist'oj'eu and', e faço gran razon* (B 697, V 298), nella quale la fanciulla, in occasione della partenza dell'amico, così afferma: « *Perderei o sen, donas, ou morrerei* », ed. Nunes, vol. II, CXXIX, p. 118, v. 7, e l'interessante *cantiga Cada que ven o meu amig'aquí* (B 754, V 357) di Joham de Guilhade, nella quale ella, parlando dell'innamorato alle amiche, dice argutamente: « *ca nunca lh'eu vejo morte prender, | nen o ar vejo nunca ensandecer* », edd. Nunes, vol. II, CLXXXIX, pp. 170-71, *refr.* e O. Nobiling, *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, trovador do século XIII*, in *Romanische Forschungen*, XXV, 1908, pp. 641-719, *partic.* p. 689, n. 29.

Nostro Senhor mui grand'affan ;
 e sempre tan coitad'andei
 que nunca eu pude veer
 de ren, u vus non vi, prazer!

E non poderia prazer,
 u eu vus non visse, veer.

(vv. 13-20)²³

Soltanto nell'immediata opposizione di concetti espressa dal *refram* e dalla *finda*, nei quali spiccano l'alternanza delle rime *veer-prazer*, i *mozdobres veer-vi, visse-veer, pude-poderia*, e gli enfatici bisillabi *prazer-veer*, collocati dopo gli incisi *u vus non*

²³ Ed. Michaëlis, vol. I, n. 243, p. 474. Così Johan Perez d'Avoyñ: « *ca nunca ja poderei gran prazer, | u vos non vir', de nulha ren veer!* » (A 181, ed. Michaëlis, vol. I, n. 181, p. 358, *refr.*); Fernan Garcia Esgaravunha: « *Ca nunca ja posso prazer, | u a non vir', de ren prender.* » (B 229, ed. Michaëlis, vol. I, n. 412, pp. 813-14, vv. 26-27); Johan Soarez Coelho: « *Nen veerei, senhor, mentr'eu viver', | se non vir' vos-ou mia morte-prazer!* » (A 172, B 323, ed. Michaëlis, vol. I, n. 172, pp. 342-43, *finda*); idem: « *... os meus | olhos de nunca veeren prazer, | u vos, senhor, non poderen veer* » (A 179, B 330, ed. Michaëlis, vol. I, n. 179, p. 353, vv. 6-8); Airas Veaz: « *no'-na vejo e non veg'eu | no mundo ond'eu veja prazer!* » (A 213, B 443, V 55, ed. Michaëlis, vol. I, n. 213, p. 416, vv. 5-6); un anonimo: « *sei que non vira tamanho prazer | como vej'or', a vus veer!* » (A 215, ed. Michaëlis, vol. I, n. 215, p. 418, *refr.*); Pero Garcia Buralês: « *sei ben que non posso veer | prazer nunca sen a veer* » (A 87, B 191, edd. Michaëlis, vol. I, n. 87, pp. 185-86, vv. 20-21 e R. Fernández Pousa, *Cancionero gallego de Pedro Garcia Buralês*, in « *Revista de literatura* », IV, 1953, pp. 123-60, n. 8); Afonso Mendez de Besteyros: « *por eu nunca poder veer, | poi'-la non vi, nenhun prazer!* » (A 443, B 382, ed. Michaëlis, vol. I, n. 443, p. 863, vv. 5-6); Roy Queymado: « *... pois que a veer | eu non poder', ca ja niun prazer | de nulha cousa nunca prenderei* » (A 129, B 250, ed. Michaëlis, vol. I, n. 129, pp. 261-62, vv. 16-18; cfr. anche S. Panunzio, *Per una lettura del canzoniere amoroso di Roy Queimado*, in « *Studi mediolatini e volgari* », XIX, 1971, pp. 181-209, *partic.* 186-87). Per alcuni riscontri nel genere *de amigo* cfr., ad es., Don Denis: « *... non | pod'el poder aver d'aver prazer | de nulha ren, se non de vos veer* » (B 523a e B 570bis, V 116a e V 174bis, edd. Nunes, vol. II, XXII, pp. 23-24, *refr.* e H. R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle a. S. 1894, n. 95); Johan Servando: « *ca non ei, sen vós, a veer, | amigo, ond'eu aja nen üu prazer; | e com'ei, sen vós, a veer | ond'eu aja nen üu prazer?* » (B 1147a, V 750, ed. Nunes, vol. II, CCCLXXIX, pp. 345-46, *refr.*).

vi e u eu vus non visse, il gioco retorico sembra colorirsi e assumere un certo dinamismo.

Alcuni confronti con la tradizione, necessari all'analisi e alla valutazione dell'esperienza lirica di Johan Vaasquiz, mostrano, dunque, come i canzonieri dei poeti gallego-portoghesi siano tessuti di motivi e formule rigidamente cristallizzati²⁴ e come il peso della tradizione incomba sulla libertà creativa individuale. Tuttavia, se in alcuni luoghi delle *cantigas de amigo*, a cui in seguito ci riferiremo, è possibile cogliere, pur nell'impiego di logori materiali tematici e formali, il segno di una più sincera adesione al fatto poetico, va per contro rilevato che, nelle *cantigas de amor*, ben più raramente la tradizione pare rinvigorita da una qualche espressività.

Colme di luoghi comuni sono, dunque, come le precedenti, anche le *cantigas Meus amigos, muit'estava eu ben* (A 244, B 432, V 44) e *Estes que ora dizen, mia senhor* (A 245, B 433, V 45). Il tema centrale della prima è il rimpianto del tempo in cui era consentito al poeta di parlare con la *senhor*, mentre nella situazione presente egli è costretto a vivere lontano da lei, che ebbe da Dio «... mui bon prez, | melhor de quantas outras donas vi» (vv. 13-14), per accrescere le pene dell'amante «por mal de min e d'estes olhos meus» (v. 8):

Nostro Senhor que lhe deu mui bon prez,
 melhor de quantas outras donas vi
 viver no mund'; e, de pran, est assi:
 Deus que lh'a ela tod'este ben fez,
 me faz a min sen meu grado viver
 longe d'ela e sen seu ben-fazer!

(vv. 13-18)²⁵

²⁴ Cfr. Martin Moya. *Le poesie*, a cura di L. Stegagno Picchio, Roma 1968, p. 77: «Diversamente dal poeta moderno il quale frantuma e sconvolge le formule, anche tematiche, nel tentativo di restituire motivazione lessicale ad ogni elemento, il trovatore medievale costruisce i suoi testi con segmenti formulistici, con modelli semiologici vocabolarizzati solidamente nella sua memoria: nel loro brillio storico è l'indizio della sua cultura, nella loro tessitura la spia della sua arte».

²⁵ Ed. Michaëlis, vol. I, n. 244, pp. 475-76.

Manca nella *cantiga* una valida prospettiva lirica tra il ricordo del passato e la tristezza del presente, dal momento che il tema della lontananza s'isterilisce immediatamente nel consueto retoricismo e nel tradizionale gusto dell'antitesi concettuale. Soltanto nella *fiinda*, nella ostinata e dolorosa accettazione del servizio d'amore, nel senso di malinconia che nasce dal sapersi condannato alla solitudine e al silenzio, si coglie una certa tensione sentimentale, forse proprio perché il gioco oppositivo si scioglie in una lineare semplicità:

E faz mi-a força de min ben querer
 dona a que non ouso ren dizer.

(vv. 19-20)

Nella lirica *Estes que ora dizen, mia senhor* il poeta si chiede chi mai possa aver diffuso la notizia del suo amore per la *senhor*, dal momento che egli, fedele all'insegnamento cortese, ha sempre prudentemente nascosto i suoi sentimenti:

Estes que ora dizen, mia senhor,
 que sabem ca vus quer'eu mui gran ben,
 pois én nunca per mi souberon ren,
 querri'agora seer sabedor

¿per quen o poderon eles saber,
 pois mi-o vos nunca quisestes creer?

(vv. 1-6)²⁶

²⁶ Ed. Michaëlis, vol. I, n. 245, p. 477. La lirica è stampata anche in F. Piccolo, *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese*, Napoli 1951, LXXXXIX, p. 157. Cito, solo a titolo d'esemplificazione, alcuni tra i più significativi testi sul tema della discrezione nel rapporto d'amore e su quello connesso della *pregunta* al poeta da parte dei *cousidores*, perché infranga le convenienze e dichiari il nome della *senhor*. Nell'interessante *cantiga Ja foy sazon que eu cuidei* Johan Soayrez Somesso afferma che soltanto nel non lasciar trapelare nulla dei suoi sentimenti, anche a prezzo di grandissimi sacrifici, e, soprattutto in presenza degli indiscreti, trova la speranza di vedere qualche volta la sua *senhor*: «enquanto non souberen quen | est a dona que quero ben, | algũa vez a veerei!» e ribadisce l'opportunità di sapersi guardare attentamente da loro: «ca dos que me preguntaran | e dos outros m'ei a guardar» (A 28, B 121, ed. Michaëlis, vol. I, n. 28, pp. 60-61, vv. 12-14, 27-28). Così Martim Soarez in *Senhor, os que me queren mal* nota come gli indiscreti, non potendo che

Emblematica sul piano della prassi cortese e isolata nel piccolo canzoniere amoroso di Johan Vaasquiz, la *cantiga* è l'unica che, da un punto di vista strettamente tematico, possa considerarsi perfettamente conclusa, mentre le altre, come si è

desiderare il suo male, lo costringeranno prima o poi a dichiararsi alla *senhor*, in loro presenza: « *Mais eles sei eu que faran: / log'ante vos mi-afrontaran, / que vos amo de coração* » (A 36, edd. Michaëlis, vol. I, n. 36, pp. 78-79, vv. 19-21 e V. Bertolucci Pizzorusso, *Le poesie di Martin Soares*, Bologna 1963, III, pp. 55-57). Il fermo proposito di conservare il più rigoroso riserbo a tal proposito è pure nella *cantiga Muitos me veen preguntar* dello stesso Martim Soares: « *Ca o non pod'ome saber / por min, se non adevinhar'* » (A 48, B 160, edd. Michaëlis, vol. I, n. 48, pp. 103-04, vv. 13-14 e Bertolucci Pizzorusso, XVI, pp. 83-85). Nuno Fernandez Torneol, non potendosi più sottrarre alle insistenti domande degli indiscreti, in *Preguntan-me por que ando sandeu*, esclama: « *direi-lhes ca ensandeci / pola melhor dona que vi* » (A 81, B 184bis, ed. Michaëlis, vol. I, n. 81, pp. 170-71, *refr.*). Assume valore paradigmatico soprattutto la suggestiva lirica di Pero Garcia Burgalês *Que muitos que mi andan preguntando* nella quale il poeta così dice polemicamente: « *Porén tod'ome devia acordado, / que sen ouvesse, d'aquest'a seer, / de nunca ir tal pergunta fazer; / ca per pou-qu'én seria castigado. / Castigado pelo seu coração, / qual pera si non quisesse, que non / dissesse a outre nunca per seu grado* » « *Mai'-lo que vai tal pergunta fazer, / j'Deu'-lo leixe molher gran ben querer / e que ar seja d'outre preguntado!* » (A 106, B 214-15, edd. Michaëlis, vol. I, n. 106, pp. 219-20, vv. 22-28, 32-34 e Fernández Pousa, n. 30). L'autore polemicizza ancora vivacemente con chi ha infranto le regole del segreto amoroso in *Mentre non soube por min mia senhor*: « *j'Confonda Deu'-lo que lh'o foi dizer! / De me matar fezera mui melhor / quen lhe disse ca lh'eu queria ben* » (A 110, B 219, edd. Michaëlis, vol. I, n. 110, pp. 225-26, vv. 8-10 e Fernández Pousa, n. 34). Lo stesso Pero Garcia Burgalês, che in *Joana dix'eu, Sancha e Maria* afferma di aver cantato tre donne, senza però dire « *... por qual morria / de todas tres...* » (A 104, B 212, edd. Michaëlis, vol. I, n. 104, pp. 215-16, vv. 3-4 e Fernández Pousa, n. 28), in *Ora vej'eu que fiz muy gran folia* ha ugualmente a pentirsi di questa imprudenza e delle inevitabili conseguenze: « *e des que soub'esta dona por mi / ca lhe queria ben, sempre des i / me quis gran mal, mayor non poderia* » (A 105, B 213, edd. Michaëlis, vol. I, n. 105, pp. 217-18, vv. 19-21 e Fernández Pousa, n. 29). Veramente significative, a tal riguardo, le poesie di Fernam Gonçalvez de Seavra: in *Gradesc'a Deus que me vejo morrer* figura addirittura il compiacersi della propria discrezione: « *praz-me muito porque non sabem ren / de que moiro, nen como, nen por quen* » (A 219, B 386, ed. Michaëlis, vol. I, n. 219, pp. 422-423, *refr.*). In *Pois o vivo mal que eu soffro, punhei* egli così afferma: « *pois que eu punho sempre e'-no negar, / maldido seja quen mi-o devinhar'!* » (A 220, B 387, ed. Michaëlis, vol. I, n. 220, p. 424, *refr.*). Il tema della *pregunta*, per concludere, è anche nella *cantiga Veherom-m'ora preguntar* di Cogominho, che sembra

visto, sono progressive articolazioni della medesima situazione sentimentale: il profilarsi della separazione in *Muito ando triste no meu coração*, l'amarezza del distacco in *Parti-m'eu de vos, mia senhor*, il rimpianto del passato in *Meus amigos, muit'estava eu ben*.

Consegnate, dunque, alla stereotipa monotonia delle immagini codificate dalla pena amorosa e a un lessico definitivamente cristallizzato, le *cantigas de amor* di Johan Vaasquiz non rivelano, in conclusione, la volontà di superare i più frusti canoni tematici, né, a differenza delle *cantigas de amigo*, il tentativo di operare entro quel repertorio, attraverso alcune felici scelte stilistiche, un recupero formale da cui possa scaturire una propria misura espressiva.

Aprire, quindi, la sezione *de amigo* la lirica *Disseron-mi que avia de mi* (B 788, V 372) nella quale la protagonista, vivamente pentita per aver procurato all'amico immeritati tormenti, chiede, con crescente rammarico, che egli manifesti ad altra donna le sue attenzioni (« *E, se el queixume quiser perder, / que de min con coit'á, gracir-lho-ei* », « *E fará meu amigo mui melhor / en perder queixume que de min á* », vv. 7-8, 13-14), volendo, in tal modo, punire se stessa:

rogu'eu a Deus que o ben que m'el quer
que o queira ced'a outra molher.

(*refr.*)²⁷

Nella chiusa pensosa si scarica la tensione sentimentale espressa soprattutto dal *refram* e si conclude, con un nuovo, convincente equilibrio affettivo, la parabola degli stati d'animo della fanciulla:

E, se lho el per ventura quiser,
mal dia eu naci, se o souber.

(vv. 19-20)

rinunciare alla norma cortese e non nasconde d'aver perso il senno per la nipote: « *A mia sobrinha mi tolheu / o sen, por que ando sandeu* » (A 426, B 366bis, ed. Michaëlis, vol. I, n. 426, p. 838, *refr.*) e in *Preguntou Johan Garcia* di Roi Queimado che, non esitando a svelare il nome dell'amata, dichiara: « *Guiomar Affonso Gata / est a dona que me mata* » (A 142, B 263, ed. Michaëlis, vol. I, n. 142, p. 286, *refr.*, cfr. anche Panunzio, *art. cit.*, pp. 196-97 e nota n. 17).

²⁷ Ed. Nunes, vol. II, CCI, pp. 181-82.

Il ritmo scandito della *cantiga*, palese già nel primo verso *Disseron-mi que avia de mi* con la forte cesura collocata dopo il pronome personale ripetuto alla fine del secondo emistichio, trova il suo apice nel *refram*, battuta catena di monosillabi alternati a bisillabi, in cui spicca la vistosa allitterazione: *que ... que quer / que queira*. Nel *refram* e nella chiusa successiva si coglie l'immediato passaggio dal tono aspro e concitato dell'invocazione allo smarrimento di chi già sente su di sé l'amarrezza della possibile rottura e nella paronomasia²⁸ *quer-queira-quiser*, cui si consegna l'immediato ripensamento della protagonista, una felice sovrapposizione di piani affettivi, una connaturata funzionalità alla sostanza lirica.

Efficaci soluzioni espressive Johan Vaasquiz consegue anche nella *cantiga Quando se foi meu amigo d'aqui* (B 790, V 374), nella quale è trattato il tema dell'ansia della fanciulla in attesa di notizie da parte dell'amico lontano:

Quando se foi meu amigo d'aqui,
darei-vos quant'eu d'el pud'aprender:
pesou-lhi muit'en se partir de mi,
e or', amiga, moiro por saber
se é mort'ou se guaríu do pesar
grande que ouv'en se de mi quitar.
(vv. 1-6)²⁹

Il parallelismo verbale e concettuale, rigidamente osservato, affida l'unica possibilità di progressione sentimentale alla variazione adottata per esprimere, da parte della protagonista, il ricordo del dolore dell'amico constatato personalmente al momento del congedo: «... d'el pud'aprender: / pesou-lhi muit'en se partir de mi» (vv. 2-3), «Sei eu cá lhi pesou de coração / de s'ir,» (vv. 7-8), «Mui ben vej'eu quam muito lhi pesou / a meu amig'en se d'aqui partir» (vv. 13-14). L'esile e delicata vicenda

²⁸ Cfr. Lausberg, *op. cit.*, p. 148, par. 277 e E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin* (trad. de l'allemande par Jean Brejoux), Paris 1956, pp. 337 sgg., s. v. *annominatio*.

²⁹ Ed. Nunes, vol. II, CCIII, pp. 183-84.

amorosa, non esaurendosi in se stessa, culmina nel senso di universale malinconia che si leva dalla chiusa sentenziosa:

E, amiga, quen alguen sab'amar
mal pecado sempr'end'á o pesar.
(vv. 19-20)³⁰

nella quale spicca, dopo l'apostrofe all'amica, la forte cesura a cui si consegna, nel momento risolutivo della confessione sentimentale, una suggestiva e pensosa sospensione del dettato lirico.

L'ansia della fanciulla costituisce lo sfondo psicologico anche della *cantiga Do meu amig'a que eu defendi* (B 792, V 376): qui la protagonista, avendo saputo che l'amico ha soltanto finto di allontanarsi e che, in realtà, desidera parlarle, teme che egli possa indugiare e ritardare l'atteso colloquio:

Do meu amig'a que eu defendi
que non fosse d'aqui per nulha ren
alhur morar, ca mi pesava en,
vedes, amiga, o que aprendi:
que est aqui e quer migo falar,
mais ante pôd'aqui muito morar.
(vv. 1-6)³¹

La simmetria delle iterazioni: «quando s'el ouve d'aqui a partir», «... quando s'end'el partiu» al secondo verso della seconda e terza strofa, la simmetria delle variazioni: «vedes, amiga, o que aprendi», «ai, amiga, mandado mi chegou», «ai, amiga, veeron-mi dizer» al quarto verso di ogni strofa, la simmetria delle contrapposizioni martellate dal ritmo, intorno al comune asse anaforico³² («Do meu amig'...», «Do que vós vistes...», «Do que vós vistes...»), al terzo verso della seconda e terza strofa: «se mi seria ben, se mal de s'ir»³³, «e non me falou enton, nen me viu»

³⁰ Così Fernan Frojaz: «ei amor e quem amor á, l mal que lhi pês, de cuidar á» (B 806, V 390, ed. Nunes, vol. II, CCXVIII, p. 197, vv. 5-6).

³¹ Ed. Nunes, vol. II, CCV, pp. 185-86.

³² Per le «anafore», cfr. Lausberg, *op. cit.*, p. 143, par. 266,1 e Curtius, *op. cit.*, p. 53.

³³ Per le «antitesi», cfr. Lausberg, *op. cit.*, pp. 209-14, parr. 386-91 e per gli «antonimi» *ben-mal, viver-morrer*, etc., partic. pp. 93-94, par. 157,1.

dispongono il dire poetico di Johan Vaasquiz, pur nell'estrema povertà lessicale, secondo movenze non prive di contrasti e sfumature tra il ricordo del momento del distacco e la situazione presente di incertezza e ansietà, e mostrano come nella rete dei segmenti parallelistici circolino, secondo autentici rapporti di gradualità e opposizione, i moti dell'invenzione poetica. La tensione lirica, graduata con sobria compostezza nelle strofe, esplose con immediatezza espressiva nella *fiinda*, nella quale la fanciulla dichiara di volersi vendicare dell'amico, negando d'aver sofferto per lui:

Que migo fal'e verá do pesar
que m'el fez que mi poss'eu ben negar.
(vv. 19-20)

Reazioni ancora più vive e spontanee ci rivela la protagonista della *cantiga Conselhou-mi ùa mia amiga* (B 791, V 375): ella biasima e respinge energicamente il consiglio dell'amica che l'esorta a non voler più bene all'innamorato. Le formule retoriche sono qui felicemente piegate alle esigenze del ritmo concitato e veloce d'una poesia che sembra sfiorare l'asprezza d'una *cantiga d'escarnho*:

Qual mi a mi deu aquela que os meus
olhos logo os enton fez chorar;
(vv. 7-8)

..... nunca mi valha Deus,
se eu nunca por amiga tener
a que mi a mi atal conselho der

Qual mi a mi deu aquela que poder
non á de si nen d'outra conselhar,
e Deu-la leixe d'esto mal achar
(vv. 10-15)

A que mi a mi tal conselho der
filhe-xo pera si, se o quiser.
(vv. 19-20)³⁴

³⁴ Ed. Nunes, vol. II, CCIV, pp. 184-85. La stessa situazione sembra riproporsi nella *cantiga Par Deus, amiga, provad'un dia* (B 822, V 407) di Vasco

La correlazione *atal-qual* collega efficacemente le strofe tra loro, e all'interno di ciascuna strofa l'aggancio dei termini in *enjambements* congiunge i momenti espressivi fondamentali attraverso cui va articolandosi il discorso parallelistico: « *Atal | rogu'eu a Deus que el me maldiga* » (vv. 3-4), « ... *os meus | olhos logo os enton fez chorar* » (vv. 7-8, da notare qui l'insistenza del rapporto sostantivo-avverbio, pronome-avverbio), « *Qual mi a mi deu aquela que poder | non á de si nen d'outra conselhar* » (vv. 13-14). E mentre vanno puntualmente attenuandosi al quarto verso d'ogni stanza le espressioni di sdegno adottate dalla protagonista nei propri confronti: « *rogu'eu a Deus que el me maldiga* », « ... *nunca mi valha Deus* », « *e a min nunca mi mostre prazer* », il crescendo emotivo, per contro, si scarica nel sempre più polemico disprezzo dell'amica, con felice inversione dei piani.

Abile creatore di personaggi e situazioni poetiche, dunque, Johan Vaasquiz giunge a una felice connotazione degli stati d'animo femminili anche nelle spigliate e vivaci poesie *O meu amigo, que mi gram ben quer* (B 794, V 378) e, soprattutto, *O meu amigo, que eu sempr'amei* (B 789, V 373). Nella prima la fanciulla piange la sua *ventura de molher* costretta, per ironia della sorte, a ricevere le visite dell'amico quando non può accoglierlo, e a non riceverle quando invece potrebbe farlo (« *quando lh'eu poderia fazer ben, | el non ven i e, u non poss'eu, ven. | E tal ventura era pera quen | non quer amigo, nen dá por el ren.* », (vv. 17-20)³⁵. In *O meu amigo, que eu sempr'amei* ella si vanta, con piglio malizioso, d'aver saputo vincere il malanimo dell'amico, senza però voler confessare come:

Perez de Pardal: « *Ai, amiga, que mal conselh'ess'é* », « *Par Deus, amiga, non vos creerei, | ném vós nunca mi-o digades, ...* », ed. Nunes, vol. II, CCXIX, pp. 206-207, vv. 4, 16-17.

³⁵ Ed. Nunes, vol. II, CCVII, pp. 187-88. Se ne confronti l'affinità tematica con la *cantiga Amigo, vós non queredes catar* di Johan Baveca, nella quale la protagonista, rivolgendosi all'amico, dice tra l'altro: « *e non catades tempo nen sazón | a que venhades comigo falar* », « *E quen molher de coração quer ben, | a meu cuidar, punha de s'encobrir | e cata temp'e sazón pera ir | u ela est e a vós non aven* » (B 1231, V 836, ed. Nunes, vol. II, CCCCXLIV, pp. 402-03, vv. 3-4, 13-16).

..... e guisei por en
que lhi fiz de mi quixume perder;
sei-m'eu com'e non o quero dizer.

E quen esto non souber entender
nunca en mais por mi pode saber.

(vv. 16-20) ³⁶

Chiudono la sezione *de amigo* di Johan Vaasquiz de *cantigas Vistes vós, amiga, meu amigo* (B 793, V 377) e *Quero-vos ora mui ben conselhar* (B 795, V 379), nelle quali sono trattati con la consueta efficacia espressiva, ma con esiti lirici più modesti, i temi, assai diffusi nei canzonieri, della menzogna in amore (l'amico che, nonostante le promesse, si è allontanato, ovunque andrà, afferma la protagonista, sarà considerato uno spergiuro: « *E per u foi irá perjurado, | amiga, de quant'el a min disse, | ca mi jurou que se non partisse | d'aqui e foi-se sen meu mandado* », vv. 7-10) ³⁷ e della *sanha* della fanciulla che l'amico deve

³⁶ Ed. Nunes, vol. II, CCII, pp. 182-83. La *cantiga* è stampata anche in H. Cidade, *Poesia medieval. I. Cantigas de amigo*, Lisboa 1941, pp. 59-60, in Piccolo, *op. cit.*, C, pp. 158-59 e in Nunes, *Crest. arc.*, LXXII, pp. 324-25.

³⁷ Ed. Nunes, vol. II, CCVI, pp. 186-87. Cito, a titolo d'esempio, alcune suggestive liriche, sul tema in questione, di Don Denis: in *Non chegou, madre, o meu amigo* la protagonista così afferma: « *Por que mentiu o perjurado | pesa-mi, pois mentiu a seu grado. | ai, madre, moiro d'amor* » (B 556, V 169, edd. Nunes, vol. II, XVII, pp. 17-18, vv. 16-18 e Lang, n. 90); in *Por Deus, amigo, quen cuydaria*: « *nunca molher deve, ben vos digo, | muit'a creer per juras d'amigo* » (B 579, V 182, edd. Nunes, vol. II, XXX, p. 31, *refr.* e Lang, n. 103); e, ancora, in *Ay falss'amigu'e sen lealdade* ella, con vivo risentimento, così esclama: « *E de colherdes rason seria | da falsidade que semeastes* » (B 595, V 198, edd. Nunes, vol. II, XLVI, pp. 46-47, *fiinda* e Lang, n. 119). Sulla stessa linea Pero da Ponte in *Vistes, madr', o que dizia*: « *E já qual molher devia | creer per nulk'ome nado, | pois o que assi morria | polo meu bon gasalhado | já xi por outra sospira?* » (B 832, V 418, edd. Nunes, vol. II, CCXXXIX, pp. 216-17, vv. 17-21 e *Pero da Ponte. Poesie*, a cura di S. Panunzio, Bari 1967, II, pp. 76-78). All'amico spergiuro sono pure dedicate le *cantigas* *Quando se ffoy meu amigo* di Afons'Eanes do Coton, nella quale la fanciulla, parlando alle amiche dell'innamorato spergiuro, dice: « *nunca mi por el rogedes, | ai donas, fé que devedes* » (B 827, V 413, ed. Nunes, vol. II, CCXXXIV, pp. 211-12, *refr.*), e *Eu, louçana, enquant'eu viva for* di Martin Padrozelos: « *pois que me mentiu o que namorei, | nunca já mais per amor' creerei, | pois que me mentiu o que namorei* ».

passivamente accettare e subire (« *E, pois eu ei em vós tan gram poder | e averei, enquant'eu viva for, | já non podedes per remben aver, | se non fordes de sanha sofredor* ») ³⁸. Benché appesantiti dal retoricismo e privi della usuale scioltezza, i due componimenti in questione, tuttavia, non giungono alla piatta monotonia delle *cantigas de amor*, dal momento che le strofe, non isterilendosi nella meccanica ripetizione del tema di fondo, palesano, comunque, una gradualità di situazioni e una puntuale caratterizzazione del personaggio femminile.

Note di sorridente e vivace ironia sono pure reperibili nei componimenti comico-realistici nei quali Johan Vaasquiz scherzisce gli immorali costumi della *Balteira*.

La vena satirica del poeta, avvalendosi di alcune colorite immagini, evidenziate dalla tecnica parallelistica, ne mette in

(B 1238, V 843, ed. Nunes, vol. II, CCCCLI, p. 409, *refr.*). In *Jurava-m'oge o meu amigo* di Pedr'Eanes Solaz la protagonista, sdegnata, rifiuta polemicamente il perdono all'amico che ha più volte mentito: « *E mais de cen vezes lhi perdoei | per sas juras e achei-m'end'eu mal, | e por aqueto já lhi ren non val | de me jurar, pois que me lh'assanhei; | vedes porquê: ca já s'el perjurou | per muitas vezes que m'esto jurou* » (B 830, V 416, ed. Nunes, vol. II, CCXXXVII, pp. 214-215, vv. 13-18); così nella suggestiva *cantiga* *San Clemenço do Mar* di Nuno Treez: « *Se vingada non fôr | do fals'e traedor, | non dormirei* » (B 1201, V 806, ed. Nunes, vol. II, CCCCXXXVIII, p. 387, vv. 10-12). Si noti infine l'affinità con la lirica di Pero Mafaldo *O meu amigo', amiga, que me gram ben fazia* nella quale, tra l'altro, si dice: « *Non sabedes, amiga, como m'ouve jurado | que nunca se partisse de mi sen meu mandado, | e mentiu-me cen vezes e mais o perjurado* » (B 383, edd. Nunes, vol. II, DXI, pp. 457-58, vv. 11-13 e Michaëlis, vol. I, n. 444, p. 864).

³⁸ Ed. Nunes, vol. II, CCVIII, pp. 188-89, vv. 13-16. Sul tema della *sanha* della fanciulla che l'amico è condannato a soffrire cfr., ad es., le liriche *Meu amigo, pois vós tan gran pesar* di Vasco Praga de Sandin: « *Meu amigo, pois vós tan gram pesar | avedes de mi vos eu assanhar, | por Deus, a quen m'assanherei, | amig'ou como viverei?* » (B 636, V 237, ed. Nunes, vol. II, LXX, p. 67, vv. 1-4); *Cuydades vós, meu amigo, hũa ren* di Johan d'Avoyñ: « *ca poder ei de m'assanhar assi | eu contra vós, come vós contra mi* » (B 665bis, V 268, ed. Nunes, vol. II, C, pp. 91-92, *refr.*); *Assanhei-me-vus, amigo* di Pero de Veer: « *Assanhei-me vos, amigo, | per boa fé, con sandece, | como se molher assanha | a quen lho nunca merece; | mais, se mi vos assanhei, | desassanhar-mi-vos ei* » (B 1133, V 724, ed. Nunes, vol. II, CCCLIV, p. 325, vv. 1-6); *Hir-se quer o meu amigo* di Johan Servando: « *se me lh'eu ant'assanhar, | quando m'el sanhuda vir, | non s'ousara d'aquend'ir* » (B 1143, V 735, ed. Nunes, vol. II, CCCLXV, p. 334, vv. 4-6).

rilievo, in *Direi-vos ora que ó dizer* (B 1545)³⁹, la condotta di omosessuale incapace di vivere lontano dalla *manceba*⁴⁰, e briosamente la ritrae nell'atto di confessarsi in *Maria Leve, u se maenfestava* (B 1548). Qui la celebre *soldadeira*, piuttosto che mostrarsi pentita dei suoi trascorsi, si lamenta per il sopraggiungere della vecchiaia:

Maria Leve, u se maenfestava,
darei-vos ora o que confessava:
— Sõo velh', ai, capelan!

Non sei oj'eu mais pecador burgesa
de min; mais vede-lo que pesa:
— Sõo velh', ai, capelan!

Sempr'eu pequei i, des que fui foduda;
pero darei-vos per que son perduda:
— Sõo velh', ai, capelan!⁴¹

Con malizia egli ne satirizza la venalità, come si è detto, in *Ben viu Dona Maria*, e, non senza il gusto del particolare osceno, in *O que veer quiser, ai, cavaleiro* (B 1546):

O que veer quiser, ai, cavaleiro,
Maria Pérez, leve algun dinheiro;
senon, non poderá i adubar prol.

Quena veer quiser ao serão,
Maria Pérez, lev'algo'en sa mão;
senon, non poderá i adubar prol.

³⁹ Ed. Lapa, n. 244, p. 373.

⁴⁰ Circa l'uso invalso presso le *soldadeiras* di essere accompagnate dalla *manceba*, ovunque andassero, cfr. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ Ed. Lapa, n. 247, p. 375. Circa gli atteggiamenti religiosi della *Balteira* e i suoi « eccessi di devozione », cfr. la felice *cantiga* di Pero da Ponte *Maria Perez, a nossa cruzada* (B 1642, V 1176, edd. Michaëlis, *Randglosse VII*, p. 673, Lapa, n. 358, pp. 530-31, Panunzio, XVII, pp. 206-09) e quella di Fernan Velho *Maria Perez se maenfestou* (B 1504, edd. Michaëlis, *Randglosse VII*, p. 676, Lapa, n. 146, pp. 233-34).

Tod'ome que a ir queira veer suso,
Maria Pérez, lev'algo de juso;
senon, non poderá i adubar prol.⁴²

Chiude la non ampia sezione *d'escarnho e mal dizer* la scherzaglia *Sancha Perez Leve, vós ben parecedes* (B 1549), secondo componimento « autobiografico » del canzoniere, dopo *Ben viu Dona Maria*. Qui l'intonazione ironica e l'assunto quasi parodistico di attributi e formule cortesi non riescono a nascondere una nota di sottile e pensosa malinconia entro cui si compie, con sobrietà e immediatezza, il messaggio della solitudine sentimentale di Johan Vaasquiz, efficacemente accentuata dal lessico ridottissimo e dalle suggestive riprese dello schema parallelistico:

Sancha Perez Leve, vós ben parecedes
e pero eu sei que mi vos mal queredes:
no xi m'obrida o amor de Maria.

Bon doair'avedes e manso falades
e pero eu sei que me vós desamades:
no xi m'obrida o amor de Maria.⁴³

3) In conclusione, al canzoniere di Johan Vaasquiz, per quanto compiutamente inserito nella tradizione e privo di un qualsiasi tentativo di evasione dai consuetudinari moduli tematici e formali, non mancano alcuni spunti di credibilità lirica. Soprattutto in certe *cantigas de amigo* il messaggio poetico del trovatore, affidandosi con immediatezza e spontaneità ai comuni artifici retorici⁴⁴ e alla tecnica parallelistica, come a congeniali

⁴² Ed. Lapa, n. 245, p. 374. La *cantiga* è edita, come si è detto, anche dalla Michaëlis, *Randglosse VII*, p. 679.

⁴³ Cito da Nunes, vol. I, p. 247.

⁴⁴ È giunto il momento di dare un breve repertorio degli artifici retorici più frequentemente adottati da Johan Vaasquiz. Segnaliamo, innanzi tutto, l'impiego delle apostrofi del genere (*senhor Michaëlis, ed. cit.*, vol. I, n. 242, p. 473, v. 3; *mia senhor ib.*, v. 8; *mia senhor fremosa ib.*, v. 14), delle esclamazioni (*si Deus me perdon Michaëlis, ed. cit.*, vol. I, n. 242, p. 473, v. 4; *meus amigos Michaëlis, ed. cit.*, vol. I, n. 244, p. 475, v. 1; *assi Deus me perdon Michaëlis, ed. cit.*,

misure espressive, ci consente non di rado di cogliere, al di sotto del codice retorico fissato dalla tradizione, momenti di persuasivo raccoglimento. In esse, rinviando con una propria carica espressiva le tradizionali strutture stilistiche e stabilendo alcuni suggestivi rapporti tra gli stati d'animo della protago-

vol. I, n. 245, p. 477, v. 8; *par Deus Nunes*, ed. cit., vol. II, CCII, p. 182, v. 10) e delle espressioni tipiche del lessico cortese: *tan sen sabor Michaëlis*, ed. cit., vol. I, n. 243, p. 474, v. 4; *chorar dos olhos meus ib.*, v. 9; *mui bon parecer Michaëlis*, ed. cit., vol. I, n. 244, p. 475, v. 7; *mui bon prez ib.*, v. 13; *queixum' e pesar Nunes*, ed. cit., vol. II, CCI, p. 181, v. 2; *ben fazer Nunes*, ed. cit., vol. II, CCVII, p. 187, v. 3; *fazer ben e mal Nunes*, ed. cit., vol. II, CCVIII, p. 188, v. 9. Assai frequenti in tutto il canzoniere sono anche i *dobres* e i *mozdobres* (figura retorica della paronomasia). Tra i primi: *morar, alhur, Michaëlis*, ed. cit., vol. I, n. 242, p. 473, vv. 3-6; *fez, sempre Michaëlis*, ed. cit., vol. I, n. 243, p. 474, vv. 9-10-14, 14-16; *queixume Nunes*, ed. cit., vol. II, CCII, pp. 182-83, vv. 3-5, 7-11, 13-17; *amiga Nunes*, ed. cit., vol. II, CCIV, p. 185, vv. 1-5; *dona, manceba Lapa*, ed. cit., n. 244, p. 373, vv. 7-12. Tra i secondi: *sofrer-sofri Michaëlis*, ed. cit., vol. I, n. 242, p. 473, vv. 7-8; *quiser-queria-querqueira Nunes*, ed. cit., vol. II, CCI, p. 181, vv. 7-10-11-12; *direi-dizer Nunes*, ed. cit., vol. II, CCII, p. 183, vv. 14-18; *conselhou-conselho, conselhar-conselho Nunes*, ed. cit., vol. II, CCIV, pp. 184-85, vv. 1-6, 14-18; *partir-partiu, Nunes*, ed. cit., vol. II, CCV, p. 186, v. 14; *vistes-viu ib.*, vv. 13-15; *falar-falou ib.*, vv. 15-17; *punha-punho Nunes*, ed. cit., vol. II, CCVII, p. 187, vv. 2-3; *sofrede-sofrerdes Nunes*, ed. cit., vol. II, CCVIII, p. 188, vv. 8-10; *ei-aver-ei-aver ib.*, vv. 13-14-15; *direi-dizer Lapa*, ed. cit., n. 244, p. 373, v. 1; *entendo-entendedes Marroni*, ed. cit., XIX, p. 290, vv. 9-11; *perderia-perde-perdedes ib.*, p. 291, vv. 15-19; *trobo-trobar-trobas Tavani*, ed. cit., XVI, p. 129, vv. 10-12. Numerose le rime derivate (*quitar-quitei Michaëlis*, ed. cit., vol. I, n. 242, p. 473, vv. 2-14; *mereci-merecer-merecedor Nunes*, ed. cit., vol. II, CCI, pp. 181-82, vv. 4-10-16; *pesou-pesar Nunes*, ed. cit., vol. II, CCIII, p. 184, vv. 13-17; *â-ouver Lapa*, ed. cit., n. 244, p. 373, vv. 8-14), gli inizi polisindetici delle strofe e soprattutto delle *findas* (cfr. *Michaëlis*, ed. cit., vol. I, n. 242, p. 473 e n. 244, p. 476 *findas*; *id.*, n. 243, p. 474, III strofa e *fiinda*; *Nunes*, ed. cit., vol. II, CCI, CCVI, CCVII, pp. 181-82, pp. 186-88, II, III strofa e *fiinda*; *id.*, CCII, CCIII, pp. 182-84, *fiinda*), le anafore tra successivi inizi di versi (*de e de e Michaëlis*, ed. cit., vol. I, n. 242, p. 473, vv. 3-6; *e e ib.*, vv. 18-19; *e e Nunes*, ed. cit., vol. II, CCI, p. 181, vv. 3-4; *e en e ib.*, vv. 13-15; *a a Nunes*, ed. cit., vol. II, CCIV, p. 185, vv. 18-19; *que que Nunes*, ed. cit., vol. II, CCV, p. 186, vv. 19-20; *eno e no Marroni*, ed. cit., XIX, p. 289, vv. 3-4), le correlazioni (*tal qual Michaëlis*, ed. cit., vol. I, n. 242, p. 473, vv. 7-8; *atal qual Nunes*, ed. cit., vol. II, CCIV, pp. 184-85, vv. 6-7, 12-13; *tal que Lapa*, ed. cit., n. 248, p. 376, vv. 3-4). Limitato al binomio *ben-mal* appare, invece, il gusto delle antitesi (*se mi seria ben, se mal de s'ir* Nunes,

nista, sempre abilmente graduati, il trovatore riesce a darci una rappresentazione ora pensosa, ora vivace della condizione sentimentale della fanciulla. Né può dirsi, d'altronde, priva di toni e accenti personali la sezione *d'escarnho e maldizer*, nella quale con garbata ironia e gustosi particolari, egli disegna, in poche linee, il ritratto della famosa cortigiana.

Annamaria Annicchiarico

ed. cit., vol. II, CCV, p. 185, v. 9; «..... fazer ben e mal» Nunes, ed. cit., vol. II, CCVIII, p. 188, v. 9). Parsimonioso l'uso dell'*accumulatio* («*Nostro Senhor que lhe deu mui bon prez, | melhor de quantas outras donas vi*» Michaëlis, ed. cit., vol. I, n. 244, p. 476, vv. 13-14; «..... o seu prez e o seu valor ...» Marroni, ed. cit., XIX, p. 290, v. 12) e delle espressioni semanticamente antitetice («*Deus que lh'a ela tod'este ben fez, | me faz a min sen meu grado viver*» Michaëlis, ed. cit., vol. I, n. 244, p. 476, vv. 16-17; «*sempre mi gran mal quis e querrá já | por gran ben que lh'eu sabia querer*» Lapa, ed. cit., n. 248, p. 376, vv. 11-12). Figurano due colloquialismi del tipo: *mal pecado Nunes*, ed. cit., vol. II, CCIII, p. 184, v. 20; *burgesa de min Lapa*, ed. cit., n. 247, p. 375, vv. 4-5. Assai monotone sono, in ultima analisi, le scelte metriche e ritmiche. Lo schema adottato quasi costantemente nelle *cantigas de amor, de amigo* e nelle tenzoni è quello dei decasillabi giambici. Più varia risulta, invece, la sistemazione strofica delle schermaglie: in *O que veer quiser, ai, cavaleiro* (B 1546, Lapa, ed. cit., n. 245, p. 374) e in *Maria Leve, u se maenfestava* (B 1548, Lapa, ed. cit., n. 247, p. 375) due decasillabi piani si alternano al decasillabo e al settenario giambico del *refram*, rispettivamente. Le schermaglie *Ben viu Dona Maria* (B 1547, Lapa, ed. cit., n. 246, p. 375) e *Sancha Perez Leve, vós ben parecedes* (B 1549) sono costituite rispettivamente da senari piani e endecasillabi piani. Limitatissima la variazione delle rime. Lo schema prediletto per le *cantigas de amor, de amigo* e per le tenzoni è *abba/CC/cc*, per le schermaglie *aa/C*. Presente il collegamento strofico a *capcaudadas* (Marroni, ed. cit., XIX, pp. 289-91, I-II, III-IV) e in maggior misura a *capfinidas* (ad es. Nunes, ed. cit., vol. II, CCI, p. 181, I-II; Nunes, ed. cit., vol. II, CCVIII, p. 188, I-II; Marroni, ed. cit., XIX, pp. 289-291, II-III) e a *capdenals* (ad es. Nunes, ed. cit., vol. II, CCIV, pp. 184-85, v. 1, II e III strofa; Marroni, ed. cit., XIX, pp. 289-91, v. 1, I-III, II e IV strofa). Gli *enjambements*, numerosissimi, spesso sono assai forti e consecutivi («*melhor de quantas outras donas vi | viver no mund'*;» Michaëlis, ed. cit., vol. I, n. 244, p. 476, vv. 14-15; «*Porque ouve el queixume, os meus | olhos choraron muito con pesar | que*» Nunes, ed. cit., vol. II, CCII, p. 182, vv. 7-9; «*Ben viu Dona Maria | Leve que non tragia | ren na mia esmoleira*» Lapa, ed. cit., n. 246, p. 375, vv. 1-3; «*No sei o'jeu mais peccador burgesa | de min...*» Lapa, ed. cit., n. 247, p. 375, vv. 4-5).

LINGUA E IDEOLOGIA NEL CANZONIERE DI JAUFRES RUDELS

*Mas lo mieus chans comens'aissi
Com plus l'auziretz, mais valra, a a.*

I

Se ci si chiede perché il canzoniere di Jaufrès Rudels, a distanza di lunghi secoli, continua ad esercitare il suo fascino, perché continua a restare al centro dell'interesse degli studiosi dell'età medievale, si può rispondere con le parole di Arnold Hauser: « L'amante nostalgico e rassegnato, ... l'amore di ciò che è lontano, senza un oggetto tangibile e definito: così comincia la storia della poesia moderna »¹. Questo vale per quello che si suole definire l'aspetto contenutistico della sottile raccolta rudelliana; per altro, essa dispiega un ventaglio problematico di rara ricchezza.

Certo, proporre una nuova lettura del canzoniere ha senso solo nella misura in cui si è in grado di tradurre il messaggio del poeta per quello che esso oggettivamente era nel momento in cui era formulato, nella misura in cui si è capaci di dimostrare che molte convinzioni erano false e che i problemi da risolvere sono ancora numerosi e difficili. Va da sé che si tratta di una operazione di notevole complessità, ma è consapevolmente esclusa, da parte nostra, ogni ambizione di completezza e di sicurezza categorica.

L'avvio di questa ricerca è la comprensione dell'urgenza di un approfondimento dello spessore storico-sociale che costituisce indubbiamente uno dei referenti oggettivi, qualificanti

¹ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, I, Einaudi, Torino, 1964, p. 237.

della lirica cortese. Con questa affermazione si significa anche l'adesione all'invito di Erich Köhler ad evitare l'errore di un rozzo materialismo: « Cette réduction matérialiste — mais d'un matérialisme primaire, — qui ramène la littérature à une sociologie simpliste, est aussi incapable de rendre justice à la vraie nature des phénomènes littéraires qu'un idéalisme qui proclame l'autonomie absolue de la création intellectuelle »².

L'altra linea di tendenza che si propone tiene presente la lezione di P. Zumthor: « Il solo contatto possibile poggia sull'unico elemento che — magari allo stato fossile — resiste alla storia: la forma »³. Queste scelte non appaiono contraddittorie, bensì complementari in quanto la dimensione storico-sociale e quella linguistica sono, nella produzione umana, le più evidenti e le meno provvisorie cui riferirsi per un esame che tenda all'obiettività. Marx ed Engels nell'*Ideologia tedesca*, soffermandosi sulla natura del linguaggio, sostenevano: « Il linguaggio è antico quanto la coscienza, il linguaggio è la coscienza reale, pratica, che esiste anche per altri uomini e che dunque è la sola esistente anche per me stesso, e il linguaggio, come la coscienza, sorge soltanto dal bisogno, dalla necessità di rapporti con altri uomini »⁴. Nel suo libro *Produzione linguistica e ideologia sociale* A. Ponzio, sviluppando il binomio linguaggio — società, asserisce che: « Il linguaggio ed il lavoro costituiscono lo specifico del mondo culturale, del mondo umano. Il mondo umano, in ogni suo aspetto, si realizza nella misura in cui si instaura una mediazione fra bisogno e soddisfazione del bisogno, fra individuo e ambiente naturale: il lavoro materiale ed il linguaggio realizzano appunto tale mediazione »⁵.

Ormai la maturità conseguita dagli studi sul Medioevo, anche per lo specifico della sua tettonica storico-sociale, è con-

² E. Köhler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, in « Cahiers de civilisation médiévale », VII, 1964, pp. 27-28.

³ P. Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, il Mulino, Bologna, 1973, p. 226.

⁴ K. Marx - F. Engels, *L'ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma, 1969, pp. 20-21.

⁵ A. Ponzio, *Produzione linguistica e ideologia sociale*, De Donato, Bari, 1973, p. 183.

fortante; non solo: è altresì chiaro che non si può prescindere dalla realtà storico-sociale nelle ricerche sulle letterature romanze poiché queste sono la proiezione mediata di quella.

Nel caso presente ci si astiene da una discussione di ordine generale sulla storia di questa età; tuttavia, esiste l'esigenza di far riferimento, per sommi capi, a un preciso settore degli studi storici dal quale sono pervenuti, specie negli ultimi anni, contributi preziosi. Tra i primi intellettuali che si sono accostati al Medioevo in maniera scientifica e al di fuori di tesi preconcepite o di mode culturali — si allude al Romanticismo — vi sono, una volta di più, Marx ed Engels. È noto che il loro interesse per il Medioevo si pone nella prospettiva della individuazione delle radici storiche della società borghese; ciò nonostante, la loro analisi è efficace: limitata, non superficiale. « Come la proprietà tribale e la proprietà della comunità anch'essa [quella feudale] poggia su una collettività alla quale sono contrapposti come classe direttamente produttrice non gli schiavi, come per la proprietà antica, bensì i piccoli contadini asserviti. Insieme col completo sviluppo del feudalesimo compare anche l'antagonismo con le città. L'organizzazione gerarchica del possesso fondiario e le relative compagnie armate davano alla nobiltà il potere sui servi della gleba »⁶. Alcuni anni dopo Marx tornava a esaminare questa età nell'opera *Forme economiche precapitalistiche*, uno studio specifico e articolato e il cui taglio generale è tuttora valido⁷.

Una mèta nell'affinamento degli studi di medievalistica è stata conseguita da M. Bloch: con le ricerche di questo storico la disciplina progredisce qualitativamente, sia per la capacità di proporre un quadro organico che per la stessa complessità problematica. In particolare, il suo lavoro su *La società feudale*, prodigo di accorte interpretazioni, offre un contributo determinante per la definizione del profilo e della dinamica

⁶ K. Marx - F. Engels, *op. cit.*, p. 11.

⁷ Cfr. K. Marx, *Forme economiche precapitalistiche*, Editori Riuniti, Roma, 1970, più precisamente le pp. 70-96. Un quadro completo degli studi compiuti dai fondatori del materialismo storico sul feudalesimo si trova nell'articolo di S. Sportelli, *Marx ed Engels sul feudalesimo*, in « Critica marxista », 5, 1973, pp. 215-247.

sociale del fenomeno cortese: « In breve, se la nobiltà, come classe giuridica, restava ignota, è pienamente legittimo, sin da questo momento, a prezzo di una leggera semplificazione della terminologia, parlare di una classe sociale dei nobili e, forse soprattutto, di un genere di vita nobile. Invero, tale collettività si definiva principalmente per la natura delle ricchezze, l'esercizio del comando, le costumanze »⁸.

A G. Duby si riconosce il merito dell'approfondimento critico di una tesi fondamentale di Bloch. Infatti, Duby è del parere che non è più adeguata la posizione di Bloch, secondo il quale, nella Gallia romanica, alla vecchia nobiltà carolingia rovinata si era sostituito un nuovo gruppo dominante, stratificato in diversi livelli; il livello inferiore si era reso fautore di una ideologia che agevolasse la sua *reintegrazione*. Per Duby, diversamente, non si tratta di reintegrazione, bensì di *integrazione* di una nuova classe; il fenomeno, pertanto, risale alla coincidenza di interessi tra i *vassi dominici*, impoveriti per il frazionamento delle già esigue eredità, e i *cavalieri*, guerrieri di professione⁹. « Il se glisse donc une couche nouvelle entre l'ancienne noblesse de haute extraction et la paysannerie, entre les maîtres et les serviteurs purs et simples; cette couche se définissait d'abord par la profession, bientôt la naissance jouera le même rôle; elle élabore une conscience de corps et finit par entrer en jouissance des privilèges de la noblesse »^{9a}. Va sempre più delineandosi una stratigrafia della società medievale; occorre, tuttavia, che tale analisi non si cristallizzi in una descrizione della fenomenologia sociale, ma riconosca i nessi che uniscono società e cultura. Il rapporto tra società e cultura non è lineare, non si può costringere nei termini semplicistici di relazione fra struttura e sovrastruttura — anche perché la cultura non partecipa esclusivamente dei caratteri della sovrastruttura —; società e cultura sono unità interagenti, non denunciano una reciprocità di attivo e di passivo. In questo senso si dimostra fondato quanto J. Frappier afferma sull'ideale cortese: « Il représente, indissoluble-

⁸ M. Bloch, *La società feudale*, Einaudi, Torino, 1953, p. 440.

⁹ G. Duby, *Une enquête à poursuivre: la noblesse dans la France médiévale*, in « *Revue historique* », CCXXVI, 1961.

^{9a} Così Köhler, *art. cit.*, p. 36.

ment liés, un fait social et un fait littéraire. ... Il va de soi qu'en cette circonstance comme en d'autres le fait social et le fait littéraire ont agi réciproquement: la réalité historique a suscité un besoin d'expression, un miroir où elle pût se refléter; l'image poétisée a pris la valeur d'un modèle, imposé des règles de conduite, élevé à une conscience de plus en plus claire des aspirations latentes ou confuses parfois »¹⁰.

Una ricerca sulle mediazioni culturali si ravvisa nel già citato articolo di E. Köhler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, in cui lo studioso si giova di un'ampia documentazione ricavata dalla lirica cortese del XII secolo, quale testimonianza esaustiva del rilievo sociale che questa poetica riflette. L'autore percorre a ritroso i canali delle mediazioni culturali — dalle liriche verso l'entità sociale del fenomeno —, ovvero il tentativo, spesso coronato da successo, della bassa feudalità di entrare a far parte, prima di tutto ideologicamente, dell'alta feudalità. Scrive Köhler: « C'est dans le processus de l'intégration de la nouvelle chevalerie de basse extraction, et dans les problèmes posés par la vie en commun à la cour princière, que nous avons vu le facteur déterminant de cette évolution »¹¹. A ragione Köhler sintetizza il senso della propria indagine affermando: « Un monde historiquement bien défini, aux chances étroitement délimitées, dont les structures intellectuelles et affectives ne se comprennent que par référence à la structure de l'intégration d'une classe, a su donner naissance, et ce dans le cadre étroit d'un système de clichés obligatoires, à des découvertes sur l'homme qui ont alimenté et orienté la réflexion des siècles »¹².

Allo stesso indirizzo metodologico si informa I. Margoni nel suo volume *Fin'amors, mezu'a e cortezia*, un resoconto puntuale sulla « osmosi politica-erotismo ». È un lavoro di raffinata organicità che nulla concede alla sensazione e che, in definitiva, avvalora una chiave di lettura sociolinguistica — per

¹⁰ J. Frappier, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle*, in « *Cahiers de civilisation médiévale* », II, 1959, p. 135.

¹¹ E. Köhler, *art. cit.*, p. 40.

¹² E. Köhler, *art. cit.*, p. 51.

quanto il motivo sociale, in questa sede, ha la preminenza su quello squisitamente linguistico. La conoscenza della società cavalleresca in Margoni non è epidermica; di conseguenza, congetture che in altro contesto potrebbero apparire gracili astrazioni hanno qui solide e documentate fondamenta. Non solo Margoni dichiara: « Giova quindi sottolineare in apertura che la *fin'amors* non è un fenomeno solamente o prevalentemente estetico-letterario, ma un fatto di civiltà, prima espressione organizzata e coerente, al di fuori delle concettualizzazioni politiche e giuridiche, d'una ideologia e d'una psicologia di classe in cui confluono, sì, tendenze e atteggiamenti comuni ad un'epoca, ma, all'inizio, esclusivamente personalizzati nell'ambito della psicologia e della cultura aristocratico castrali »¹³, ma spiega le cause e le documenta: « Al di là delle apparenze disinteressate della relazione morale è, così, facilmente decifrabile la pressione determinante di un duplice bisogno politico e militare, da parte dei *suzerain*, ed economico da parte del vassallo (nei provenzali, il perfezionamento etico è sempre sorretto dalla speranza di un premio) »¹⁴.

Diviene evidente, giunti a questo punto, che il filo unitario, che va da Marx ed Engels, attraverso Bloch, Duby e Frappier, sino a Köhler e Margoni, è la disposizione a scoprire l'aspetto non metafisico nel cammino umano; e ancora, si avverte che, pur nella diversità di prospettive con cui questi intellettuali si accostano al Medioevo e discutono il rapporto società/cultura, si procede dal problema di ordine generale delle strutture storico-sociali al problema di carattere specifico di « smontare » il complesso meccanismo che regola il rapporto fra uomo e linguaggio, fra società e cultura. In questo affinamento di capacità della critica della ideologia medievale va colto non un grado dissimile di sensibilità individuale, ma, soprattutto, la condizione oggettiva del divenire critico.

Compiere la critica di una ideologia, quale essa sia, significa dapprima definire le condizioni materiali nelle quali si ma-

¹³ I. Margoni, *Fin'amors, mezura e cortezia*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1965, p. 10.

¹⁴ I. Margoni, *op. cit.*, p. 19.

nifesta; poi, analizzare il veicolo di tale ideologia, il linguaggio (con la sua autonomia)¹⁵; quindi, studiare come il primo termine — la condizione materiale — sta al secondo — il linguaggio — e in base a tale rapporto ricavare il significato reale di quella ideologia, cioè il progetto sociale e le contraddizioni storiche che si esprimono in forme astratte e sublimato in date condensazioni artistiche.

Conforme a una critica letteraria di tal fatta è la preoccupazione di analizzare il linguaggio trovadorico, per individuare i luoghi canonici di questa poetica, con più precisione, la *topica* cortese considerata sincronicamente. Più schiettamente, quale elemento sollecita lo studioso dei canzonieri provenzali — in particolare quelli della prima generazione di trovatori — a dubitare della loro parvenza esclusivamente separata? cosa fa supporre che essi, al contrario, sono profondamente radicati nella realtà specifica? Si può sostenere che una serie di termini concorrono a motivare una simile preoccupazione (invero, sarebbe preferibile parlare di sintagmi emblematici e non di termini). Si consideri il vocabolo *merce*: è tra i più diffusi e frequenti di questa lirica; ha un significato abbastanza generico, indica un premio di valore del tutto diverso da *guizardon*, che definisce la ricompensa materiale; infine, vi è un differente atteggiarsi da parte dei trovatori di fronte alla *merce*: per alcuni è una ricompensa gratuita, per altri è guadagnata. Il dissimile comportamento viene assegnato da Köhler, il primo ai cavalieri, il secondo ai nobili decaduti¹⁶. Un attestato eloquente del primo uso si riconosce senza difficoltà in Cercamon.

« Ni muer ni viu ni no guaris,
Ni mal no·m sent e si l'ai gran,
Quar de s'amor no suy devis,
Non sai si ja l'aurai ni quan,
Qu'en lieys es tota la merces
Que·m pot sorzer o decazer ».¹⁷

¹⁵ Cfr. in proposito il lucido saggio di F. Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano, 1968.

¹⁶ E. Köhler, *art. cit.*, p. 30.

¹⁷ Cercamon, *Les poésies de Cercamon*, éd. par A. Jeanroy, Champion, Paris, 1922, *Quant l'aura doussa s'amarzis*, vv. 31-36, p. 3.

Per il secondo impiego del termine Raimbaut de Vaqueiras offre un buon esempio nella canzone *Domna, tant vos ai preiada*, allorché dice :

« E pois serai meilz pagaz
 Qe s'era mia·ill ciutaz,
 Ab l'aver, q'es ajostaz,
 Dels Genoes »¹⁸.

Per quel che concerne il significato di *guizardon*, si rinvia, scegliendo fra numerose strofe, alla canzone di Bernart von Ventadorn *Non es meravelha s'eu chan*, là dove si legge :

« Bona domna, re no · us deman
 mas que · m prendatz per servidor,
 qu'e · us servirai com bo senhor,
 cossi que del gazardo m'an »¹⁹.

Quanto si è detto testimonia la binarietà nella richiesta di una ricompensa : in particolare, *merce*, premio tutto ideologico, senza corrispondenza precisa, almeno per il momento, uno dei modi più astratti con cui viene fatto appello alla generosità. In effetti, il nucleo fondamentale del sistema cortese è proprio il *donars* ; si consideri il *planctus* di Bertrans von Born *Si tuit li dol e · lh plor e · lh marrimen* :

« Dolen e trist e ple de marrimen
 Son remasut li cortes soudadier
 E · lh trobador e · lh joglar avinen.
 Trop an agut en Mort mortal guerrier !
 Que tout lor a lo jove rei engles,
 Ves cui eran li plus larc cobeitos.
 Ja non er mais, ni no crezatz que fos,
 Ves aquest dan, e · l segle plors ni ira »²⁰.

¹⁸ Raimbaut de Vaqueiras, *The Poems of the Troubadour R. de V.*, by J. Linskill, The Hague, 1964, *Domna, tant vos ai preiada*, vv. 11-14 p. 99.

¹⁹ Bernart von Ventadorn, *B. von V. : seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausg. von C. Appel, Halle, Niemeyer, 1915, vv. 49-52, p. 191.

²⁰ Bertrans von Born, *Die Lieder Bertrans von Born*, herausg. von C. Appel, Halle, Niemeyer, 1932, vv. 9-16, pp. 98-99.

Sempre in tema di *largueza* sono celebri le rampogne di Marcabru contro l'avarizia (strettamente congiunta alla slealtà).

« Mas Escarsedatz e No-fes.
 Part Joven de son compaigno.
 Ai! cals dols es,
 Que tuich volon lai li plusor,
 Don lo gazaings es enfernaus! »²¹.

Seguitando su questa traccia, si ricordano le invettive di non pochi trovatori contro i *rics malvatz* : da quelle di Marcabru alle recriminazioni di Giraut de Bornelh²², sino a Folquet de Romans, anche lui contrario alle nuove regole di suddivisione delle ricchezze. La *largueza* di frequente viene assimilata alla *cortezia*, mentre *cortes* è l'aggettivo che abitualmente viene attribuito al *fin' amador* ; per di più, si ha modo, sovente, di notare che non è dai ricchi che ci si attende la *fin'amors*. In una canzone di Bernart von Ventadorn, una strofe che illustra il comportamento del *fin'amador* interviene a chiarire, pur non adoperandosi il termine *largueza*, quale è il tratto distintivo dell'amante cortese. È la generosità.

« Ai Deus! car se fosson trian
 d'entre · ls faus li fin amador,
 e · lh lauzenger e · lh trichador
 portesson corns el fron denan!
 tot l'aur del mon e tot l'argen
 i volgr'aver dat, s'eu l'agues,
 sol que ma domna conogues
 aissi cum eu l'am finamen »²³.

²¹ Marcabru, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, éd. par J.-M.-L. Dejeanne, Toulouse, Privat, 1909, *Pax in nomine Domini!*, vv. 19-23, p. 170.

²² Cfr. Giraut de Bornelh, *Sämtliche Lieder des Trobadors G. de B.*, herausg. von A. Kolsen, Halle, Niemeyer, 1910, *Molt era dolz e planzes*, vv. 13-24, p. 408, erster Band. È suggestivo ricordare quello che Andrea Capellano, in un contesto culturale per molti aspetti affine, raccomandava all'amante cortese per prima norma : « Avaritiam sicut nocivam pestem effugias et eius contrarium amplectaris. », A. Capellano, *Trattato d'amore*, Perrella, Roma, 1947, p. 124.

²³ Bernart von Ventadorn, *ed. cit.*, *Non es meravelha s'eu chan*, vv. 33-39, p. 190.

Marcabru in una famosa pastorella fa dire alla *toza* in risposta al corteggiatore :

« Don, oc ; mas segon dreitura
Cerca fols sa follatura,
Cortes, cortez'aventura,
E · il vilans ab la vilana »²⁴.

Sintetizzando il significato del lemma *cortezia*, ancora Marcabru lapidariamente scrive : « *E cortesia es d'amar* »²⁵. Si può proficuamente menzionare quanto, in proposito, sostiene Moshè Lazar: « Le mot *courtois* peut être pris dans un sens moral et dans un sens social. Au sens moral, il s'adapte parfaitement à la *cortezia* des troubadours, à la *cortiesie* des poètes du Nord, et signifie un ensemble de qualités et de vertus. Son opposé, *vilania*, symbolise alors un certain nombre de défauts et de vices. Au sens social, il indique le caractère aristocratique d'une classe d'hommes »²⁶.

Il complesso degli istituti della poetica dei trovatori è racchiuso in una strofe di una canzone di Gaucelm Faidit, espresso in un nitido intreccio di corrispondenze : il nucleo generatore è la *fin'amors*, riferimento imprescindibile per ogni cavaliere che intende accrescere il *pretz* personale; dalla *fin'amors* traggono origine la generosità e tutte le amplificazioni di tale attitudine, per l'esattezza, la *cortezia* e il *joi*.

« Tuich cil que amon Valor
devon saber que d'Amor
mou larguess' e gai solatz,
orguills et humilitatz,
pretz d'armas, servirs d'honor,
gens teners, jois, cortesia ... »²⁷.

La *cortezia*, perciò, deve essere interpretata come uno degli elementi che intervengono a organizzare le categorie dei nuovi

²⁴ Marcabru, *ed. cit.*, *L'autrier jost'una sebissa*, vv. 78-81, p. 141.

²⁵ Marcabru, *ed. cit.*, *Cortesamen vuoill comenssar*, v. 20, p. 62.

²⁶ M. Lazar, *Amour courtois et Fin'amors dans la littérature du XIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 23.

²⁷ Gaucelm Faidit, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, éd. J. Mouzat, Nizet, Paris, 1965, *Tuich cil que amon Valor*, vv. 1-6, p. 524.

valori trovadorici ; alla sua realizzazione contribuiscono la capacità d'amare cortesemente, il rispetto della *mezura*, cioè il comportamento equilibrato da tenersi a corte, e la sensibilità alle norme del *jovens*, parola nebulosa che ingloba l'insieme di qualità etico-pratiche richieste al cavaliere²⁸.

Ulteriori motivi di riflessione, nella ricerca del senso oggettivo delle espressioni e delle esperienze letterarie mediate dalla lirica cortese, vengono suggeriti dalla tenzone fra Raimbaut d'Orange e Giraut de Bornelh : in essa il primo poeta sostiene il *trobar clus*, il secondo il *trobar leu*. In questo testo, per il tipo di angolazione problematica che si propone, sono essenziali le affermazioni del signore della casata di Montpellier, Raimbaut, poiché la sua difesa del *trobar clus* è una difesa del mestiere privilegiato e della condizione d'*élite* del poeta, intesa a scongiurare una volgarizzazione dell'attività poetica : l'intenzione non è esclusivamente artistica, essa annette anche un disegno sociale ; per Raimbaut il *trobar* è arte riservata a pochi : o resta tale o non è. E chi, se non il piccolo cavaliere, poteva essere il promotore di questa « dequalificazione » artistica ? Del resto, non è affatto occasionale che l'antagonista del nobile signore d'Orange è quel Giraut de Bornelh le cui modeste origini sono a tutti note. Infatti, Raimbaut esordisce chiedendo :

« Ara · m platz, Giraut de Borneill,
Que sapcha per c'anatz blasman
Trobar clus, ni per cal semblan.
Aisso · m digaz,
Si tan prezatz
So que es a totz comunal ;
Car adonc tut seran egual »²⁹.

²⁸ Sempre con riferimento alla *cortezia* si ricordi Bloch : « Invero, la cortesia era essenzialmente una qualità di classe : la « camera delle signore » nobili e, più generalmente, la corte era ormai il luogo dove il cavaliere cerca di brillare e di eclissare i propri rivali con la fama delle sue imprese, con la sua fedeltà alle buone usanze e anche con le doti letterarie. », *op. cit.*, pp. 466-467.

²⁹ Raimbaut d'Orange, *The Life and Works of the Troubadour R. d'O.*, by W. T. Pattison, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1952, vv. 1-7, p. 173.

Poi, a Giraut che replica con le sue ragioni,

« Mas eu son jutare d'aitan
 Qu'es mais amatz
 E plus prezatz
 Qui · l fa levet e venarsal;
 E vos no m'o tornetz a mal »³⁰,

Raimbaut ribatte senza mezzi termini, spiegando le esigenze imprescindibili, anche sociali, che lo inducono a preferire un certo strumento espressivo ad un altro :

« Giraut, non voill qu'en tal trepeil
 Torn mos trobars; que ja ogan
 Lo lauзо · l bon e · l pauc e · l gran.
 Ja per los faz
 Non er lauzatz,
 Car non conoisson (ni lor cal)
 So que plus car es ni mais val »³¹.

La voce *onor* merita un'attenta riflessione. In essa si può riconoscere una duplice matrice: la prima di ordine materiale, infatti, dapprima il termine significava la ricompensa per i servizi prestati dal cavaliere, di solito un feudo³²; la seconda, di natura morale e psicologica, era l'onore che si acquisiva con l'instaurarsi del legame cortese tra la nobildonna e il cavaliere, in molti casi di condizione non agiata. Il conseguimento dell'*onor* è uno degli obiettivi della *fin'amors*; a livello di sublimazione più rarefatta esiste solo il *joi*, condizione di esaltazione mondana e niente affatto mistica, « godimento di una condizione di insoddisfazione ».

Uno dei maestri teorici dell'amor cortese, Guilhelm de Montanhagol — sebbene, quando si ricorre ai teorici, si definisca una fase di consolidamento di una ideologia — coglie

³⁰ Raimbaut d'Orange, *ed. cit.*, vv. 10-14.

³¹ Raimbaut d'Orange, *ed. cit.*, vv. 15-21.

³² M. Bloch, *op. cit.*, p. 268: « Il feudo (Lehn) — dirà finalmente, nel secolo XIV, la *Glose* del *Sachsenspiegel* — è il soldo del cavaliere ».

lucidamente il nesso amore-onore-nobiltà, trinomio transitivo in cui l'amore è lo stimolo dinamico, l'onore è l'effetto e la nobiltà è la ragione della trasformazione.

« Amors, de vos fatz lauzor,
 q'amar mi fatz la gensor,
 don mi son tan aut pujatz
 qe · l morirs neis m'es onratz,
 tan es de nobla ricor »³³.

Ebbene, se questo è il campo semantico del lemma *onor*, occorre riconoscere che non di rado esso indica il prestigio nella corte del quale, ormai improrogabilmente, anche la bassa feudalità intende godere; si può dire che l'aspirazione all'*onor* — specie da parte dei piccoli cavalieri — è l'ambizione alla sanzione ufficiale di un mutato rapporto di forze fra gli ordini tradotto in termini di sovrastruttura³⁴. Sulla rilevanza di questo fenomeno, sul suo effetto innovatore, il pensiero di Margoni è di esemplare chiarezza: « La ministerialità trovadorica, investendo l'eros dei caratteri giuridici del rapporto di forza, effettua tuttavia un'operazione d'importanza grandissima, poiché, per la prima volta in modo organico, l'energia socioculturale del feudalesimo si trova espressa in ambito extrapolitico ed estetico, mentre fino a quel momento essa aveva ottenuto comprensione, approvazione e sistemazione razionale soltanto nella pubblicistica ecclesiastica o nelle forme di esaltazione artistica immediata (epica) »³⁵.

Per recepire la rilevanza del processo e della transazione operata dai provenzali, è sufficiente osservare che se oggi, nonostante tutto, accade di parlare di arte per l'arte, è perché lì, proprio nei secoli XI e XII, ad opera dei provenzali viene reciso

³³ Guilhem de Montanhagol, éd. par P. Ricketts, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto, 1964, *Ar ab lo coinde pascor*, vv. 31-35, p. 122.

³⁴ La stretta relazione fra *onor* morale e *onor* come residuo di una ricompensa con feudo è anche nei versi di Bernart von Ventadorn, quando il poeta dice: « la plus bela d'amor, / don aten tan d'onor, / car en loc de sa ricor / no volh aver Piza. » (B. von V., *ed. cit.*, *Tant ai mo cor ple de joya*, vv. 21-24, p. 261).

³⁵ I. Margoni, *op. cit.*, p. 35.

il legame subitaneo, sino allora esistente, tra arte e società e il sistema dello *ius* feudale viene proiettato in una dimensione inusitata, in quell'eros e in quella morale che non denunciano immediatamente il loro sublimato spessore sociale.

Un sintagma su cui soffermarsi è *fin'amors*: esso esprime l'ideologia vincente di questa stagione, è il compendio armonioso dei nuovi valori. Pure, ciò che sorprende della *fin'amors*³⁶ è la qualità molto spesso strumentale: essa non costituisce l'approdo della ideologia cortese, bensì l'abbrivo; è con l'acquisizione di questa *forma mentis*, attraverso la sua applicazione sistematica che è possibile conseguire dapprima il *pretz* e l'*onor*, quindi il *joi*. D'altronde, va sottolineata la connessione tra la *fin'amors* e la definizione tipica dell'amante che si conforma alla subentrante ideologia: infatti, egli è ritenuto *cortes*, ma anche *leiaus*; quest'ultimo attributo rivela in trasparenza una qualità caratteristica del vassallaggio, la lealtà. Notava Bloch: «Tuttavia, in questa società che non trovava sufficienti presidi né nello Stato né nella famiglia, era assai vivo il bisogno di unire solidamente i subordinati al capo, tanto che, essendo notoriamente fallito alla sua missione l'omaggio ordinario, venne tentato di creare, al di sopra di esso, una specie di super-omaggio. Fu l'omaggio *ligio*»³⁷. Tra tanti versi, tornano alla mente quelli della canzone *Lo gens tems de pascor* di Bernart von Ventadorn:

«Anc no vitz drut leyal,
sordeis o aya sal,
qu'eu l'am d'amor coral,
ela · m ditz: 'no m'en chal'»³⁸.

La lealtà parlata dal trovatore si specifica, perciò, come proiezione dello *ius* feudale nella lirica, distorto nell'astrazione

³⁶ Cfr. M. Lazar, *op. cit.*, p. 82.

³⁷ M. Bloch, *op. cit.*, p. 333.

³⁸ Bernart von Ventadorn, *ed. cit.*, *Lo gens tems de pascor*, vv. 41-44, p. 168; cfr. anche *Assatz sai d'amor ben parlar* di Raimbaut d'Orange, *ed. cit.*, vv. 5-8, p. 134: «Qu'a mi no val bes ni lauzors / Ni mals-digz, ni motz avars; / Mas ar sui vas Amor aitaus / Fis e bos e francs e liaus».

di una categoria morale. Del resto, si comprende bene l'efficacia della profferta di lealtà in una società gerarchica in cui l'ordine piramidale ha un senso e una possibilità di sopravvivere solo se il giuramento di fedeltà, inteso non solo quale cerimonia formale, dà consistenza e credibilità a questa compagine. E che il prezzo politico della lealtà fosse molto elevato per il sovrano è fuor di dubbio: basta pensare alla tendenza costante e irreversibile alla disgregazione della struttura sociale che proveniva dall'attrazione esercitata sui vassalli dalla possibilità di militare sotto le bandiere di più signori o di mutarle con relativa facilità³⁹.

Si considerino nuovamente, alla fine di questa sintetica e stringata analisi della parte più diffusa del lessico cortese, i termini *merce*, *onor* e *joi*; di essi il primo individua la ricompensa che il *fin'amador* attende dalla *Domna*, — figura che mostra i tratti, la rigidità, il potere della nobiltà icasticizzata. La *merce* è un atto di liberalità della *Domna*; l'*onor* è il prestigio del cavaliere seguace della *fin'amors*; il *joi* è il piacere estetico della soddisfazione dell'ambizione di elevazione sociale. Dunque, si può configurare la seguente equazione: *fin'amors*: *onor* = = *Domna*: *merce*; ed esplicitando queste cifre, il cavaliere sostenitore dei valori della *fin'amors* (*cortezia*) è in rapporto all'*onor*, ovvero all'accrescimento del proprio prestigio sociale, cioè ancora all'ingresso nella nobiltà, anche ideologico, nella misura in cui la *Domna*, ossia l'alta nobiltà, è favorevole (*merce*) a una simile ipotesi.

Una volta concordata una topica linguistico-concettuale della *cortezia*, può apparire allettante esaminare nel canzoniere di Jaufres Rudels la fruizione di questa tipologia semantica, le sue variazioni, le combinazioni, le presenze dei registri, lo spettro significativo dei lemmi impiegati.

³⁹ Cfr. M. Bloch, *op. cit.*, p. 329.

II

Prima di intraprendere la disamina del canzoniere di Jaufres, è il caso di spendere alcune parole sulla *vida*: in questa ricerca non ci si gioverà della biografia di Jaufres¹, perché si è convinti che l'opera rudelliana e la *vida* sono due distinti problemi. Che Jaufres fosse membro dell'aristocrazia non lo si apprende né dalla *vida*, né da altre fonti documentarie esterne — alle quali, per altro, non si intende negare un valore complementare e di dettaglio qualificante —; al contrario, lo si rileva dalla sua poesia. L'affermazione, è evidente, soffre di un certo gusto del paradosso; tuttavia, tralasciando la polemica, si vuole asserire che si privilegia, del poeta, la poesia. E pertanto, Jaufres è nobile perché in tutta la sua produzione è assente la coscienza di una inferiorità sociale, se è vero, e lo è, che in questo autore il rapporto *Domna - drut* non promuove alcun elemento di servilismo e di umiltà. Si leggano alcuni trovatori della stessa fioritura, si veda Cercamon laddove dice: « Tal paor ai qu'ieu mesfalhis / No m'aus pessar cum la deman, / Mas servir l'ai dos ans o tres, / E pueys ben leu sabra · n lo ver »².

È ben vero che l'umiltà, la sottomissione, fanno parte delle strutture mentali della moda cortese; però, vale la pena di chiedersi quale è il fattore reale che conduce all'uso modulare di questi concetti: se l'amante tipo è sempre umile e timido e la nobildonna è arrogante e sprezzante, quali le cause? quale rapporto storico è celato? Per una risposta adeguata si richiamano alcune strofe in cui alle rituali umiltà e timidezza fanno da contrappeso un linguaggio e delle immagini che rievocano, anche per il non addetto ai lavori, l'omaggio del vassallo al signore.

« Gran talent ai cum pogues
De ginols ves lieys venir,

¹ Vd. *Le biografie trovadoriche*, edizione critica a cura di G. Favati, Libreria antiquaria Palmaverde, Bologna, 1961, p. 120. Cfr. anche ed. J. Boutière e A.-H. Schutz, *Biographies des troubadours*, Nizet, Paris, 1964, pp. 16-19.

² Cercamon, *ed. cit.*, *Quant l'aura doussa s'amarzis*, vv. 27-30, p. 2.

De tan luenh cum hom cauzir
La poiria que · l vengues,
Mas iuntas, far homenes,
Cum sers a senhor deu far,
Et en ploran merceyar
Ses paor de gent savaya»³.

Questo registro è assente in Jaufres, ma non casualmente: il nostro poeta ha una collocazione tutta particolare nella lirica del suo tempo e tale aspetto lo si coglierà meglio più avanti; sin da ora, tuttavia, è necessario, dare il massimo rilievo alla poesia, e questa sulla nobiltà di Jaufres non lascia adito al dubbio.

Privilegio delle ragioni interne non significa trascuratezza verso tutto il materiale che può confortare la certezza poetica: qui si allarga il discorso all'ampia esegesi che si è sviluppata sulle *vidas* e le *razos*, cioè ai lavori tendenti a chiarire la loro origine, oltre che la veridicità. Senza timore di essere molto lontani dal giusto, si può affermare che l'attendibilità delle biografie provenzali in generale — e di quella di Jaufres il particolare — è scarso, se non nullo. Alcuni buoni studi fanno fede in proposito. Stronski negava ogni credito alle *vidas* e procedeva da questo giudizio verso supposizioni di più sicuro fondamento critico: « Scartati questi racconti come fonti d'informazione, ci troviamo direttamente di fronte alle canzoni e alle allusioni che in esse i trovatori fanno all'amore e alle sue peripezie. Imiteremo gli antichi commentatori? Vedremo, in ogni motivo letterario che sviluppa i sentimenti connessi ai piaceri e ai dolori dell'amore, il riflesso di situazioni vissute? Ci metteremo anche noi a identificare e ad additare le dame di cui i poeti sarebbero stati innamorati? No, poiché in generale le canzoni

³ Peire Raimon de Tolosa, *Le poesie di P. R. de T.*, ed. crit. di A. Cavaliere, Olschki, Firenze, 1935, *Ar ai ben d'amor apres*, vv. 17-24, p. 7. Si citano in nota, per esigenze di sintesi, gli altri luoghi in cui si rilevano fenomeni di analoga evidenza: Gaucelm Faidit, *ed. cit.*, *Lo rossignolet salvatge*, vv. 53-65, p. 357; Giraut de Bornelh, *ed. cit.*, l'intera canzone *Ailas, com mor! - Quez as, amis?* e in particolare la str. II, pp. 6-8; Bernart von Ventadorn, *ed. cit.*, *Non es meravelha s'eu chan*, specie le strofe VI e VII, pp. 190-191.

sull'amore non sono necessariamente e non sono direttamente canzoni d'amore, dato che per lo più esse sono delle riflessioni sull'amore e non delle espressioni d'amore »⁴.

Si prende nota, d'altro lato, della erudita ricerca di Cravayat, ricca di argomenti e di notizie affascinanti sulla figura di Jaufres, ma, nella circostanza presente e rispetto al taglio critico adottato, essa ha un posto marginale, non perché in essa viene attribuita una qualche credibilità a singoli episodi della *vida*, ma in quanto investe un settore problematico che non è eminentemente quello della poesia di Jaufres⁵.

La congettura più convincente sulla categorizzazione delle *vidas* è stata avanzata da Zumthor; egli le ha collocate in una precisa fase dello sviluppo della letteratura romanza, in quel XIII secolo in cui si affacciava la forma narrativa del romanzo, circostanza in cui si passa dall'oggetto artistico in sé alla forma artistica come narrazione di un'avventura. Dunque, le *vidas*, scritte soprattutto nel XIII secolo, risentono fortemente del nuovo indirizzo letterario: in esse, infatti, è facile riconoscere l'avventura formulata sulla base di una ricostruzione individualizzante delle pur cristallizzate vicende dei canzonieri. Di qui la palese inattendibilità delle biografie⁶. Una indicazione ulteriore in questo senso, oltre che una lezione di metodo, viene da un lavoro della Bertolucci Pizzorusso⁷. L'impegno perspicuo di questa studiosa è centrato sulla struttura del linguaggio: attraverso una lucida analisi logico-formale l'autrice risale all'origine, al calco da cui è ottenuta la *vida* di Jaufres: il modello è nelle *vitae sanctorum*, delle quali la biografia del poeta conserva la soluzione didattico-apologetica e teleologica. Ad ogni modo, anche il lavoro di questa romanista tende oggettiva-

⁴ S. Stronski, *La poésie et la réalité au temps des troubadours*, Oxford, 1943, p. 24, cit. in I. Margoni, *op. cit.*, pp. 230-231.

⁵ P. Cravayat, *Les origines du troubadour Jaufré Rudel*, in « Romania », LXXI, 1950, pp. 166-179.

⁶ P. Zumthor, *op. cit.*, p. 14.

⁷ V. Bertolucci Pizzorusso, *Il grado zero della retorica nella « vida » di Jaufré Rudel*, in « Studi mediolatini e volgari », XVIII, 1970, pp. 7-26.

⁸ I. Cluzel, *Jaufré Rudel et « l'amour de lonh »: Essai d'une nouvelle classification des pièces du troubadour*, in « Romania », LXXVIII, 1957, pp. 86-97.

mente alla svalutazione del coefficiente di credibilità della *vida*; sicché, in definitiva, non è avventato pretendere di fare i conti, prima di tutto e soprattutto, col canzoniere di Jaufres.

Si giudica più attendibile e documentata, nonostante alcune riserve, la proposta di scansione del Cluzel, rispetto alla stessa disposizione suggerita dal Paris e più tardi dallo Jeanroy: le canzoni I, III e IV sono state stese anteriormente alla crociata del 1147; le canzoni II e V, il cui tema è l'*amor de lonh*, dopo la crociata, mentre la VI costituisce un « gap » da datarsi intorno al 1147⁸. Si accetta questa classificazione non nel tentativo, per altro vano, di ricostruire una diversa « avventura » del poeta, ma perché si pensa che l'esperienza della crociata è lo spartiacque del canzoniere. Questi sono i limiti entro i quali si accoglie il tentativo del Cluzel, giacché, tendenzialmente, come indirizzo metodologico, si segue un preciso suggerimento di Silvio Pellegrini allorché avverte di « prendere ciascuno per sé i singoli testi, considerando ognuno come generato in un'occasione autonoma »⁹.

*CANZONE I. *Quan lo rossinhols el folhos* a livello della narrazione si presenta divisa in due tempi: prima viene cantato un amore tradizionale, all'uso di Guglielmo IX, con una strofe d'apertura che celebra l'armonia primaverile della natura; una seconda che manifesta il desiderio del poeta e dipinge la bellezza femminile con tratti non specificanti; una strofe centrale nella quale appare il motivo del sogno come « liberazione erotica », strettamente congiunta alla quarta strofe, nella quale è sviluppato uno dei temi assiomatici della lirica cortese, la prostrazione dell'amante e dell'anima. Un brusco passaggio è avviato, poi, nella quinta strofe, ove viene annunciato in forma propagandistica il modulo della crociata, che si dispiega elegantemente sino agli ultimi versi¹⁰. Sul piano della storia si può accertare con

⁹ S. Pellegrini, *Jaufré Rudel e la critica*, in « Critica e Storia letteraria », Studi offerti a Mario Fubini, Liviana Editrice, Padova, 1970, p. 239.

* Si utilizza la classica edizione di A. Jeanroy, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Champion, Paris, 1924.

¹⁰ Non dissimilmente, in alcuni momenti, è condotta la propaganda della crociata da Marcabru: cfr. *Pax in nomine Domini!*, (ed. cit., pp. 169 ss).

sufficiente sicurezza che la vicenda poetica si situa in un tempo che precede la crociata del 1147.

Per ciò che riguarda il linguaggio, sono numerosi i fenomeni dei quali occorre rendere ragione; i termini impiegati nella strofe introduttiva a tema primaverile fanno parte di una struttura linguistica formulare, per usare le parole di Zumthor¹¹. Su un campione antologico di quattordici trovatori, della stagione che va dal XII secolo sino alla seconda metà del XIII secolo, si è condotto un sondaggio con lo scopo di appurare i nodi strutturanti della strofe d'esordio¹².

Sin da una prima ricognizione risulta che lo sguardo del poeta segue un itinerario consolidato: dai prati, verzieri e ruscelli verso il cielo, agli uccelli e al loro canto e dal canto il poeta trae ispirazione per comporre i propri versi.

Le parole ricorrenti con maggior frequenza sono: *bosc*, *vergier*, *aucel*, *lauzeta*, *rossinhols*, *chan*, *doussor*, *doutz temps*, *mai*; tutti questi lemmi compaiono nelle prime cinque canzoni di Jaufres, testimoniando quanto l'autore sia ligio al linguaggio formulare.

Si può definire chiasmo fonico quello dei versi 3 e 7 — *jauzent joyos / joys jazer*; l'idea del godimento è contenuta in sette lemmi o sintagmi (più diffuso il termine *joi*); si rileva che lo iato che avrebbe potuto verificarsi tra i due concetti che polarizzano questa canzone è stato superato dall'artificio concettuale della voce *joi* che diviene *liaison* tra l'amore tradizionale e il servizio divino.

Sono assenti alcuni vocaboli-chiave come *valor*, *pretz*, *cortezia*, *mezura*; il termine *amor* figura sette volte, in cinque casi indica l'amore inteso in maniera guglielmina, nei rimanenti *Amor* ha significato allegorico vero e proprio. Il sostantivo *amistat*, v. 8, usualmente è tradotto con «amicizia»; esso, nondimeno, pare sufficientemente equivoco; il bifrontismo e l'am-

¹¹ Cfr. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 141.

¹² I trovatori, in ordine cronologico, sono: lo coms de Peitieu, Marcabru, Peire d'Alverna, Bernart von Ventadorn, Giraut de Bornelh, Bertrams von Born, Arnaut de Mareuil, Raimbaut de Vaqueiras, lo Monge de Montaudon, Arnaut Daniel, Rigaut de Berbezilh, Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Peire Cardenal.

biguità sono caratteristiche specifiche dell'opera rudelliana, tanto da indurre a ritenere che il sostantivo è stato scelto giusto perché può riferirsi al legame con la donna come a quello con il signore. D'altronde, è nota l'intercambiabilità di *amor* e *amistat* in tutto l'arco della poesia amorosa¹³.

Quanto al sogno «liberatore», si tratta di un luogo molto diffuso nella lirica cortese e di molta fortuna (si pensi all'Èneas e al Cligés); i temi del sogno erotico, della frattura fra corpo e cuore e dell'amore lontano — di probabile origine araba — hanno profondamente affascinato Jaufres e hanno inciso in maniera indelebile sulla sua opera¹⁴.

Circa il dibattito sulla figura del *Bon Guiren*, si conviene in parte con Cravayat: «*Le bon garant qui le veut, l'appelle et l'accepte est, non pas Dieu, comme le pense G. Paris, mais son suzerain qui va lui permettre de suivre Dieu à Bethléem*»¹⁵. Infatti, è da supporre l'esistenza di equivocità e bifrontismo anche su questo sintagma che può e vuole contrassegnare tanto il signore feudale quanto la divinità; in ogni caso, il vocabolo *merce* (*de mon Bon Guiren*) occupa uno spazio semantico del tutto particolare e non definisce una ricompensa etico sociale elargita dalla nobildonna, come accadrà in altri trovatori — cioè un premio mediato per la bassa cavalleria — bensì, senza mediazioni, una sicurezza gerarchica garantita dal nobile o da Dio, l'uno o l'altro o entrambi contemporaneamente. Anche questa povertà di mediazioni semantiche, nonché di organicità ideologica, concorre a attestare il primitivismo della canzone.

Concludendo, di questa lirica si può dire che rispecchia una fase acerba della poesia cortese: è sufficiente pensare alla giustapposizione degli argomenti, alla limitatezza del lessico e della

¹³ Basti il cfr. con il *Dictionnaire Provençal - Français* par F. Mistral: la voce *amistat* è resa con «amitiè», ma si rimanda ad *amistanço*, ove si legge «liaison amicale, démonstration d'amitié»; alla voce *amour* si legge: «Amour, affection, attachement, tendresse, v. *amistanço* ...», p. 89.

¹⁴ Cfr. R. Nelli, *L'érotique des Troubadours*, Privat, Toulouse, 1963, p. 61; sull'amore lontano si veda di Guiraut de Calanson *Celeis cui am de cor e de saber*, in *Anthologie des Troubadours*, par J. Anglade, Paris, 1953, vv. 41-42, p. 117.

¹⁵ P. Cravayat, *art. cit.*, p. 177.

tipologia cortese — manca, ad esempio, il *lauzenjers* —¹⁶; ma, soprattutto, si ha modo di constatare una concezione dell'amore immatura rispetto alla pienezza della *fin'amors*. La circostanza che questa canzone sia datata prima della crociata (qui non interessa se il poeta visse personalmente quell'esperienza, basta che essa fu uno degli avvenimenti che dominarono la società provenzale del XII secolo) aiuta a spiegare il primitivismo. È, altresì, vero che Jaufres dà già saggio delle sue qualità di abile cesellatore del verso e della melodia.

CANZONE III. Pro ai del chan essenhadors documenta un periodo più ricco dell'arte di Jaufres. Nella strofe introduttiva il consueto motivo della natura si articola secondo un abbozzo di definizione estetica: l'armonia misurata della natura attinge il suo più alto livello nel canto e dall'aspirazione alla mimesi di questa musicalità scaturisce la poesia.

« Pro ai del chan essenhadors
Entorn mi et ensenhairitz :
Pratz e vergiers, albres e flors,
Voutas d'auzelhs e lays e critz » (III, 1-4).

Dopo una nota di transizione in cui l'unico *topos* è lo stato d'animo smarrito dell'amante¹⁷, l'attenzione viene sollecitata dalla terza ottava, che è integrata dalla successiva. In essa si narra, dapprima, la lontananza della donna, l'ansia del poeta che attende la gioia; quindi si accede a una dichiarazione teo-

¹⁶ Molto verosimilmente l'assenza della figura del *lauzenjers* non dipende da una rozza trascuratezza; è più plausibile supporre che, quando Jaufres scrive questa canzone, il *lauzenjers*, ovvero una delle forze contrarie all'ambito premio della dama, non aveva ancora fatto il suo ingresso di prepotenza nell'ideologia cortese.

¹⁷ La differenza fra lo « stato d'animo » del nostro poeta e quello dei trovatori scelti per il confronto consiste in questo: mentre nel primo la sofferenza costituisce un fenomeno in sé, negli altri, specie in quelli di estrazione bassonobile e borghese, la prostrazione — vedi Rigaut de Berbezilh (*doloros e plorans*) o Bernart von Ventadorn (*cen vetz mor lo jorn de dolor*) — diviene *ouverture* a una manifestazione di sfiducia nella buona disposizione della *Domna* — l'aristocrazia — verso le rivendicazioni della bassa nobiltà.

rica, la degnazione del poeta a chiamare « cortès lejau » anche i « plus envilanitz ». Circa la lontananza, di primo acchito, sembra geografica — *Luenh es lo castelhs e la tors* (III,17) —, ma è pure ideologica, ossia, nel codice cortese, indipendentemente dalla posizione sociale del nostro poeta, l'aristocrazia era difficilmente attingibile, perciò lontana. Dunque, la lontananza qui lamentata è bifida, gioca sulla evocazione di una distanza fisica, alludendo a una separatezza etico-sociale.

Riguardo ai versi 25-29,

« Tutz los vezis apel senhors
Del renh on sos joys fo noyritz,
E crey que-m sia grans honors
Quar ieu dels plus envilanitz
Cug que sion cortès lejau »,

il pensiero si ferma sulla parola *envilanitz*. Se è vero che la *vilania* definisce un insieme di difetti in antagonismo alla *cortezia*¹⁸, è anche vero che la *vilania* dichiara, per negazione, il carattere aristocratico di uno stile di vita; nel caso specifico, *envilanitz* designa coloro che non sono *cortès lejau*, come si legge nel verso successivo. In questo modo sono richiamati, per riflesso, i confini sociali della lirica cortese: infatti, — non si sottovaluti questo elemento — la strofe ha intento paradossale ed è scritta con felice gusto della iperbole.

Nella quinta strofe riemergono il motivo del « cuore separabile » e quello del « sogno liberatore » (come nella canzone I)¹⁹, arricchiti del registro dell'*amor desamatz*, e questa si rivela un'altra proiezione semantica dell'amore lontano: « Car ieu l'am tant e liei non cau » (III, 38).

La sesta strofe ha un rilievo specifico: in essa la *voluntatz* del poeta si incontra in sogno con la *Domna* che lo chiama

¹⁸ Cfr. M. Lazar, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹ Ancora sul « sogno » vanno segnalate le pagine di A. Del Monte, « *En durmen sobre chevau* », nel volume *Civiltà e poesia romanze*, Adriatica, Bari, 1958, pp. 60-69; coglie nel segno Del Monte quando afferma: « la *revelatio* dell'amore perfetto avuta nel *somnium* diventa motivo d'insoddisfazione, di pena, di doloroso desiderio una volta che sia cessata » (p. 63).

amicx. Sul campo semantico di *amicx*, l'amante corrisposto, sovrviene un verso di Marcabru utile per riconoscere questa figura-tipo della lirica cortese: « *lo belhs e-l gens e-l pros e-l ricx* »²⁰, e qui l'aggettivo *ricx* richiama, per una esigenza di completezza, quanto Bloch asseriva sulla nobiltà: « Invero, tale collettività si definiva principalmente per la natura delle ricchezze, l'esercizio del comando, le costumanze »²¹. Pertanto, l'*amicx* è l'amante eletto, il fortunato (e abile) cavaliere che è stato accolto nelle fila dell'alta nobiltà. Al verso 45 il termine ha valore pregnante, perché è contrapposto in modo lampante a *gilos*:

« Amicx, fa s'elha, gilos brau
An comensat tal batestau
Que sera greus a departir,
Tro qu'abdui en siam jauzen » (III, 45-48).

Il *gilos*²² è il marito ostile anch'egli, come il *lauzenjer*, alla *fin'amors*, relazione che si sviluppava al di fuori del vincolo matrimoniale: l'esistenza di forze che resistevano e si opponevano alla *fin'amors* (*gilos*, *lauzenjer*, *trichador*) aiuta a comprendere, tra l'altro, che l'aristocrazia era disposta a nobilitare molti cavalieri degli strati inferiori, ma non a dare un carattere di massa a questo processo.

Il lemma *gilos* compare qui per la prima volta. In una poesia tutta oggettiva come quella trovadorica non attesta una originale « ispirazione » del poeta; al contrario, dimostra una più scaltrita maturità nell'uso dei moduli-chiave, un grado di più accorto adattamento, in senso attivo, alle modalità della ideologia cortese. Quanto all'ultima strofe, si ritiene che l'elemento qualificante è *baizars*; a esso più che un significato effettuale ne va attribuito uno ritualistico. Infatti, come il cavaliere che entra al servizio del signore riceve testimonianza pubblica del suo ufficio con la cerimonia dell'investitura, così l'ac-

²⁰ Marcabru, *ed. cit.*, *A la fontana del vergier*, v. 23, p. 4.

²¹ M. Bloch, *op. cit.*, p. 440.

²² Per i termini *gilos* e *lauzenjer*, vd. per l'aspetto linguistico, P. Zumthor, *op. cit.*, p. 142.

coglimento dell'amante, ovvero la trasfigurazione culturale e artistica dello *ius*, ha anch'esso la sua rappresentazione rituale condensata nel *baizars*; tutti i trovatori di questa età assegnano al gesto il valore di un rito gloriosamente mondano ed esornativo²³.

L'esame della canzone, oltre a rafforzare l'opinione che la equivocità è una delle componenti essenziali della lirica di Jaufres, permette di captare nuovi artifici poetici: il contrasto subitaneo di toni bianco-neri, o, meglio ancora, l'enunciazione di concetti opposti. Per esempio, nella prima strofe al verso *Per lo dous termini suau*, che racchiude una immagine di gioia, si contrappone inaspettatamente il verso seguente — *Qu'en un petit de joy m'estau* — che introduce una nota di sofferenza (per assenza); oppure, nella seconda ottava dove si legge: « *Qu'ieu la sai bona tot'aitau / Ves son amic en greu logau* », dove l'antinomia tra gli aggettivi *bona* e *greu* è evidentissima²⁴. Circa la consistenza modulare (tipologia cortese) non sono presenti elementi nuovi: l'idea di gioia appare di frequente (sette volte) o con il lemma *joy* o con il sintagma *jauzens jauzitz*, come nella prima canzone. Nella quarta strofe ha luogo una concentrazione di termini con doppia valenza etico-cortese e feudale; essi sono: *honors*, fermamente unito all'idea dell'omaggio²⁵, *envilanitz*, *cortes*, *lejau* (termine che più di altri, per la sua radice etimologica, — *legalis*, *lex* — svela il proprio legame con lo *ius*; pertanto, la voce *lejau* è la proiezione ideologica del diritto nel campo etico, psicologico e erotico). Il vocabolo *amors*, l'idea d'amore, si presenta con frequenza media (sei volte). È significativo l'accento di definizione dell'*amors* —

²³ Arnaut de Mareuil, *Les poésies lyriques du troubadour A. de M.*, éd. R.C. Johnston, Droz, Paris, 1935, nella canzone *Belh m'es quan lo vens m'alena* dice: « *Merce fara, si no'm mena / d'aisi enan per loncs plais, / e don m'en un bais d'estrena / e segon servirzi'l mais* » (vv. 25-28); Arnaut Daniel, *Canzoni*, ed. G. Toja, Sansoni, Firenze, 1961, *L'aur'amara*, vv. 48-51, p. 256. Peire Vidal, *Poesie*, ed. di D'Arco Silvio Avalle, II, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960; nella canzone *Pus tornatz sui em Proensa*, vv. 14-18, pp. 367-368.

²⁴ Gli altri versi contrapposti nella III canzone sono: vv. 23-24; vv. 28-29; vv. 30-31; vv. 39-40; vv. 47-48; vv. 51-52.

²⁵ Cfr. M. Bloch, *op. cit.*, p. 238.

« Bona es l'amors e molt pro vau » (v. 54); due sono le qualità dell'amore: la bontà e il valore concepiti come caratteri in sé, ma anche come proiezioni fuori di sé; bontà e valore come criteri assoluti, ma anche come poli di catalizzazione, di trasformazione, di affinamento, quindi, di rinnovamento.

CANZONE IV. *Belhs m'es l'estius e-l temps floritz* ha un ruolo essenziale per il tipo di lettura che si tenta, in quanto, solo sciogliendo il nodo che essa propone, l'opera rudelliana è concepibile come un faticoso processo da una concezione dell'amore di impronta guglielmina all'accettazione di una diversa idea di amore, la *fin'amors*, anche da parte di un aristocratico come Jaufres; solo così è possibile uscire dal vicolo cieco della contraddizione tra amore profano e amore mistico. Si segua la canzone nel suo svolgimento; dopo la strofe naturalistico-introductiva, si ascoltano versi indicativi, pronunciati in tono deciso:

« Er ai ieu joy e suy jauzitz
E restauratz en ma valor,
E non iray jamai alhor
Ni non querrai autrui conquistz » (IV, 8-11).

In questa affermazione si avverte che il poeta dice *restauratz en ma valor*, riferendosi a un episodio precedente che ha svilito il valore della sua persona. Nella terza strofe si accenna, in termini chiusi, a uno stato di profondo timore, al quale, poi, si è sostituita una condizione di liberazione dal tormento, in cui Jaufres non vuole ricadere « ja mays » (v. 21). Il poeta continua spiegando come è sfuggito a quel *turmen* e come ha potuto godere di una rinnovata stima da parte di molti.

« Mout mi tenon a gran honor
Tug silh cui ieu n'ey obeditz
Quar a mon joi sui revertitz » (IV, 22-24).

La spiegazione di queste reticenze è nell'altra strofe, dove il poeta sostiene che il proprio prestigio si è accresciuto da quando si uniforma alla *fin'amors*, rinnegando i consigli dei *lauzenja-*

dor, individuati come i nemici della nuova tendenza etico-culturale.

« Mas per so m'en sui encharzitz,
Ja no-n creyrai lauzenjador,
Qu'anc no fuy tan lunhatz d'amor
[.....]
Per qu'ieu sai ben az escien
Qu'anc fin'amors home non trays » (IV, 29-31/34-35).

Ecco che ora ben si spiegano le strofe lette, il *turmen* è provocato dall'ignoranza socio-culturale del codice della *fin'amors*; per di più in questa strofe s'incontra per la prima volta il lemma *lunhatz* che scandisce la distanza tra due diverse concezioni dell'amore.

Gli interventi dei romanisti sulla sesta strofe sono dissimili. Lo Jeanroy parla di « une mésaventure dont il parle avec amertume »²⁶; Del Monte preferisce spiegare secondo una dimensione allegorica — « Jaufre, cioè, rimpiange di essere stato *nudus virtutum tegmine*, di non essersi liberato dalla *peccatorum suorum deformitas* tanto da essersi trovato indifeso quando fu *assalhitz* »²⁷. Anche Margoni, pur consapevole della natura oggettiva dell'arte trovadorica, è indotto a riconoscere uno spunto di carattere autobiografico²⁸. Certo è sorprendente, se ciò è vero, che un poeta tanto oggettivo come Rudels, si abbandoni ai ricordi con una vena modernamente soggettiva; e non solo: è insolito che il poeta dell'ambiguo si lasci andare a versi di grossolano realismo. Non si vuole dire che il *background* di questa strofe ignora una esperienza magari personale; tuttavia, privilegiare questa componente, isolarla significa rinunciare a cogliere il nucleo essenziale del problema, cioè l'esperienza del processo

²⁶ Vd. A. Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours*, Privat-Didier, Toulouse - Paris, 1934, II, p. 19.

²⁷ A. Del Monte, *op. cit.*, p. 68. Cfr. anche Y. Lefèvre, *Jaufré Rudel, professeur de morale*, in « Annales du Midi », LXXVIII, 1966, pp. 415-422.

²⁸ I. Margoni, *op. cit.*, p. 68, sostiene: « È facile supporre che questo episodio e questo *choc* dell'amante scoperto e schernito potrebbe essere stato un trauma capitale nella vita sentimentale del poeta ».

di maturazione e di approdo a una nuova tematica culturale e artistica. Questa strofe, dunque, non è tanto mimesi del reale quanto icastica rappresentazione dell'egemonia della ideologia cortese. « Mielhs mi fora jazer vestitz / Que despolhatz sotz cobertor » (vv. 36-37) sono versi che sottolineano il ritardo e la contraddittorietà nell'adeguamento al codice cortese; per questo motivo il poeta si trovò sguarnito quando fu *assalhitz*, cioè quando la bassa nobiltà riuscì a imporre la nuova concezione del mondo. È proprio dalla confessione del ritardo del nobile Jaufres che si rileva in che misura la nuova interpretazione dell'amore fosse in un primo tempo inaspettata dall'aristocrazia feudale. In questo contesto si spiegano senza difficoltà i versi

« Quar aissi-s n'aneron rizen,
Qu'enquer en sospir e-n pantays » (IV, 41-42),

ovvero i sostenitori della nuova ideologia amorosa deridevano chi persisteva nella pratica di vecchie mode. Insomma, i termini *vestitz* e *despolhatz* illuminano una contraddizione, la stessa che esiste tra amore tradizionale e amore riformato o cortese; e in una *nueyt*, cioè in un tempo oscuro e indistinto, come tutti i periodi di transizione, il poeta fu assalito dagli adepti della *fin'amors*. Di conseguenza, la sesta strofe è strettamente connessa alla quarta dove il poeta aveva detto:

« Mout mi tenon a gran onor
Tug silh cui ieu n'ey obeditz » (vv. 22-24).

Tug altri non erano se non quelli che l'assalirono (ideologicamente) e lo derisero (per il suo modo di concepire l'amore).

Del carattere diffusamente allegorico della sesta strofe è prova anche l'insistenza simbolica nella penultima strofe, di difficile lettura; difatti, il poeta esprime una perplessità:

« Mais d'una re soi en error
[.....]
Que tot can lo fraire-m desditz
Aug autrejar a la seror;
E nulhs hom non a tan de sen,
Que puesc'aver cominalmen,
Que ves calque part non biais » (IV, 43-49).

Casella adduce una spiegazione dei sostantivi *fraire* e *seror* per cui il primo indica la *cobezeza*, il secondo la *fin'amors*, in un rapporto tale che il primo termine priva il poeta del secondo²⁹.

A ben considerare, una lettura coerente spinge a individuare nel *fraire* l'amore nella sua accezione tradizionale e nella *seror* la *fin'amors* (si ricordi il verso 35, « Qu'anc fin'amors home non trays »); pertanto, *tot can lo fraire-m desditz* e che la *seror* concede è la possibilità di essere *restauratz en ma valor* (IV, 9).

Interessante e ambiguo, ancora una volta, questo giocare sulla antinomia delle parole *fraire/seror*. La superata concezione della società, e questo è effettivamente l'amore tradizionale o il *fraire*, non è più funzionale neppure alle esigenze sovrastrutturali della aristocrazia. Al contrario, la nuova organizzazione ideologica della cultura e dell'arte — la *seror* o *fin'amors* — soddisfa le esigenze apparentemente non sostanziali dell'alta nobiltà, sotto le specie del *pretz* e del *valor* (è il caso di Jaufres Rudels e di Bertrans von Born), e quelle, tangibili immediatamente, dei ceti inferiori della nobiltà, quali l'*onors* e la *merce* (mediazioni attraverso cui si maturava l'integrazione di questi strati nella aristocrazia feudale).

Il commiato ha parole assai appropriate:

« Qu'ie-m tenc per ric e per manen
Car soi descargatz de fol fais » (IV, 55-56);

il poeta si stima ricco e fortunato dal momento che si è liberato del *fol fais*, la sopraffatta ideologia. Non si tratta di una forzatura sul campo semantico di *fais*, specialmente se si pensa che l'aggettivo *fol* già prima era stato attribuito all'uomo « qui trop s'irai » (v. 14), cioè a colui che non comprende l'ideologia dell'amore riformato, arte che ha tra le sue regole istituzionali la *mezura*. Per altro, è documentato con certezza che l'aggettivo *fol* è attribuito a chi nega la *fin'amors*³⁰.

²⁹ M. Casella, *Jaufre Rudel*, in *Saggi di letteratura provenzale e catalana*, Adriatica, Bari, 1966, p. 101.

³⁰ Cfr. Peire Vidal, *Pus tornatz sui em Proensa*, « E totz hom fai gran folor / Qui di qu'ieu me vir alhor », *ed. cit.*, vv. 51-52, p. 370.

Accettare la *fin'amors* come codice normativo della rinnovata vita feudale comporta una condizione di superiorità e di pienezza di poteri, spesso dichiarata con un verso formulare che in Jaufres è « Qu'ie-m tenc per ric e per manen » (v. 55) e in Giraut de Bornelh è « Sobre totz sui rics e manens »³¹.

Su un piano esclusivamente linguistico la ricerca è indirizzata sul verbo *jazer* (IV, 36), verbo di stato che Jeanroy traduce « coucher », contribuendo autorevolmente a orientare nel senso di una interpretazione eminentemente autobiografica³². Il verbo si presenta già nel verso « Mi ven al cor grans joys jazer » (I, 7) dove ha il significato di « s'installare », come opportunamente è reso da Jeanroy; tuttavia, ha più spiccatamente il significato di « stare », « trovarsi » là dove Jaufres dice « On elha jay e sos maritz » (III, 18)³³.

Non è fuor di luogo supporre che pure nella quarta canzone Jaufres con la voce *jazer* voglia esprimere una situazione meno definita — « meglio sarebbe stato trovarmi vestito ... », ecc. — accanto al significato limitativo di « coucher »; infatti, è accertato l'uso del verbo secondo questa valenza: il Monge de Montaudon dice: « E jaser ab veill'a galerna » dove è palmare il senso di « stare » del verbo³⁴.

Si riscontra, ulteriormente, una fruizione ambigua di un lemma in corrispondenza di un'arte di condensare pensieri e di comporre versi sempre in bilico tra realtà effettuale — distorsione etico-psicologico-erotica dello *ius* — e ideologia — assimilazione del codice dell'amore riformato —; così, *jazer* esprime bifidamente « stare » e « coucher ». Passando al lemma *restauratz*, (« E restauratz en ma valor », IV, 9) si ricorda che l'idea di un passato tormentato e della successiva riabilitazione è confermata

³¹ Giraut de Bornelh, *Can lo glatz e'l frechs e la neus*, ed. cit., v. 13, p. 58.

³² Jaufre Rudel, ed. cit., p. 11.

³³ Nei dizionari provenzali è accreditato il significato di « stare »: cfr. il *Lexique Roman*, par M. Raynouard, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, III, p. 582 e il *Provenzalisches Supplement - Wörterbuch*, von E. Levy, Leipzig, O. R. Reissland, 1904, Band 4, p. 253 (nella accezione di « liegen »).

³⁴ Lo Monge de Montaudon, in *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours*, Auswahl dargeboten von E. Lommatzsch, Akademie - Verlag, Berlin, 1959, II, *Fort m'enoia, s'o auzes dire*, v. 39, p. 39.

dall'uso del tempo passato prossimo che si incontra allorché Jaufres dice: « Quar a mon joi *suy revertitz* » (IV, 24).

Un'ultima osservazione: il sintagma *fin'amors* appare per la prima volta, come anche per la prima volta si sente richiamare la lontananza in relazione al tema dell'amore, benché la separazione in questa circostanza sia di natura etica.

CANZONE II. Con *Quan lo rius de la fontana* si apre il breve ciclo dell'*amor de lonh*. La canzone esordisce, rispettando i canoni, col *leitmotiv* dell'armonia della natura che promuove il canto del poeta, invitato a poetare dal *rossinholetz* che « Volf e refranh ez aplan / Son dous chantar et afina » — e si badi che il *climax* e l'iperbato non sono una manifestazione di prevaricazione retorica, ma severa consapevolezza dell'urgenza tecnico-formale e melodica nella stagione dell'arte alla quale il poeta appartiene. Nella seconda strofe, che principia con la celebre invocazione « Amors de terra lonhdana », il poeta parla del suo dolore senza rimedio e dell'unica alternativa « amor doussana / Dinz vergier o sotz cortina / Ab dezirada compahna » (II, 12-14).

Spitzer notava che questa lirica poteva essere spiegata « par les antinomies que la poésie des troubadours aime à découvrir dans l'amour pour une dame terrestre »³⁵. Questa strofe è apparentemente contraddittoria: l'appello iniziale fa pensare, per una sua carica emotiva, a una lontananza di spazi, ma, riflettendo, non ignora affatto una lontananza etica, erotica e sociale; inoltre, esso si oppone in maniera subitanea ai versi sopra citati, i quali chiariscono che l'unico conforto al dolore provocato dalla privazione è la speranza di un amore « Dinz vergier o sotz cortina ». Si deve prendere atto della coesistenza di due anime complementari, l'una etico-sociale, l'altra psicologico-erotica. Per altro, l'evidenza del dolore causato dalla privazione, condensata nell'epigrafico vocativo « Amors de terra lonhdana », ben si offre a una lettura parallela. La poesia rudelliana dimostra un carattere sempre più simbolista; e infatti, su questo aspetto

³⁵ L. Spitzer, *L'amour lointain de Jaufre Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, 1944, p. 12.

della poetica medioevale, Margoni ha scritto: « Alludo alla nota tendenza simbolistica della cultura feudale che rivela una mentalità ancora pervasa di animismo, e che è da porsi in relazione non solo con la visione religiosa del mondo ma anche con il sentimento dominante, — ufficiale, si direbbe, — di alienazione. La tendenza simbolistica sfociò fatalmente nell'ossessione liturgica (o piuttosto coincide con essa), nella creazione di riti in cui ogni oggetto, ogni gesto sono sempre visti ed eseguiti con un'intenzione « altra », sì da essere, appunto, doppi »³⁶.

La fruizione poetica del concetto di lontananza può essere stata suggerita da una esperienza fondamentale per la generazione vissuta intorno alla metà del XII secolo, la crociata del 1147, e di qui la divaricazione spaziale; ma, contemporaneamente, è separatezza etica e sociale — *fin'amors* — e distanza erotica e psicologica. È ben vero che Jaufres ha genialmente arricchito il tema della lontananza, ma è poco attendibile supporre che se ne sia servito come tratto distintivo dagli altri trovatori. Scrive Hauser: « Essere originali, in questo mondo dominato dalle forme, equivale a una scortesia inammissibile. Appartenere al circolo di corte è in sé il maggior premio e onore; ostentare la propria originalità è come disprezzare quel privilegio »³⁷.

La variazione che si manifesta nella poesia di Rudels, con particolare riferimento alle canzoni II e V, è l'amplificazione della pregnanza semantica del lessico cortese — di qui la specificità dell'« ambiguo » elevato alla dignità di struttura concettuale — evidente nei sintagmi « amor de terra lonhdana », « amor de lonh ».

La terza strofe è splendida per organicità; in essa si trovano fusi i registri fondamentali del codice cortese: la consunzione dell'amante, quale conseguenza della privazione; l'ammirazione per la bellezza stereotipa della *Domna*, che qui si impreziosisce per una sagace venatura esotica —

« Quar anc genser crestiana
No fo, ni Dieus non la vol,
Juzeva ni Sarrazina » (II, 17-19);

³⁶ I. Margoni, *op. cit.*, p. 24.

³⁷ A. Hauser, *op. cit.*, I, p. 233.

l'appagamento del desiderio, poi, porta il segno di un'intercessione quasi divina

« Ben es selh pagutz de mana,
Qui ren de s'amor guazanha! » (II, 20-21).

La quarta strofe si sofferma sulla dialettica esistente tra l'aspirazione etico-sociale e quella erotico-psicologica; infatti, il poeta scrive:

« E cre que volers m'enguana
Si cobezeza la-m tol » (II, 24-25).

In margine, si rileva che anche in questa canzone Jaufres recupera un registro dispiegato in precedenza, dopo la pausa di una strofe di diverso soggetto: analogo fenomeno era accaduto nella canzone *Belhs m'es l'estius e-l temps floritz* (IV, str. IV-VI).

Il congedo è stato il terreno più segnato dal dibattito tra gli studiosi; sull'annosa polemica intorno a *per lui* o *per lieis*, dopo il Crescini³⁸ e il Monaci, si sono pronunciati l'Ortiz e, di recente, la Cocito.

Mentre il Monaci garantiva per una lettura *per lieis*, in quanto era convinto della esistenza storica della donna amata, il Crescini, l'Ortiz e la Cocito interpretano *per lui*, pur restando distinte le soluzioni. L'Ortiz propone l'originale tesi di un'interpolazione giullaresca; per parte sua la Cocito, con un'accurata indagine storiografica, documenta la notorietà del nome dei Lusignano durante la guerra che li vide schierati contro Giovanni Senzattera; così, secondo la Cocito, la strofe è un augurio di vittoria sul Plantageneto per Hugo Bru³⁹.

La opzione *per lui* appare di più sicuro fondamento anche perché, da un punto di vista rigorosamente filologico, nel codice E, dove si legge *per lieis*, si è costretti a modificare *s'escgau* con

³⁸ Cfr. Crescini, *Per gli studi romanzi*, Draghi Editore, Padova, 1892, pp. 7-8.

³⁹ R. Ortiz, *Jaufre Rudel e i giullari*, in « Cultura neolatina », III, Modena, 1943, pp. 59-70; L. Cocito, *Una nota rudelliana*, in « Convivium », XXXVII, Bologna, 1969, pp. 470-475.

hi gazanha. Ma non è il solo motivo; difatti, la strofe non rivela elementi che possano suggerire l'ipotesi di una interpolazione giullaresca o, quand'anche, encomiastica. *s'esgau* è una constatazione e/o un augurio di natura oggettiva.

D'altronde, in rapporto al congedo encomiastico (giullaresco o meno) nella letteratura provenzale, si pensi a Bernart von Ventadorn quando si separa dal suo pubblico —

« Mos Bels Vezers, per vos fai Deus vertutz
tals c'om no-us ve que no si'ereubutz
dels bels plazers que sabetz dir e faire »⁴⁰ —,

o ancora si rammenti Peire Vidal nei versi elogiativi:

« Bel Rainier, per ma crezensa,
No-us sai par ni companho,
Quar tug li valen baro
Valon sotz vostra valensa »⁴¹;

qualora resista qualche perplessità, si riveda Rigaut de Berbezilh nella canzone *Atressi con l'orifanz*, quando conclude:

[« Belh Bericle, ioy e pretz vos mante:
tot quan vuelh ai quan de vos me sove »]⁴².

Da questa esegesi emerge l'assenza in Jaufres del servilismo ideologico e artistico che contraddistingue i trovatori provenienti dalla bassa nobiltà (per mediate ragioni, questa è la prova della aristocraticità di Jaufres); inoltre, se il poeta lascia lievitare l'immagine finale nell'indistinto, tale scelta trova giustificazione nella notorietà — per i contemporanei — dei riferimenti di cronaca⁴³.

⁴⁰ Bernart von Ventadorn, *ed. cit.*, *Be m'an perdut lai enves Ventadorn*, vv. 43-45, p. 71.

⁴¹ Peire Vidal, *ed. cit.*, *Pus tornatz sui em Proensa*, vv. 55-58, p. 370.

⁴² Rigaut de Berbezilh, *ed. di A. Varvaro*, *Atressi con l'orifanz*, vv. 58-59, p. 124, Adriatica, Bari, 1960; precisa la nota di Varvaro sull'autenticità di questo distico (p. 134).

⁴³ Si legga R. Nelli, *op. cit.*, p. 131: « ... ce grand seigneur [Jaufres] veut bien se montrer soumis à sa dame — la dévotion fervente inspire tous ses poèmes — mais non point timide dans l'humiliation ».

CANZONE V. Della canzone *Lanquan li jorn son lonc en may* si tratteranno alcuni aspetti essenziali⁴⁴. La lirica inizia con la descrizione della primavera e del canto degli uccelli che echeggia di lontano; poi, il poeta accenna a una partenza e al ricordo struggente di un amore che è lontano, mentre lo « stato d'animo » viene comunicato con un verso che riscuoterà molta fortuna nella letteratura medievale, « Vau de talan embroncx e clis » (v. 5).

Dopo il verso formulare « Be tenc lo Senhor per veray » (v. 8) — e in questa canzone il registro modellato sul formulario religioso è davvero ricco: « Per amor Dieu » (v. 16); « Mas tot sia cum a Dieu platz! » (v. 28); « Dieus que fetz tot quant ve ni vai » (v. 36) —, Jaufres esprime la speranza di vedere l'amore lontano, tuttavia, vanificata dalla lontananza. « Ai! car me fos lai pelegris » (v. 12) esclama il poeta, e al lettore non sfugge il duplice significato del lemma *pelegris* di pellegrino d'amore e di pellegrino in Terrasanta.

La terza strofe è la chiave della canzone; in essa il poeta sostiene che quando, proveniente da lontano, chiederà ospitalità, se ella gliela accorderà, proverà *joi*, « si be · m suy de lonh ». In questo caso *de lonh* non enuncia una distanza di spazi, bensì una separatezza squisitamente sociale, acclarata dai versi successivi:

« Adoncs parra-l parlamens fis⁴⁵
Quan drutz lonhdas et tan vezis
Qu'ab bels digz jauzira solatz » (V, 19-21).

Fuor di metafora, l'amante che proviene da lontano, se alla *Domna* è gradito, sarà accolto presso di lei (*tout court*, sarà accettato nell'aristocrazia), quantunque per estrazione sociale sia « lontano » da essa.

⁴⁴ Per una bibliografia aggiornata su Jaufres si rinvia alla nota 2 di un recente articolo di S. Pellegrini, *Appunti (forse provvisori) su Jaufre Rudel*, in « Studi mediolatini e volgari », 1970, XVIII, pp. 79-80.

⁴⁵ Non si resta insensibili alla voce *fis*: Jaufres aveva detto: « Qu'anc fin' amors home non trays » (IV, 35); Arnaut Daniel, presentandosi, cantava: « q'ieu soi fis drutz, / cars / e non vars », *ed. cit.*, *L'aur'amara*, vv. 42-44, p. 256. L'affermazione ha lo scopo di ricondurre l'*amor de lonh* nei suoi confini reali, nella dimensione della *fin'amors*.

Ascoltando le prime tre strofe, si percepisce una corrispondenza tra il secondo verso e il quarto di ognuna: nella prima strofe *auzelhs de lonh* propone una distanza spaziale, *amor de lonh* una distanza etica e psicologica; nella seconda strofe l'ordine si inverte, di modo che al secondo verso compare la separazione etica e psicologica (*amor de lonh*) e al quarto la lontananza di spazi (*m'es de lonh*).

Nella terza strofe si avverte un sensibile mutamento: il verso 2 esprime la lontananza spaziale, mentre il verso 4 enuncia una distanza sociale, complementare della distanza etica e psicologica.

La bipolarità nella quarta strofe si accentua ancor più chiaramente; infatti, col verso « Car trop son nostras terras lonh » (v. 25) il poeta insiste sull'ambiguità di intellegibilità che deriva da una distanza che semanticamente si sdoppia per apparire sia spaziale e geografica, sia sociale. Così, subito dopo, quando Jaufres sostiene la difficoltà di colmare la distanza, è riduttivo e meccanicistico sentire unicamente l'impedimento spaziale; in realtà, quando il poeta scrive:

« Assatz hi a pas e camis,
E per aisso no-n suy devis ... » (V, 26-27)

vuole comprendere anche gli ostacoli che si frappongono ai ceti inferiori della nobiltà nel processo di integrazione con l'aristocrazia.

Ci si accorge che Jaufres in ogni strofe della canzone (eccezion fatta per i tre versi dell'ultima) continua ad alternare nei versi 2 e 4 una lontananza, che è condizione sociale (*amor de lonh*), e una lontananza di spazi.

Il trovatore ritorna sul concetto che solo l'amore lontano può arrecargli gioia, e l'idea si amplia in un motivo classico del codice cortese, l'unicità del servizio d'amore: Jaufres crede di non conoscere *Domna* più gentile né migliore di quella da lui amata « ni pres ni lonh » (v. 32) e il perché di questa unicità è presto spiegato: « Tant es sos pretz verais e fis » (v. 33)⁴⁶.

⁴⁶ Circa la necessità dell'unicità del vassallaggio, alla quale risale la unicità del servizio d'amore, si veda il capitolo « L'uomo di più signori », in M. Bloch, *op. cit.*, pp. 328-338.

Jaufres si fa paladino dell'unicità del servizio d'amore e, indirettamente, della fedeltà per un solo sovrano; ed è profondamente rivelatore che la propaganda del servizio monistico sia svolta da un membro della aristocrazia.

È venuto il momento di spiegare, in sintesi, perché si è parlato di un adeguamento dell'alta feudalità all'ideale cortese, formulato dai piccoli cavalieri quale tramite ideologico delle esigenze di *grimpade* sociale. Perché la nobiltà accetta, pur tra tentennamenti ed esitazioni, l'ideologia cortese? La ragione essenziale per cui l'alta nobiltà accoglie nelle sue fila un settore della nobiltà subalterna è che, a seguito della disgregazione del tessuto politico postcarolingio, solo basandosi su di un piccolo esercito di guerrieri di professione era possibile per l'aristocrazia garantire la propria conservazione. Disporre di un esercito di professionisti costituiva un onere non indifferente; il servizio, fin che fu possibile, fu compensato con il feudo, ma questa soluzione non era tale da durare all'infinito, data la consuetudine, presto acquisita, della ereditarietà del feudo.

Così, quanto l'aristocrazia non poté più corrispondere alla bassa nobiltà in redditi materiali fu costretta a concedere in effetti meno tangibili, seppur non privi di implicazioni strutturali, adottando una ideologia fondata sulle virtù individuali, che assicurava ai ceti inferiori della nobiltà la possibilità di un'elevazione sociale, indipendente dal lignaggio.

Non basta. L'aristocrazia aderì all'ideologia cortese poiché colse in essa la disponibilità a promuovere, a proprio vantaggio, l'ordine sociale; questo progetto di pacificazione e consolidamento della compagine statale passava attraverso le categorie dell'ubbidienza, della fedeltà, della *mezura* e della *cortezia*⁴⁷.

Ecco perché è fondamentale che in questa occasione Jaufres, un aristocratico, si protesti sostenitore dell'unicità dell'*amor de lonh* e, pertanto, mediamente, della fedeltà a un solo sovrano.

Altre considerazioni sono necessarie sui versi

« Que lay el reng dels Sarrazis
Fos hieu per lieys chaitius clamatz! » (V, 34-35).

⁴⁷ Ai fini di una discussione più articolata del fenomeno cfr. E. Köhler, *art. cit.*, pp. 36-39.

La traduzione che si propone, coerente col discorso sin qui fatto, è di questo tenore: «È tanto da ambirsi l'*amor de lonh* (leggasi *fin'amors*) che per conquistarlo il trovatore sopporta qualsiasi sofferenza». L'espressione «*Que lay el reng dels Sarrazis*» è tutta tesa a suscitare sgomento (si veda il rafforzamento della coordinata geografica con l'avverbio «*lay*») con l'immagine dei profanatori del tempio di Gerusalemme, quel timore panico tanto sofferto nel Medioevo e tanto presente nella sua arte. Si osservi come gli artisti della Gallia romanica esprimevano la paura di quell'epoca nelle figure scolpite nelle chiese di Digione e di Cruaz⁴⁸.

Qual'è il nesso, in definitiva, tra l'*amor de lonh* e la crociata chiamata in causa in questi versi? Il *trait d'union* è, con molte probabilità, nella disponibilità del trovatore alla sofferenza — per privazione — al fine di conseguire la gioia.

Il poeta continua dichiarando l'origine divina dell'*amor de lonh* e, ancora una volta, la sua inclinazione per la *fin'amors* è manifestata con le parole «... que cor ieu n'ai» (v. 38).

Sono problematici gli ultimi due versi della sesta strofe, in cui si rileva una contrapposizione di situazioni:

« Si que la cambra e-l jardis
Mi resembles tos temps palatz! » (V, 41-42).

L'ipotesi che si affaccia è che Jaufres intenda rappresentare nel primo caso un luogo privato, nel secondo uno pubblico: la possibilità di accostamento dell'amante alla *Domna* e l'eventuale favore di questa inducono il corteggiatore a supporre, in prospettiva, un mutamento di condizione, dall'ambizione individuale alla sanzione pubblica.

Jaufres prosegue ribadendo il concetto, già meditato, del *joy* che gli procura l'*amor de lonh*, e questa estensione ha valore soprattutto musicale. È necessario soffermarsi sul nodo sintagmatico «*mos pairis*»; esso è stato⁴⁹ variamente sciolto. Tut-

⁴⁸ J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier, *Gallia romanica*, Einaudi, Torino, 1963, p. 31, fotografie n. 19 e n. 68.

⁴⁹ M. Casella, *Jaufre Rudel*, in *op. cit.*, p. 82.

tavia, senza fare violenza alla canzone, «*pairis*»,⁵⁰ il patrigno, è l'allegoria del destino e Jaufres manifesta il suo compiaciuto sconforto per il destino che gli assegnò di amare non essendo corrisposto, quando scrive

« Totz sia mauditz lo pairis
Qe-m fadet q'ieu non fos amatz! » (V, 51-52).

Tirando le somme, quale è il significato dell'*amor de lonh*? Il sintagma rappresenta la sintesi delle entità strutturali della *fin'amors*, quale veicolo della ideologia della bassa nobiltà; o ancora, la coagulazione artistica delle spinte etico-sociali che procedono dalla presa di coscienza della separatezza sociale e, nello stesso momento, dell'indispensabile adeguamento. *Fin'amors* è mediazione delle necessità erotico-psicologiche, cagionate dall'assenza, o lontananza, di un *partner* femminile che appaghi l'esigenza del successo individuale secondo il valore e la virtù del cavaliere, spesso di oscuro lignaggio. *Fin'amors* è anche traduzione della realtà storica, in quanto l'idea di *amor de lonh* si avvale di una esperienza capitale vissuta da quella generazione: la spedizione in Terrasanta, donde la lontananza di spazi.

Per di più, appare chiaro che nel sintagma *amor de lonh*, da un punto di vista linguistico, si condensa il massimo di ambiguità⁵¹, o meglio, il campo di valenze significative è dilatato sino al limite delle possibilità (per questo risulta così affascinante).

Come interpretare l'iterazione di *amor de lonh*? Se è vero che si è ridimensionata la pluralità semantica del gruppo *amor de lonh* nell'ambito di una meno originale e soggettiva dilatazione della *fin'amors*, allora anche il suo ripetersi è di più facile comprensione, almeno per una ragione: l'iterazione è un feno-

⁵⁰ Per il termine *pairis* si consulti utilmente il *Rew* del Meyer-Lübke, p. 518, alla voce 6289 *pater* e, soprattutto, alla voce 6298 *patrinus*.

⁵¹ L'ambiguità in Rudels è una consolidata categoria poetica; non per altro l'autore in questa canzone ricorre spesso alla litote, figura che contiene la negazione del positivo e, quindi, il suo contrario.

meno specifico della lirica trovadorica⁵²; infatti, per la schiera dei trovatori dei quali ci si è valse l'iterazione è una figura usuale.

Perché non ci si stupisce di fronte all'ossessiva insistenza sulla negazione «ni» in Peire Cardenal (per quanto tardo esso sia), mentre ci si meraviglia di fronte alla frequenza ben più misurata del nesso *amor de lonh*? Evidentemente il problema non è quantitativo, bensì qualitativo: si resta impressionati dal susseguirsi delle sillabe *amor de lonh* per la pluralità semantica che si fonde con una sensibilità tutta musicale.

È appena il caso di accennare, data l'evidenza tattile, alla musicalità della canzone e alla maturità artistica di Jaufres, intese non solo come profondità di sviluppo concettuale, ma anche come rigore tecnico-formale⁵³. Nella canzone la sonorità musicale è prodotta dalla rima alternata e, quindi, baciata; dalla ripetizione dei versi; dal riflusso ritmico di sintagmi — *amor de lonh* —; dalla prevalenza di occlusive nei versi interiettivi («*Totz sia maudit lo pairis*», v. 51) e dalla prevalenza di liquide, nasali e sibilanti nei versi-registro e in quelli del *joi* («*Ni deziron d'amor de lonh, / Car nulhs autres joys tan no-m play*», vv. 44-45).

CANZONE VI. No sap chantar è il nodo di tutta la produzione rudelliana, un manifesto di poetica, come in nessun'altra occasione accadrà d'incontrare nell'arco della lirica provenzale. Si ascolti attentamente il canto di Jaufres: esordisce con l'affermazione che non sa comporre canzoni chi non si esprime musicalmente, né sa formulare il verso chi non plasma la parola né conosce l'importanza della rima; ma soprattutto, non è poeta

⁵² Si leggano del Monge de Montaudon *Fort m'enoia, s'o auzes dire*: il sintagma «m'enoia» si ripropone diciannove volte; di Giraut de Bornelh *Reis glorios, verais lums e clartz*, dove all'inizio delle strofe si trova ripetuto «Bel companho» sei volte; di Peire Cardenal *Ar me puesc ieu lauzar d'Amor*, in cui si registra addirittura per trentotto volte la negazione «ni» (Peire Cardenal, *Poésies complètes du troubadour P. C.*, ed. R. Lavaud, Privat, Toulouse, 1957, pp. 2-4).

⁵³ Sulla retorica, cfr. V. FLORESCU, *La retorica nel suo sviluppo storico*, il Mulino, Bologna, 1971 (in particolare il cap. VI); G. GENETTE, *Figure*, Einaudi, Torino, 1969 e C. S. LEWIS, *L'allegoria d'amore*, Einaudi, Torino, 1969.

chi non intende la canzone come prodotto oggettivo, come oggetto d'arte (VI, 1-4).

Dopo il verso tipico d'introduzione al canto (v. 5) di classica memoria⁵⁴, il poeta illumina il nucleo della sua poesia: quello che fino a questo punto si è detta ambiguità rudelliana, ora, si può più esattamente definire polivalenza semantica di una poesia che più la si ascolta e più si rivela poliedrica e, quindi, acquista contemporaneamente più segni:

«Mas lo mieus chans comens'aissi
Com plus l'auziretz, mais valra, a a» (VI, 5-6).

Jaufres avverte i suoi lettori, dopo l'apertura d'argomento «formale», del nuovo motivo poetico, del «contenuto», e invita gli ascoltatori a non stupirsi per questo suo amore di ciò «... que ja no-m veira» (v. 8), di questo amore che lo fa gioire come null'altro e sull'esito del quale il poeta si professa dubbioso — «E no sai quals bes m'en venra, a a» (v. 12).

Jaufres sa di affrontare un tema arduo, un modello culturale ancora in fase sperimentale e lo dichiara senza reticenze:

«Nuils hom no-s meravill de mi
S'ieu am so que ja no-m veira» (VI, 7-8).

Nella terza strofe vengono enunciati alcuni registri di questa nuova poesia, già annunciati negli ultimi versi della sestina precedente: la sofferenza che deriva dalla privazione — «Colps de joi me fer, que m'ausi, / Et ponha d'amor que m sostra» (VI, 13-14). Il poeta insiste sull'alternarsi del bianco e del nero per abbagliare l'ascoltatore, accosta lemmi contraddittori, e lo fa con grande arte — «Colps /de/joi», «ponha/d'/amor»⁵⁵.

È appena il caso di rilevare che la sofferenza di Jaufres, suscitata dal «paradoxe amoureux», per usare le parole di Spitzer, è di una consistenza del tutto astratta, o, se si preferisce,

⁵⁴ Cfr. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁵ L'immagine «ponha d'amor», per definire la sofferenza prodotta dalla *fin'amors*, ricorda facilmente, per paronomasia, i versi: «Que pus es ponhens qu'espina / La dolors que ab joi sana» (II, 26-27).

ideologica. Vale a dire, in Jaufres l'ideologia della *fin'amors* comporta la sofferenza, ma a un grado astrattissimo; non avviene, cioè, che la sofferenza, come per la maggior parte dei trovatori, si manifesti quale conseguenza del timore che la *Domna* non sia disposta ad ascoltare la richiesta del poeta (mediazione della angoscia dei ceti inferiori della nobiltà, ancora scettici sul consenso aristocratico al processo di integrazione).

In Jaufres la *fin'amors* appare come oculata assimilazione di un'ideologia esterna alla condizione sociale personale del poeta, recuperata a una studiata funzione di utilità complessiva della classe. Negli altri trovatori la sofferenza e la sfiducia nella possibilità di ottenere la *merce* della *Domna* viene illustrata in termini precisi: o come ingiustizia, alla quale la *Domna* deve riparare (pertanto, esortazione a non considerare il prestigio del lignaggio, bensì a mostrare pietà per la virtù), ovvero come invito a trascurare la differenza di censo tra amante e amata⁵⁶.

Nella quarta sestina torna il motivo del sogno liberatore e del risveglio che restituisce il poeta alla sofferenza. Il motivo del sogno era già apparso nelle canzoni I, III e, con accenno fuggevole, nella IV. Lo schema resta, in sostanza, quello rituale: sogno = godimento; risveglio = timore.

« E quan mi resveill al mati
Totz mos bos sabers mi desva, a a » (VI, 23-24).

Nella quinta strofe è ancora confermata la sfiducia che la *Domna* voglia procurare il *joi*; spesso Jaufres ricorre alla negazione e si serve della litote.

Il congedo inizia con due versi estremamente significativi: « Bos es lo vers, qu'anc no · i falhi, / Et tot so que · i es ben esta » (VI, 31-32); con tali consapevoli parole viene dichiarato uno dei postulati dell'arte del poeta: « La canzone è ben co-

⁵⁶ Cfr. Rigaut de Berbezilh, *ed. cit.*, *Atressi con l'orifanz*: « e mos orgoills non es res mas amors, / per que Merces me deu faire socors, / que mant loc son on razosvenz merce / e luoc on dreitz ni rasos non val re » (vv. 30-33), p. 123. Cfr. Bernart von Ventadorn, *Ben m'an perdut lai enves Ventadorn*, (vv. 1-7): icastici gli aggettivi *selvatj* e *grama*, p. 68: cfr. Arnaut Daniel, *L'aur'amara ed. cit.*, vv. 11-17, p. 254.

struita, perché in essa mai mi sbagliai e tutto ciò che vi è, è ben disposto». Il principio è quello dell'armonia, intesa in maniera ambivalente, sia come perfezione tecnico-concettuale, sia come compiutezza musicale. Dalla complessità della costruzione poetica scaturisce la richiesta di non smembrare la canzone, rivolta a coloro che l'impareranno e la canteranno, dopo averla capita, di preservarne l'unità armoniosa.

« E sel que de mi l'apenra
Gart se no·l franha ni·l pessi » (VI, 33-34).

Riepilogando, il risultato di questa lettura del canzoniere di Rudels è che l'opera, nella sua evoluzione diacronica, documenta un processo di graduale distacco dall'amore di stampo « tradizionale » e di costante adeguamento e, in fine, di acquisizione della *fin'amors*, dell'ideologia largamente diffusa tra la piccola nobiltà. A livello linguistico tale processo genera la polivalenza e la pregnanza semantica del vocabolario cortese — vedi *amor de lonh*. In queste componenti confluisce l'esperienza storica specifica, la crociata, che si aggrega alle valenze etico-sociali ed erotico-psicologiche.

Inoltre, la maestria tecnico-formale che Jaufres va maturando raggiunge livelli elevati; perciò, il robusto tecnicismo retorico si deve interpretare come struttura « chimica del linguaggio » e non come inane esercizio prezioso.

Le canzoni implicano mediamente, ma in maniera limpida, la reale matrice dell'arte cortese, allo stadio più raffinato, rarefatto e ideologizzato, non per una semplice tendenza soggettiva dell'autore, ma perché solo sul piano della massima astrazione un membro dell'aristocrazia poteva interpretare e gestire vantaggiosamente un nuovo progetto culturale e artistico, parallelamente all'uso che di esso facevano i ceti inferiori della nobiltà.

La melodia intrinseca delle canzoni è di raffinata complessità e conferma che la sonorità musicale era parte vitale della poesia rudelliana, sostanza sensibile che sorreggeva le canzoni e rendeva compiuta l'armonia dell'oggetto poetico.

Matteo Majorano

« BEATUS ILLE ... » : ZUM STADT-LAND-KONFLIKT
IM SPÄTWERK VON PEREDA UND EÇA DE QUEIROZ

Romantische Strömungen haben sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Spanien und Portugal nur schwer und unvollkommen gegen die immer noch starke klassizistische Tradition durchsetzen können. Die daraus resultierende Phasenverschiebung der iberischen Literatur seit der Romantik und deren teilweise deutlich epigonale Tendenzen bis zum Einsetzen des realistischen Romans in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vor allem mit dem Werk von José María de Pereda (1833-1906), Júlio Dinis (1839-1871) und José Maria Eça de Queiroz (1845-1900) hatten literarhistorisch ein ungewöhnlich langes Nachwirken typisch romantischer Haltungen und Motive auch noch in der realistischen und sog. naturalistischen Literatur zur Folge. Das rousseauistische Thema der Stadtflucht aufgrund pessimistischer Beurteilung der bereits im wesentlichen als städtisch empfundenen Gesellschaft verbunden mit der gerade in der *Nouvelle Héloïse* hervorstechenden Verherrlichung des patriarchalischen Lebens auf dem abgeschlossenen Landgut verschmilzt in den Werken der Fernán Caballero und des Antonio de Trueba mit den — gemeineuropäischen — partikularistischen Tendenzen einer neuen Regionalliteratur, als deren repräsentativer Vertreter sich in Spanien der bukolische Regionalroman herauschält. Goyanes hat das sog. « tema rural »¹ nicht zufällig als die typische Fragestellung des 19. Jahrhunderts in Spanien bezeichnet, darunter aber so verschiedene Phänomene wie den eigentlichen Costumbrismus (Mesonero, Larra, Fernán), die

¹ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Rev. de Fil. Esp., anejo 50), Madrid 1949, S. 347ff.

keineswegs rein idyllischen Erzählungen *Bucólica* (1884) von Emilia Pardo Bazán oder sogar die Anti-Idylle *La Terre* (1887) von Emile Zola subsumiert. Bedeutsam erscheint uns jedoch die Tatsache, daß bei den genannten Autoren des realistischen Romans die Stadtfluchtthematik nicht etwa als romantischer Nachhall in Erscheinung tritt, sondern ihren ideologischen und literarischen Gipfel erreicht.

Pereda, der den größten Teil seines Lebens als zurückgezogener Landedelmann in Polanco verbrachte, war der große Fortsetzer und Umgestalter der regionalistischen Tradition. Die « novela idilio », wie sie Montesinos nennt², verherrlicht Land und Landschaft der kantabrischen Küste, verzichtet aber gleichzeitig auf die überkommenen bukolischen Clichés und bemüht sich um eine zwar deutlich positive und heile, aber dennoch unidyllische Landschaft. Die « écloga realista »³ steht im Hintergrund des gesamten Werkes von Pereda, der sich mit zunehmendem Alter immer fester an die meist schon im Vergehen begriffenen Traditionen und Werte klammert, die einzig noch in ländlichen Enklaven seiner Heimat bewahrt erscheinen. Die Romane Peredas zeichnen so den Weg einer Flucht in der « familiarización paulatina con el medio montañoso »⁴, die in dem Spätwerk *Peñas arriba* (1894) ihren künstlerischen Höhepunkt und repräsentativen ideologischen Ausdruck findet. Die Filiation vom Costumbrismus ist trotz Peredas anfänglich anticostumbristischer Haltung deutlich, schrieben doch beide, Fernán wie Pereda, « para exaltar un patriarcalismo imposible, para exaltar la felicidad que es la pobreza mantenida por el primitivismo rural, frente a las grandezas más dramáticas y dolorosas de la vida moderna »⁵. Die « concepción idílica de la vida »⁶, wie sie Montesinos trotz nüancierender Einschränkungen nennen möchte, bleibt unter der stilistischen Oberfläche des neuen deskriptiven Realismus gewahrt und nimmt aufgrund des späten

² José F. Montesinos, *Pereda o la novela idilio*, Berkeley/London 1962².

³ Ebda. S. 70.

⁴ Ebda. S. 4.

⁵ Ebda. S. 9.

⁶ Ebda. S. 69.

Entstehens des Werkes kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert symptomatische Züge an.

Daß der portugiesische Schriftsteller Eça de Queiroz in *A Cidade e as Serras* (posthum 1901), der zur Romanform erweiterten, von 1894 stammenden Erzählung *Civilização*, mit großer Wahrscheinlichkeit von *Peñas arriba* beeinflusst wurde, zählt in der Forschung spätestens seit Cossío zur gesicherten, doch nie im einzelnen nachgewiesenen Erkenntnis.⁷ Lusitanisten wie Câmara Reis, Simões, Figueiredo, Rossi⁸ nennen außerdem als Vorgänger und Anreger im Bereich der portugiesischen Literatur Alexandre Herculano und Camilo Castelo Branco, besonders aber das volkstümlich sentimentale Werk *A Morgandinha dos Canaviais* (1868) des bürgerlichen Júlio Dinis, das mit der Erzählung *Civilização* den äußeren Rahmen gemeinsam hat. Unser Interesse gilt nun nicht so sehr dem nationalliterarischen Substrat als vielmehr der auffälligen Übereinstimmung, mit der zwei der bedeutendsten Vertreter des iberischen realistischen Romans nacheinander das gleiche Thema mit der nämlichen Absicht behandeln und das Werk als letztes literarisches Vermächtnis der Nachwelt übergeben. Ist zudem der Roman Peredas logische Krönung und natürlicher Abschluß eines von unveränderlich traditionalistischer Weltansicht durchdrungenen Werkes, so stellt *A Cidade e as Serras* trotz einer gewissen feststellbaren ideologischen Kontinuität mit dem Gesamtwerk von Eça de Queiroz einen nicht zu übersehenden Bruch und eine offensichtlich bewußte Rückwärtswendung dar. Die Zurückdrängung realistischer Handlungselemente durch die ideologische These deutet auf eine Radikalisierung der Ausgangsposition, an der

⁷ José María de Cossío, *La obra literaria de Pereda. Su historia y su crítica* (Publicaciones de la Sociedad de Menéndez y Pelayo), Santander 1934. Das Werk bezeichnet das Wiederaufleben der Pereda-Forschung in den 30er Jahren, ist jedoch fast ausschließlich biographisch orientiert und heute durch die umfassenden Monographien von Jean Camp und Montesinos überholt.

⁸ Câmara Reis, *As questões morais e sociais na literatura (Zola-Queiroz-Ortígão)*, Lisboa 1941; João Gaspar Simões, *Eça de Queiroz*, Lisboa 1945; Fidelino de Figueiredo, *Historia literaria de Portugal (scs. XII-XX)*, Coimbra 1944; Giuseppe Carlo Rossi, *Geschichte der portugiesischen Literatur*, dtische. Übersetzung Tübingen 1964.

als neue Faktoren Einflüsse des französischen Fin de siècle feststellbar sein dürften. Die geistesgeschichtlich-soziologische Fragestellung soll daher eine unter komparatistischen Gesichtspunkten unternommene Strukturanalyse ergänzen.

I

Der Inhalt von *Peñas arriba* ist kurz folgender: Marcelo, der Ich-Erzähler, wird aus der Monotonie seines zufriedenen, mondänen Madrider Stadtlebens als Angehöriger des niederen Adels, der sich rechtzeitig nach einem bürgerlichen Intelligenzberuf umsieht, durch einen Brief seines Onkels gerissen, der wegen seiner schweren Krankheit bittet, ihn noch einmal auf seinem Besitz in den kantabrischen Bergen zu besuchen. Marcelo bricht nach einigem Zögern auf und gelangt nach mühseligem Aufstieg ins Gebirge mit seinem Führer Chisco in eine völlig andere, ihm ungewohnte Welt. Da der Onkel ohne Erben ist, steht der Zusammenbruch der ihm untergebenen Dorfgemeinschaft von Tablanca bevor, wenn sich Marcelo nicht entschließt, das schwere und unvertraute Erbe anzutreten. Der Alltag von Tablanca, der allmählich im Erzähler-Helden reifende Entschluß zu sozialem Engagement und der Tod des Onkels nach der feierlichen Erbübergabe gestalten den Inhalt der restlichen Kapitel des Buches, das mit der Heirat des Helden endet. Ein kurzer Besuch in Madrid vor dem Schluß der Erzählung dient dazu, die getroffene Entscheidung vor der Wirklichkeit des Stadtlebens nachträglich zu rechtfertigen und den alten Hausstand aufzulösen.

Die Zeitspanne der Handlung erstreckt sich vom Empfang des Briefes und dem darauf folgenden Aufbruch Marcelos gegen Ende Oktober (Kap. 2) bis Ende August nach dem Erntefest des Prao-Consejo, «la verdadera fiesta del trabajo»⁹; Marcelo hat sich endgültig in seiner Rolle als Herr des Dorfes etabliert. (Kap. 33) Ähnlich wie in vielen Romanen Zolas, besonders etwa *Germinal* und *La Terre*, ist die Handlung somit an eine genaue

⁹ Obras completas de D. José María de Pereda, t. XV, *Peñas arriba*, Madrid 1924⁸, S. 515. Wir zitieren im folgenden nach dieser Ausgabe.

zeitliche Festlegung gebunden und aus ihr heraus motiviert. Die Ereignisse bilden dadurch eine Art mythischen Jahreszirkel, innerhalb dessen die innere und äußere Entwicklung Marcelos zu ihrem Höhepunkt der vorläufigen Reife gelangt. Altern und Sterben des Onkels Don Celso fallen in den Herbst und Winter und finden ihren Abschluß in einer der schlimmsten Winternächte, die Schlußpunkt und Klimax des einen, negativen Entwicklungsstranges symbolisch unterstreicht. Der Tod des Onkels bildet auch für Marcelo zugleich den Augenblick des Umschwungs und der weitesten Entfernung vom bisherigen Stadtleben. Die Übernahme des Erbes durch die Ersetzung der Vaterfigur vollzieht sich hier und besonders zu Beginn des Frühlings, als das offizielle Begräbnis stattfindet. Übergabe an die heilende Erde und Neubeginn durch die Aussaat koinzidieren auf diese Weise und bereiten die Zeit der Reife und Ernte vor, in der Marcelo seinen Stadtbesitz endgültig in das Haus seiner Vorfahren verfrachtet und Lita, die Tochter einer armen, aber angesehenen Familie in der Nähe von Tablanca, ehelicht. Obwohl der Autor zweifellos aus christlicher Gesinnung schreibt und die gesamte Ethik der Handlung auf christlichem Denken beruht, gliedern nicht kirchliche, sondern ewig-mythische Zeitstadien den Gang des Geschehens. Nicht Festtage, z. B. etwa Weihnachten, sondern die Wetterlage und das Vorübergleiten der Monate heben die Ereignisse in den Bereich des Naturhaft-Notwendigen, den auch Neluco, der Arzt, in seinen theoretischen Gesprächen mit Marcelo als selbstverständliche Basis benützt.

Die Reise Marcelos in den Herbst und Winter hinein bedeutet also plötzliche Entwurzelung und absolute Aufgabe alles bisher Liebenswürdigen. Der eigentliche Erkenntnisprozeß spielt nicht so sehr in der gesamten Zeit der Handlung, sondern ist im wesentlichen bis zum Frühling, der einen neuen, positiven Aufschwung bringt, abgeschlossen. Durch eine Reihe menschlicher Grunderlebnisse stirbt in der zunehmenden Einöde und Kälte gleichsam Marcelos altes Ich, um sich durch das Ja zum Onkel und das heißt: die freiwillige Identifizierung mit dem VATER zu regenerieren. Die zwei entscheidenden Ereignisse, die seine Verbundenheit mit der neuen Umgebung besiegeln, sind die Bärenjagd (Kap. 20) und der Schneesturm (Kap. 21). Bei der Jagd, die kennzeichnenderweise ohne Wissen des Onkels

unternommen wird und somit einen Emanzipationsvorgang bezeichnet, erlangt Marcelo das Bewußtsein seiner Virilität und begegnet zugleich der «barbaria» des einfachen Mannes im Kampf mit der bestialischen Natur, die eine Art Bündnis Marcelos mit Chisco und seinem Freund erforderlich macht, durch deren Eingreifen er dann wiederum selbst gerettet wird¹⁰. Im zweiten Fall übernimmt er die Leitung der Rettungsaktion im Schneesturm gleichsam auf Distanz, d. h. ohne direkt daran teilzunehmen, womit die eben gewonnene Ebene der Gleichheit und Einheit mit den Dorfbewohnern durch die patriarchalisch-hierarchische Schutzfunktion ergänzt und modifiziert wird. Der Bericht Nelucos von der Expedition, während der sich Pito Salces um Chiscos willen in Lebensgefahr begeben hat, verherrlicht das einfache Ethos gegenseitiger Hilfeleistung, das dem egoistischen Suchen nach Lob und Ruhm in der Stadtgesellschaft gegenübergestellt wird. Der Integrationsprozeß ist von nun an irreversibel. Marcelo kann jetzt selbst der Vater einer Familie und seines Pueblo werden und alle Pflichten einer patriarchalischen und agrarständischen Gesellschaft auf sich nehmen.

Peñas arriba erscheint so als Demonstration einer mühsamen Aufwärtsbewegung und progressiven Selbstentblößung des Helden. Die zwingende Abfolge der Zeitstadien und Grunderlebnisse stützt ebenso diese Aufwärtsbewegung wie sie deren Ewigkeitsaspekt offenbart. Einen ersten Höhepunkt des Aufstiegs bildet schon in Kap. 11 die Bergbesteigung Marcelos mit dem Pfarrer Don Sabas, die in eine Apotheose der Natur und in die Andeutung der von Gott gesetzten Bestimmung des Helden einmündet, der in diesem Augenblick trotz seiner subjektiven Jämmerlichkeit und Mutlosigkeit gleichsam gegen seinen Willen erhöht wird. Marcelo kommt in das Dorf als gleichzeitig Unbekannter und Auserwählter, der allein der dörflichen Gemeinschaft die soziale Gesundheit erhalten und kraft seiner Stellung als legitimer Nachfolger des VATERS die Ruhe wiedergeben kann. Er erfüllt durch die Annahme dieser Aufgabe sein eigenes

¹⁰ Damit wird eine Empfindung bestätigt, die Marcelo schon nach Empfang des Briefes feststellt: «llegué a sentir un vigor de espíritu, una virilidad desconocida en mí.» (S. 21)

wie göttliches Gesetz und findet demzufolge auch so gut wie keinen Widerspruch und keine Schwierigkeit sich durchzusetzen. Don Celso spricht den Erwählungsgedanken bei der geheimnisvollen Übergabe des Erbes in Kap. 18 deutlich genug aus: obwohl scheinbar völlig ungeeignet, ist Marcelo für den Onkel kraft seines Blutes der Garant seines Werkes. Wie um den göttlichen Willen zu offenbaren, beruhigt sich unmittelbar nach diesem entscheidenden Gespräch das tobende Unwetter. Durch seine Mentoren, den Pfarrer und den Arzt, wird Marcelo im Laufe der Handlung in die ewigen Gesetze göttlichen und weltlich sozialen Seins eingeführt. Im Erlebnis des Todes von Don Celso reinigt er sich auch selbst in einer Art Katharsis (er muß unwillkürlich weinen) von dem Makel seines Falles, der durch den erneuten Aufstieg überwunden wurde. Seine Sinnesänderung gleicht jetzt einer «transcendental evolución»¹¹, die sein Dasein als «montón decorativo» in «esa incesante farsa de la vida»¹² beendet hat und zur Kongruenz menschlicher Vernunft («buen sentido») und Gott zugeordnetem Gewissen («conciencia sana») führt¹³. Der Aufstieg wird zur Heimkehr des verlorenen Sohnes in das «paraíso de la catadura de Tablanca», wo der «Adán» Marcelo seine Gefährtin Lita findet¹⁴, die er in all den Jahren seiner gesellschaftlichen Amouren nicht erreichen konnte. Sie verkörpert die Tugenden der Einfachheit und Klarheit, eines Zustandes ohne intellektuelle Zweifel, der auf der Betätigung der «natürlichen Vernunft» beruht. Ihr steht Marcelo gegenüber als Vertreter einer weltlich-städtischen und daher unnatürlichen Erziehung und Lebensweise (vgl. Kap. 23) und einer Wissenschaft ohne Ziel und Nutzen, der Jurisprudenz¹⁵. Die praktische

¹¹ S. 502.

¹² A. a. O.

¹³ S. 501.

¹⁴ S. 489.

¹⁵ Marcelo hat studiert «aunque sin saber, por desuso de ellas, para qué servían esas cosas» (S. 15). Man vergleiche damit die lobende Darstellung des Historikers und Gelehrten in der Nähe von Tablanca, des «solariego», der die Welt verlassen hat und zurückgezogen in den Bergen lebt (Kap. 15). Sein Wissen dient zur Untermauerung eines regionalistisch partikularistischen Geschichtsverständnisses und zur Verherrlichung der trotz aller Stürme der Geschichte unwandelbaren Heimat.

Intelligenz zeichnet auch Don Celso aus, der « sin políticas bullan- gueras y perturbadores, había logrado resolver prácticamente, y por la sola virtud de los impulsos de su corazón generoso y profundamente cristiano, un problema social que dan por insoluble los 'pensadores' de los grandes centros civilizados »¹⁶.

Die Opposition Stadt-Land, Unnatur-Natur, Egoismus-Altruismus durchzieht ausgesprochen oder latent jedes Kapitel des Buches und begleitet die entscheidenden Etappen der Absetzungs- und Aufstiegsbewegung. Die äußere Ordnung der Welt wird zum Inbegriff eines sündhaften und gesunkenen Zustands, so daß sich der Gegensatz zwischen den beiden Welten im vertikalen Sinn modifiziert. Das Auseinanderbrechen der väterlich-hierarchischen Ordnung macht die Stadt zum Ort der « vollendeten Sündhaftigkeit » bürgerlich idealistischer Prägung und zur Pflanzstätte des « mal moderno ». Der Weggang von Marcelos Vater aus dem dörflich umschriebenen Lebenskreis erscheint so nachträglich beinahe wie ein Verstoß gegen göttliches Gesetz, der notwendig zum Scheitern führt¹⁷. Entfernung und moralischer Fall sind praktisch identisch. Damit integrieren sich die oppositionellen Bildvorstellungen des Romans in eine vertikale Wertebene, die sich bereits im Titel ausdrückt. Die Welt der Stadt und des mondänen Reisens ist der Bereich des horizontalen, ziellosen Nebeneinanders, in dem sich die Monotonie einer sinnentleerten Existenz paradoxerweise in scheinbarer, negativer Freiheit manifestiert. Solche Freiheit bezeichnet die Entfernung von pflichtgebundenem, sozial integriertem Leben und entpuppt sich als Indiz der moralischen Ungebundenheit einer zerfließenden Massengesellschaft. Im Gegensatz dazu ist

¹⁶ S. 492.

¹⁷ Die moralische Abwertung des Aufbruchs in die Welt wird unterstrichen durch das Beispiel des Abstiegs von Gómez del Pomar (Kap. 13) und die Nebenhandlung um die Magd Facia, die einen Unbekannten, der von « draussen » kam, gegen den Willen Don Celsos heiratete und sich dadurch selbst ins Unglück stürzte. (Kap. 6 und 25) Montesinos weist auch darauf hin, daß in dem früheren Roman *Pedro Sanchez* (1883) die Entfernung des Protagonisten von Dorf und Gebirge in direktem Verhältnis zu seinem Unglück in der Welt stehe. (Vgl. Montesinos, a. a. O., S. 142) Ähnlich auch die Ausführungen von Jean Camp, *Pereda*, Paris 1937, S. 163.

die Bergwelt von vertikalen Strukturen geprägt, die sich im sozialen Bereich ebenso nachweisen lassen wie im Bau der Landschaft, in der der Blick nach oben oder unten zu einem bezeichnenden Motiv dieser letztlich ereignislosen Handlung wird. Die vertikale Sozialgliederung befindet sich in direktem Zusammenhang mit dem « Sumo Bien »¹⁸, Gott, der als Garant dieser Ordnung erfahren wird, während der Blick ins Tal den Gedanken an die « refinada molición de las grandes capitales, en cuyas maravillas se vé más el ingenio y la mano de los hombres que la omnipotencia de Dios »¹⁹, aufkommen läßt.

Da die vertikale Landschaft hier als Katalysator, Ort und Symbol der geschilderten Aufstiegsbewegung fungiert und sich so in unmittelbarer Korrelation mit den gesellschaftlichen Komplexen befindet, erscheint ein kurzer Seitenblick auf die Beschreibungstechnik Peredas lohnend. Montesinos hat u.E. schlüssig die Unfähigkeit des Autors gezeigt, echte Bewegung in seinen Romanschilderungen zu vermitteln²⁰. Der von Gerda Outzen festgestellte « Dynamismus »²¹ ist kennzeichnenderweise ein fast ausschließlich syntaktisch-rhythmischer Phänomen, das den analytischen Grundcharakter der berühmten Landschaftsbeschreibungen nicht vergessen lassen darf. Die auch von dem Pereda-Biographen Camp²² hervorgehobene Dynamik ist die des fortschreitenden Nacheinanders, der Addition; die Deskription mündet in das wesenhaft statische, deutlich postromantische Züge tragende Tableau²³. Montesinos spricht denn auch von einem « estatismo casi 'cartográfico' »²⁴. Eine solche erklä-

¹⁸ S. 160.

¹⁹ S. 159.

²⁰ A. a. O., S. 281ff.

²¹ Gerda Outzen, *El dinamismo en la obra de Pereda* (Publicaciones de la Sociedad de Menéndez y Pelayo), span. Übers. Madrid 1936, passim, unterscheidet Dynamik durch Repetition und solche durch Akkumulation und Steigerung, die in sog. « escenas movidas » einmündet. (vgl. bes. S. 21)

²² Jean Camp, *José María de Pereda. Sa vie, son œuvre et son temps* (1833-1906), Paris 1937, S. 333.

²³ Montesinos, a. a. O. Vgl. auch Kurt Siebert, *Die Naturschilderungen in Peredas Romanen* (Hamburger Studien zu Kultur und Volkstum der Romanen, 12), Hamburg 1932, S. 24ff.

²⁴ Montesinos, S. 282.

rende, distanzierte, faktizistische Art der Naturbetrachtung mindert zwar den oben erwähnten mythischen Aspekt des Romans, steht aber gleichwohl im Einklang mit Peredas zutiefst statischer Natur- und Gesellschaftssicht. Die Veränderung, die Marcelo erlebt, führt ihn weniger zu einem neuen, als zu seinem eigentlichen, vergessenen Sein, indem sie sein wahres Wesen hervorbrechen läßt. Die Veränderung bestätigt das immer schon Gewesene. Der Gegensatz von Horizontalität und Vertikalität weitet sich zu einem unüberbrückbaren Antagonismus von Bewegung und Statik, Veränderung und Beharrung. Denn gewachsene Tradition ist hier trotz der vorsichtig in Richtung auf eine Evolution zielenden Überlegungen Nelucos und Don Celso wesentlich versteinertes, ewiges Sein im Angesicht der unwandelbaren Bergwelt, der « inmutables y grandiosos escenarios de la Naturaleza »²⁵, die eine wirkliche, über den naturhaft-zyklischen Wechsel der Generationen hinausgehenden Veränderung kaum zuläßt.

Echter Wandel vollzieht sich nach den Worten des Gelehrten, den Marcelo in der Nähe des Dorfes besucht, « de la naturaleza de las cosas mismas »²⁶, unabhängig von äußeren Anstößen, und steht so schroff der Flut sich überstürzender, die Sensibilität zermalmender Ereignisse der modernen Zeit, dem « mal nuevo »²⁷, wie sich Neluco ausdrückt, entgegen. Von den drei genannten symptomatischen Bereichen, Politik, Wissenschaft und Finanz²⁸, gehören der erste und der letzte deutlich der städtisch-bürgerlichen und kapitalistischen Sphäre unendlichen Progresses an, die mit der alten, naturhaft dörflichen Gemeinschaftsordnung kollidiert. Die Mode, « el Taller »²⁹, ist äußeres Zeichen dieser Fehlentwicklung, und es ist bezeichnend, daß Marcelo der bloße Gedanke an Lita in modernen, modischen Kleidern als Profanierung ihrer Schönheit erscheint. Während Neluco, dem Sprachrohr des Autors, zufolge das städtische Zentrum des Landes

²⁵ S. 487.

²⁶ S. 210.

²⁷ A. a. O.

²⁸ S. 133: « por la Academia, por la política, por la Bolsa ».

²⁹ A. a. O.

bereits von dem Aussatz der modernen Veränderung befallen ist, erhalten sich die Extremitäten des Sozialkörpers in ihrer Abgeschiedenheit noch gesund. Das Pueblo wird so zum lebendigen Kosmos naturhaften Seins stilisiert, in dem die Herrenfunktion Marcelos durch « algo indiscutible, prestigioso y respectable *per se* y como de derecho divino »³⁰ gefordert wird. Dabei umgeht Pereda jedoch die spezifisch moderne, geschichtliche Problematik insofern, als er statt an die in Wahrheit vorliegenden kommunalen Feudalstrukturen zum Vergleich an unbestimmte « tiempos bíblicos »³¹ erinnert und die Sphäre der Stadt mit der eines korrupten Hofes ineins setzt. Durch die Verwendung eines solchen, oberflächlich wohl von Balzac beeinflussten, biologistischen Gesellschaftsmodells unter traditionell-monarchistischen Vorzeichen³² eskamotiert der Autor bewußt oder unbewußt die kapitalistische Wirklichkeit Spaniens seit der Restauration der Bourbonen unter Alfons XII. nach dem legitimistischen Staatsstreich von 1874, der die bürgerliche Expansion eher begünstigte als behinderte. Die Widersprüchlichkeit der politisch-ökonomischen Situation spiegelt sich hier direkt in der theoretischen Grundhaltung des Romans. Das Pueblo wird aus dem historischen Werden praktisch ausgeklammert, um als Oase der Unverdorbenheit der gefallen Welt gegenüber seine Funktion als Fanal zu erfüllen. Es ist kein Zufall, daß Pereda in den Worten des Gelehrten von Tablanca zugleich den Regionalismus und Kantonalismus neuerer Prägung verteidigt, der ihm als Bürgerschaft für das Weiterbestehen geschichtlich gewachsener Individualität gegenüber der durch Industrialisierung und Kommunikationstechnik fortschreitenden Egalisierungstendenz erscheint.

³⁰ A. a. O.

³¹ S. 113.

³² Nach Montesinos, *Notas sueltas sobre la fortuna de Balzac en España*, Rev. de litt. comp. 24 (1950) S. 309-38, war Pereda ein Kenner und Verehrer Balzacs, ohne indessen eigentlich etwas von ihm zu übernehmen. Camp spricht dagegen von einem bedeutenden Einfluß des französischen Romanciers (a. a. O., S. 308). Ohne aus einer ideologischen Übereinstimmung allzu weitgehende Folgerungen ziehen zu wollen, meinen wir, daß die Feststellung von Montesinos: « Nada de Balzac se rastrea en las novelas de Pereda » (S. 337) zu peremptorisch ist.

Zugleich aber bemerkt er nicht, daß eben diese spezifische Individualität kultureller Gruppen durch die Hypostasierung des Pueblo als zeitlos gültiges Ordnungsmodell konterkariert wird. Die räumlichen Vorstellungen des Romans zeigen daher im Gegensatz zu der optimistischen Erlösungs- und Heilungsidee eine in Wahrheit defensive Haltung, welche räumliche Weite und Wirkung nurmehr in der imaginären, verinnerlichten Form des Gesprächs oder des meditativen Schauens aus der Enklave heraus³³, nicht aber als konkrete Beherrschung suggerieren kann und so den tatsächlichen Funktionszusammenhang von Stadt und Land, Zentrum und Extremität radikal in ihr wunschbildhaftes Gegenteil verkehrt.

Die Rückkehr Marcelos in das Pueblo seiner Ahnen ist mithin nicht nur Möglichkeit der Selbstverwirklichung, sondern ebenso sehr auch Flucht aus der Anonymität des modernen Massenzeitalters in eine verantwortliche, doch atemporale Existenz. Die Funktionslosigkeit einer kleinadlig mondänen Existenz wird auf die bürgerlich städtische Lebensweise zurückprojiziert und so zum Inbegriff einer pervertierten, bürgerlichen Zivilisation, deren wahre ökonomisch-soziale Verhältnisse nicht einmal gestreift werden. Die Übernahme der patriarchalischen Herrschaftsfunktion durch Marcelo wird zur Negation der bürgerlichen Fortschrittsidee. Das Dorf als gesellschaftlicher Organismus lebt, wie Lukács es in allgemeinem Zusammenhang einmal ausdrückt, «sein vom Schicksal des Staates so gut wie völlig unabhängiges, naturhaftes Dasein», dessen typische Unveränderlichkeit als Ausweis einer kommunalen Gesellschaftsform angesehen wird, die mit der parasitären Stellung des ferne lebenden herrschaftlichen Erben kontrastiert³⁴. Daß Marcelo in das Dorf zurückkehrt und damit seine bisherige parasitäre Lebensweise aufgibt, verrät das Eindringen der für das bürgerliche Jahrhundert typischen und wirkungsvollen Proudhonschen Vorstellungen

³³ Vgl. die genannte Studie von Siebert, der als Eigentümlichkeit von *Peñas arriba* die häufige Verwendung von Wörtern wie «teatro» und «escena» feststellt, wodurch sich der Beschauer stets außerhalb der dargestellten Landschaft befindet. (S. 24)

³⁴ Georg Lukács, Werke Bd. 2, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Frühschriften 11, Neuwied/Berlin 1968, S. 67.

in das Denken Peredas³⁵, der in *Peñas arriba* die mit paradoxerweise bürgerlichen Argumenten verteidigte Flucht des Helden aus der kapitalistischen Wirklichkeit gestaltet. Daher betont der Autor immer wieder die Abgeschiedenheit von der Stadt, die zur Voraussetzung für die Sozialidylle wird, denn Außenwelt, Stadt und moderner Staat werden hier praktisch identisch. Den Eindruck einer Trennung hat Marcelo schon bei seinem ersten Aufstieg: «y al verme luego en las honduras de aquel inmenso barranco, me pareció que se quebrada el último vínculo que me ligaba al mundo que yo conocía»³⁶. Ein Großteil des ihn im Dorf erwartenden Warenverkehrs geht über den Weg von Naturalabgaben, die die dörfliche Kleingesellschaft fast völlig autark vom Warenaustausch des Landes machen. Die Dorfbewohner werden in Kap. 8 als beispielhaft gesunde Rasse geschildert, die den Mangel an Geld durch den vorkapitalistischen Tauschhandel wettmacht; denn «en cambio, eran moneda corriente los frutos de la tierra, como en los pueblos primitivos»³⁷. Das Wesen der modernen Problematik der Verdinglichung wird so einfach umgangen und durch das eskapistische und typisch bürgerliche Modell «Naturfrömmigkeit + soziales Engagement» in ländlich-idyllischem Rahmen fern von den Zwängen der Industrie- und Handelsnationen ersetzt. Die Flucht Marcelos schafft zugleich die Möglichkeit des Übergangs aus der früheren Passivität, in der der Mensch «Objekt und nicht Subjekt des Geschehens» ist, in eine zumindest temporäre Aktivität, durch die der Held der Unbegreifbarkeit der Krisensituation scheinbar entkommt³⁸. Andererseits äußert sich der «kontemplative Charakter des kapitalistischen Subjektverhaltens», um noch einmal die Formulierungen von Lukács zu gebrauchen³⁹, auch in den rousseauistisch

³⁵ Der Autor wird in der einschlägigen Literatur zu Pereda zwar nicht genannt, doch legen sowohl Peredas gute Kenntnis der zeitgenössischen französischen Literatur als auch die noch zu besprechende Ähnlichkeit seines Gesellschaftsmodells mit dem von Eça de Queiroz, welcher nachweislich Proudhonsche Gedankengänge aufnahm, unsere Annahme nahe.

³⁶ S. 38.

³⁷ S. 111.

³⁸ Vgl. Lukács, a. a. O. S. 149.

³⁹ Lukács, S. 109.

beeinflussten Naturbetrachtungen des Ich-Erzählers und des Pfarrers (deutlich als Gegenfigur zum « vicaire savoyard » im *Emile* konzipiert). Der Roman zeigt mithin die Kontamination aristokratisch antikapitalistischen Denkens durch zutiefst bürgerliche Kategorien der Epoche.

Peredas letzter großer Roman ist der Versuch, ein Lösungsmodell gegen die Zwänge der mächtig aufstrebenden bürgerlichen Gesellschaft im Spanien der Jahrhundertwende zu finden. Aristokratische Ethik und bürgerliche Kunstmoral bilden hierbei eine überraschende Einheit, die ihren Bezugspunkt in Gott und der Religion hat. « Sin religión », schreibt Montesinos, « Pereda no concibe la virtud »⁴⁰. Es läßt sich hinzufügen: ebensowenig die Kunst, die unmittelbarer Ausdruck des Ewigen, Unveränderlichen und Unvergänglichen ist. Wie sich Pereda von der geschichtlich sozialen Problematik abwendet, indem er sie mit bürgerlich moralisch motivierten Argumenten in eine zeitlose Agraridylle zurückversetzt, so ist *Peñas arriba* auch eine Absage an den sozialkritischen und psychologischen Roman, wie er etwa gleichzeitig von Peredas Freund Benito Pérez Galdós verwirklicht wird. « La novela », sagt der Autor bei seiner Antrittsrede in der Academia Española 1887, « a que yo me refiero aquí tiene más puntos de contacto con la naturaleza que con la sociedad, con lo permanente que con lo efímero y pasajero, con la eternidad del arte que con el humano artificio de las circunstancias »⁴¹. Gereinigt von den Modalitäten des menschlich gesellschaftlichen Daseins verherrlicht der Altersroman Peredas eine als ewiges Sein konzipierte, humanitäre Sozialidylle, die auf der Ignorierung und Negierung der realen Verhältnisse, nicht auf ihrer Überwindung beruht. Die von Montesinos hervorgehobenen « reacciones hidalguescas »⁴² scheinen durch die Vorstellungen eines Autors hindurch, der im Grunde längst das Leben des ländlichen Adligen mit dem eines bürgerlichen « homme

⁴⁰ Montesinos, a. a. O. S. 95.

⁴¹ Zit. nach Montesinos, S. 164f.

⁴² A. a. O., S. 72. Vgl. allgemein den allerdings rein referierenden Aufsatz von John van Horne, *The Influence of Conservatism on the Art of Pereda*, P M L A 34 (1919) S. 70-88.

de lettres » vertauscht hat, die Mißstände und Krisen des Landes jedoch nicht anders als in den überholten Kategorien biologischer und moralischer Dekadenz des « Hofes », des « centro », zu erklären vermag. Sein Vermächtnis erscheint so als eine Art positiver Utopie, durch die die Wirklichkeit und Unmittelbarkeit des Lebens über den Weg einer allmählich, auf quasi mythischen Initiationsetappen erreichten Konversion von neuem erfäßbar und erfahrbar gemacht werden soll. Die Stufen der Initiation umschreiben den Prozeß der Läuterung von den äußerlich verstandenen Schlacken einer nicht begriffenen Zivilisation und bieten die scheinbare Gewähr für die Überwindung des vermittelten und verdinglichten Zustands.

II.

Die ideologische Botschaft von *Peñas arriba*, hier durch das Medium des traditionellen realistischen Romans noch aufgespalten in Geschehen und theoretische Diskussionen der Personen, wird etwa ein Jahrzehnt später in dem portugiesischen Roman *A Cidade e as Serras* zum alleinigen, sich in einer exemplarischen Symbolhandlung inkarnierenden Thema, bei dessen Behandlung Eça de Queiroz weitgehend auf die Zuhilfenahme des realistischen autobiographischen Erzählmodus verzichtet. Der brasilianische Kritiker Lins vergleicht diese ins Epische ausgeweitete Thesenzerzählung mit einem « ensaio », dessen Gestaltungsprinzipien für das gesamte Spätwerk von Queiroz charakteristisch seien⁴³. Die unmittelbar in bezug auf die beiden Pole Stadt und Land antinom aufgebaute Handlung des Werkes besteht auch hier aus einem Läuterungs- und Bekehrungsvorgang, zu dessen Verdeutlichung der Autor auch stark satirische und ironisch hyperbolische Effekte nicht verschmäht. Trotz dem deutlichen Bemühen um handlungsbezogene Integration der didaktischen Elemente, die Montesinos bei Pereda als störende « transcenden-

⁴³ Álvaro Lins, *Historia literaria de Eça de Queiroz*, Rio de Janeiro 1966^o, S. 103ff und S. 64 (« qualquer romance de Eça facilmente se concentraria num pequeno conto. »)

cias » bezeichnet⁴⁴, greift auch der Portugiese ausgiebig auf das Mittel der weltanschaulichen Diskussion zwischen den Personen zurück, um die ideologische Ebene des Geschehens zu verdeutlichen. Der wesentliche Unterschied zu Pereda liegt jedoch in der stilistischen Kunst begründet, mit der Queiroz die gegensätzlichen Positionen in die beiden Protagonisten verlegt und dadurch die Dynamik echter und oft witziger Auseinandersetzung an die Stelle lehrhaften Dozierens setzt. Vergrößernd ließe sich sagen, daß der ganze Roman einem einzigen großen Dialog ähnelt. Wird in *Peñas arriba* der relativ passive Ich-Held von seiner kollektiv auftretenden Umgebung bekehrt, so ist das Verhältnis hier insofern anders, als der Ich-Erzähler die Gegenposition zur Stadt bezieht und den zu bekehrenden « Helden » aus seiner überlegen ironischen Sicht mit allen Möglichkeiten distanzierender Komik zu schildern vermag. Der Roman erhält aus dieser Umbesetzung der Rollen zweifellos eine Pereda unbekannte Lebhaftigkeit und stilistische Einheitlichkeit. Unsere wichtigste Frage wird sein, ob und wie die veränderten erzähltechnischen Faktoren die enthaltene Ideologie glaubhaft gestalten.

Zunächst der Inhalt: Jacinto Dom Galeão, der — illegitime — Enkel des letzten Grundherrn von Tormes im nördlichen Portugal, der wegen seiner Treue zum Infanten Dom Miguel das Land verlassen mußte, wird in Paris geboren und wächst ohne einen Gedanken an materielle Sorgen in die spezifische Atmosphäre des Fin-de-siècle-Positivismus hinein. Sein luxuriöses, wissenschaftsgläubiges Leben (er stattet sein Appartement Nr. 202 an den Champs Elysées mit allen nur erdenklichen Errungenschaften der Technik aus) führt ihn Anfang seiner dreißiger Jahre immer mehr zur Sättigung und zum Lebenskel. Mit seinem alten Freund José Fernandes, aus dessen Perspektive eines wohlmeinenden, kritischen Ich-Erzählers der Roman geschrieben ist, bricht Jacinto eines Tages nach Tormes auf, um eine neu erbaute Grabkapelle zu Ehren seiner Ahnen einzuweihen. Aus der kurzen Besuchsreise wird ein Daueraufenthalt, da sich Jacinto nach einer Phase der Eingewöhnung im idylli-

⁴⁴ Montesinos, *Pereda o la novela idilio*, S. 257ff.

schen Rahmen überraschend schnell von seiner städtischen Lebensweise bekehrt und seine neuen Grundherrenpflichten als sozialer Wohltäter der Gegend akzeptiert.

Abgesehen von der zentralen Thematik übernimmt Eça de Queiroz eine Reihe kleinerer Motive seines Vorgängers auf dem Gebiet eines sozialkritisch geläuterten Bukolismus. Nicht der Held, sondern der beobachtende Ich-Erzähler erhält hier einen Brief von seinem alten Onkel in Guiães bei Tormes, der ihn bittet, wegen seines sich verschlechternden Gesundheitszustands bald in die Heimat zurückzukommen. Die Episode bietet am Ende des langen 1. Kapitels Gelegenheit zu einem idyllisch gefärbten, mit dem bisher geschilderten Stadtleben kontrastierenden Exkurs über das siebenjährige Landleben, das Fernandes bis zum Tode des Onkels führt und das in ewig wiederkehrendem ländlichem Rhythmus die Zeit kaum wahrnehmbar vorübergleiten läßt (geschickte Verwendung imperfektiver Zeitformen!). Von der Motivation her gedoppelt erscheint das gleiche Motiv der notwendigen Identifizierung mit dem VATER in abgeschwächter Form als Movens zum Aufbruch des Jacinto etwa ein Jahrzehnt später: die nach einem Erdbeben erforderliche Neubestattung der Gebeine seiner Ahnen in der neuen Grabkapelle. Mit dem friedlichen, von pantheistischer Atmosphäre durchdrungenen Begräbnis ohne das hidalgueske Pathos eines Pereda, dem die Bestattungsfeierlichkeiten zur Apotheose ländlicher Verbundenheit geraten, beginnt am Ende des 9. Kapitels der natürliche Übergang des bisher vorwiegend passiven Jacinto zum aktiven Gutsherrn im Dienste seiner Nächsten. Beerdigung und Neubeginn fallen also auch hier zusammen. Auch der Aufstieg in die Berge als symbolhafter Weg nach oben ist beibehalten, doch steht er nicht mehr am Anfang, sondern in der Mitte des Buches (Kap. 8 von insgesamt 16 Kapiteln), wo er den Charakter eines scharfen Einschnitts in der breit geschilderten bisherigen Lebensweise des Protagonisten erhält. Der Autor mildert überdies die « per aspera ad astra » - Philosophie Peredas, indem er das Ereignis nicht im Spätherbst, sondern an einem herrlichen, milden Frühlingstag stattfinden läßt, so daß die unvermeidlich harte Umgewöhnung in einem allen Komforts baren Landhaus, durch idyllische und komische Akzente zugleich abgeschwächt, unmittelbar in eine mehrwöchige bukolische Periode ausmündet.

Dem mythenpsychologischen Zeitschema Peredas steht damit eine clichéhaft anmutende Zeitsymbolik in diesem Roman gegenüber, die den Abstieg in die tiefste seelische Depression des Protagonisten in den Pariser Winter und dessen Neuanfang und Wiedergeburt in den ländlichen Frühling verlegt.

Die Halbierung des Geschehens in zwei antithetische Hälften und die oberflächliche Jahreszeitensymbolik hängen eng zusammen. An die Stelle einer einheitlichen Konversionsstrecke bei Pereda tritt das Gegeneinander einer Abwärts- und einer Aufwärtsbewegung, die bis in den Stil hinein antagonistisch sind. Die im Titel vorweggenommene Antinomie von Stadt und Land verwandelt sich in eine die These illustrierende Handlung, deren erster Teil notwendig der Schilderung der bei Pereda nur implizierten Kontrastfolie Stadt breiten Raum gewähren muß. Die negative Darstellung des Phänomens Stadt nimmt damit rein äußerlich vorrangige Bedeutung an; die hier vorherrschende negative Symbolik und Metaphorik bedarf im zweiten Teil des positiven Kontrastes. Daher die idyllische Zwischenperiode vor der immerhin stärker realistischen Landschaft gegen Ende des Buches. Dem Alltagsleben in Tormes meint der Autor jedoch noch einmal das Alltagstreiben von Paris gegenüberstellen zu müssen. Die kurze Parisreise des Fernandes dient so nicht nur dem Zweck, Jacintos und seine eigene Wahl nachträglich zu rechtfertigen, ähnlich wie auch Marcelo die nochmalige Begegnung mit Madrid zu seiner Selbstrechtfertigung braucht, sondern darüber hinaus in deutlich apologetisch-satirischer Funktion die fortschreitende Dekadenz des städtischen Lebens zu entlarven. Der Zeitraum der Bekehrung des Helden wirkt überdies relativ kurz und willkürlich verglichen mit der ein halbes Menschenalter umfassenden Stadtperiode. Arbeitete Pereda die positive Typik eines Einzelschicksals im mythischen Kreislauf eines Jahres heraus, so bemüht sich Queiroz, seine These in dem Schema des vornaturalistischen biographischen Entwicklungsromans zu exemplifizieren. Daß dennoch — gleichsam als Gegengewicht gegen die auf diese Weise verlorengegangene mythisch-symbolische Ebene — der Eindruck gelebter, verfließender Zeit nicht entsteht, liegt zweifellos an der thesenhaften Objektivierung und Exteriorisierung des Protagonisten, der durch die Augen eines farb- und relieflosen Ich-Erzählers gesehen immer

nur in einer neuen Phase bzw. auf einer neuen Entwicklungsstufe, nie im Vorgang des Wandels oder Fortschreitens selbst dargestellt wird. Die einzelnen Kapitel zeichnen nicht den Weg, sondern die Stationen eines Weges⁴⁵. Am Ende des Abstiegs steht der Winter in Paris mit Jacintos traurigem Geburtstag, der den Rückzug des bislang gesellschaftlich Engagierten aus städtischem Trubel und müßiger Geselligkeit in ein Leben « como um morto »⁴⁶ bezeichnet.

Der etappengegliederten Abwärtsbewegung steht eine ebenso phasenhafte, wenn auch kürzere Aufwärtskurve gegenüber. Ähnlich wie bei Pereda erhält die Episode des Aufstiegs in die Berge den Charakter eines symbolhaften Abstoßens des materialistischen zivilisationsverhafteten Ich. Zweimalige Überschreitung einer Grenze und Verlust allen Gepäcks mitsamt den Dienern ebenso wie die völlige Unvorbereitetheit des Hauses machen die Reise zu einem ungewollten und heilsamen Abenteuer der Distanzierung. Mit dem Verlust der zivilisatorischen Hilfsmittel reinigt sich Jacinto von seiner inneren Versklavung und wird frei für die « natürlichen » Impulse menschlichen Lebens. Die entsprechenden Seiten gehören inhaltlich und stilistisch zu den gelungensten des Buches. Dennoch kann man auch hier nur von einem Konstatieren des Wandels sprechen, der in kleineren Phasen vorgeführt wird. Fernandes findet bereits bei seinem ersten Besuch auf dem Gut einen « Jacinto novíssimo »⁴⁷ vor. Am Ende des 8. Kapitels krönt eine Art pantheistischen Glau-

⁴⁵ Der Aufbau des ersten Teils macht das Gesagte deutlich. Das lange Kapitel 1 schildert Jacintos Jugend und Entwicklung und die gegenwärtige Stufe in einigen typischen Situationen. Anfang Kap. 2 trifft Fernandes den Freund nach siebenjähriger Abwesenheit an einem tristen Februarabend seelisch und körperlich gealtert wieder. Kap. 3 bringt den Alltag einer sinnentleerten « Civilização », während Kap. 4 deren Höhepunkt in einem phantasmagorischen Salonfest zeigt und Kap. 5 das Zurücksinken Jacintos in passive, öde Leere zum Inhalt hat. Kap. 6 übernimmt entscheidend vorbereitende Funktion in dem Ausflug auf den Montmartre, der die später so bedeutende vertikale Perspektive mit dem Blick auf die Stadt einführt. (vgl. Anm. 50)

⁴⁶ Obras de Eça de Queiroz, 8: *A Cidade e as Serras*, Lisboa « Livros do Brasil » o. J. S. 102. Wir zitieren im folgenden nach dieser modernsten, von Helena Cidade Moura besorgten Ausgabe des Romans.

⁴⁷ *A Cidade*, S. 145.

bensbekenntnisses des Helden im Anblick des Sternenhimmels die neugewonnene Einsicht und innere Harmonie, die im folgenden Kapitel durch den Gesang der Nachtigallen im Bereich der Idylle angesiedelt wird. In spiegelbildlicher Anordnung vollzieht der zweite Teil des Romans die Umkehrung des ersten und imitiert damit dessen in exemplarische Situationen zerlegte Entwicklung. Der Zustandsbeschreibung des Stadtlebens in Kap. 1 entsprechen die zwei Wochen « de bucólica ociosidade »⁴⁸; dem Geburtstag Jacintos in Paris steht der Geburtstag von Fernandes in Guiães gegenüber, dem Pariser Salonfest Begräbnis und Hochzeit, dem nichtssagenden Flirt die neue Liebe zu der Tochter eines Gutsbesitzers, Joaninha, dem Versinken in Passivität das Erwachen männlicher Aktivität, der umfassenden, aber toten Bibliothek des Pariser Appartements die liebevolle Beschäftigung mit Homer, Vergil und Cervantes, besonders dem *Don Quijote*⁴⁹. Der Ausflug auf den Montmartre in Kap. 6 findet in seiner Funktion als auslösendes Konversionsmoment und erste Andeutung der heilen vertikalen Perspektive⁵⁰ sein Pendant in dem verreg-

⁴⁸ Ebda.

⁴⁹ Joaquín de Entrambasaguas, *Sobre el tema de « A Cidade e as Serras » de Eça de Queiroz*, Cuadernos de Literatura 1 (1947) S. 185-209, vergleicht Jacinto mit einem Don Quijote der Zivilisation, der von dem praktisch denkenden Sancho-José Fernandes von seinem Wahn bekehrt wird. (S. 193)

⁵⁰ Die Entwicklung des Motivs des Blicks von oben auf Paris seit Balzacs *Le Père Goriot* (1834/5) darf als Gradmesser dienen für die Veränderungen in der Einstellung zum gesellschaftlichen Phänomen « Stadt » im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts. Ist Rastignacs Ausruf « A nous deux maintenant! » noch zu verstehen als geistige Bewältigung eines umfassenden sozialen Geflechts der Kräfte und als Wunsch nach gesellschaftlicher Macht durch Erkenntnis nach vollzogener Selbsterkenntnis in der Polarität Individuum-Gesellschaft, so wird der Blick Saccards in Zolas *La Curée* (1871/2) zum quasi-erotischen Besitzergreifen eines amorphen, gleichsam zur Vergewaltigung bereiten Masseobjekts. (Vgl. hierzu Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris 1971, bes. S. 177 und unseren Beitrag: *Vertikale Symbolik in E. Zolas « La Curée »*, GRM 19, 1969, S. 435-443) Der soziale Organismus wird hier zum fleischlichen Ziel der « voracité », wobei Aneignung, Ausbeutung und sadistische Identifizierung des Subjekts mit dem Objekt die Identität von kapitalistischer Spekulation und sexueller Perversion offenbaren. In Zolas Spätwerk *Paris* (1898) jedoch tritt die vertikale Antinomie Berg-Kessel in den metaphorischen Bereich Reinheit/Idylle-Laster/Sumpf, der zugleich den Gegensatz « beobachtender Betrachter graue, abgestorbene Masse »

neten Streifzug in die heimatlichen Berge, während dessen Jacinto zum ersten Mal mit Armut und Krankheit der ihm unterstellten Bergbevölkerung in Berührung kommt. Machte jenes Erlebnis ihm seine Nichtigkeit als Glied der nivellierenden städtischen « civilização » deutlich, so dieses die Notwendigkeit, die « grande chaga »⁵¹ der Berge zu heilen. Nach dieser altruistischen Wendung und gleichsam zweiten Konversion, die mit charakteristischer Plötzlichkeit vor sich geht, wird die Mentorfigur des Fernandes praktisch überflüssig, da Jacinto nun die volle innere Reife erlangt hat und seinen Freund geradezu überflügelt. Die Abreise von Fernandes und der sich entwickelnde gleichmäßige Besuchsverkehr sind sinnfälliger Ausdruck dieses Mündigwerdens (Kap. 11). Der Roman ist im Grunde beendet. Die Handlung macht wiederum einen Sprung von fünf Jahren, nach deren Verlauf Jacintos neue Familie in ruhig friedlichem Alltag präsentiert wird.

Die temporale Gliederung des Geschehens erweist sich so als den beherrschenden räumlichen Kategorien untergeordnet, die die Aufgabe der eigentlichen Begriffsverdeutlichung überneh-

bildet. Damit ist der Kontakt zwischen Beschauer und Stadt abgebrochen. Das Haus auf dem Berg bezeichnet den « konservativen Gegenrhythmus » (Volker Klotz, *Die Stadt als Aufgabe*, in *Die erzählte Stadt*, München 1969, S. 247) zur pluralistischen Anonymität der modernen Massenzusammenballung. Ob *Paris* den portugiesischen Roman *A Cidade* beeinflusst hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, erscheint uns jedoch angesichts der auffallenden Parallelen zwischen den Montmartreszenen wahrscheinlich. Die Episode dient auch bei Queiroz dazu, dem Helden (Jacinto) zugleich seine Nichtigkeit vor Augen zu führen (wenn er sich als Teil des grauen Einerlei der unten liegenden Stadt vorstelle) und ihn seiner individuellen, hierarchischen und konservativen Bestimmung wiederzugeben (insofern er aufhöre, sich mit der Stadt und ihren Zwängen zu identifizieren). In den Spätwerken von Zola und Queiroz gelangt der Held mithin im Anblick der « grauen » Ebene zum erhöhten Bewußtsein seiner selbst, um sich am Ende des Romans in einer patriarchalischen Agraridylle endgültig zu etablieren. Der Verzicht des Portugiesen auf den zutiefst missionarischen, engagierten Standpunkt Zolas legt jedoch den entscheidenden Unterschied zwischen aristokratischer Flucht und kleinbürgerlich messianischem Wunsch nach Durchdringung der feindlichen Stadt offen. Von hier führt ein Weg zu Roquentins angeekelt entsagendem Blick vom Coteau Vert auf Bouville in *La Nausée*.

⁵¹ *A Cidade*, S. 195.

men. Die daraus resultierende Entfunktionalisierung der Zeit läßt eine temporale Sinnhaftigkeit nur noch in der Abhängigkeit eines entrückten ländlichen Raumes zu, dessen anfangs rein idyllischen Charakter der Autor durch die stärkere Betonung realistischer und sozialkritischer Aspekte des Landlebens gegen Ende des Romans zu mildern sucht. Aber auch hier ist seelische Entwicklung räumlich motiviert. Die Probleme seiner Bauern waren für Jacinto einfach nicht vorhanden, bis er den Weg ins Gebirge hinein einschlug und so einen erneuten Bewußtmachungsvorgang einleitete. Die restlos veräußerlichte Darstellung und phasenhafte Zerstückelung der Hauptperson verbunden mit der satirischen und im zweiten Teil zur Ironie gemilderten Distanz des Erzählers Eça-Fernandes verhindern im Ansatz jene minimale Konsistenz, die sich in der Kongruenz von Erzähler und Held und der existentiellen, mythisch verklärten Perspektive bei Pereda findet. Jacinto wird zum funktionellen Helden, dessen Mittelmäßigkeit und Marionettenhaftigkeit nicht wie im naturalistischen Roman durch die Macht eines determinierenden Fatums Sinn erhält, sondern lediglich die Voraussetzung für eine reibungslose Demonstration der ideologischen, durch nichts gerechtfertigten Kehrtwendungen bietet. Allein der Raum übernimmt als Milieu die Aufgabe, seelische Entwicklung zu erklären. So entstehen thesenhaft radikalisierte und gegeneinander undurchlässige räumliche Bereiche, zwischen denen das Individuum gleichsam die Wahl hat. Die räumliche Entfernung von der Stadt vermittelt das Ausmaß der essentiellen und moralischen Kluft zwischen zwei unversöhnlichen und unverbundenen Welten. Aus der auch noch bei Pereda in dem biologistischen Vergleich: krankes Zentrum — gesunde Extremitäten durchscheinenden geschichtlichen Einheitsvorstellung, die zwei gegensätzliche Aspekte zwar getrennt, doch nicht independent erscheinen läßt, stilisiert Queiroz durch bewußte Überdehnung der Wahrscheinlichkeit die beiden Pole eines die historische Ebene überschreitenden, moralischen Antagonismus mit eschatologischen Tendenzen. Die Entwicklung des passiven naturalistischen Helden zum aktiv utopisch intentionierten Heilsbringer, die sich aus der Abfolge des Zolaschen Gesamtwerkes herauschälen läßt, ist hier in die beiden Phasen eines einzigen Romans integriert. Daher findet man bei Queiroz anders als bei Pereda auch keinen Gedanken

an eine mögliche Heilung der Gesellschaft, die, immer mehr zum Bösen hinstrebend, ihrem Schicksal überlassen wird. Nichts anderes drückt ja die stilistisch ziemlich verunglückte und in der Gesamtökonomie des Romans ausgesprochen negativ wirkende zweite Parisreise des Fernandes gegen Ende aus. Die pervertierte Sphäre der Zivilisation bleibt bestehen und wird durch die Flucht und Rückkehr des Erzählers aufs Land als das eigentlich Böse entlarvt⁵².

In seltsamer Weise vermischen sich so epochenspezifische und endzeitlich-überzeitliche Aspekte der Stadt als eines gigantischen Sündenbabels miteinander. Paris als Ort der moralischen Zersetzung bis zum « *embaraço de viver* »⁵³ wird zum versklavenden Raum der mächtig vordringenden Technik, die die traditionellen individuellen Werte bedroht, ja sie heimtückisch, wie am Beispiel Jacintos, gerade im Erlebnis individuellen Machtzuwachses und persönlicher Vervollkommnung zerstört. Der portugiesische Autor hat hier den Verdinglichungs- und Entmenschlichungsprozeß in der Phase des spätbürgerlichen Industriekapitals deutlich gesehen, zugleich aber durch die ausschließliche Fixierung auf eine parasitäre Oberklasse von den Ursprüngen des Phänomens abgelenkt. Die absolute Quantifizierung aller Lebensäußerungen, versinnbildlicht in der nutzlosen Anhäufung von « *Mecânica* » und « *Erudição* »⁵⁴ in Jacintos Appartement, das Fernandes bei seinem erneuten Besuch nur noch als grausig-komisches Museum toter Technik und Gelehrsamkeit erscheint (Kap. 16), ebenso wie der moralische Verfall der allgemeinen Käuflichkeit und Meßbarkeit menschlicher Gefühle in einem einzigen « *grosseiro bazar* »⁵⁵, « *onde a nobre carne de Eva se vende, tarifada ao arratal, como a da vaca!* »⁵⁶ lassen das Stadt-

⁵² Es ist u. E. typisch, daß die Geburtstagsfeier von Fernandes in Guiães (Kap. 12), die einzige Szene, in der die « Gesellschaft », das Außen, in den behüteten Bergbezirk eindringt, ein durchgehender Mißerfolg wird und mit einem die Idylle störenden Klang endet. Lins bezeichnet dieses Kapitel als einziges Beispiel des « echten » gesellschaftskritischen Queiroz in dem Roman. (a. a. O., S. 106).

⁵³ *A Cidade*, S. 83.

⁵⁴ S. 72.

⁵⁵ S. 41.

⁵⁶ S. 87.

leben zum ewigen Totentanz erstarren: « Todos, intelectualmente, são carneiros, trilhando o mesmo trilho, balando o mesmo balido »⁵⁷. An einem Ort, wo « os sentimentos mais genuinamente humanos logo (...) se deshumanizam »⁵⁸, « o homem aparece como uma criatura anti-humana, sem beleza, sem força, sem liberdade, sem riso, sem sentimento, e trazendo em si um espírito como um histrião ... »⁵⁹. Queiroz übernimmt von Zola die mythisierten Begriffe Kapital und Eros und die Vorstellung von der Austauschbarkeit von Kapitalismus und pornographischer Sexualität, wenn er das Wesen des spätkapitalistischen städtischen Lebens in einem Paroxysmus der « operações conjuntas da Bolsa e da Alcova »⁶⁰ gespiegelt sieht, die sich beim zweiten Besuch des Fernandes zur Obsession des Nackten und Unmoralischen verdichten, zu einer Orgie von « lucro » und « gozo »⁶¹. Wirbel und Bewegung erscheinen hier als Stillstand, wie auch die Existenz Jacintos in der Stadt trotz des geschilderten Abstiegs seltsam starr und maskenhaft unbeweglich bleibt. Die Zivilisation erstickt in den selbst produzierten « rigidez as de metais »⁶². Das Stichwort « mesmo » durchzieht den gesamten Roman, als öde Gleichheit in der Stadt: « A mesmice — eis o horror das Cidades! »⁶³, oder als Ausdruck ewigen und naturhaft gleichen Wechsels auf dem Lande, wo das Gleiche doch immer das unendlich Verschiedene hervorbringt. Die schlechte Uniformität der maschinellen Zivilisation überzieht wie eine gleichmäßige Schlammsschicht alle Lebensbereiche und ist zugleich Ausdruck der gossenhaften Kehrseite einer pervertierten Luxuskultur, in der die sozialen Belange vergessen erscheinen: « nesses

⁵⁷ Ebda.

⁵⁸ Ebda.

⁵⁹ S. 88.

⁶⁰ S. 118. Vgl. Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris 1971, passim und bes. S. 193ff. Die mythisierten Metaphern Zolas bleiben jedoch bei Queiroz insofern oberflächlich, als sie nicht in ein den ganzen Roman prägendes, kohärentes Mythen- und Metapherngeflecht integrierbar sind. Sie überschreiten nicht das äußerliche Stadium einer satirischen Kontrastfolie zur ländlichen Idylle.

⁶¹ S. 237.

⁶² S. 27.

⁶³ S. 160.

charcos que se formam através da Cidade com as águas mortas, os limos, os lixos, os tortulhos e os vermes de uma Civilização que apodrece »⁶⁴. « Cinzento » ist die Farbe dieses Materialismus, der jederzeit in die Bestialität umschlagen kann und dessen Kennwörter « imobilidade » und « mudez » lauten⁶⁵. Jacintos Entwicklung in der Stadt gleicht daher einem allmählichen Versinken in der « immensidade da lama a atravessar »⁶⁶, in den weichen Polstern der Sessel und Kutschen und im « tédio » eines sinnentleerten Lebens. Die Bewegung eines ununterbrochenen moralisch getönten Sinkens und Fallens prägt die Bildvorstellungen des ersten Romanteils⁶⁷.

In dem Paris von Queiroz wird viel stärker als dies in dem Madrid von Pereda möglich ist die gesamte westliche Kultur des Fin de Siècle verurteilt. Der Romancier benützt die lächerliche und parasitäre Existenz Jacintos, um seinem eigenen moralisch motivierten Abscheu Ausdruck zu verleihen, wobei er deutlich genug die Wunden zeigt, ein Eingehen auf die Ursachen jedoch vermeidet und den geschilderten Auswüchsen dadurch den Charakter des Unvermeidlichen und Unveränderlichen beläßt. Das Phänomen Stadt wird in gewisser Weise zum Sündenbock einer historischen Entwicklung, der zu entfliehen durch einfachen Ortswechsel möglich erscheint. Aber der Autor urteilt nicht von außen wie Pereda, der sozusagen unbewußt die Perspektive seines Helden übernehmen konnte und für den folglich die Stadt zur fernen, unbestimmten Kontrastfolie wurde, sondern im Angesicht der Probleme einer kosmopolitisch urbanen Zivilisation, deren Verdammung ins Zentrum des Buches rückt. Die Flucht Jacintos ist auch des Autors eigene Flucht, das allgemeine Erlebnis dumpfer Katastrophenstimmung gegen Ende des bürgerlichen Jahrhunderts teilt sich auch dem Autor selbst mit, der durch das radikale Zerreißen des räumlichen Konnexes zu

⁶⁴ x. 79.

⁶⁵ S. 20.

⁶⁶ S. 41.

⁶⁷ Vgl. S. 80 und bes. Kap. 6 und 7: die Versuchung des Schopenhauerischen Pessimismus. Der Rohrbruch mit folgender Überschwemmung der Wohnung (Kap. 3, S. 43ff.) symbolisiert deutlich den Vorgang des allmählichen Ertrinkens.

einer unüberbrückbaren Dualität und Verschiedenartigkeit seine Ohnmacht angesichts der ihm entgleitenden Epoche dokumentiert. Gaspar Simões machte in seiner scharfen Kritik an dem Spätwerk gerade das Argument einer unehrlichen ideologischen Überdehnung der strukturell-inhaltlichen Antinomie Stadt-Land geltend und verwies gleichzeitig auf die realistischere Fassung des Gegensatzes in Form der Pole Lissabon-Tormes in der Erzählung *Civilização* von 1894. Ähnlich wie Lins wirft Simoes dem Autor daher eine fundamentale Inauthentizität vor⁶⁸. Mit anderen Worten: wenn Queiroz schon nach den Worten von Simoes auf das inhaltliche Niveau eines Júlio Dinis herabsteigt, warum verändert er dann gegen alle epische Wahrscheinlichkeit die von jenem ursprünglich übernommenen räumlichen Pole Lissabon-jeweiliges Landgut bzw. Dorf? Wir müssen zur Beantwortung einen kurzen Blick auf den fraglichen Roman von Dinis werfen.

A Morgadinha dos Canaviais (1868) ist trotz seiner ideologischen Befrachtung im wesentlichen ein handlungsbetonter psychologischer Liebesroman, der als einer der ersten die Techniken des realistischen englischen Romans, besonders frühviktorianischer Prägung, in Portugal heimisch machte. Es geht hier um den in hypochondrischem Müßiggang in Lissabon lebenden Henrique de Souselas, der Heilung auf dem Lande sucht. Er gewinnt die Liebe eines einfachen Mädchens, während der ansässige Dorflehrer die Tochter des mit ihm befreundeten Majorats-

⁶⁸ João Gaspar Simões, *Eça de Queiroz. O homem e o artista*, Lisboa 1945, S. 620ff.: « a descida ao nível de Julio Dinis » (S. 622) führt zum « divórcio entre a sinceridade mínima que se pode pedir a um escritor e a verdade que ele põe na sua expressão » (S. 623).

Ähnlich Lins, a. a. O., S. 103: « Já êste deslocamento de posição é quase que uma vergonha. »

Vgl. zur entgegengesetzten Ansicht die stark lusitanistisch enkomastischen Urteile von Feliciano Ramos, *Eça de Queiroz e os seus últimos valores*, Lisboa 1945, S. 215f.: « um dos melhores livros que o romancista escreveu. Será demasiadamente singela a arquitectura do romance, mas têm um sentido universal e humano os problemas que nele se debatem. » Der schon genannte J. de Entrambasaguas spricht von « una de las narraciones más llena de vida de la literatura contemporánea ». (S. 208f.) Der Aufsatz ist im übrigen motivgeschichtlich und strukturkritisch nur wenig ergiebig.

herrn heiratet. Die Doppelhochzeit am Ende des Romans krönt nicht nur im traditionellen Sinn die auf psychologischer Verwicklung aufgebaute Handlung, sie zeigt auch auf ideologischer Ebene die Macht der alle ständischen Schranken überwindenden Liebe, die als wesentlicher Faktor eines bürgerlichen Familienideals die eigentlich idyllische Funktion übernimmt. Die ländliche Umgebung hat somit weniger eigenständige Bedeutung als eine quasi therapeutisch unterstützende Hilfsaufgabe bei der Beförderung der Liebeshandlung. In der nicht unmittelbar an Stadt- oder Landrahmen gebundenen Familienkonzeption eines vorindustriell liberalen Bürgertums, dessen Mentalität sich nicht grundlegend von der des ländlichen Kleinadels unterscheidet, reduziert der Autor den aufgebrochenen Gegensatz zu einer quantitativ abgestuften Werteskala, auf der beide Pole — Stadt und Land — fast nur noch als unterschiedliche Seinsweisen gleicher Lebensbedingungen erscheinen. Daß der Majorats Herr mit seinen Reformplänen ausgerechnet am erbitterten Widerstand der Landbevölkerung scheitert, zeigt die in Dinis' Sicht bestehende Kongruenz von Herrschaftswirklichkeit und liberaler Fortschrittlichkeit. Da das Dorf, wie Saraiva es ausdrückt, zur « miniatura do País »⁶⁹ wird, kann es nicht in radikalen Gegensatz zur Stadt treten, sondern hat eher die Aufgabe, den Boden für die Durchführung bürgerlicher, städtisch geprägter Reformpläne in ländlichem Frieden abzugeben.

Obwohl die Problematik eines solchen harmonistischen Weltbildes von Dinis nicht reflektiert wird, bleibt es doch im wesentlichen in den realistischen Grenzen historisch verfügbarer Möglichkeiten. Das Land lebt in der typisch bürgerlichen Ambivalenz, zugleich idyllischer Ort der Erholung und Objekt des agrarischen Fortschritts zu sein. Letzteres ist paradoxerweise auch bei Queiroz der Fall, dessen Held trotz des Verzichts auf die städtische Zivilisation nicht auf Annehmlichkeiten wie Telefon, hygienische Einrichtungen, landwirtschaftliche Betriebsmethoden u. a. verzichten mag. Während jedoch Dinis seine

⁶⁹ António José Saraiva, *Para a história da cultura em Portugal*, 2 (Coleção Estudos e Documentos), Lisboa 1961, S. 79. Wir stützen uns vor allem auf die hier enthaltenen Kapitel über Dinis S. 63-93.

gesellschaftliche Einheitsvorstellung an den realen Gegebenheiten des Landes orientiert, ist dies für seinen bedeutenderen Nachfolger nicht mehr möglich. Stadt und Land sind nicht nur endgültig geschieden, jedem von beiden fehlt überdies auch das eigentlich zugehörige Pendant: Tormes ist ebenso abgeschnitten und isoliert wie Paris. Aus ihrer Zufälligkeit wachsen sie zu archetypischen Konstanten heran, die sich gegenseitig ausschließen. Der an sich vernünftige und realistische Kompromiß Jacintos mit der Technik und sein Versuch eines an Proudhonschen Idealen orientierten Reformprogramms führt jedoch weit eher die bürgerlich harmonistische Konzeption eines Dinis fort als sie der ideologischen Unversöhnlichkeit des Werkes entspricht. Gerade das von keinem organischen geschichtlich-politischen Kontext behinderte Erbgut Tormes bietet in seinem Nirgendwo-Charakter die Möglichkeit zu einer prekären Verbindung aristokratisch hierarchischer Vorstellungen mit bürgerlichem Reformeifer. Der so gesehene Gegensatz hätte in der Polarität Lissabon-Tormes praktisch verwischt werden müssen, was zu einem Roman in der Art von Pereda oder zu einer thesenhaften Verzerrung der realen Verhältnisse geführt hätte. Indem der kosmopolitische Diplomat und langjährige Pariskenner Eça de Queiroz Lissabon durch Paris ersetzte, entschied er sich für die damalige Metropole von Kultur und Kapital, d.h. für die historische Wahrheit im Sinne seines Themas, und schuf sich zugleich die Möglichkeit, ungestört seinen utopischen Entwurf im fernen Tormes dichterisch zu gestalten, ohne auf gesellschaftliche Komplexe eingehen zu müssen. Daher kann Jacinto seine Reformen auch ohne einen Gedanken an soziale Ursachen und Folgen und komplexere gesellschaftliche Beziehungen auf rein humanitären Erwägungen aufbauen und ihre Wirksamkeit in einem abgeschlossenen Bereich erproben. Die Überwindung seines «vago misticismo naturalista», wie Saraiva eine Grundkonstante in Queiroz's Werk nennt⁷⁰, und sein Eintritt in eine aktive, reformbewußte Phase setzt das idyllische Inseldasein voraus.

Die Widerlegung des bürgerlichen Industriezeitalters zeigt mithin deutlich die typisch bürgerlichen Denkansätze, die Lukács

⁷⁰ Ders., *As ideias de Eça de Queiroz*, Lisboa 1946, S. 41.

in den drei Stufen des neuzeitlichen Naturbildes nachgewiesen hat. Die Definition der Natur «als Inbegriff der Gesetzmäßigkeiten»⁷¹ führt folgerichtig zu der auf Naturbeherrschung basierenden technisierten und quantifizierenden Kultur unendlichen Progresses, dessen Festischisierung Jacinto in seinem Stadtleben erliegt. Die andere Natur der Landschaft vor Paris muß ihm dann als Ausdruck des Rohen, Ungegliederten und unvorhersehbar Unbeherrschten erscheinen, vor dem nur die Flucht in die geordnete Regelmäßigkeit der Stadt bleibt (vgl. Kap. 1: Ausflug aufs Land). Wenn sich Jacinto später dem Zauber der sommerlichen Serras hingibt, so vollzieht sich in ihm und an ihm die notwendig dem bürgerlich technischen Naturbegriff inhärente, antithetische Besinnung auf die ursprüngliche, unverdinglichte Natur rousseauistischer Prägung. «Und die Natur wird — ohne daß die völlige Umkehrung der Begriffsbedeutung bewußt geworden wäre — zu dem Behälter, in dem sich alle diese gegen die zunehmende Mechanisierung, Entseelung, Verdinglichung wirkenden inneren Tendenzen zusammenfassen. Sie kann dabei die Bedeutung dessen erhalten, was im Gegensatz zu den menschlich-zivilisatorischen, künstlichen Gebilden organisch gewachsen ist, was nicht von Menschen geschaffen wurde»⁷². Der Zustand des Gutes, wie ihn Jacinto vorfindet, entspricht in etwa diesem Ideal und erlaubt den Aufschwung seiner naturfrommen Stimmung. Eine solche, fügt jedoch Lukács hinzu, «als Inhaltsform setzt genauso undurchdrungene und undurchdringbare Objekte (Dinge an sich) voraus wie das Naturgesetz»⁷³. Der für Queiroz typische Schwebezustand zwischen Animismus und Pantheismus in einer «visão mitológica e vagamente politeísta da Natureza»⁷⁴ führt in die Vorstellung von einem unveränderlichen, an sich seienden Eigenleben der Teile des menschlichen Lebens, die in die ewige Natur eingebettet sind, «onde desde séculos a alma das laranjas permanece ignorada e desaproveitada dentro dos gomos sumarentos...»⁷⁵.

⁷¹ Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, S. 150.

⁷² Ebda.

⁷³ Ebda. (Anmerkung)

⁷⁴ Saraiva, *As ideias de Eça de Queiroz*, S. 35.

⁷⁵ *A Cidade*, S. 35.

Durch seine Flucht aus der zeitgenössischen Zivilisation überwindet Jacinto scheinbar seine Entfremdung vom wahren Sein, in dessen Zeitlosigkeit er sich eingliedert. Die räumliche Antinomie erscheint so auf höherer Ebene als die Dialektik zweier zusammengehöriger Facetten einer zeitgeschichtlichen Problematik. In der folgenden Reformphase aber verwirklicht sich für Jacinto zugleich seine endgültige Ablösung von der Stadt und seine neue Stellung als patriarchalischer Messias einer dankbaren Gemeinde. Das vorsichtige Emanzipationsprogramm soll auch seinem Initiator zur vollen menschlichen Freiheit eines « esbelto e rijo e nobre Adão »⁷⁶ verhelfen. Mit den Worten von Lukács: « Hier ist aber — unversehens und mit den anderen Begriffen unlösbar verbunden — ein dritter Naturbegriff aufgetaucht, ein Begriff, in dem der Wertcharakter, die Tendenz zur Überwindung der Problematik des verdinglichten Daseins ganz klar hervortritt. Natur bedeutet hier echtes Menschsein, das wahrhafte, von den falschen, mechanisierenden Formen der Gesellschaft freigewordene Wesen des Menschen: den Menschen als in sich vollendete Totalität, der die Zerrissenheit in Theorie und Praxis, in Vernunft und Sinnlichkeit, in Form und Stoff innerlich überwunden hat oder überwindet; für den seine Tendenz, sich Form zu geben, nicht eine abstrakte, die konkreten Inhalte beiseite lassende Rationalität bedeutet; für den Freiheit und Notwendigkeit zusammenfallen »⁷⁷. In der Verbindung von theoretischer Besinnung und praktischer Tätigkeit in einer abgeschlossenen sozialen Enklave sind nach dem Willen des Autors naturferne und naturmystische, selbstische Phase überwunden. Wahres Menschsein ist so nur möglich in einem vorsichtig konservativen Kompromiß und der bedingungslosen Flucht aus den entwurzelnden kosmopolitischen Tendenzen des städtischen Kapitalismus des Fin de siècle.

⁷⁶ S. 86.

⁷⁷ Lukács, a. a. O., S. 151. Lins hat ganz richtig die Paradoxie der Konversion Jacintos zu vorbürgerlichen Lebensformen in der Voraussetzung des vorherigen Rentiersdaseins erkannt: « o amor das serras vem do desencanto da cidade. O que significa ainda: para amar as serras é preciso ter sido antes Jacinto. » (a. a. O., S. 107)

III.

Das Thema der ländlichen Idylle in der Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts stellt zweifellos die Kehrseite einer rasch fortschreitenden Mechanisierung und Urbanisierung weiter Lebensbereiche dar, die seit der eigentlichen Romantik bis heute Wellen des Aufstandes und der Rückbesinnung erzeugt haben. Dabei scheinen sich bei Pereda noch stärker als bei Queiroz zwei Reaktionen zu überlagern, die Aversion des hidalguesken Kleinadels ländlicher Prägung gegen den dekadenten und funktionslosen Adel des Hofes, also die ihnen überlegene große Gesellschaft, und die Flucht des bodenständigen Grundbesitzers vor der spätbürgerlichen Welt des technischen Fortschritts und der Gewinnmaximierung. Obwohl ersteres um die Entstehungszeit der behandelten Romane bereits anachronistisch erscheint, führt doch das scheinbar intakte Überleben des monarchistischen Absolutismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Spanien bei Pereda zu einem instinkthaften Ressentiment gegen die höfische Welt von Madrid, die in Wahrheit längst nur noch der legalistische Deckmantel für ein fast ungehemmtes Aufblühen des Kapitalismus war. Pereda trennt bezeichnenderweise die beiden Bereiche zentralistische Monarchie und bürgerlicher Kapitalismus nicht; die Frage nach einer möglichen Unterscheidung stellt sich nicht, da beide Bereiche als Feinde der verteidigten bodenständig regionalistischen Weltanschauung erscheinen. Aber auch Queiroz macht keinen wesentlichen Unterschied zwischen kapitalistischen und aristokratischen Vertretern seiner « Classes Dominantes ». So treten z.B. gegen Ende bei der letzten Parisreise des Fernandes nacheinander die in ihren Ticks und Idiosynkrasien erstarrte Adelsgesellschaft und das pulsierende bürgerliche Leben der Großstadt (vgl. die heftige Invektive gegen die Erfindung des Fahrrads) vor das revuepassierende Auge des Betrachters, ohne daß ein wertmäßiger Unterschied gemacht würde. Indem Queiroz jedoch die negative Kontrastfolie ins Zentrum seines Romans rückt, sie aber ganz aus der Perspektive des parasitären Helden schildert, wird die sekundär angeschnittene soziale Frage ganz zu einem Gegensatz von Luxus und Elend, d.h. die Frage der Gerechtigkeit wird auf die moralische

Ebene fehlenden Mitleids gehoben. Die Konversion Jacintos wird u.a. gerade darin bestehen, zu einem solchen sozialen Mitleid fähig zu werden. In jedem Fall aber handelt es sich hier und dort um ein zweipoliges Weltbild, das nur den globalen Gegensatz zwischen Unterdrückern und Unterdrückten zu kennen scheint.

Dies bedeutet, daß die Widersprüchlichkeit der gezeigten Position in der expliziten Darstellung von Queiroz deutlicher werden muß als bei Pereda, dessen Werk gerade durch die Unbestimmtheit der « feindlichen Welt » und den absoluten Vorrang der heilen ländlichen Lebensordnung eine größere Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit ausstrahlt, weniger zwanghaft wirkt als der starke Gegensatz von Satire und Idylle bei Queiroz. Allzu deutlich ist der Begriff der Oberklassen in *A Cidade e as Serras* zugleich auch Ziel eines antibürgerlichen Affektes, bei dessen Gestaltung sich Queiroz offensichtlich der moralistischen Farben eines Zola gegen das — längst vergangene — Second Empire bedient, ohne dessen Mythisierung des Geschehens zu erreichen. Denn die moderne Stadt und ihre Probleme werden auch bei Queiroz kaum gesehen, geschweige denn gestaltet, ähnlich wie ja auch Oberklassenromane in der Art von *La Curée* oder *Son Excellence Eugène Rougon* von Zola nicht eigentlich das Phänomen Stadt behandelten, sondern das sündhaft ausschweifende und monotone Leben einer halbaristokratischen und korrupten Schicht. Durch die Flucht in die heimatlichen Berge wird nicht nur das Problem der nötigen Distanz gelöst, sondern auch ein mißliebiger Demokratisierungsprozeß umgangen, der unter den Vorzeichen der Nivellierung deutlich negative Züge trägt. Die vertikale Perspektive der Berge, im Gegensatz zur horizontalen Stadt Refugium der heilen Lebensordnung, führt — gerade bei Queiroz — zu der einfachen Sozialgliederung Aristokratie — Volk. Die ländliche Idylle bietet die Voraussetzung für die Negierung der tatsächlichen Gliederung der Gesellschaft und der beherrschenden Stellung des Bürgertums, das zusammen mit dem Phänomen des Intellektuellen praktisch eskamotiert wird. Da nur der Protagonist Züge des dekadenten Intellektuellen trägt, ist seine Bekehrung zum Landleben zugleich die Überwindung dieser Eigenschaft. Durch die Transplantation des sozialen Problems in den agrarischen Bereich erscheint die

Industriearbeiterschaft implizit als Pendant zur Landbevölkerung, deren Probleme in den besprochenen Romanen ja gelöst werden. Diese Mystifizierung einer spezifisch modernen Problematik wird auch in dem Reformprogramm Jacintos deutlich: es ist ein Kompromiß, bei dessen Durchführung der Freund Fernandes ständig warnend eingreift in der Sorge, das Emanzipationsprogramm könnte zu weit führen. Dabei werden diese und ähnliche Gedankengänge unter der Vorstellung, nicht zu viel sinnlose Technik auf das Land zu verpflanzen und dadurch den Irrtum der Wissenschaftsgläubigkeit in der neuen Umgebung zu wiederholen, gleichsam als Ablehnung der versklavenden Technik getarnt. Die Schwierigkeit einer Grenzziehung beweist die Unsicherheit des Autors. Ziel muß sein, gewisse Vorteile der bürgerlichen Technik und Zivilisation einschließlich eines elementaren Rechts auf Bildung und Glück für jedermann zu erreichen und eine grundlegende Änderung der Herrschafts- und Sozialstruktur des Landes zu verhindern. Überspitzt formuliert: das Skandalon von Armut und Krankheit muß beseitigt werden, damit das Bild ländlich heilen Seins unter den unveränderten Voraussetzungen umso heller und überzeugender strahlen kann. Die Ideale der behandelten Autoren sind daher romantisch in dem Sinn, in dem Norbert Elias das typisch Romantische in einer werthafte Ambivalenz erblickt. In seinem Buch *Die höfische Gesellschaft* hat Elias das Problem der romantischen Reaktion seit den Tagen der Renaissance und des frühen Schäferromans eines D'Urfé untersucht und als konstitutive Konstante eine paradoxe Gedoppeltheit des gesellschaftlich bedingten, in diesem Falle noch höfischen Bewußtseins in Sehnsucht nach Befreiung (ländliche Idylle) und gleichzeitig wollendem Verhaftetsein in der negierten Gesellschaft festgestellt⁷⁸. Die sog. Distanzierungsschübe, «Urbanisierung, Monetisierung, Kommerzialisierung und Verhofung sind Teilprozesse einer umfassenden Transformation, die Menschen dieser Zeit mehr und mehr die 'Natur' als etwas sich gegenüber, als Landschaft, als

⁷⁸ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* (Soziologische Texte, 54), Neuwied/Berlin 1969, S. 320ff. « Zur Soziogenese der aristokratischen Romantik im Zuge der Verhofung ».

die Welt der 'Objekte', als das zu Erkennende erleben lassen»⁷⁹. Bei Queiroz und Pereda zeigt sich, daß Flucht zugleich Bestätigung des Negierten ist.

Die beiden Romane kurz vor und nach der Jahrhundertwende scheinen uns mithin typischer und symptomatischer Ausdruck für eine mögliche Haltung der iberischen Literatur gegenüber dem Eindringen moderner Denkformen zu sein, die eine ähnliche Behandlung des ländlichen Themas binnen kurzem unmöglich, weil absolut inauthentisch machen werden. Der Kompromißcharakter der Werke ist auch ein ebensolcher der politisch-sozialen Bedingungen. Eine ausschließlich literarhistorische Filiation für diese reaktionäre Rückbesinnung gegen Ende des bürgerlichen Jahrhunderts auf die alten Werte patriarchalisch-ländlicher Adelherrschaft, wie es Goyanes allgemein mit seinem Schema: campo-corte > villanos-nobles > Primitivismo-Civilización für den « cuento rural » nahelegt⁸⁰, dürfte daher zur Erklärung nicht genügen. Wichtig ist sicher auch eine zeitgeschichtlich quantitative Fragestellung. Der tatsächliche technische Fortschritt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mündete bekanntlich nach einer Periode positivistischer Euphorie in eine umfassende Malaise, das von Freud signalisierte « Unbehagen in der Kultur ». Ternois hat in seiner Untersuchung der historischen Voraussetzungen des Zolaschen Spätwerks *Les trois Villes*⁸¹ dieses als eklatantes Beispiel für den unaufhaltsamen Frontenwechsel dargestellt, den die führenden Männer jener Zeit vor allem in Frankreich vollziehen. 1892 besiegelt *La Débâcle*, der große Roman des Untergangs des Zweiten Kaiserreichs, zugleich auch das Schicksal einer toten Epoche. Von 1899 bis 1903 erstreckt sich der Zeitraum, in dem sich Zola den durchaus idyllischen, laizistischen Evangelien seiner Spätzeit *Fécondité*, *Travail*, *Vérité* zuwendet. Brunetière bekämpft den Rest

⁷⁹ A. a. O., S. 358.

⁸⁰ Goyanes, *El cuento español*, S. 352.

⁸¹ René Ternois, *Zola et son temps*. « Lourdes », « Rome », « Paris » (Publications de l'Université de Dijon, 22), Paris 1961.

Vgl. zu den Auswirkungen des französischen Fin de siècle auf das portugiesische Geistesleben die gute zusammenfassende Studie von Vianna Moog, *Eça de Queiroz e o século XIX*, Porto Alegre 1938, bes. x. 298ff.

von Positivismus seiner Zeit. Anatole France proklamiert das Ende des Naturalismus. Huysmans' Held in *Là-Bas* bezeichnet als abschreckendes Beispiel die Gefahren der noch kaum überwundenen Epoche. Die Romane der George Sand kommen mit dem Wiederaufblühen der Regionalliteratur (Bretagne, Normandie, Elsaß, Lothringen, Provence, italienischer Regionalismus) erneut zu Beliebtheit. Zugleich wird die soziale Frage immer dringlicher, die man im Sinne des bürgerlich humanistischen Individualismus durch « justice » und « charité » zu lösen hofft. Gestalten wie Silas Marner oder Adam Bede bei George Eliot sind für eine frühere Phase ebenso typisch wie die Helden der späten *Évangiles* von Zola. Der utopische Sozialismus eines Fourier ersetzt für Zola den traditionalistisch-idyllisch geprägten Sozialismus Proudhons, der sich unschwer auch mit den Vorstellungen eines « katholischen Sozialismus », den Leo XIII. in *Rerum Novarum* proklamiert, verbinden läßt und der, von Reformern wie Nitti und Vogüé verbreitet, deutliche Spuren auch in der laizistischen Umdeutung vieler zeitgenössischer Schriftsteller hinterläßt. Eça de Queiroz, der jahrelang in der Pariser Atmosphäre des Fin de siècle lebte, hat, wie Saraiva zeigte⁸², die Proudhonschen Mittelklasseideale zu einer « apoteose da bondade »⁸³ gesteigert. Jacinto ist deren Sprecher. Die Verherrlichung der menschlichen Güte ist aber nur möglich in der Distanz von der depravierten Gesellschaft⁸⁴.

⁸² A. a. O., S. 59ff.

⁸³ Vieira de Almeida, *A janela de Tormes (No centenário de Eça de Queirós)*, Lisboa 1945, S. 208.

⁸⁴ Nach Lins ist Queiroz « impregnado do princípio rousseauiano da bondade natural do homem e da perversão da sociedade » (a. a. O., S. 66).

Gegen die kritische Wertung von Lins und Saraiva stellt sich Jaime Cortesão, *Eça de Queiroz e a questão social*, Lisboa 1949. Aus einem Vergleich des Romans mit den späten Heiligenleben, besonders *F. Cristóvão* (posthum 1913), zieht der Autor den Schluß, daß Queiroz « sofreu as influencias daquele triplo credo idealista, franciscanista e social-cristão » (S. 12). Für ihn ist Eça zugleich « um proletário das letras » (x. 16) und « guiado por um ideal cavalheiresco, como esses velhos fidalgos, que caem na miseria, mas permanecem inadaptáveis às objectividades utilitárias da vida » (S. 33f.), eine Sicht, die uns nicht frei von Widersprüchen und idealisierendem Parti-pris erscheint.

Es scheint uns charakteristisch, daß die sozialistische Utopie gerade in den fortgeschrittensten Industrienationen jener Zeit entsteht, in Frankreich und England. William Morris' Verbindung von Ästhetizismus und kleinbürgerlich radikaler Sozialidylle in *News from Nowhere* (1890/1) nimmt in mancher Hinsicht das Spätwerk von Zola vorweg. Zugleich tritt hier wie in Frankreich die Sozialutopie als Antithese eines eskapistischen Ästhetizismus spätviktorianischer oder symbolistischer Prägung auf. In beiden Fällen ist die Zerstörung (real oder symbolisch) der depravierten städtischen Zivilisation (vgl. die Symbolik des Weltgerichts in *La Débacle*) die Voraussetzung zur Verwirklichung einer Sozialidylle, deren Fundamente im wesentlichen auf einem genossenschaftlichen und halbländlichen Ideal beruhen. Dabei scheint Zola zunächst verschiedene Lösungsmöglichkeiten zu erproben, ehe er seinen radikalen Thesenroman *Travail* (1901) verfaßt. Auf den Rückzug des Helden Pierre Froment in die kleinbürgerlich handwerkliche und halbländliche Lebensform auf dem Montmartre im Angesicht und in der Herausforderung der Stadt im Roman *Paris* (1898) folgt die Flucht aus der Stadt und aus dem kapitalistischen Produktionsbetrieb in ein agrarisches Siedlerleben in *Fécondité* (1899). Erst in *Travail* tritt an die Stelle der Flucht die am Ort erfolgende Ersetzung der industriell städtischen Gesellschaftsform durch das utopische Modell mit idyllischen Zügen, ein Indiz für die Einsicht des Autors in die radikale Macht und Ubiquität der abgelehnten Zivilisation. Bei Morris wie hier steht die kleinbürgerlich geprägte Uchronie an der Stelle einer utopischen Fluchtbewegung. In Ländern mit vergleichsweise später Entwicklung des industriellen Kapitalismus wie in Deutschland, Rußland oder der iberischen Halbinsel, wo sich noch lebendige Enklaven vorkapitalistischer, spätfeudaler und patriarchalisch ständischer Gesellschaftsstrukturen erhalten haben, bedarf es offensichtlich in geringerem Maße der radikalen Utopie, die aus einem alles erdrückenden Hier und Jetzt in ein *Nowhere* zu flüchten gezwungen ist. Das Ziel solcher traditionalistischer Lösungsversuche ist vorgezeichnet; es verlangt lediglich die Flucht aus dem depravierten, von der modernen Krankheit befallenen Teil der Gesellschaft in eine reale Gegend, die die Garantie für eine «echte», zugleich aristokratische und vormerkantilistische Lebensweise bietet, die zugleich durch die bür-

gerliche Idylle kontaminiert ist. Die Lösung ist vom Impetus her sowohl antiintellektuell und elitär als auch volksbezogen und verträgt sich recht gut mit der humanitären Liebe zum einfachen Mann, wie sie gerade für Eça de Queiroz typisch ist.

In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, daß Camp auf die Ähnlichkeit zwischen der Sozialphilosophie Peredas und Tolstois hinweist, ohne freilich dem Gedanken weiter nachzugehen⁸⁵. Die zugleich elitäre und volksbezogene, von der bürgerlichen Sehnsucht nach Idylle geprägte, moralisch dualistische Weltsicht des Autors von *Anna Karenina* (1873-77) entspringt weitgehend analogen Voraussetzungen wie die Altersphilosophie Peredas oder Queiroz's. Das genannte Werk zerfällt in zwei Simultanhandlungen: die Dekadenz der Stadt, die den Nährboden für den Abstieg der Heldin zu Ehebruch und Selbstmord in einer durch und durch inauthentischen und doppelzüngigen Gesellschaft abgibt, und das Leben des Levin auf dem Lande als gütiger Herr seiner Bauern, an deren Lebensrhythmus er teilnimmt. Seine Abreise aus Moskau kommt einer Flucht in die Natur gleich und wird durch eine aus Einsicht vollzogene Konversion zur definitiven Lebensentscheidung, durch die er dem negativen Sog der übrigen Romanhandlung entgeht. Auch hier tritt an die Stelle des verwirrenden städtischen Geflechts sozialer Beziehungen, von denen keine ihre ursprüngliche Reinheit bewahrt hat, die klare zweischichtige Ordnung Grundherr-Bauern, durch deren ausführliche Reflexion der Autor die Problematik der modernen Herrschaftsverhältnisse gelöst zu haben meint. Nicht die Frage nach einem möglichen Einfluß von Tolstoi auf die iberischen Autoren ist für uns hier vordringlich — obwohl man diese Frage wahrscheinlich bejahen müßte⁸⁶ —; sondern die aus ähnlichen Bedingungen resultierende Parallelität einer konservativen Weltanschauung gegenüber Problemen, die

⁸⁵ Jean Camp, *José María de Pereda*, S. 178.

⁸⁶ Vgl. allgemein zum Einfluß des russischen Romans in Spanien Robert E. Osborne, *Emilia Pardo Bazán. Su vida y sus obras* (Colección Studium, 42), Mexico 1964, Kap. V, S. 81-91; außerdem Walter T. Pattison, *El naturalismo español* (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 86), Madrid 1964, S. 130ff. und Goyanes, *El cuento español*, x. 378f.

bei jedem der genannten Autoren « ultrapassavam a sua educação e a sua ideologia »⁸⁷. Es gilt die allgemeine Erklärung von Elias für reaktionär romantische Reformmodelle: « Ihr romantisch-utopischer Charakter beruht zum Teil darauf, daß hier Menschen dem Leiden an den Zwängen, die Menschen selbst durch ihre Interdependenzen aufeinander ausüben, entgehen möchten und den Versuch machen, sich diesen Zwängen zu entziehen oder sie zu durchbrechen, ohne ein klares Wissen von der Struktur dieser Zwänge zu besitzen »⁸⁸. Im Unterschied zu den westeuropäischen Ländern bieten die iberischen Staaten ähnlich wie Rußland gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch die reale Möglichkeit, sich den Zwängen der modernen Industriegesellschaft lokal und glaubwürdig zu entziehen, ohne den Boden des gesellschaftlichen Engagements zu verlassen, wie dies etwa im 20. Jahrhundert im Ideal des « einfachen Lebens » im Wiechertschen oder Hamsunschen Roman geschieht. Der russische Roman eskamotiert seine Ideologie trotz allem selbst, indem er den Akzent auf die tragische Gestaltung des negativen Bereichs legt; Pereda macht die Bekehrung seiner Helden minimal überzeugend durch die Unterdrückung des städtischen Bereichs; bei Queiroz jedoch steht die Stadt trotz oder wegen ihres verurteilten Status wieder im Zentrum des Werkes, während das ländliche Gegenbild nicht ganz der Gefahr entgeht, in eine gewisse Belanglosigkeit abzugleiten⁸⁹.

Die thesenhafte Radikalität der Idylle gerade bei Queiroz ist zugleich auch ein Gradmesser für die Veränderung der äußeren Voraussetzungen seit dem Versuch einer vorsichtigen Aufhebung ständischer Schranken im Rahmen eines neuen bürgerlichen Gentry-Ideals bei Júlio Dinis⁹⁰. Die bürgerlich-optimi-

⁸⁷ So Saraiva über Eça de Queiroz, S. 137.

⁸⁸ Elias, *Die höfische Gesellschaft*, S. 391.

⁸⁹ Mit dieser Wertung stehen wir im Widerspruch zu Montesinos, *Pereda*, S. 257ff., der in dem portugiesischen Roman die Einheit von Geschehen und Ideologie stärker erfüllt sieht als bei Pereda.

⁹⁰ Wir verwenden den Begriff hier im Sinne der Definition von Franz Borkenau, *Der Übergang vom feudalen zum höfischen Weltbild* (Schriften des Instituts für Sozialforschung, 4), Paris 1934, reprogr. Nachdruck Darmstadt 1971, S. 172: Gentry ist « eine Schicht, deren gesellschaftlicher Einfluß auf ihrer Kapi-

stische Haltung in der Gestaltung des Stadtfucht-Themas unter naturidyllisch-therapeutischen Vorzeichen konnte noch von der essentiellen Einheit des ländlichen und städtischen Mittelstandes ausgehen und verkörpert daher die noch nicht durch den Industriekapitalismus in Frage gestellte merkantilistische Ideologie dieser Klasse um die Jahrhundertmitte in Portugal. In der Kongruenz von merkantiler und agrarischer Tätigkeit und der Verschmelzung von « fidalguia » und bürgerlichem Kapital zu einer neuen « aristocracia do 'trabalho' »⁹¹ zeitigt der Arbeitsbegriff knapp dreißig Jahre vor *Travail* in der spezifischen Atmosphäre des « Optimismo que corresponde a um período de repouso e euforia que sucede em Portugal à agitação subsequente à perda do Brasil »⁹², ein völlig anderes, harmonistisches und konformistisches Weltbild. So wird es verständlich, daß Pereda und Eça de Queiroz nur noch einen ähnlichen thematischen Rahmen bieten können, dessen Inhalt eine romanhafte Handlung im herkömmlichen Sinn immer mehr zurückdrängt und an deren Stelle den unüberbrückbaren Widerspruch als Dualismus auffängt. Die Stadt als Problem wird dabei ebenso wenig bewältigt wie das Land, während zumindest bei Zola die Stadt immer noch « als Aufgabe »⁹³ erscheint. An ihrer Behandlung bemißt sich das Ressentiment eines entfunktionalisierten Kleinadels gegen die ihn überholende Entwicklung.

Daher ist der Reformeifer eines Jacinto auch die Suche nach einer inneren Rechtfertigung, deren der traditionalistische und weniger weltmännische Autor von *Peñas arriba* kaum bedarf. Das Verhältnis von Jacinto Galeão zu den Seinen ist mithin auch weniger selbstverständlich und stärker entfremdet als das von Marcelo zu seiner Umgebung. Die häufigen Ausflüge Marcelos mit Chisco, die in kantabrischem Dialekt geführten Gespräche, die Heirat des einfachen Mädchens Lita, die

talkraft beruht, die jedoch zugleich ständische Vorrechte besitzt und vermöge der Kombination ihrer kapitalistischen und feudalen Wirkungsmöglichkeiten den Betrieb der Politik mehr und mehr monopolisiert ».

⁹¹ Saraiva, *Para a história da cultura em Portugal*, S. 83.

⁹² A. a. O., S. 89.

⁹³ Vgl. den Titel des Zola-Kapitels *Die Stadt als Aufgabe* von Volker Klotz, *Die erzählte Stadt*, München 1969, S. 194-253.

Montesinos kritisiert, die sich u.E. aber gut in den Gesamtplan einer eher das Verbindende als das Trennende der ständischen Gliederung betonenden Weltsicht einordnet; die Freundschaft Don Celsos mit den Vertretern bürgerlicher Intelligenz (Pfarrer, Arzt, Gelehrter) und die allabendlichen « tertulias », die lebhaft an Júlio Dinis erinnern — all das trägt zum Eindruck des zwanglos Geschlossenen bei, das in *A Cidade é as Serras* trotz dem kunstvolleren Stil keine echte Entsprechung hat. Jacintos Ehe mit Joantina wird erwähnt, nicht dargestellt und bleibt überdies ganz im eigenen gesellschaftlichen Kreis. So sehr er auch als messianischer Wohltäter der Gegend auftritt, so wenig kann er seine Rolle als Fremder und Eindringling ganz verbergen. Er bleibt im Grunde allein.

Es scheint, als sei von den Verhältnissen des französischen Fin de siècle ausgehend eine auch nur im Roman authentische Lösung des anvisierten Problems nicht mehr möglich. Der Stil verrät geradezu die Zwanghaftigkeit eines Harmoniebestrebens, das mit realistischen Mitteln nicht mehr erfüllt werden kann. Innerhalb des großen iberischen und gemeinromanischen Regionalromans mit eskapistischer Thematik ist damit ein unüberholbarer Schlußpunkt erreicht, dessen Fortsetzung in Romanen wie *Sinfonía pastoral* (1931) von Palacio Valdés nurmehr epigonalen Charakter tragen kann. Die Verbindung von idyllischer und sozialkritischer Motivierung und ihr restloses Aufgehen in einem binomischen Weltbild finden wir in dieser Form nur hier und bezeichnenderweise als Vermächtnis zweier der bedeutendsten Vertreter des realistischen iberischen Romans der Jahrhundertwende. *Peñas arriba* und *A Cidade e as Serras* bilden den ideologischen und dichterischen Höhepunkt einer Entwicklung, die, wie Goyanes gezeigt hat⁹⁴, in den eineinhalb Jahrzehnten im Umkreis ihrer Entstehungsdaten kulminiert und so das allgemeine psychologische Bedürfnis nach der Fluchtidylle verrät. Als typische Vertreter einer bürgerlich rousseauistischen Spätphase sind die Werke von Palacio Valdés, Fernando Segura oder Luis Maldonado u.a. in unserem Zusammenhang nurmehr von symptomatischem Interesse. *Aldea perdida* (1903) von P. Valdés schil-

⁹⁴ Goyanes, a. a. O. S. 347ff. « Cuentos rurales ».

dert die Zerstörung ländlichen Friedens durch die Zivilisation. Der späte Roman *Sinfonía pastoral* hat die Gewinnung des Großstadtmenschen durch die bukolische Schönheit des Landes zum Inhalt und zeigt damit bereits die typische Thematik des « einfachen Lebens » im 20. Jahrhundert. *El Camino* (1901) von Fernando Segura gestaltet den desillusionierten Rückzug eines in der Stadt verdorbenen Jungen aufs Land, wo er Ruhe und Frieden findet, während der Gesamttitel einer Erzählensammlung von Luis Maldonado *Del campo y de la ciudad* (1903) dem Konflikt ähnlich wie Queiroz, doch in umgekehrter Rangordnung, programmatischen Ausdruck verleiht. Die Anklänge des Stadt-Land-Konflikts in der sog. mittleren Periode der Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa* und *La Madre Naturaleza*, gehen von deutlich anderen, im Sinne des Zolaschen Frühwerks mythischen Vorstellungen aus, die eine Kritik des Landes und ständisch erstarrter Lebensformen nicht ausschließen⁹⁵. Eine noch kritischere Haltung nimmt die Autorin in *Bucólica* (1884) ein, den Briefen eines jungen Madrider an seinen Freund aus einem galizischen Dorf, wo er die innere Gesundheit wiederzuerlangen hofft, aber in Desillusion und Skepsis endet. Die folgende Wendung der Pardo Bazán zu einem stärker spiritualistisch-psychologisch motivierten Romantypus besonders unter dem Einfluß von Paul Bourget und das verspätete Vordringen des soziologischen Romans mit Benito Pérez Galdós sind ein Indiz für den allgemeinen Wandel des literarischen Klimas in Spanien, während die Situation in Portugal von Rossi so gekennzeichnet wird: « Der glänzendste Zyklus der portugiesischen erzählenden Dichtung geht dem Ende zu mit einer langsamen Rückkehr der Schriftsteller zur Beobachtung des Lebens in einer Bewegung und einem sozialen Klima, die weiterreichen und weniger harte Aspekte aufweisen als diejenigen der ersten Realisten »⁹⁶. Die

⁹⁵ Vgl. hierzu Donald Fowler Brown, *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán* (The University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 28), Chapel Hill 1957 und Mariano Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: T. Pardo Bazán*, Anales de la Universidad de Murcia 13 (1954/5) S. 157-234, bes. S. 213ff. und ders., *El cuento español*, S. 377.

⁹⁶ Rossi, *Geschichte der portugiesischen Literatur*, S. 312f.

große Romankunst wird fürs erste in Portugal keine Nachfolger finden.

In der spanischen Literatur aber kündigt sich eine neue, bedeutende Romanproduktion an, die vorwiegend die für das 20. Jahrhundert charakteristische Problematik des bürgerlichen Intellektuellen und seines gespaltenen Bewußtseins aufnimmt. In diesem Sinne scheint uns die sog. dritte Schaffensperiode der Pardo Bazán symptomatisch. Die späten Romane einer geistigen Konversion wie *La Quimera* (1905) und besonders *La Sirena negra* (1908) gehen von gänzlich neuen Problemstellungen und Motivierungen aus⁹⁷. Der Held des letztgenannten Werkes, Gaspar de Montenegro, zeigt die Überlagerung der eskapistischen Tendenzen durch Todesobsession und zersetzende Selbstzergliederung. Sein Ortswechsel von der Stadt aufs Land und die hier erfolgende innere Gesundung zeichnen sich dadurch vor den behandelten Romanen aus, daß die Flucht aufs Land durch einen speziellen psychologischen Konflikt erklärt wird und die innere Gesundung auf der Lösung dieses Konflikts beruht und nicht kausal mit der ländlichen Umgebung verknüpft ist, die nur temporäre Bedeutung hat. Der Stadt-Land-Konflikt bleibt, wo überhaupt vorhanden, völlig sekundär. Gerade die Handlung auf dem Lande durchbricht immer wieder den ländlichen Frieden (Duell, Tod des Kindes, Vergewaltigung des Kindermädchens, tödliche Lockung des Wassers auf den suizidbedrohten Helden). Die schwierige Liebe zwischen Mann und Frau beherrscht den Roman. Die Schwäche des Nachhalls des alten Bukolismus wirkt als Gradmesser veränderter geistiger Positionen, die den iberischen Roman von nun an relativ synchron mit der französischen Entwicklung verlaufen lassen.

Friedrich Wolfzettel

⁹⁷ Vgl. Gomez de Baquero, *La evolución de la novela. La última manera espiritual de la Sra. Pardo Bazán: «La Quimera» y «La Sirena negra»*, *Cultura Española* 10 (1908) S. 396-7 und Porfirio Sanchez, *La dualidad mística en «La Sirena negra» de Pardo Bazán*, *Hispania* 53 (1970) S. 189-97.

ROMANCERO ANTIGUO Y MODERNO (DOS NOTAS DOCUMENTALES)

A la memoria de
A. Rodríguez-Moñino

La ejemplar erudición de Antonio Rodríguez-Moñino, extinguida en tan mala hora para el hispanismo internacional, nos ha de seguir brindando en sus escritos póstumos múltiples descubrimientos esclarecedores para la historia del Romancero tradicional. En memoria del maestro, damos a conocer aquí un par de nómulas sugeridas por dos publicaciones suyas de fundamental importancia: *La Silva de romances de Barcelona, 1561: Contribución al estudio bibliográfico del Romancero español del siglo XVI* (Salamanca, 1969) y *La Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551): Ahora por vez primera reimpresa desde el siglo XVI en presencia de todas las ediciones* (Zaragoza, 1970).

I

En un artículo reciente, Manuel Alvar ha estudiado de modo exhaustivo el romance tradicional de *Tamar y Amnón*¹. El poema goza actualmente de una vasta difusión peninsular y ha pasado a Marruecos para prosperar también entre los judíos sefardíes. Como muestra mínima de las infinitas transformaciones tradicionales del romance, reproducimos a continuación dos de los muchos textos inéditos de que disponemos. La siguiente versión judeo-española,

¹ «El romance de Amnón y Tamar: Un tema erudito en la tradición oral», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXX, núms. 238-240 (oct.-dic. 1969), pp. 308-376. A continuación nos referiremos a una redacción refundida publicada en *El Romancero: Tradicionalidad y pervivencia* (Barcelona, 1970), pp. 163-219.

una de diecinueve recogidas por nosotros en Marruecos durante los veranos de 1962 y 1963², nos la cantó en Tánger el Sr. Salomón Hazán, de 65 años, el 13 de septiembre de 1962. Nacido en Tánger, el Sr. Hazán aprendió su repertorio romancístico de una pariente suya procedente de Tetuán:

- Un hijo tien' el rey David, que por nombre Amnón se yama.
 Namoróse de Tamar, aunqu' era su propia'rmana.
 Fuertes fueron los amores; malo cayó y echado en cama.
 Y un día por la mañana, su padre y a verle entrara:
- 5 — ¿Qué tienes y tú, Amnón, hijo mío y de mi alma?
 — Malo estoy yo, el rey, mi padre, malo estoy yo y non como
 [nada.
- ¿Qué comerás tú, Amnón, pechuguitas d' una pava?
 — Yo las comeré, el rey, mi padre, si Tamar me las guisare.
 — Yo se lo diré a Tamar, que te las guise y te las traiga.
- 10 — Si es cosa que viniere, venga sola y sin compañía.
 Eyos en estas palabras, Tamar por la puerta'ntrara:
 — ¿Qué tienes y tú, Amnón, hermano mío y de mi alma?
 — De tus amores, Tamar, me trajeron a esta cama.
 — Si de mis amores 'stás malo, no te levantes d'esa cama.
- 15 Tiró la man' al pecho y a la cama l'arronzara.
 Tres gritos diera Tamar, siete sielos aburacara.
 Triste saliera Tamar, triste saliera y malairada.
 En mitad d'aquel camino, con Absalóm se encontrara.
 — ¿Qué tienes y tú, Tamar, hermana mía y de mi alma?
- 20 — Umá Amnón, tu hermano, me quitó mi honra y fama.
 — No s'te dé nada, Tamar, no s'te dé nada, mi alma.
- 22 Antes qu'arraye el sol, su sangre será derramada³.

Veamos ahora una breve versión extremeña recogida el 21 de julio de 1972 en Santibáñez el Alto (p. j. Hoyos; prov. Cáceres) por

² Sobre la encuesta de 1962, véase el reportaje de Israel J. Katz, *Bulletin of the International Folk Music Council*, XXIII (abril, 1963), p. 15.

³ La palabra *umá* (v. 20) 'en cuanto a, tocante a' deriva del árabe marroquí *u-amma, wa-amma* 'quant à'. Cfr. H. Mercier, *Dict. arabe-français* (Rabat, 1951) p. 4 b, y J. Benoliel, «Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitía», *BRAE*, XXXIII (1952), 278 b.

S. G. y Pilar V. Armistead, según la cantó una mujer de unos 30 años nacida en el pueblo:

- El rey moro tenía un hijo más hermoso que la plata.
 A la edad de quince años, se enamoró de su hermana.
 De dolol de corazón, cayó malito en la cama.
 Sube su madre a verlo: — Hijo mío, ¿qué te pasa?
- 5 — Tengo una calenturita, que la vida se me acaba.
 — Te mataremos un ave d'éstos que vuelan por casa
 y una tacita de caldo que la suba tu hermana.
 — Si sube, que suba sola; que no suba acompañada;
 porque, si acompañada sube, soy capaz de devorarla.
- 10 Y al verla entral por la puerta, se ha tirado de la cama
 y besándole la boca y tapándole la cara.
 — Y hermano, si eres mi hermano, hermanito de mi alma,
 y en unión de tus amigos no digas que soy gozada.
 Y eso de los nueve meses, tuvo una niña encarnada,
- 15 con un letrado que dice: «Viva mi papa y mi mama»⁴.

En su extenso estudio, Alvar señala la curiosa falta de toda documentación antigua del romance tradicional. Como único antecedente arcaico, menciona un romance del siglo XVI, en asonancia *á-o*, descubierto recientemente por P. Ontañón de Lope en un manuscrito de la Hispanic Society de Nueva York⁵. Pero como el mismo Alvar afirma, muy razonablemente, el poema antiguo no guarda relación alguna con el romance tradicional, aparte de que los dos reflejan la misma narración bíblica. El ingente estudio bibliográfico publicado por Rodríguez-Moñino en 1969 en *La Silva de 1561* nos permite ahora dar a conocer otro romance sobre el mismo tema

⁴ El v. 9 b, frecuente en la tradición oral, reemplaza indebidamente la variante «soy capaz de rechazarla». Cfr. el texto de Alcuéscar (Cáceres) que publica B. Gil, *Romances populares de Extremadura* (Badajoz, 1944), pp. 7-8; Id., *Cancionero popular de Extremadura*, I (Badajoz, 1961), 54; Alvar, *El Romancero: Tradicionalidad*, p. 312. El v. 15 b será una transformación insípida de un posible remate «con un letrado que dice: / «Hijo de hermano y hermana». Cfr. Alvar, p. 211: «y de nombre le pusieron / hija de hermano y hermana».

⁵ «Veintisiete romances del siglo XVI», *NRFH*, XV (1961), 180-192: núm. 16 (p. 187). Cfr. el comentario de Alvar, pp. 165-166, donde también menciona otro artificioso romance antiguo publicado por Durán (núm. 452).

que, a primera vista, parece constituir la fuente antigua del difundidísimo poema moderno. Trátase de un romance publicado en los *Romances nvevamente sacados de hystorias antiguas dela cronica de España por Lorenço de Sepulveda...* (Anvers: Martín Nucio, s. a. [hacia 1550]) y reproducido en la colección del mismo título impreso también en Anvers, por Philippo Nucio, en 1566⁶. En las dos ediciones, el romance figura en los folios 255 r. a 257 r. Como su contraparte moderno, el poema está asonantado en *á-a* y empieza: «Vn hijo del rey Daud / namoro se de su hermana», verso que ineludiblemente recuerda el principio del romance tradicional, sobre todo en sus realizaciones judeo-españolas. Ahora, a pesar de este *incipit* sugerente y su asonancia común, el acuerdo entre los dos poemas es, según creemos, fortuita. A menos que el romance antiguo hubiera sufrido tan radical reelaboración como para convertirse casi en otro nuevo poema intermediario — desconocido para nosotros, desde luego —, no puede constituir la fuente del romance moderno. Entre éste y el romance de Sepúlveda no se encuentra ninguna semejanza verbal, ni de contenido, que no sea explicable como mera coincidencia o en términos de su común fuente bíblica. El romance antiguo merece sumarse, por lo tanto, a la documentación del citado estudio de Alvar, no como antecedente directo del poema por él estudiado, sino como otra manifestación más de la popularidad en el romancero del siglo XVI de la famosa historia bíblica de incesto fraternal. A continuación damos a conocer el texto según las dos ediciones de Sepúlveda, tomando como base la que carece de fecha (será de hacia 1550) y señalando en nota las pocas variantes que incorpora la de 1566. A mano derecha apuntamos entre corchetes los versículos correspondientes en 2 Samuel 13 : 1-20, 22-29 :

VN hijo del rey Daud
namoro se de su hermana
a el llamauan Amon

⁶ Nos incumbe agradecer a nuestro amigo Diego Catalán, quien a su vez también había notado la semejanza entre los dos romances y, al saber de nuestro interés por el tema, nos cedió con característica generosidad la oportunidad de redactar esta nota, facilitándonos fotografías de las dos ediciones de Sepúlveda. Conste también nuestro agradecimiento al Dr. Theodore S. Beardsley, Jr., de la Hispanic Society of America por habernos concedido permiso para publicar los textos de Sepúlveda.

- y ella Thamar se llamaua [1]
5 mucho le aquexa esta pena
muy grand tormento le daua
anadie quiere dezirla
consigo sela callaua
porque le pone verguença
10 ver que ella era su hermana
no huelga con sus amigos
ninguno lo recreaua
y con este pensamiento
echo se malo en la cama [2]
15 vn su primo Ionadab
que mucho a Amon amaua [3]
era varon muy prudente
de esta manera le habla :
Que mal has hijo del rey / 255 v.
20 que cada dia te adelgaza [4]
porque no me lo descubres
pues te amo de mi alma.
no es razon que estes penado
y que yo parte no aya
25 de tus passiones y enojos
que esta es la ley de quien ama.
Amon le conto su pena
que conosçe que lo amaua
dixo estoy enamorado
30 de Thamar donzella hermana
de mi hermano Absalon
esto es lo que me penaua.
Dixo el primohaz te enfermo
di que estas malo en la cama [5]
35 quando venga el rey a verte
de esta manera le habla :
Señor suplico a tu alteza
venga aca Thamar mi hermana
que me haga de comer
40 lo que yo mas desseaua
si me lo da por su mano
comere de buena gana.

- Agrado a Amon el consejo
y fingio que enfermo estaua. [6]
- 45 Su padre quando lo supo
vinolo ver a su casa
preguntole por su mal
de esta manera le habla :
Señor enfermo me siento / 256 r.
- 50 de comer no tengo gana
por lo qual pido a tu alteza
vna merçed señalada
que me embie aca a Tamar
para que el comer me haga.
- 55 Su padre quando esto oyo
embio luego a llamalla [7]
la qual vino a ver a Amon
hallolo echado en su cama [8]
ante el tomo la harina
- 60 y quando estuuo mezclada
desliola ante sus ojos
el comer le aparejaua.
quando la tuuo cozida
que la coma selo daua. [9]
- 65 Amon no quiso comello
mando que todos se salgan
desque se vuieron salido
con Tamar assi hablaua [10]
mete me alla de comer
- 70 alla dentro en mi recamara
metio Tamar la comida
mas Amon de ella pegaua [11]
dizele duerme conmigo
mas Tamar bien se escusaua [12]
- 75 no hagas tan gran maldad
mira bien que soy tu hermana
no sufrire tal deshorrta
porque sere profanada [13]
no hagas tan gran locura / 256 v.
- 80 que te sera mal contada
que en Ysrael no se sufre

- vna maldad tan maluada
pide me al rey por muger
darte me ha de buena gana.
- 85 Amon no escucha razon
antes alli la forçaua [14]
y luego la aborrecio
mas delo que antes la amaua [15]
mandole que se leuante
- 90 que luego de alli se vaya
dize ella mas mal es este
que la deshorrta passada, [16]
mas el le tiene tal odio
que nunca quiso escuchalla
- 95 llamando alli a vn su moço
que la eche le mandaua [17]
y que cierre bien la puerta
quando la tuuiere echada
echola el moço de alli
- 100 hizolo que el le mandaua [18]
ella se puso ceniza
sus vestiduras rasgaua [19]
sus manos en la cabeça
yua y grandes bozes daua
- 105 su hermano Absalon la encuentra
y muy bien la consolaua [20]
el que lo hizo es tu hermano
la deshorrta este callada
calla ninguno lo sepa / 257 r.
- 110 no afligas assi tu alma
quedo Tamar con su hermano
muy triste quedo en su casa
malquiere Absalon a Amon
mas consigo se lo calla [22]
- 115 consigo encubre su odio
nunca le hablo palabra
passados son ya dos años
sus ouejas trasquilaua [23]
a sus hermanos combida
- 120 al rey tambien suplicaua [24]

- que quiera yr tambien alla
y que esta merced le haga.
Escusose de esto el rey
la su bendicion le echaua. [25]
- 125 Dize el que pues no quiere yr
que Amon alomenos vaya [26]
el rey no quiere otorgallo
Absalon lo importunaua [27]
dióle el rey al fin licencia
- 130 mandale que con el vaya.
Absalon quando lo tuuo
en su ható y su cabaña
mando lo matar alli
por vengar dela su hermana [28]
- 135 y assi fue muerto el Amon
136 y Thamar quedo vengada. [29]

Variantes de la ed. de 1566 :

- 72 mas Amon de ella pagaua (256 r.)
94 que nunca quiso escucharla (256 v.)
122 y que esta merced le haga, (257 r.)
127 el rey no quiere otorgarlo (257 r.)

II

Con la finalidad de disponer de un buen muestrario oral de materiales inéditos peninsulares, que sirvieran de « control » para la edición de nuestro gran romancero judeo-español, S.G.A. llevó a cabo entre 1962 y 1964 una serie de encuestas romancísticas en varios pueblos de las provincias de Ávila, Zamora, Salamanca, Cáceres y Guadalajara. Entre los diversos materiales grabados en cintas magnetofónicas durante estas encuestas figuran dos textos de una curiosa oración popular en versos romancísticos. He aquí el romance según lo recitó Marcelina Díaz, de unos 50 años, en Pioz (p. j. Pastrana ; prov. Guadalajara), el 2 de julio de 1962 :

Jesucristo iba a decir misa con grande divinidad.
Lleva la hostia en la mano y la lleva a consagrar.

- Consigo lleva a San Pedro, consigo lleva a San Juan,
consigo los doce apóstoles, que en su mesa comen pan.
- 5 — Hijos míos, esta tarde a confesar ;
mañana por la mañana, a oír misa y comulgar.
El que diga esta oración tres veces al acostar
las puertas del paraíso las hallará
- 9 y las del infierno jamás las verá.

Otra versión se recogió en Horcajo de las Torres (p. j. Arévalo ; prov. Ávila), el 28 de junio de 1964, recitada por Benedicta Yenes, de 78 años :

- Jesucristo va a decir misa con su grande soledad.
Consigo lleva a San Pedro, consigo lleva a San Juan,
consigo los doce apóstoles, que a la mesa comen pan.
— Esta noche, hijos míos, os tengo de confesar.
- 5 A la mañana, si puedo, os daré de comulgar.
Su cuerpo pasa por hostia, su sangre por vino real.
Quien esta oración dijera tres veces al acostar
salvará el alma a sus padres y la suya principal,
- 9 aunque tenga más pecados que arenas tenga la mar.

Durante una reciente encuesta romancística en la provincia de Soria, S.G.A., Israel J. Katz y Iacob M. Hassán recogieron otras dos breves versiones recitadas, en la capital, por Teresa González Soria, de 70 años, del pueblo de La Mallona (p. j. Almazán), el 10 de agosto de 1972, y en Laína (p. j. Medinaceli), por Isabel Chamorro, de 74 años, el 14 de agosto :

- Jesucristo dijo misa en el altar divinidad.
Con la hostia en la mano, se puso a consagrar.
Consagrar, Jesús, San Pedro ; consagrar, Jesús, San Juan ;
- 4 consagrar los doce apóstoles, que en la cena comen pan.

(La Mallona)

Jesucristo bajó a 'icir misa con grande devinidad.
Bajó con la hostia en la mano, la hostia de consagrar.
Consigo lleva a San Pedro, consigo lleva a San Juan,
consigo lleva a sus doce apóstoles, que en su mesa comen pan.

5 Y dijo: — Apóstoles míos, os quiero confesar
6 y mañana, otro día, os daré de comulgar.

(Laína)⁷

Este diminuto romance piadoso ha alcanzado cierta difusión en el centro de la Península como rezo popular. Conocíamos otras cinco versiones de las provincias de Santander, Álava y La Rioja y de Andalucía (s. l.), publicadas en varias colecciones de poesía tradicional⁸. Existen además dieciocho textos inéditos de Oviedo, León, Salamanca, Segovia, Madrid, Toledo, Teruel, Cáceres y Jaén en el masivo repertorio del Archivo Menéndez Pidal⁹. Pero hasta hace poco se ignoraba la fuente antigua de este breve poema. Ahora se puede precisar gracias a la magistral edición de *La Silva de 1550-1551* y los datos bibliográficos reunidos por Rodríguez-Moñino en *La Silva de 1561*. En la *Segunda parte dela Silua de varios Romances*, impresa por Estéban de Nájera, en Zaragoza, 1550 (fols. vj vo. - ix), figura un largo romance piadoso, titulado *Romance de la institución del sanctíssimo sacramento del altar*, de un total de 134 hemistiquios, cuyos versos iniciales guardan, según creemos, una relación genética con nuestro rezo moderno. A continuación reproducimos únicamente los primeros 72 hemistiquios, subrayando aquellos elementos de las que puedan haberse hecho eco en el poema moderno. El romance entero se puede leer en las pp. 273-274 de la inmejorable edición de Rodríguez-Moñino, de donde reproducimos los siguientes versos (compulsados con el texto original):

⁷ En ambos casos el poema se asocia a sendas versiones de *¿Por qué no cantáis la bella?* a lo divino. Cfr. J. M. de Cossío y T. Maza Solano, *Romancero popular de La Montaña*, 2 tomos (Santander, 1933-1934), núms. 421, 455-460, 463.

⁸ Cossío-Maza, II, núm. 477; J. I. Irigoyen, *Folklore alavés* (Vitoria, 1949), pp. 121-122; J. Magaña, «Notas para un romancero religioso de La Rioja», *Berceo*, II (1947), 445-461: pp. 450, 451; B. Gil, «Romances tradicionales de La Rioja», sobretiro de *Berceo*, XVII y XVIII (Logroño, 1962), p. 40 (núm. 36); F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, I (Madrid, s. a.), p. 425 (núm. 1054).

⁹ Agradecemos a nuestro amigo Diego Catalán la oportunidad de consultar estos materiales.

Missa dize Jesu christo
missa quiere celebrar
alla en Hierusalem
essa insigne ciudad

- 5 *con el estaua sant Pedro*
con el estaua sant Juan
con el estauan los doze
a su mesa diuinal
las palabras que le dize
10 dignas eran de llorar
con desseo he desseado
aquesta cena cenar
antes que mi fin y muerte
se me houiesse de acercar
15 Estad hermanos atentos
porque os digo enla verdad
quel testamento primero
ya lo quiero reuocar
los misticos sacrificios
20 aqui tienen de cessar
ya los bezerros legales
no se han de sacrificar
nouum mandatum do vobis
nueua ley os quiero dar
25 antes que del mundo parta
memoria os quiero dexar
Estas palabras diziendo
tomaua el pan del altar
alça los ojos al padre
30 con diuina auctoridad
ya tiene el pan en sus manos
para hauer de consagrar
abre su diuina boca
diziendo con magestad
35 *Comed que aqueste es mi cuerpo*
que se ha de sacrificar
cesse cesse ya la sombra
venga la ley de verdad
el cordero ques figura

- 40 ya de hoy mas ha de cessar
este es el pan figurado
por lo cenceño y legal
esto queda en mi memoria
esto os dexo en mi lugar
- 45 quando esto oyeron los doze
no cessauan de llorar
en esto el gran sacerdote
tomo el *caliz* del altar
y al licor que en el estaua
- 50 lo hizo trassubstanciar
en su sangre limpia y pura
y esto les dio por manjar
O soberano combite
refection angelical
- 55 viuo pan que nos conortas
con tu dulçura vital
todo el collegio se admira
mirando tal nouedad
ya el pontifice del cielo
- 60 la missa quiere acabar
tomo su preciosa sangre
de aquel vaso celestial
diziendo con voz tan grande
que a todos haze temblar
- 65 beued esto ques mi sangre
la qual se ha de derramar
en remission y rescate
del pecado paternal
O combite soberano
- 70 de inefable caridad
cena de suma hartura
donde dios es el manjar ...

Las versiones modernas se inspiran indudablemente en el poema antiguo. Se podría intuir, quizá, la intervención de algún presbítero de pueblo en el moldeamiento de los elementos esenciales del antiguo romance dentro de un breve conjunto que sirviera los propósitos cotidianos de la piedad popular. Los hemistiquios 1-2, 5-8 y 31-32

sobreviven claramente en este nuevo poema; 35, 51 y 61, así como otros elementos dispersos en el romance antiguo, quizá se reflejen en versos como «Tomad mi sangre por vino, / tomad mi cuerpo por pan» (Cantalpino, Salamanca, inéd.), «Su cuerpo pasa por hostia, / su sangre por vino real» (Horcajo de las Torres) u «os daré mi cuerpo y sangre / para ayuda de almorzar» (Cossío-Maza, núm. 477), aunque, como el cáliz del hemistiquio 48 que también figura en muchas versiones modernas, bien pueden ser coincidentales en su acuerdo con el texto antiguo. Otras facetas del romance moderno responden a factores externos. El v. 4, de ineludibles resonancias carolingias, «consigo lleva a los doze / que a su mesa comen pan» (León, inéd.), reflejará la influencia de una escena muy parecida (misa / personaje central / catálogo épico de secuaces / «que a su mesa comen pan»), que sirve de introito al romance de *Bramante y Roldán* (Primavera 194):

EN missa esta el emperador alla en sant Juã de letrã
conel esta Ualdouinos y Urgel dela fuerça grande
y con el Dardin dardeña y don Carlos de Motaluan
conel esta Olieros conel estaua Roldan
con el el infante Gayferos salido de captiuidad
conel estauan los doze que a su mesa comen pan ...¹⁰

La promesa de salvación con que se remata el pequeño romance moderno, siendo, desde luego, ajeno a su antepasado de 1550, ofrece por otra parte, un firme contacto con la poética de los rezos populares. Semejantes complejos formulísticos constituyen uno de los desenlaces más frecuentes en este subgénero de la poesía tradicional, tanto en sus manifestaciones hispanas como en las ultrapirinaicas. Compárense los ejemplos siguientes:

¹⁰ *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 tomos (Madrid, 1960), I, p. 121; otras versiones: Id., p. 252; H. Thomas, *Trece romances españoles impresos en Burgos, 1516-1517, existentes en el British Museum* (Barcelona, 1931), p. 13; F. J. Sánchez Cantón, «Un pliego de romances desconocido, de los primeros años del siglo XVI», *RFE*, VII (1920), 37-46. El mismo catálogo épico, terminado en «los doze / que a su mesa comen pan», se da en varios romances carolingios: *Primavera* 164, 173, 178, 195. Para más datos, véase nuestro libro, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Y. A. Yoná* (Berkeley-Los Angeles-Londres, 1971), p. 48, n. 23.

Quien esta oración dijere tres veces todos los días
a la hora de su muerte verá a la Virgen María ¹¹.

Quien dijere esta oración todos los biernes del año
sacará un alma de pena y la suya de pecado.
Quien la sabe y no la dice, quien la oye y no la aprende
en el día del juicio verá su alma lo que pierde ¹².

Que el que esa oración dijere tres veces en la noche y tres en el día
las puertas del infierno no las verá,
las del purgatorio no las desandaría
y las de la gloria abiertas las hallaría ¹³.

Quien esta oración rezare tres veces al día
las puertas del cielo abiertas las hallará
y las del infierno jamás las verá ¹⁴.

Quem esta oração disser tres annos continuados
ganha tantas indulgencias como hervinhas teem os prados.
Quem não sabe, não a diz; quem não ouve, não a aprende;
lá vem o Dia-do-Juizo, que assim se arrepende ¹⁵.

¹¹ Rodríguez Marín, I, núms. 1052, 1051. Para un ejemplo antiguo de la misma fórmula, véase Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, ed. J. Delgado Campos (París, 1950), p. 72 (Mamotreto XVII).

¹² Rodríguez Marín, I, núm. 1053. Cfr. Cossio-Maza, II, núm. 442; R. A. Laval, *Contribución al folklore de Carahue (Chile)* (Madrid, 1916), p. 29; R. Barros y M. Dannemann, *Romancero chileno* (Santiago de Chile, 1970), p. 87 (núm. 15); A. M. Espinosa, *Romancero de Nuevo Méjico* (Madrid, 1953), núm. 170.

¹³ D. Catalán et al., *La flor de la marañuela: Romancero general de las Islas Canarias*, 2 tomos (Madrid, 1969), I, núm. 302. Cfr. núm. 192.

¹⁴ Espinosa, *Romancero de Nuevo Méjico*, núm. 172. Cfr. núms. 171, 173, 176-178.

¹⁵ J. Leite de Vasconcellos, *Romanceiro portuguez* (Lisboa, 1886), p. 32; Id., *Romanceiro português*, 2 tomos (Coimbra, 1958, 1960), II, núms. 766, 780, 783; Th. Braga, *Romanceiro geral portuguez*, 2da ed., 3 tomos (Lisboa, 1906, 1907, 1909), II, 449; J. y F. Pires de Lima, *Tradições populares de Entre-Douro-e-Minho* (Barcelos, 1938), pp. 148, 164, 165; A. C. Pires de Lima y B. Daciano, « Tradições de Azurara: Ensalmos e orações », *Douro-Litoral*, 4ta serie, I-II (1950) 116-140: pp. 129, 139.

Qui aquesta oració dirà i farà dir
de tres dies i tres nits no podrà morir,
sense confessar ni combregar
les penes de l'infern no veurà. Amén ¹⁶.

Quien diga esto tres veces al día, aunque tenga tantos
pecados como hierbas en el mundo y arenas en el mar, no
verá penas en el infierno ¹⁷.

Qu aquest sant ouresoun saurie
et tres fes doou jour lou dirie,
quand senso counfessien mourie,
au Paradis anarie. Amen ¹⁸.

Ceux qui diront cette oraison,
trois fois le soir et trois fois le matin,
auront le paradis à la fin ¹⁹.

'St' urazion tri volt e' dè chi la dirá,
le porti de' l'inferan mai nun s'avrirá,
queli de' paradís sempr'averti le sará
in que' mument ch'a bisognará ²⁰.

S. G. Armistead y J. H. Silverman

University of Pennsylvania.
University of California, Santa Cruz.

¹⁶ J. Amades, *Folklore de Catalunya: Cançoner* (Barcelona, 1951), núm. 3509. Cfr. núm. 3414.

¹⁷ R. M. de Azkue, *Euskalerraren yakintza: Literatura popular del país vasco*, IV (Madrid, 1947), pp. 7, 8, 9.

¹⁸ D. Arbaud, *Chants populaires de la Provence*, 2 tomos (Aix, 1862-1864), I, 16. Cfr. p. 14.

¹⁹ J. Daynard, *Vièux chants populaires recueillis en Quercy* (Cahors, 1889), p. 304. Cfr. también M. Barbeau y E. Sapir, *Folk Songs of French Canada* (New Haven, 1925), p. 84.

²⁰ B. Pergoli, *Saggio di canti popolari romagnoli* (Forlì, 1894), p. 84. Cfr. G. Mazzatinti, *Canti popolari umbri raccolti a Gubbio* (Bologna, 1883), p. 308; A. Balladoro, *Folk-lore veronese: Canti* (Torino, 1898), pp. 20-21; C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte* (Torino, 1957), pp. 665, 670 (núms. 154, 157C).

A PROPOSITO DE *LA FOLLA* DI PAOLO VALERA

La distinzione operata da Antonio Gramsci fra i diversi tipi di romanzo « popolare » non ha ancora trovato dopo circa un quarantennio — ricordiamoci che Gramsci scriveva le sue note all'inizio degli anni trenta — alcuna significativa applicazione storiografica nell'ambito della italiana *paralittérature*¹.

Eppure il *repêchage* di opere dell'appendice italiana, attuato negli ultimi anni da più parti — in risposta ad un'esigenza di mercato ben chiara nelle motivazioni commerciali, ma non altrettanto in quelle critico-ideologiche —, ripropone con la massima urgenza la necessità di far luce su questo settore non marginale, se non altro, in senso macroscopicamente quantitativo, della « cultura » nazionale, al fine di eliminare i molti, troppi equivoci che precludono ancora sia la corretta comprensione teoretica del fenomeno appendice, sia la sua concreta conoscenza storica. A ogni nuova occasione, infatti, la tipologia di Antonio Gramsci, pur nella sua ovvia schematicità, ci continua a sembrare se non la risolutiva, certamente quella più feconda di verifiche dialettiche.

L'ultima di queste conferme ce la dà uno dei romanzi « popolari » più recentemente ripubblicati, *La folla* di Paolo Valera a cura di Enrico Ghidetti²; l'opera maggiore, cioè, di un rappresentativo, ma

¹ A. Gramsci, *Diversi tipi di romanzo popolare*, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 110-111.

² P. Valera, *La folla*, Napoli, Guida, 1973. Ci pare opportuno segnalare la pressoché simultanea ripubblicazione di altri significativi scritti del Valera: *Antologia della rivista « La folla »*, Napoli, Guida, 1973; *Le terribili giornate del maggio 1898*, Bari, De Donato, 1973. Tenendo conto anche della comparsa di un saggio di Glauco Viazzi sulle strutture semiologiche della prosa valeriana (*Appunti sulla prosa di P. Valera*, in « Belfagor », 31 marzo 1973) e delle numerose recensioni dedicate alle opere citate (cfr., ad es., « L'Unità », del 28 febbraio 1974), ci appare indiscutibile la rinascita dell'interesse critico nei confronti di questo dimenticato esponente della nostra letteratura di opposizione otto-noventesca.

insieme atipico, *enfant terrible* della nostra letteratura e del nostro socialismo anarchico otto-novecenteschi. Risulta, di primo acchito, ascrivibile alla prima delle categorie individuate da Gramsci: « tipo Victor Hugo, Eugenio Sue (*I miserabili*, *I misteri di Parigi*) a carattere spiccatamente ideologico-politico, di tendenza democratica legata alle ideologie quarantottesche »³. Sennonché una più attenta lettura del romanzo in questione ci permette subito di renderci conto che il problema di una sua precisa collocazione non è vanificato da un tale orientamento, bensì appena impostato.

La folla, apparso a Milano nel 1901⁴, è un romanzo assolutamente atipico rispetto ai prodotti che siamo soliti definire « romanzi d'appendice » — ma si tratta, anche in questo caso, di una denominazione che preferiamo forzatamente, in quanto manca da noi un termine che valga a sostituire l'ottimo *paralittérature* dei francesi, funzionale a unificare altre definizioni, ormai acquisite nel lessico italiano, ma carenti per la loro settorialità —⁵. La sua atipicità si riscontra innanzitutto nella struttura: *La folla* è privo di un effettivo intreccio, costituito com'è da un flusso ininterrotto, anche per la mancanza di qualunque ripartizione in capitoli e paragrafi, di scene della vita grama e violenta di quella nuova corte dei Miracoli che è il milanese Casone del Terraggio di Porta Magenta.

I personaggi, che sarebbe forse il caso di designare « attanti », secondo la definizione di Greimas, sono una vera e propria folla, secondo l'indicazione programmatica contenuta nel titolo stesso del romanzo, e tutti consumano inavvertitamente la propria vita nello sforzo della sopravvivenza quotidiana, amara e stentata anche nei momenti di maggior « benessere ». È un mondo proletario e sottoproletario popolato da individui che esercitano i più svariati mestieri: lavandaie, stiratrici, pettinatrici, fruttivendole, locandiere, lavapiatti, prostitute le donne; straccivendoli, calzolari, suonatori ambulanti i personaggi di sesso maschile. Né mancano il venditore ambulante — è « Alessandrino il pancione », cremonese, inurbato in Milano col

³ A. Gramsci, *Op. cit.*, p. 110.

⁴ P. Valera, *La folla*, Milano, Tipografia degli operai, 1901; poi, incompleto, col titolo *Il romanzo della folla*, ne « La folla », febbraio 1902-ottobre 1903.

⁵ Si veda a tale proposito: A. Palermo, *È sempre nel ghetto la letteratura « popolare »*, in « Il Globo », 21 aprile 1973.

miraggio di una mai raggiunta agiatezza —, l'indoratore, l'imbianchino, il chiavaiuolo, l'inchioldatore di casse da morto, il mendicante, il ladro. Nel casone-ghetto, tipico prodotto architettonico-sociale della Milano industriale secondo-ottocentesca, sono confinate insomma intere, formicolanti famiglie, tutte coinvolte nello stesso destino di miseria e di abbandono, tagliate fuori dal « cammino del progresso ». Milano è solo lo sfondo lontano, mentre il Casone, con la sua popolazione brulicante, assurge a simbolo della città nella città.

E la conferma di tale situazione di abbandono ed estraneità al recente assetto socio-politico nazionale ci viene, sin dalle prime pagine del romanzo, da una delle tante « comparse »: è Martino, l'imbianchino fermamente convinto, sulla base della sua esperienza, che « certa gente rimane refrattaria a qualsiasi mutamento sociale. È nata così e così deve morire ». Discutendo con Paolino, « il chiavaiuolo che leggeva 'Il Secolo' e che si ostinava a credere che il progresso di quarant'anni aveva alterato anche le abitudini del Terraggio, [...] Martino dondolava la testa dicendo che non voleva occuparsi delle inezie. La vita non doveva essere studiata a individui o a gruppi, ma a moltitudini. Perché sono le moltitudini che danno l'assieme, l'idea generale. — E l'idea generale, caro mio, è che gli straccioni sono rimasti i porconi di prima »⁶.

E alla sua voce fa eco quella del Luraschi, l'inchioldatore di casse da morto, il quale conclude icasticamente la discussione: « Cre-detelo, quando un operaio lavora come lavoro io e conduce la vita modesta che conduco io, il progresso non può essere progresso »⁷.

Il romanzo è costituito dunque da innumerevoli scorci di vita popolare, scene interpretate da attori-comparsa contrassegnati assai spesso dal numero del locale che abitano, i quali recitano la propria parte sullo sfondo sempre uguale del Casone del Terraggio. Non a caso insistiamo nell'uso della terminologia teatrale. Si pensi infatti all'estremo interesse che avrebbe avuto non solo per il teatro popolare riuscire a portare in scena con successo questa trama formicolante di uomini e di eventi, proprio ricordando, d'altra parte, che lo stesso Valera è stato autore di *pièces* teatrali tanto sfortunate quanto di gran peso per la sua biografia⁸.

⁶ P. Valera, *La folla*, Napoli, Guida, 1973, pp. 38-39.

⁷ *Ivi*, p. 41.

⁸ La produzione per il teatro di P. Valera conta numerosi titoli: *I falsari*,

L'esile, frammentario filo conduttore de *La folla* è costituito dalle vicende parallele di Giuliano ed Annunciata, dalla cui fusione deriverà infine la inaspettata quanto deludente conclusione riformistico-filantropica del libro.

Giuliano è « il Michele Lando » del Casone, colui che attraverso lo studio faticoso da autodidatta — unica guida gli è l'amico Filippo Buondelmonti designato esclusivamente dal suo impegno educativo — e l'osservazione del microcosmo sociale nel quale vive riesce a tramutare le proprie confuse, intuitive aspirazioni alla giustizia sociale in una concreta presa di coscienza politica.

Annunciata è l'opulenta lavandaia che, con la sua sessualità istintiva e schietta — « fu di molti senza essere mai di alcuno » —, rivoluziona la morale comune per affermare i diritti della natura contro qualsiasi norma di etica fissata dalla società.

Entrambi però, Giuliano ed Annunciata, non sono affatto protagonisti nel senso canonico del termine. Per un buon terzo del romanzo essi infatti sono direttamente presenti solo pochissime volte, né le loro figure vengono in alcun modo privilegiate dall'attenzione dell'autore. La prima ad apparire è Annunciata che viene individuata anch'essa, in un primo tempo, e siamo già a pagina 54, col numero del quartierino che occupa nel casone, il 49. Giuliano entra in scena qualche pagina più avanti, e non da solo, ma, già esplicitamente delineato nella sua coscienza sociale, mentre violentemente apostrofa Luigione, l'operaio che non crede nella lotta di classe⁹. — Le due pagine in questione meriterebbero di essere citate per intero; basti un esempio:

« Luigione, del terzo capannello, coi capelli arruffati e la cravatta rossa, diceva, pipando, che c'era nel 'Secolo' che l'aumento era una

1883; *Ona scenna de la vita*, 1883; *Resistem*, 1883; *L'è tuttunna!*, 1883; *La ca del Peder*, 1883; *Suicidio sociale* in « Cronaca d'arte », A. I., 1891, nn. 35-36-37 e 39; *I martiri di Belfiore*, 1907. Fu in seguito al rifiuto di Edoardo Ferravilla, capocomico della Compagnia del Teatro milanese, a portare in scena la commedia *Resistem* che il Valera inizia quell'opera di diffamazione contro la compagnia e i suoi esponenti che gli procura una condanna — preceduta da altre minori — per cui sarà costretto a riparare all'estero.

[Per notizie più particolareggiate a tal proposito cfr. la Notizia Biografica premessa a *La folla*, cit., a cura di E. Ghidetti, pp. 23-24].

⁹ P. Valera *Op. cit.*, pp. 60-61.

trama dei signori, i quali volevano punire così gli operai che davano ascolto a certi caporioni con certe ideacce che finivano per condurre i gonzi alla rivoluzione. [...]

— Cacone!

Tutti si erano voltati dalla parte della voce. Chi era che aveva parlato? Dall'ultimo capannello a sinistra si staccava un giovine alto, forte, in giacca di velluto oliva chiaro, con cravatta nera giù per la camicia di cotone azzurro, con il cappello floscio dall'ala rotonda, che pipava nella radica che gli sbatteva l'acceso sulla faccia»¹⁰. —

Poco più avanti Valera ci presenta invece Giuliano isolatamente:

« Buono come il marzapane, ascoltava volentieri ciò che dicevano gli altri e non andava mai in collera che quando qualcuno sragionava come il Luigione, l'operaio cacone che sparlava dell'operaio»¹¹.

Ma si tratta di pochi righe. L'attenzione dell'autore si sposta subito, giacché, se questo personaggio è già diverso dagli altri, lo è solo grazie alla sua ancora confusa e istintiva ideologia socialista.

Nelle pagine che seguono Annunciata e Giuliano occupano la scena più frequentemente¹², ma sempre, si diceva, le loro vite risultano confuse tra le altre degli inquilini che popolano il casone, e che, di scena in scena, si fanno protagonisti essi stessi.

La figura di Giuliano viene portata in primo piano allorché questi, ormai maturato dalle letture compiute e dai suggerimenti dall'amico Buondelmonti, inizia lo studio di sociologia, cioè l'interpretazione della società del Casone attentamente osservata nei lunghi anni di studi e di preparazione. Ne dà conto una rispettosa narrazione in terza persona:

« Giuliano si era abbandonato al lavoro della penna con l'ardore dell'apostolo. Prendeva il materiale che gli produceva il Casone, lo puliva, lo decomponeva, lo studiava, lo circondava di osservazioni

¹⁰ *Ivi*, p. 61.

¹¹ *Ivi*, p. 67.

¹² Si vedano: pp. 101-119; 150-159; 242-263. Nel complesso non più di una cinquantina di pagine.

e lo distribuiva nel casellario dei gruppi e dei sottogruppi appeso alla parete di fianco al camino. Aiutato da Filippo Buondelmonti, egli voleva raccogliere i documenti di ciascuna famiglia per avere una mappa descrittiva delle 483 famiglie sotto la sua amministrazione. Voleva conoscere le condizioni e le occupazioni di tutte per poi estendere il suo studio di sociologo alle classi della città intera »¹³.

Prosegue sotto forma di dialogo a due voci tra Giuliano e Filippo, il quale subito dopo lascia il posto a Giuliano, ridotto però alla funzione di semplice io-narrante. Della epidemia colerica¹⁴ è appunto Giuliano il narratore, essendone nello stesso tempo protagonista insieme con Annunciata, entrambi partecipi della tragedia che tutti coinvolge, ma isolati dagli altri grazie alla passione che, nei modi cari all'erotismo valeriano, ad essi si rivela:

« E le fui con le labbra sulle labbra, premendomela tutta calda con le mie braccia, e suggendola avidamente senza spegnere la mia sete urente. Senza ch'ella pronunciasse una parola mi sentii padrone del mio bottino. Il suo corpo, vinto, s'era abbandonato dolcemente sul mio ... »¹⁵

Nella descrizione del santuario di Caravaggio si ripresenta la combinazione del dialogo Giuliano-Filippo, offrendo all'autore la possibilità di fornirci la « sua » interpretazione delle scene (di fede parossistica e di superstizione) rappresentate, e di svolgere sino in

¹³ *Ivi*, p. 277.

¹⁴ *Ivi*, pp. 286-292.

¹⁵ *Ivi*, p. 292. A proposito dell'erotismo valeriano (ma non ne *La folla* che il Mariani, secondo una precisa prospettiva diacronica, esclude dalla sua indagine) G. Mariani, nella sua *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, scrive: « Rivendicazione sociale ed erotismo si dispongono così sullo stesso piano e quest'ultimo si configura in accenti ed espressioni che preludono già al deterioro dannunzianesimo che — proprio in territorio lombardo — saturerà in anni non lontani il mercato nazionale con la produzione narrativa di Brunati, Tegani, Mura che bruceranno i residui di una decadente retorica socialisteggiante nel tripode di un sensualismo baroccheggianti confondendo in una mistura, assai gradita a palati meno sensibili, la pesante oratoria e il bolso e compiaciuto erotismo di Valera con la programmatica e vaneggiante lussuria di Guido da Verona (né va dimenticata, in tale clima, la diversa e complementare esperienza di Mario Mariani) » [p. 631].

fondo l'acre polemica nei confronti della religione¹⁶. Ma subito dopo Giuliano abbandonerà nuovamente la scena, per ritornare nelle ultime pagine del romanzo solo indirettamente, cioè nel tempestoso colloquio tra Annunciata e il marito: « Povero Giorgio! La è finita. Non sono più tua. I tuoi pregiudizi mi hanno disgiunta. D'ora innanzi io non posso più essere che la compagna del padre di mio figlio.

— Di Giuliano Altieri! ».

E poi, sempre indirettamente, come destinatario della lettera di Giorgio Introzzi, il proprietario che gli cede, insieme alla sua donna, anche la proprietà, in un accesso per lo meno narrativamente gratuito di filantropia. Nell'assenza di un intreccio vero e proprio anche gli spunti narrativi che certo non mancano, sono anzi numerosi e ben inseriti nel contesto generale, subiscono un trattamento discontinuo da parte dell'autore. Le avventure di Adalgisa, ad esempio, le sue relazioni con Edoardo prima e con Bentoni poi, costituiscono sì due episodi che il Valera sfrutta completamente, come due storie che si isolano nettamente, in sé concluse, nel contesto della narrazione¹⁷; ma altre preziose occasioni: la passione non ricambiata di Alfredo il suonatore ambulante per Annunciata, ad esempio, oppure il reciproco innamoramento di Giuliano e Annunciata, vengono lasciate cadere, nonostante la loro indubbia « bontà » sul piano dei possibili esiti

¹⁶ *Ivi*, pp. 292-309. Per la polemica antireligiosa del Valera basta ricordare pochi passi delle pagine in questione: « — [...] A me pare crudele che si permetta che i deficienti e gli infermi corrano dietro alla chimera del miracolo [...]. Si chiudano, si demoliscano, si distruggano, tutte queste botteghe della religione. È triste che ci siano santuari che suscitino tante speranze e lascino poi gli illusi nella crisi della disperazione [...]. E questa impostura dura da secoli! Le generazioni si cambiano, le rivoluzioni scientifiche squarciano il velame dei misteri e le moltitudini continuano a farneticare dietro queste fole che alimentano la pazzia! » [*Ivi*, pp. 301-302-303]. Né d'altra parte si tratta di un atteggiamento in lui nuovo; anzi, tale polemica è uno dei *leit-motif* della produzione narrativa e saggistica del Valera, uno degli elementi, cioè, che più decisamente contribuiscono a determinare la sua collocazione nell'ala estrema dello schieramento scapigliato-democratico milanese, o, più in generale, del socialismo anarchico secondo-ottocentesco.

¹⁷ Ciò vale soprattutto per la relazione tra Adalgisa ed Edoardo: cfr. pp. 82-90 dell'*op. cit.*

narrativi¹⁸. È programmatica volontà da parte dell'autore, questa, di rompere con gli schemi della coeva narrativa industrial-consumistica, o inconsapevole spreco di molte buone occasioni da parte di un autore tutto preso dall'affanno di fornire un documento il più vario e ricco possibile della realtà presa in esame, al punto da rifiutare di attardarsi per via? Comunque sia, e certo la seconda ipotesi è la più dimostrabile, *La folla* si presenta in questo senso assolutamente atipico nei confronti della narrativa d'appendice, caratterizzata per lo più proprio dalla macchinosità degli intrecci, dalla preponderanza accordata in maniera chiara e immediatamente fruibile ad uno o più protagonisti, dallo sfruttamento fino all'estremo limite delle possibilità narrative di ogni spunto funzionale ad arricchire e complicare la trama. Anzi questa sembra essere, proprio perché legata da un nesso di diretta causalità alla sua essenza di letteratura di consumo, una delle poche leggi sicure nel campo dell'appendice. Senonché, del fatto che solo con estrema cautela si possa parlare dell'esistenza di «leggi» nel settore del *feuilleton*, ci viene conferma da più parti, specialmente dalla ipertrofica quanto indubbiamente appendicistica produzione del meridionale Mastriani, l'autore che, non a caso, a Valera è apparentabile per alcuni aspetti non tanto della sua ideologia, quanto dei suoi intenti narrativi. Anche per la prima delle opere della sua trilogia «socialista» degli anni '60, vale a dire *I vermi*, *Le Ombre* e i *Misteri di Napoli*, si può parlare infatti di un assunto al limite dell'antiromanzesco; anch'essa cioè è priva, in maggiore o minore misura, di un intreccio, e di un protagonista chiaramente delineati. *I Vermi*, un'indagine capillare e caotica delle «classi oziose» della Napoli ottocentesca, è infatti un vero e proprio centone di episodi, scene, digressioni moralistiche, inserti statistici e così via tenuti insieme, a fatica ma in maniera ben funzionante senza dubbio, da un unico *trait d'union*: la presenza di Mastriani-personaggio, io-narrante, io-descrittore del fondale naturalisticamente rappresentato della Napoli ottocentesca¹⁹.

* * *

¹⁸ Si vedano, per la prima vicenda, le pp. 77-82; per la seconda le pp. 251-253; 261-263; e infine 291-292.

¹⁹ A proposito di F. Mastriani cfr. A. Palermo, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1972, pp. 7-20; e dello stesso autore, *Il socialismo gotico di F. Mastriani* in «Sigma», giugno 1970, ora in *op. cit.*, pp. 131-162.

Struttura portante de *La folla* del Valera è quella zoliana del caseggiato: si pensi a *Pot-Bouille*, che comprova sia la fortuna nella nostra narrativa della ben funzionante «invenzione» del naturalista francese, sia la possibile, anzi acquisita, ascrizione del romanzo di Valera alla matrice zoliana. È il nome di Zola, del resto, quello che con opportuna frequenza è più sottolineato dal Ghidetti nell'introduzione a *La folla*, uno Zola che il Valera assumeva, con scoperto intento polemico-provocatorio, a modello di quel verismo-socialistico di cui era stato, appunto, uno tra i più prolifici e significativi instauratori nella Milano degli anni settanta-ottanta. *La folla* porta nel frontespizio una emblematica citazione da Flaubert: «Or, nous n'avons plus besoin de fantaisies. A' bas les rêveurs! A' l'œuvre! Fabriquons la régénération sociale!», illuminante sia per la comprensione delle finalità che Valera si proponeva di raggiungere col suo romanzo-documento, sia, più in generale, del contesto politico-culturale nel quale continuava a muoversi la sua sperimentazione letteraria²⁰.

Proprio all'insegna di uno Zola colto nei suoi toni più polemicamente risentiti, Valera aveva intrapreso, circa un trentennio prima de *La folla*, cioè negli anni '70 dell'Ottocento, l'attività di giornalista-saggista-narratore, nell'inesausto sforzo di contrapporsi alla letteratura ufficiale — quella di un Farina, tanto per intenderci — prodotta dai benpensanti per i benpensanti. Valera infatti, sin dall'inizio, vuol porre la propria prosa al servizio dei «locchi», degli «scamicciati», delle «genti misere e grame»²¹; e ciascuno dei suoi scritti, dai *pamphlet* di propaganda alle vere e proprie prove narrative, si risolve

²⁰ Per quanto riguarda l'attività del Valera nel trentennio precedente la pubblicazione de *La folla* (1901) e negli anni seguenti, si veda l'ottima *Nota bibliografica* curata da Enrico Ghidetti per Paolo Valera, *La folla*, cit., pp. 28-31.

²¹ «Che giorno di gioia! Oh, come le genti misere e grame affonderanno le unghie nelle epe lardose! Oh con qual gaudio sazieranno l'odio antico! O vendetta di popolo, come sarai tremenda in quel giorno!...», così, nell'ultima parte di *Milano sconosciuta* [I edizione, Milano, Casa Editrice Bignami 1879, p. 246; il passo viene abolito nella III edizione rinnovata, Milano, Casa Editrice «La folla», 1922] Valera auspica «con una finta veggenza barricadera, la già effettuata rivolta della Comune contro i panciuti borghesi e i benestanti che disprezzano la folla» [G. Mariani, *Op. cit.*, p. 619. A quest'opera rimandiamo per un'analisi assai circostanziata e avvertita dell'attività di Valera fino all'80; e in particolare alle pagine 619-633].

in un'accusa anarcoide contro la società intera, in tutte le sue classi, a partire dalla « grassa borghesia » consueto bersaglio per gli « scapigliati democratici » di più varia collocazione nell'atlante ideologico secondo-ottocentesco.

* * *

A render dubbia, però, la fin troppo ovvia ascrizione al settore naturalistico della produzione valeriana sopravviene la sua « strana » prosa, che sembra costantemente in bilico tra il gusto veristico, appunto, con cadenze e toni dialettali sia nel lessico che nella struttura sintattica — si tratta naturalmente del dialetto milanese — e lo sperimentalismo più funambolico, aperto alle più arrischiate soluzioni neologistiche.

Glauco Viazzi, in un recentissimo saggio sulla prosa di Paolo Valera, che funge da ottimo strumento ermeneutico²², esclude da questa ogni connotazione veristica: « Subito, dalla scrittura secca, dura, irta, irsuta, mai però arida, distaccata, imparziale, eccitata invece, rabbiosa talvolta, esasperata, Valera presenta i suoi titoli di credito ben distante dai modi del naturalismo e/o verismo, cioè dal periodare che (fra-)intende lo scrivere come intenzione, o meglio illusione, di dare una realtà per restituzione a decalcomania o per sostituzione con una o più convenzioni obbligate »²³. Il Viazzi, cioè, colloca Paolo Valera « nell'area degli scrittori appartati, irregolari, extravaganti anche, seppur variamente collocati nell'atlante ideologico, di tra fine Ottocento e primi del Novecento »²⁴. È l'area cui appartengono un Imbriani e un Dossi, tanto per fare i nomi di due scrittori, antinormativi per eccellenza, che più recentemente, nel primo caso, e più frequentemente, nel secondo, hanno interessato la critica: entrambi assai divergenti dal Valera per posizione politica e per intenzioni, anzi, a lui opposti, ma a lui vicini per talune soluzioni linguistiche e per la loro programmatica rottura nei confronti degli istituti normativi propri della lingua letteraria ufficiale. Quale interessante sovvertimento di schemi si venga così a ipotizzare, è appena il caso di sottolinearlo.

²² Glauco Viazzi, *Appunti sulla prosa di Paolo Valera*, cit.

²³ *Ivi*, p. 206.

²⁴ *Ivi*, p. 207.

Lo sperimentalismo linguistico del Valera non è però né fine a se stesso, né programmaticamente rivolto a contestare gli intenti e le teorie del naturalismo e/o verismo narrativi. Ma anzi è proprio nei modi del suo inusitato impasto linguistico che egli intese applicare, riuscendovi in più di un caso, le istanze del naturalismo, assunte perché interpretate nella loro — presunta? — portata rivoluzionaria. Al Valera cioè stava a cuore proprio il fornire un documento della realtà, di quella realtà proletaria alla quale di preferenza si rivolgeva la sua attenzione. E se i mezzi adoperati per conseguire tale scopo lo portano frequentemente assai lontano dagli esiti di imparzialità e di distacco « scientifici » propri del naturalismo, ciò non ci autorizza affatto a sottrarlo a quel settore letterario, il naturalismo zoliano, appunto, cui egli appartiene di diritto, e non solo programmaticamente.

« Il dizionario è carico di arcaismi. È tutta zavorra da buttare in mare. Perché tu non hai bisogno d'imparare il vecchiume inseribile, se vuoi lasciare un po' di posto alla lingua nuova, alla lingua del tuo tempo, alla lingua sublime che produce la gente nata dopo il dizionario »²⁵.

C'è in questo passo de *La folla* un'esatta conferma, ci pare. Il gusto specificamente valeriano per i neologismi, per la coniazione di verbi di inusitato valore espressivo partendo dal sostantivo preesistente (« ne *La folla* 'sginocchiare', 'matrimoniare', 'elegantizzare', 'sdocchiare' »)²⁶, la creazione di tutta una serie di termini sul tipo di « follaiuolo » (che costituisce uno degli pseudonimi più comunemente usati dal Valera per siglare i suoi scritti nella rivista « La folla », ma insieme con « documentarista », non dimentichiamolo), il gusto per la metafora spesso arrischiata — « La notte infittiva e la fosca luce delle lampade metteva dei chiarori confusi alle finestre e

²⁵ P. Valera, *Op. cit.*, p. 243. E a convalida, è opportuno citare un passo dell'editoriale del primo numero della rivista « La folla » [anno I, num. 1, Milano, 5 maggio 1901], riportato da E. Ghidetti nel suo saggio introduttivo all'opera citata: « La bocca del popolo sarà il nostro dizionario. La lingua letteraria degli individui è insipida, scolorita, fredda come se uscisse dalla tomba. Quella delle masse è viva, gagliarda, ardente come l'alito di una fornace. Vi si sente il genio collettivo che l'ha riempita d'immagini e di neologismi che la mantengono moderna ».

²⁶ Si veda G. Viazzi, *Art. cit.*, p. 208.

gettava, qua e là, sui gruppi che chiacchieravano rasente i davanzali, chiazze che impallidivano e criminalizzavano le facce» —²⁷: sono tutti strumenti che il Valera adoperava presumendo di attingerli alla «lingua sublime della gente nata dopo il dizionario», allo scopo di fornirci un documento il più «documentario», cioè naturalisticamente esatto, che sia possibile della realtà così come appare alla sua esagitata coscienza di osservatore, ideologicamente compromesso, del vero.

Risulta in tal modo chiarito, a nostro avviso, «perché Valera definisse 'verista' (ma anche 'naturalista') *La folla*»²⁸, fermo restando che le motivazioni più profonde della sua programmatica adesione ai capisaldi della teoria naturalistica vanno ricercate proprio in quelle ragioni polemiche che lo spinsero a contrapporsi, per tutto l'arco, lunghissimo, della sua instancabile attività di poligrafo, alle correnti letterarie ufficiali della Nuova Italia: dapprima, cioè negli anni '70-'80 dell'Ottocento, quelli della sua adesione alla scapigliatura, al realismo-moderato; poi, con *La folla* del 1901, all'estetismo decadente di un D'Annunzio e alla ormai irreversibile svolta neospiritualista compiuta dalla cultura e dal gusto letterari nazionali.

Ancora nel 1902, in un numero de «*La folla*» dedicato a Zola in occasione della sua morte, Valera ribadisce il proprio «credo»: «Il naturalismo è stato una rivelazione [...]. Con i *Rougon Macquart* il regno dei Feuillet, dei Cherbuliez e degli Eugène Fromentin è finito. Non c'è stato più posto per loro [...]. I fatti veri sono la base indispensabile del naturalismo. Senza di essi il romanzo scientifico ricadrebbe nello stile artificioso, nelle passioni artificiali, negli intrighi aggrovigliati della mente fertile del narratore, negli scioglimenti preparati per il lettore [...]. Il re dei naturalisti è morto, viva il naturalismo!»²⁹. Del resto, persino nell'ultima delle sue prove

²⁷ P. Valera, *Op. cit.*, p. 67.

²⁸ Apre siffatto problema Glauco Viazzi, quando scrive: «Resta da chiarire perché Valera definisse 'verista' (ma anche 'naturalista') *La folla*. Si può cominciare con il tener conto delle sue ragioni polemiche, della sua necessità di contrapporsi, all'insegna di Zola e di Flaubert, alle esperienze dannunziane e del decadentismo spiritualista. Resta comunque molto pertinente l'altra sua definizione: essere *La folla* un ambiente reale maturato nella testa dell'autore». [*Art. cit.*, pag. 209, in nota].

²⁹ Uno dei Follaiuoli, *Il significato del naturalismo*, ne «*La folla*», anno II, n. 40, 5.10.1902, ora in *Antologia della rivista «La folla»*, cit. pp. 109-110.

narrative, quel *La donna più tragica della vita mondana*, apparso completo solo nel 1923 e che si pone per la sua caoticità ed i suoi toni truculenti e macabri, di sadiana memoria, tra gli esempi più degradati della letteratura giudiziaria europea di tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento, Valera si ricorderà di Zola: «La gloria di Zola [...] non ha fine. Essa sarà plebiscitaria in tutti i tempi e fra tutte le generazioni»³⁰; e, accanto a Zola, di Balzac, di Hugo, di Valles, di Flaubert, di Maupassant, in un'invadente quanto significativa rassegna dei modelli narrativi a cui Valera s'era ispirato nella sua lunga attività di romanziere. Eppure, ad ulteriore, definitiva riprova del suo ideale di naturalistica oggettività rappresentativa — «Se volete essere del vostro tempo bisogna prendere la gente come è, non come dovrebbe essere. Se non può essere migliore, come vorrebbero i predicatori, vuol dire che sono i predicatori che hanno torto»³¹ — Valera può qui scrivere: «La storia dell'uomo non è ancora stata scritta. Anche i Balzac e i Zola che io ho venerato e venero hanno messo troppo di loro nei loro lavori per riuscire gli storici della vita del loro tempo. Il romanziere integrale non è ancora nato»³². Ed infatti, nulla è più lontano dalla naturalistica obiettività e scientificità di rappresentazione del reale perseguita dal Valera che questo macchinoso, improbabile romanzaccio mal strutturato e peggio ancora scritto, vero prontuario di tutte le situazioni ed i tipi violento-macabro-sadiani propri della più degradata letteratura di consumo: assai agevolmente ascrivibile, dunque, alla mera necessità di sopravvivenza del suo autore.

Assolutamente diverso, per fisionomia strutturale e per esiti narrativi, dalla prova valeriana di maggior impegno, quel romanzo *La folla* di cui ci andiamo occupando e che, ancora nel 1901, con un evidente ritardo rispetto alle mode letterarie, ripropone con assoluta originalità la formula di una letteratura naturalistico-documentaria, ideologicamente connotata in senso socialista, e intesa a riprodurre sulla pagina un microcosmo sociale osservato con sofferza e

³⁰ P. Valera, *La donna più tragica della vita mondana*, Milano, Casa Edit. «La folla», 1923. La prima parte dello stesso romanzo, col titolo *Madama Steinheil, la donna più tragica della vita mondana*, era apparso a Milano nel 1909, per i tipi della Tipogr. editr. E. M. Floritta (cfr. p. 67).

³¹ *Ivi*, pp. 302-303.

³² *Ivi*, p. 303.

compromessa partecipazione. Il Ghidetti nota, e ciò vale specialmente in questo caso, che il ricorso di Valera al romanzo si ha perché il romanzo è visto « come possibilità di istituire un dialogo diretto, senza mediazioni letterarie e linguistiche — come si legge nell'editoriale della rivista — con il pubblico popolare nel momento critico della acquisizione da parte di questo della coscienza del proprio stato e della preparazione rivoluzionaria »³³.

E infatti il processo di maturazione di Giuliano Altieri è esemplare, nel contesto de *La folla*, a rappresentare una vicenda proletaria di riscatto e chiarificazione ideologica. Non a caso Giuliano muove da una coscienza di classe ancora embrionale e di tipo genericamente umanitario (« Giuliano, fumacchiando, ascoltava e si lasciava trascinare dai suoi pensieri di riforma sociale nel regno dei sogni. Vedeva nel lontano orizzonte i figli nelle mani del Comune, una scuola professionale per tutte le ragazze e una vita d'operaie sane e allegre in tutti gli stabilimenti »)³⁴, per approdare, non senza tentennamenti, ad una esplicita ideologia socialista di tipo marxista: « È il lavoro non pagato che ci fa assistere a questi orrori. E dal lavoro non pagato è uscita la teoria marxista la quale farà scomparire la lotta di classe eliminando il capitalista. E senza ghigliottina, nota! »³⁵ Chiarezza ideologica, dunque, con delle precise finalità palesemente dichiarate dall'autore proprio nel corso della narrazione. Basta rileggere qualche pagina de *La folla* per individuare la spinta ideale che muove il Valera e il tipo di rapporto che egli intende instaurare col lettore: « Giuliano avrebbe voluto che gli scrittori si fossero sempre ricordati che c'era al mondo il popolo che ne sapeva meno di loro e che più di loro aveva bisogno di istruirsi e di ammansare le violenze negli esempi degli altri »³⁶. Volontà, quindi, da parte dell'autore, di instaurare un rapporto non mediato col pubblico popolare, e finalità scopertamente divulgative ed al limite anti-letterarie. *La folla* verrebbe così a porsi come uno dei pochi esempi italiani di letteratura nazional-popolare, nell'accezione più piena che il termine, al di là delle facili e a volte gratuite polemiche, ebbe nel

³³ E. Ghidetti, Introduzione a P. Valera, *La folla*, cit., p. 13.

³⁴ P. Valera, *La folla*, cit., p. 104.

³⁵ *Ivi*, p. 280.

³⁶ *Ivi*, p. 107.

pensiero gramsciano; cioè come un romanzo espressione di una ideologia « popolare », indirizzato, programmaticamente, e nei suoi concreti esiti, al pubblico « popolare ».

Ma il messaggio valeriano da chi è stato raccolto? Quanti e quali sono stati i lettori del romanzo *La folla*? È difficile dirlo in mancanza di precisi dati di riferimento, senza avere a disposizione delle cifre, delle statistiche che appaiono necessarie per saggiare la « fortuna » riscossa da *La folla* presso il pubblico italiano primo-novecentesco. Anche il Ghidetti, nel saggio introduttivo pur così ricco d'informazioni, non ci fornisce dirette notizie a tal proposito, se escludiamo un puntuale resoconto sulla « fortuna » del romanzo valeriano presso il pubblico colto dell'epoca: « [...] rari, anche se significativi, sono i documenti della fortuna del romanzo: una lettera di Zola a Felice Cameroni [...]; un giudizio di Gian Pietro Lucini [...]; un giudizio genericamente positivo dell'amico Mario Gioda [...]; la richiesta da parte di Mussolini di ripubblicare in appendice al 'Popolo d'Italia' il romanzo »³⁷. Sappiamo però che *La folla* venne pubblicato per la seconda volta, incompleto, sulla prima serie della rivista omonima, e questo ci permette di affermare che in tale veste editoriale il romanzo dovette esser letto da un cospicuo numero di lettori, dal momento che la rivista ebbe tirature considerevoli, almeno dal 1901 al 1904, nella sua prima serie: « Il primo numero è andato subito alle 20mila copie. Ha avuto una tiratura massima di 25mila ed è morta perché trascurata dagli amministratori con 7000, vale a dire con una tiratura che è un desiderio per molti giornaloni »³⁸.

Ma a quali ceti sociali apparteneva il pubblico della rivista « *La folla* »? Si trattava di un pubblico socialmente omogeneo o non piuttosto — sembra essere questa l'ipotesi più convincente — di un gruppo omogeneo sul piano dell'ideologia?

Che l'acquirente tipo de « *La folla* » fosse il socialista impegnato politicamente o perlomeno simpatizzante con quel tipo di ideologia pare infatti ovvio. La rivista di Valera era troppo inequivocabilmente connotata in senso socialista massimalista per esserci dubbi a tal

³⁷ E. Ghidetti, *Introduzione cit.*, p. 18.

³⁸ M. Gioda, *Paolo Valera*, in « *La Ragione della Domenica* » di Torino, 4 giugno 1911; il passo è citato in nota da E. Ghidetti, *Introd. cit.*, p. 6.

proposito³⁹. Anche il lettore tipo del romanzo *La folla* dovette perciò, a conti fatti, appartenere a tale categoria della pubblica opinione.

Valida resta in ogni caso l'ipotesi formulata dal Ghidetti: «Ma certo l'atmosfera culturale tra i due secoli non era propizia alla diffusione di un'opera come *La folla*»⁴⁰, soprattutto se ancora una volta ricordiamo il ritardo di questo romanzo rispetto alla moda letteraria del naturalismo, e il fatto che al momento della sua pubblicazione il grosso pubblico medio e piccolo borghese era divenuto fruitore abituale della letteratura di tipo dannunziano, rappresentata com'è noto non solo dal D'Annunzio, e sia pure quello più «consumistico»⁴¹, e la massa più propriamente «popolare» del pubblico leggente rivolgeva ancora le sue preferenze ai prodotti dell'appendice europea, francese in particolare, cioè ai vari romanzi polizieschi, o d'avventura, o «rosa», che riempivano in Italia le appendici dei più diffusi quotidiani di tra fine Ottocento e inizi del Novecento.

A ridimensionare però la portata rivoluzionaria del romanzo valeriano, anche a livello di innovazione del gusto, e nello stesso tempo a porre in ben diversa luce la sua ipotizzata spinta anticonsumistica — rifiuto dell'intreccio, abolizione del protagonista, frequente noncuranza degli spunti narrativi, non collusione, insomma, anche a livello espressivo, con gli schemi della coeva letteratura industrial-consumistica — sopravviene la sua conclusione in chiave filantropico-gratificante, tanto deludente quanto frettolosa e inaspettata.

Giorgio Introzzi, proprietario del Casone del Terraggio di Porta Magenta, cede all'operaio Giuliano la proprietà e insieme la donna, in un improbabile atto di generosità e di altruismo:

³⁹ Si veda in proposito la recente *Antologia della rivista «La folla»*, cit.

⁴⁰ E. Ghidetti, *Introd. cit.*, p. 18.

⁴¹ «Il ciclo dei romanzi che aveva portato il D'Annunzio, dopo il *Piacere*, dall'intimismo slavo del *Giovanni Episcopo* al racconto poema delle *Vergini delle rocce*, dava oramai allo scrittore la dignità di un personaggio inconfondibile in grado di trovare udienza non solo tra i lettori tradizionali ma anche fra un pubblico più vasto, a cui i miti dell'eros e della grandezza, della perversione e della lascivia, giungevano immersi nella magnificenza di un'oratoria lirica sapientissima, col fascino di un'inquietudine ove ciascuno poteva proiettare il brivido della trasgressione, la noia dell'esistenza comune». Così Ezio Raimondi in *Gabriele D'Annunzio in Storia della Letteratura italiana* a cura di Cecchi e Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, vol. IX, P. 17.

«Caro Giuliano, [...] farò come voi. Abbracerò un ideale e gli dedicherò i miei giorni. Non il vostro ideale, perché non sono socialista. Io sono un semplice umanitario. Consolerò la povertà. Ecco tutto...».

E, a dimostrare implicitamente che quanto non è possibile alla lotta di classe e all'organizzazione proletaria può realizzarsi attraverso l'azione illuminata di «un semplice umanitario», Giorgio Introzzi determina, con la sua donazione, una possibilità di riscatto per il proletariato e il sottoproletariato del Casone:

«Giuliano, voi sapete che io avevo in animo di demolire il Casone per dare ai miei inquilini un edificio più consentaneo alla vita moderna. Il mio tipo, come ho detto, sarebbe stato quello del Peabody. Con questo non vi lego le mani. Da tempo voi studiate i problemi delle popolazioni povere e l'abitazione modello non può essere stata esclusa»⁴².

È lecito pensare, al cospetto di siffatta conclusione, che la tormentata e luminosa ascesa di Giuliano verso una piena consapevolezza dei criteri del socialismo scientifico, segnata tappa per tappa dal graduale superamento di ogni superstizione e di ogni ideale di generico umanitarismo, altro scopo non abbia avuto, nell'economia generale della narrazione, se non di provocare la commozione del ricco proprietario filantropo.

Involontario fallimento, questo, causato da una confusione implicita nella ideologia del Valera, o volontaria rinuncia ai propri principi trionfalmente affermati altrove — anche nelle pagine de *La folla* precedenti la conclusione —, per fornire al proprio romanzo un *happy-hand* di tipo illuminato-borghese-umanitario, ed al pubblico una gratificante soluzione da romanzo d'appendice? L'ipotesi avanzata dal Ghidetti, essere cioè *La folla* romanzo elaborato dal Valera durante il decennio '84-'94, trascorso in esilio a Londra a diretto contatto con le inesauribili iniziative filantropiche proprie della società anglosassone, se avvia a spiegare «l'assenza [dal romanzo in questione] di ogni riferimento, anche indiretto, proprio ai fatti del

⁴² P. Valera, *op. cit.*, p. 315.

'98 che tanta importanza ebbero non solo nella vita dello scrittore, ma nella storia del movimento popolare»⁴³, non avvia però a motivare, né tanto meno a «giustificare», la riformistica e frettolosa conclusione de *La folla*.

Se è vero, infatti, che solo la *semaine sanglante* del maggio del 1898 servirà a Valera da cartina di tornasole per chiarire la propria posizione di militante all'interno del movimento operaio e per uscire dalla generica vena protestataria antiborghese che aveva caratterizzato la sua attività negli anni precedenti⁴⁴, non dobbiamo dimenticare che già nel 1879, in *Milano sconosciuta*, Valera aveva scritto:

«La povertà è rimasta insoluta. Gli studi dei filantropi non hanno giovato. L'hanno piuttosto irritata. Non ci sono che risultati catastrofici. Sono rimasti al soccorso casuale. Si concede o si respinge a seconda degli umori, dei benefattori. [...] La beneficenza salutaria non sana piaghe, non regge alcuno. È beneficenza che non spoltrisce. Gli stracci umani, rimangono stracci umani. O mutarsi o perire!»⁴⁵.

Né che, d'altra parte, ormai nel 1924 — involuzione o conferma di una preesistente confusione ideologica? — egli scriverà e pubblicherà un ambiguo *pamphlet* su Benito Mussolini. Per l'atteggiamento tenuto nei confronti dell'allora capo del Fascismo, dimidiato tra una nostalgica ammirazione nei confronti del Mussolini «rivoluzionario» («Come era superbo Mussolini, coi suoi occhi luminosi che tradu-

⁴³ E. Ghidetti, *Introd. cit.*, p. 15.

⁴⁴ Si vedano i numerosi scritti di P. Valera a proposito di questa esperienza che egli visse in prima persona: *Il diario di un condannato politico nel reclusorio di Finalborgo*, Milano, La Educaz. politica, 1899 (poi ampliato e con il titolo *Il diario di un condannato politico*, Milano, Casa ed. «La Folla», 1915); *L'assalto al convento*, Milano, Soc. ed. Lombarda, 1899; *Dal cellulare a Finalborgo*, Milano, Tipogr. degli operai, 1899. Infine *Le terribili giornate del maggio 1898. Storia documentata*, Milano, Casa editr. «La folla», s. d. [ma 1913], recentemente ripubblicato (Bari, De Donato, 1973) con un'avvertita introduzione di E. Ghidetti, meritevole anche per l'interessante spaccato che ci offre dell'«atteggiamento di volta in volta disorientato, fazioso, cinico, consolatorio o al contrario aspramente polemico tenuto in questa circostanza dagli esponenti della letteratura, ufficiale' e non, di quegli anni lontani». (*Introd. cit.*, p. XII). *Le terribili giornate* era stato pubblicato per la prima volta nel 1907 (*La sanguinosa settimana del maggio '98*, Genova, Libreria Moderna).

⁴⁵ Citiamo dalla terza edizione rinnovata: P. Valera, *Milano sconosciuta*, cit., p. 63.

cevano i bagliori della demolizione di tutto ciò che era borghese e legislativo!»⁴⁶ e l'orrore per gli esiti di violenza e di reazionarietà conseguiti dal Fascismo al potere, Valera conseguì sia l'espulsione dal partito socialista, sia la condanna della censura fascista⁴⁷.

* * *

Tenuto il dovuto conto di tutto ciò, poiché il processo alle intenzioni dell'autore sarebbe, oltretutto criticamente discutibile, anche inutile al nostro scopo, ci sembra proprio che la conclusione riformistica de *La folla* valeriana, volta com'è ad appianare le difficoltà e i drammi esistenziali del microcosmo sottoproletario rappresentato, determina un indiscutibile scadimento del significato del romanzo sul piano degli esiti narrativi. Segna cioè la caduta dal piano della rappresentazione problematica della realtà presa in esame — una realtà non a caso senza progresso e senza soluzioni possibili se non in un capovolgimento sociale attuabile a lunga scadenza — a quello della più assoluta aproblematicità: basta il gesto umanitario di un filantropo a risolvere *ex abrupto* una situazione esistenziale ben altrimenti incerta e precaria. Ci viene in mente a questo punto quello che Umberto Eco ha scritto a proposito della letteratura aproblematica: «Qui la trama, risolvendo i nodi, si consola e ci consola. Tutto finisce esattamente come si desiderava che finisse»⁴⁸.

Il lieto fine de *La folla* è allora il mero uso da parte di Valera di una struttura narrativa esistente, *pour cause*, o è la sua adesione a un'ideologia gratificante comprovataci da tanti altri suoi esempi bio-bibliografici?

Grazia Di Santo

⁴⁶ P. Valera, *Benito Mussolini*, Milano, Casa ed. «La folla», 1924, p. 5.

⁴⁷ Il libro venne sequestrato per ordine del gerarca Giampaoli.

⁴⁸ U. Eco, *L'industria aristotelica*, in *Cent'anni dopo*, Almanacco Bompiani 1972, p. 8.

Nicolae Saramandu, *Cercetări asupra aromânei vorbite în Dobrogea. Fonetica. Observații asupra sistemului fonologic*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1972.

Quasi tutti gli studiosi sono oggi d'accordo che la lingua romena possiede quattro dialetti: il dacoromeno, l'aromeno (o macedoromeno), il meglenoromeno (o meglenitico) e l'istroromeno¹.

Il dialetto aromeno, parlato in tutti i paesi della Penisola Balcanica (Grecia, Jugoslavia, Albania, Bulgaria), ma soprattutto in Grecia, possiede una propria letteratura: i primi testi risalgono al secolo XVIII. Esso rappresenta un'area isolata della Romania, conserva numerosi elementi arcaici, ma contiene, tuttavia, delle innovazioni assenti negli altri dialetti romeni.

Ai numerosi studi sull'aromeno apparsi finora si è aggiunto questo, di N. Saramandu, nella collana intitolata «Publicațiile centrului de cercetări fonetice și dialectale al Academiei Republicii Socialiste România» (Seria I, Studii și monografii 2).

Il volume di N. S. contiene, all'inizio, alcune informazioni preliminari: (*Prefazione*; *bibliografia*; *abbreviazioni*; *trascrizione fonetica*; *spiegazione dei segni grafici utilizzati*; *sigle delle località sottoposte ad inchiesta*) (pp. 4-15) e una *Introduzione* (pp. 18-24), alle quali seguono i capitoli: *Fonetica* (pp. 25-156), *Osservazioni sul sistema fonologico* (pp. 157-173), *Differenze fonetiche e fonologiche tra le parlate. «Fonetismi» dialettali* (pp. 173-186), *Considerazioni finali* (pp. 187-192). Il volume si chiude con una carta geografica delle località della Dobrugia dove abitano aromeni, ed un riassunto in francese (pp. 196-199).

¹ Per il problema della classificazione degli idiomi romanzi sud-danubiani si può leggere l'ampio e chiaro articolo di B. Cazacu, *Limbă și dialect (In legătură cu problema clasificării idiomurilor romanice sud-dunărene)* nei suoi *Studii de dialectologie română*, Editura Științifică, București 1966, pp. 9-32.

Lo studio rappresenta la prima monografia dialettale dedicata all'aromeno parlato nella Dobrugia. Per realizzarlo l'autore, anch'egli aromeno, ha effettuato ricerche dialettali in undici località della Dobrugia tra marzo 1967 e giugno 1968, per una durata complessiva di 53 giorni. Il questionario utilizzato per le inchieste (2543 domande) è stato lo stesso del Nuovo Atlante linguistico romeno. I principali informatori sono stati scelti fra le persone di sesso maschile, con un'età variabile tra i 56 e i 79 anni. Lo scopo delle ricerche è stato quello di «ottenere un'immagine sull'aromeno parlato attualmente, dopo il trascorrere di un intervallo di quattro decenni dalle prime inchieste effettuate tra gli aromeni della Dobrugia» (p. 21). Nell'*Introduzione* sono inserite anche alcune informazioni generiche sui gruppi di Aromeni che vivono in Dobrugia.

Nella parte più estesa del volume, *Fonetica*, la modalità della descrizione è quella, ormai diventata classica, che consiste nell'elenicare i suoni (prima le vocali, poi le consonanti) e registrare le modifiche fonetiche subite da essi. Sottolineando la descrizione attenta e precisa dei cambiamenti fonetici, precisiamo, inoltre, che tali cambiamenti sono concepiti dall'autore piuttosto come regole di «corrispondenza» che come regole di «evoluzione» (p. 189).

Il materiale esposto è ricco e nuovo². Gli esempi portati da N. Saramandu per illustrare le trasformazioni fonetiche sono sempre seguiti dalle sigle delle località dove vivono gli Aromeni sottoposti all'inchiesta. Siccome ogni località è stata scelta per un certo gruppo di Aromeni, abbiamo la possibilità di conoscere l'area di diffusione di ogni fenomeno discusso.

Dato che si tratta di una descrizione dell'inventario fonetico e delle modifiche che si producono al livello di questo, la spiegazione delle cause che hanno determinato tali modifiche non è compito dell'autore. Tuttavia, troviamo spesso indicazioni sulle possibili cause delle trasformazioni, così come le note (a pie' di pagina) rimandano

² Sebbene non sia il lessico a interessarci particolarmente in questo volume, ecco alcune parole aromene registrate per la prima volta da N. Saramandu: *kiflédâ* (sg. *kiflî*) o *kiflâd* (p. 28); *ramatîzmu*, *armatîzmu* (p. 35); *santanêlâ* (p. 35); *lițernâ*, *lițîrînâ* (p. 55); *vâjnic^u*, *vujnîc^u* (p. 57); *jâgar^u* (p. 63); *pândicărăje* (p. 82); *marmalâti* (p. 84); *dârďă* (p. 90); *tah'idrôm^u* (p. 94); *șpańólă* (p. 97); *I anósbur^u* (p. 109); *șalô*, *șiljô* (p. 109); *Kitândă*, *Kitântă* (p. 124) ecc.

permanentemente ad esempi simili nei lavori di Th. Capidan e Chr. Geagea, alle antologie pubblicate da Per. Papahagi, o all'opera fondamentale per lo studio del dialetto, cioè il dizionario di Tache Papahagi³. In questo modo la descrizione sincronica può avvalersi varie volte dei suggerimenti diacronici.

Nel successivo capitolo, *Osservazioni sul sistema fonologico*, l'autore rileva «soltanto alcuni aspetti riguardanti il sistema fonologico dell'aromeno parlato nella Dobrugia (inventario, distribuzione, neutralizzazioni), con l'intento di completare e di correggere le descrizioni conosciute mediante studi precedenti dedicati alla fonologia aromena» (p. 157).

Il modello seguito è quello di Matilda Caragiu-Marioțeanu⁴, ma N. S. tenta continuamente di adattarlo alla realtà fonetica da lui descritta, che non coincide sempre con il modello citato. Tra i contributi più importanti notiamo:

a) la rappresentazione del sistema consonantico aromeno sotto forma di un parallelepipedo: ciò permette di rilevare, a livello delle modifiche fonetiche, le direzioni ed i limiti degli «spostamenti» nel sistema (qui si parte, sempre, da un suggerimento di M. Caragiu-Marioțeanu; cf. *op. cit.* p. 47);

b) il paragrafo dedicato alla neutralizzazione dell'opposizione di sonorità;

c) l'interpretazione dei dittonghi e la presentazione del sistema vocalico delle parlate «fărșerot» e «moscopolean».

Particolarmente interessante si presenta il capitolo *Differenze fonetiche e fonologiche tra le parlate «Fonetismi» dialettali*, nel quale vengono raccolte le principali differenze tra le diverse parlate aromene, o nell'interno della stessa parlata.

Siccome gli aromeni del Sud (i pindenî) sono poco numerosi nella Dobrugia, l'autore rinuncia al raggruppamento aromeni del

³ Ci permettiamo di citare interamente il titolo di questo lavoro, elaborato durante quasi trent'anni dal professore Tache Papahagi: *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic. Dictionaire aroumain (macédo-roumain), général et étymologique*, București 1963. Il dizionario, esaurito subito dopo l'apparizione, uscirà fra poco in una seconda edizione, riveduta e ampliata.

⁴ Si tratta del suo eccellente volume *Fono-morfologie aromână. Studiu de dialectologie structurală*. Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1968, che contiene la prima analisi strutturale dell'aromeno.

Nord - aromeni del Sud, considerando più conforme alla realtà dialettale la divisione proposta da Tache Papahagi in : *pindeni*, *grămosteni*, *fărșeroți*, *moscopoleni* (e *muzăcheari*).

Secondo N. S. le cause che hanno determinato le differenze fonetiche o fonologiche tra le parlate sono :

1) lo sviluppo di alcune tendenze interne esistenti nell'aromeno prima degli anni 1927-1928 ;

2) gli influssi esterni esercitati dalle lingue balcaniche conosciute dagli aromeni ;

3) le influenze interdialektali, come risultato dei contatti tra i vari gruppi di aromeni ;

4) l'influsso del dacoromeno, risentito maggiormente dalla giovane generazione.

Nell'ultima parte il volume contiene le *Considerazioni finali*, dove sono, in genere, riprese le conclusioni più importanti dei precedenti capitoli. Significativa è l'ultima frase : « L'impressione lasciata attualmente dall'aromeno parlato nella Dobrugia è quella di un idioma arcaico, che forma un'area isolata nel quadro del territorio di lingua romena » (p. 192).

* * *

Durante la presentazione del libro abbiamo già accennato alla ricchezza e alla novità del materiale raccolto. Rileviamo adesso l'esattezza della trascrizione fonetica, la rigorosità del metodo seguito, i vari (e validi!) suggerimenti per l'interpretazione fonologica dei fatti fonetici. Nel formulare le conclusioni N. S. manifesta una certa prudenza, perfettamente spiegabile data l'impossibilità di realizzare generalizzazioni su un materiale che non riflette completamente il dialetto aromeno, perché : a) nella sua ricerca non sono rappresentati tutti i gruppi aromeni ; b) esiste una sproporzione nella ripartizione di essi nella Dobrugia (60% i *grămosteni* ; 34% i *fărșeroți* ; 5% i *pindeni* ; 1% i *moscopoleni*).

Ed ora alcune osservazioni :

1) Di solito, tra i dati che riguardano gli informatori si inseriscono anche i luoghi di nascita (cioè : se sono o no originari della località dove si svolge l'inchiesta), nonché alcune informazioni sul

livello culturale e sugli spostamenti effettuati da essi⁵. Tali dati, importanti per capire gli influssi esercitati sulle varie parlate aromene della Dobrugia, mancano nel volume (vedi p. 24).

2) Nella maggior parte dei casi i richiami (trimiterile) sono esatti ; tuttavia esistono alcuni equivoci. Per esempio : a p. 35 il termine *ramatizmu* (*armatizmu*) viene fatto derivare, nella nota n. 9, dal dacoromeno *reumatism*, mentre, nella stessa pagina, il termine *santanêlâ* deriverebbe, secondo l'autore, dall'italiano *sentinella*. La stessa cosa vale per *duâne* (*duhâne*) (p. 151), commentato così da N. S. : « parola non documentata [si intende : nei dizionari dell'aromeno] cf. srb. *duhan* (DLRM) », il che provoca un equivoco : l'aromeno ha preso la parola direttamente dal serbo-croato, o tramite il dacoromeno ?

3) In mancanza di una *Errata corrige*, segnaliamo alcuni errori :
p. 50 (nota n. 62) invece di « Per. Papahagi, *Elem. grec. ...* »
leggi « Chr. Geagea, *Elem. grec. ...* »
p. 130 invece di *silăjě* leggi *șilăjě*
p. 185 invece di *curtușăń* leggi *curtuveń* ecc.

4) Sarebbe stato utile, alla fine del volume, un *Indice di parole*.

Gheorghe Carageani

⁵ Cf. gli articoli di B. Cazacu, *Despre dinamica limitelor dialectale* (pp. 75-77, nota nr. 8) e *Procesul de diferențiere în graiul unei comune (Meria - Reg. Hunedoara)* (pp. 96-97, nota nr. 18) nel volume già citato nella nota 1.

CRONACA BIBLIOGRAFICA

(a cura di Caterina De Caprio ed Emma Giammattei)

Mario Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi 1974, pp. 252.

L'attenta e documentata rilettura del *Canzoniere* di Umberto Saba presentata da Mario Lavagetto è un nuovo esempio di critica psicoanalitica applicata alla letteratura. Forse non è un caso che tale testimonianza venga a far parte della collana einaudiana di studi sulla letteratura che, per i criteri perseguiti o attuati, sembra oggi favorire in Italia un reale aggiornamento delle metodologie, spesso in senso interdisciplinare. Affiancandosi così alle più moderne sperimentazioni critiche, il saggio *La gallina di Saba* riprende il discorso su un autore che pur nella trasparenza del linguaggio e nella dichiarata ovvietà di temi (in *Mediterranee* egli stesso confessa: « M'incantò la rima fiore amore ») lascia sospese zone d'ombra, crea il sospetto di un'ambiguità tanto più pericolosa, quanto più tutto tende ad apparire naturale, scontato. Ne è un segno la difficoltà incontrata dal poeta medesimo nell'organizzare il *Canzoniere*, la costante riscrittura cui sottopose le sue liriche fino al caso limite di *A mamma* che per le infinite varianti costituì per lui una « fissazione » vera e propria. Da tali premesse nascono quindi problemi di ordine non solo strettamente filologico, soprattutto quando diventa chiaro che per Saba il progetto di offrire un'autobiografia poetica coincide con un ansioso tentativo di dissolvere la gratificante amnesia del passato. Insomma quella tensione costante che obbligava il poeta dal '21 in poi a ritrovare la lezione originaria di componimenti già pubblicati, a riportare alla luce prove cancellate, rimanda ad una volontà di rinnovamento che solo la psicoanalisi poteva destare in un neofita. Con piena credibilità M. Lavagetto può ritenere che la nuova scienza fu per Saba l'occasione di ritrovare in sé il ragazzo per sacrificarlo in nome della maturità. Egli avrebbe così compiuto il gesto di un magico rituale, non tanto al fine di risalire la corrente e fissare per

sempre il proprio destino, come invece supponeva Debenedetti e dal quale esplicitamente Lavagetto muove, quanto piuttosto per ridiscendere nuovamente al mare e crearsi «l'oroscopo» del viaggio che rimaneva da compiere. Il disponibile e perciò proficuo metodo di questo nuovo lettore di Saba si risolve tutto nella volontà di spiegare la pagina letteraria con le medesime tessere con cui è stata costruita. Da ciò la sua registrazione nel poeta triestino sia del freudiano desiderio di liberarsi da *tabù* del passato sia del contraddittorio attaccamento ad archetipi tipicamente junghiani.

Esemplare ne risulta la sua interpretazione di *A mia moglie* della raccolta *Casa e campagna* (1909-1910), una lirica famosa per le similitudini istituite tra la donna amata e gli animali domestici più cari al poeta. Anche in questo caso lo studioso non si arresta alle apparenze di un universo idilliaco, ricorda che le immagini di regressione, diversamente dal mondo del Pascoli, non annullano mai del tutto le esperienze dell'uomo maturo e perciò insiste nel ricercare significati latenti, ponendo l'attenzione su altri componimenti poetici nonché su prove autobiografiche, pur di ritrovare in un differente contesto i diversi simboli che per un gioco apparentemente paradossale erano compresenti nella più celebre lirica. Attraverso un continuo confronto egli verifica come la poesia di Saba sia legata geneticamente all'ansioso sforzo di conciliare tensioni emotive e psichiche contrastanti e come la trasparenza della più « religiosa » e « infantile » delle sue liriche risulti da una momentanea pacificazione interiore. La riconferma per Lavagetto è data dallo scorgere finalmente insieme e su un medesimo piano quegli animali-simbolo altrove ambigualmente connotati e sempre, per proiezione inconscia, coinvolti in un difficile rapporto di odio-amore.

A tale logica sembra perciò ricondotta la profonda unità del *Canzoniere*. Qui, in un complicato intreccio, il ricorso ad immagini e figure apparentemente innocue (è il caso della gallina del titolo) garantisce al poeta il trasporre o il sublimare l'irato affetto per la madre, il rimpianto della benigna nutrice, il desiderio della guida paterna, il tenero amore per la moglie. Così, anzi, quel tentativo di romanzo costituito dal *Canzoniere* ridefinisce il ritratto di un uomo che fu vittima del suo mondo affettivo ed insieme ne divenne carnefice. L'intelligente e lucida sensibilità di un discorso critico che mai si organizza in rigida metodologia eredita quindi, al di là dell'approfondita conoscenza di nuove tecniche di lettura, la feconda

lezione di Giacomo Debenedetti. Ad essa è infatti riconducibile questa particolare fedeltà al testo, nonché la capacità di creare e lasciare aperte, suggerendole, nuove occasioni di verifica delle proprie ipotesi. In questo caso l'indagine psicoanalitica sembra offrirsi già quale elemento di mediazione tra campi e discipline profondamente eterogenee, postulando il confronto con le ragioni della filologia e quelle della storia.

C. D. C.

N. Jonard, B. Biral, L. Cellerino, G. Pirodda, *Il caso Leopardi*, Palermo, Ed. Palumbo, 1974, pp. 153.

Nell'ambito del codice letterario la « figura » che rimanda alla vita e all'opera di Giacomo Leopardi è forse ancora, per così dire, carta non conosciuta: non altrimenti si spiega il tono spesso polemico eppure, a ben vedere, dubitativo di molta parte delle pagine critiche dedicate al poeta. Si direbbe anzi che per il Leopardi più che per altri autori valga quella sorta di costitutiva inesaustività del discorso esegetico che continuamente e scopertamente si misura con la traducibilità dell'opera nei suoi propri termini ideologici e storici. Assai opportuna, dunque, alla luce di tale difficoltà interpretativa ci è apparsa la ripresa della questione leopardiana, con problematicità consapevole e razionalizzata varietà di prospettive critiche, nell'ultimo libro della collana « Problemi » che Giuseppe Petronio ha affiancato all'omonima rivista, con evidente volontà di promozione culturale oltre che di più ampia divulgazione degli articoli già accolti nella rivista stessa. Difatti, dei quattro saggi compresi nel volume, solo il primo, dell'accademico francese N. Jonard, è inedito, mentre gli interventi di Biral, della Cellerino e di Pirodda sono ripresi rispettivamente dai numeri 33, 36-37 e 4-5 di « Problemi ».

Quali sono gli intenti e i risultati di questa « ideale Tavola rotonda » (p. 5)? Petronio stesso, in una lucida e garbata presentazione, indica i termini e le direttive della ricerca: da una parte, Jonard e Biral tentano, con esiti diversi, una più esatta definizione dell'ideologia leopardiana, entrambi in polemica con l'ormai notissimo saggio di Cesare Luporini, *Leopardi progressivo* (in *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze 1947); dall'altra, Liliana Cellerino e Giovanni Pirodda si misurano invece con la decodificazione del sistema culturale di cui il poeta fu storicamente partecipe e, talora, interprete. La prima impressione ricavata dalla lettura di queste davvero stimolanti pagine è che da un punto di vista di una non banale, ma anzi connotativa geometria del libro, gli scritti riguardanti la cultura di Leopardi avrebbero forse dovuto precedere il discorso ideologico, e si stava per dire: *meramente* ideologico. Ci sbaglieremo, ma ci sem-

bra di avvertire nella successione dei saggi il sintomo di una rischiosa, anche se nient'affatto immotivata, predilezione contenutistica. Ad esempio, Jonard afferma il pesante carattere aristocratico del pensiero leopardiano, salvo poi a rilevare, poco credibilmente, l'eccezionalità ed unicità de *La ginestra*; da parte sua, Biral, volendo eliminare ogni contraddizione fra realtà biografico-storica e messaggio letterario, ci presenta un Leopardi reazionario rispetto ai suoi tempi, ma « progressivo », anzi rivoluzionario, nella fase del neo-capitalismo: affermazione suggestiva ed accettabile se non fosse assunta, con più passione immediata che ragione critica, a dispetto della dialettica lukacsiana e della mediazione genetica da Goldmann applicata alla neo-avanguardia. Ebbene, in entrambi i saggi, per altro acutissimi, il testo leopardiano è evocato solo *dimostrativamente*, ovvero come un *posterius* rispetto alla tesi critica. Certo, è questo il vizio che sempre incombe sulla ricerca delle ideologie, ed è questa la ragione che rende più scientificamente convincenti ai nostri occhi gli interventi della Cellerino e del Pirodda. Soprattutto Liana Cellerino, studiosa di cui vorremmo sapere di più, interpretando il lessico e il processo sintagmatico de *L'infinito* alla luce della filosofia razionalistico-empiristica, ce ne fornisce un'analisi insieme filologica e semiologica in cui nulla appare arbitrario o aprioristico. Attraverso questa analisi, che si fonda, per poi superarla, sulla formula binniana dell'idillio come momento edonistico, pausa dialettica rispetto alla delusione storica e individuale, la Cellerino rileva nella lirica un movimento di opposizioni formali assai significativo e coinvolgente tutta quanta la poesia leopardiana: si direbbe una vera e propria « struttura della contraddizione », giocata sugli elementi finito-infinito, tempo della Storia-tempo della Natura.

Per concludere, non si può non considerare la sostanziale positività della quadruplici operazione critica condotta in questo volume, volta ad affermare — ci sembra — la persistente transitività del messaggio leopardiano; un messaggio che può oggi essere fruito *diversamente* rispetto all'intenzione storica del poeta — come vuole il Biral — ma, aggiungiamo noi, secondo una diversità criticamente *omologa* alla realtà ideologico-culturale di quella scrittura.

E. G.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

(dagli « Annali - Sezione Romanza » o dal Direttore personalmente)

- Francisco Aguilar, *La prosa del siglo XVIII*. Estratto da « Literatura española en imágenes », XIX, Madrid, 1973, pp. 48.
- Francisco Aguilar Piñal, *La primera carta cruzada entre Campomanes y Feijoo*. Estratto dal « Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII ». Oviedo, Universidad, 1973, pp. 14-20.
- José Albi, *Picasso azul*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 72.
- Bernardo José de Aldrete, *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España*. Edición facsimilar y estudio de Lidio Nieto Jiménez. Madrid, C. S. I. C., 1972, pp. 371.
- C. José Augusto Alegria, *A Problemática Musical das Cantigas de Amigo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1968, pp. 36.
- Alfonso X, O Sábio, *Cantigas de Santa Maria*. Editadas por Walter Mettmann. Volume IV. (Glossário). Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1972, pp. 324.
- Dante Alighieri, *Comedia. Inferno*, Texto original y traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barrol, 1973, pp. 404.
- Giovanni Allegra, *Breve nota acerca del « Ilustre Señor » de la « Lozana Andaluza »*. Estratto dal « Boletín de la Real Academia Española », t. LIII, cuad. CXCIX (1973), pp. 391-397.
- Roberto Alonge, Franco Berardi, Paolo Bertetto, Roberto Tessari, *Cultura lavoro intellettuale e lotta di classe*, Napoli, Guida, 1973, pp. 336.
- Dámaso Alonso, *En torno a Lope. (Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, Los Cardenios)*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1972, pp. 211.
- , *Antología poética*. Selección y prólogo de José Luis Caro. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 155.
- Antonio Altamura, *Napoli aragonesa nei ricordi di Loise de Rosa*. Edizione del ms. parigino 913 con glossario e indici. Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971, pp. 251.
- Manuel Alvar, *Vida de Santa María Egipciaca*. Estudios, vocabulario, edición de los textos. Madrid, C. S. I. C., 2 voll., 1970 e 1972, pp. XXIII + 329 + 35 lamine e pp. 446.
- , *Villancicos dieciochescos*, editados con un estudio de ... Málaga, Ayuntamiento, 1973, pp. 66 + villancicos.
- J. Rodrigues do Amaral, *I. A. Um teste de factor « g » aferido para a população escolar portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, pp. 76.

- Carlos Drummond de Andrade, *Menino Antigo (Boitempo - II)*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. X + 176.
- Joaquín Arce, *Tasso y la poesía española*. Barcelona, Editorial Planeta, 1973, pp. 347.
- Antonio Rumeu de Armas, *Hernando Colón, historiador del descubrimiento de América*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 454.
- Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, « *El corregidor y la molinera* » and its German ancestor: « *Schumacher und Edelmann* ». Estratto da « *Jahrbuch für Volksliedforschung* », XVII (1972), pp. 49-69.
- Ramón Ayerra, *Las pequeñas cuestiones*. Carta-Prólogo de Luis Felipe Vivanco. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 92.
- Enrique Badosa, *Antología de Salvador Espriu*. Texto bilingüe. 2ª ed., aumentada. Barcelona, Plaza & Janés, 1972, pp. 302.
- , *Poesía 1956-1971*. Barcelona, Plaza & Janés S. A., 1973, pp. 310.
- Roberto Barchiesi, Maria Helena Barchiesi de Portugal Pereira, *Portugal - Colección de textos portugueses*. Roma 1974, pp. 164.
- Eduardo Canabrava Barreiros, *U. Pedro - Jornada a Minas Gerais em 1822*. Prefácio de Pedro Calmon. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XV + 138.
- Giuseppe Bartolucci, *La didascalia drammaturgica*, Napoli, Guida, 1973, pp. 144.
- Giuseppe Bellini, *Il primo « discorso » Nobel di Neruda*. Estratto da « *Studi di letteratura ispano-americana* », V. Milano, Cisalpino-Goliardica, s. a., pp. 7-18.
- , *Per una storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola: I. - La letteratura italiana in America nei primi due secoli coloniali*. Id. id. id., pp. 71-119.
- , *Il labirinto magico - Studi sul « nuovo romanzo » ispano-americano*. Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973, pp. 259.
- Valeria Bertolucci Pizzorusso, Giovan Battista Pellegrini, Giovanna Marroni, *Ricordo e bibliografia di Silvio Pellegrini*. Estratto da « *Studi mediolatini e volgari* », XX, 1972, pp. 35.
- Giancarlo Bolognesi, *Giacomo Leopardi recensore e critico di testi armeni*. Estratto dal volume degli Atti del II Convegno Internazionale leopardiano - Recanati, 1-4 ottobre 1967, pp. 17.
- , *Nuovi contributi allo studio del testo armeno dei « Progymnasmata » di Elio Teone*. Estratto dagli *Studi in onore di Piero Meriggi*. Pavia, Università, 1969, pp. 32-38.
- , *Traduzioni armenie di testi greci*. Estratto da *Studia Classica et Orientalia Antonino Pagliaro oblata*, Roma, Università, 1969, pp. 219-291.
- , *Postille sulla traduzione armena delle « Quaestiones et Solutiones in Genesin » di Filone*. Estratto dall'« *Archivio Glottologico Italiano* », LV (1970), 1-2, pp. 52-57.
- , *Note critico-linguistiche sui « Murbacher Hymnen »*. Estratto da *Studi Linguistici in onore di Vittore Pisani*, Brescia, Paideia Editrice, s. a., pp. 129-160.
- Francesco Boneschi, *I miei morti mi chiamano*. Poesie. Roma, Edizioni « Noi Pubblicisti », 1973, pp. 46.
- Analola Borges, *La región canaria en los orígenes americanos*. Madrid-Las Palmas, Patronato de la « Casa de Colón », 1972, pp. 78.

- Umberto Bosco, *Rinascimento non classicistico*. Estratto dal Quaderno N. 129 dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Atti del Convegno sul tema « *La poesia rusticana nel Rinascimento* », 1969, pp. 11-26.
- , *Liricità del ragionare pirandelliano*. Estratto dal N. 1 dei Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Roma, s. a., pp. 99-107.
- Fernanda Botelho, *Lourenço é nome de jogral*. Lisboa, Livraria Bertrand, s. a., pp. 274.
- Léon Bourdon, *Lettres inédites du duc de Lafões à José Corrêa da Serra (1795-1804)*. Estratto dal « *Bulletin des Etudes Portugaises* », XXXII (1971), pp. 71-97.
- , *André Homem, cartographe portugais en France (1560-1585)*. Coimbra, Junta de Investigações do Ultramar, 1973, pp. 43.
- Peter Boyd-Bowman, *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*. London, Tamesis Books, 1972, pp. XXII + 1004.
- Mário Brandão, *Estudos vários*, vol. I. Coimbra, Universidade, 1972, pp. 308.
- Eduardo Brazão, *Relações diplomáticas de Portugal com a Santa Sé da Revolução Francesa a Bonaparte (1790-1803)*, voll. I (pp. 513), II (pp. 552), III (pp. 499). Lisboa, Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1973.
- James F. Burke, *History and Vision: The Figural Structure of the « Libro del Cavallero Zifar »*. London, Tamesis Books Ltd, 1972, pp. XIII + 155.
- Neusa Pinsard Caccese, *Festa. Contribuição para o estudo do Modernismo*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1971, pp. 242.
- Rafael Caldera, *Andrés Bello*. Traduzione di Franca dal Bon Dompé, con una introduzione di Giuseppe Bellini. Parma, C. E. M., 1972, pp. 307.
- Contardo Calligaris, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973, pp. 128.
- Pedro Calmon, *Castro Alves - O homem e a obra*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XIV + 353.
- Luis de Camões, *Églogas*. Texto restituído por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, pp. VIII + 87.
- Myriam Campello, *Cerimônia da noite*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. 143.
- Cancioneiro de Luís Franco Correa 1557-1589*. Apresentação de Maria de Lourdes Belchior. Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de « *Os Lusíadas* », 1972, pp. 289. Edição fac-similada.
- Francisco Candel, *Diario para los que creen en la gente*. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 380.
- Salvatore Candido, *La rivoluzione riograndense nel carteggio inedito di due giornalisti mazziniani: Luigi Rossetti e G. B. Cuneo (1837-1840)*. Prefazione di Salvo Mastellone. Firenze, Valmartina Editore, 1973, pp. XV + 229.
- Lúcio Cardoso, *O viajante*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XX + 305.
- Maria Helena Cardoso, *Vida - Vida*. Nota de Clarice Lispector. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. X + 385.
- R. A. Cardwell, *Blasco Ibáñez: La barraca*. London, Grant & Cutler Ltd 1973, pp. 95.
- Eugenio P. Castelli, *El mundo mítico de Césare Pavese*. Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1972, pp. 562.

- Catálogo da Exposição Fotográfica sobre o Recôncavo Baiano*. São Paulo, Publicação do Instituto de Estudos Brasileiros, 1970, pp. 28.
- Fundação Calouste Gulbenkian. Biblioteca Geral. V. *Catálogos. Literatura de Cordel*. Lisboa, 1970, pp. 178.
- Wilson Chagas, *Mundo e contramundo*. Porto Alegre, URGs, 1972, pp. 116.
- Flávio Loureiro Chaves, *Ficção latino-americana*. Porto Alegre, Edições URGs, 1973, pp. 173.
- C. N. R. Centro di Ricerche per l'America Latina, Firenze, *Apuntes para una bibliografía crítica de la literatura hispanoamericana*. I. Historias Literarias. al cuidado de José Pascual Buxó y Antonio Melis. Firenze, Valmartina, 1973, pp. 133.
- C. N. R. Centro di Ricerche per l'America Latina - Firenze, *Studi e informazione*. Sezione Letteraria. Serie I. Firenze, Valmartina, 1972, pp. 189.
- Nelly Novae Coelho, *O ensino da literatura - Comunicação e expressão*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra e INL, 2ª ed. 1973, pp. XV + 220.
- E. Correa Calderón e F. Lázaro Carreter, *Como se comenta un texto literario*. Salamanca, Ediciones Anaya, S. A., 9ª ed. 1971, pp. 199.
- Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização literária em Portugal do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, pp. XIII + 755.
- Josep Carles Clemente, *Una cultura en crisis*. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 288.
- Gianrenzo P. Clivio, *Fonti e lingua di un «planctus Mariae» in antico volgare piemontese (la «Lamentazione di Torino»)*. Estratto da «L'Italia Dialettale», Pisa, XXXV (1972), pp. 24.
- , *La stagione giacobina e il problema della religione nella poesia di Edoardo Ignazio Calvo*. Estratto da «Studi Piemontesi», Torino, II (1973), 1, pp. 26.
- Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie. *Rapports de la littérature roumaine avec les littératures européennes et nord-américaines. Esquisse bibliographique*. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973, pp. 98.
- Vergílio Correia, *Obras - IV - Estudos Arqueológicos*. Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1972, pp. VIII + 338.
- Paolo Cortesi, *De Hominibus Doctis Dialogus*. Testo, traduzione e commento a cura di Maria Teresa Graziosi. Roma, Bonacci Editore, 1973, pp. XXXII + 121.
- Hart Crane, *El puente y otros poemas*. Versión de Agustí Bartra. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 205.
- Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, *La metrica*, testi a cura di ... Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 513.
- Maria Eduarda Cruzeiro, *Processos de intensificação no português dos séculos XIII a XV*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1973, pp. 488.
- Celso Ferreira da Cunha, *Gramática da Língua Portuguesa*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1972, pp. 656.
- Darcy Damasceno, *Seleção em prosa e verso de Cecília Meireles*. Seleção, notas e apresentação de ... Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XII + 207.

- Das Relações entre Portugal e a Pérsia. 1500-1758*. Catálogo Bibliográfico da Exposição Comemorativa do XXV Centenário da Monarquia no Irão organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1972, pp. 375.
- Vincenzo de Tomasso, *La morale di don Giovanni*. Ravenna, A. Longo Editore, 1972, pp. 125.
- Mathilde de Carvalho Dias, *Amor e trabalho* (Recordações de uma fazendeira do sul de Minas). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XVI + 143.
- Bernal Díaz del Castillo, *La conquista del Messico 1517-1521*, a cura di F. Marrenco. Milano, Longanesi & C., 1968, pp. 356.
- Laura Dolfi, *Studio sulla commedia di Tirso de Molina «Por el sótano y el torno»*. Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1973, pp. 114.
- Aquilino Duque, *Sevillanas romanas*. Estratto da «Papeles de Son Armadans», CCXI (1973), pp. 61-69.
- Guillermo Fernández-Shaw, *Larga historia de «La vida breve»*. Madrid, Revista de Occidente, 1972, pp. 214.
- Manuel Ferreira, *Voz de prisão*. Porto, Editorial Inova Ltda., s. a. (1973), pp. 154.
- Grazia Deledda, *Versi e prose giovanili*, a cura di Antonio Scano. Nuova edizione riveduta dalla figlia Carmen. Bibliografia degli scritti di Grazia Deledda Milano, Edizioni Virgilio, 1972, pp. 331.
- Maurice Druon, *O menino do dedo verde*. Tradução de D. Marcos Barbosa. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. 149.
- Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*. Introduction and notes by Donald L. Shaw. University of Exeter, 1973, pp. 79.
- Maria de Lourdes de Freitas Ferraz, *Documentação histórica moçambicana*, vol. I. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1973, pp. 364.
- Gaetano Ferro, *Le regioni nell'ordinamento dello stato e nella realtà geografica*. Estratto da «Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia», VI (1972), 12, pp. 164-195.
- Marsilio Ficino, *Comentario al banquete de Platón*. Traducción, estudio preliminar y notas de Adolfo Ruiz Díaz. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1968, pp. 160.
- Gastón Figueira, *Poesía folklórica brasileña*. Montevideo, Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, 1959, pp. 16.
- Luigi Firpo, *Gastronomia del Rinascimento*, a cura di ... Torino, Strenna U.T.E.T. 1974, pp. 183.
- Hans Flasche, *Para a interpretação da poesia «Pneumotórak» de Manuel Bandeira*. Estratto dalla «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», 13 (1971), pp. 9.
- , *António Vieira heute (über den Stand der Vieira-Forschung)*. Estratto dal «Staden-Jahrbuch», 19 (1971), São Paulo, pp. 69-76.
- , *Studien zu Dante*. Estratto dalla *Festschrift für Rudolf Palgen*, s. l., s. d., pp. 23-28.
- Luis Flórez, *Las «Apuntaciones críticas» de Cuervo y el español bogotano cien años después - Pronunciación y fonética*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973, pp. 129.

- Rubem Fonseca, *O caso Morel*. Rio de Janeiro, Editora Artenova S. A., 1973, pp. 182.
- Afonso Arinos de Melo Franco, *Rodrigues Alves. Apogeu e declínio do presidencialismo*. São Paulo, Editora da Universidade, 1973, 2 voll., pp. XXXIV + 436 e 437-948.
- Jean Franco, *Spanish American Literature since Independence*. London - New York, Ernest Benn Ltd. e Barnes & Noble Books, 1973, pp. XIV + 306.
- Maria Sylvia de Carvalho Franco, *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, Publicação do Instituto de Estudos Brasileiros, 1969, pp. 249.
- Gilberto Freyre, *Sociologia da medicina*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, pp. 255.
- José Carlos Gallardo, *Aparición de la Alianza*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 69.
- Vicente García de Diego, *Versos para mí*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 144.
- Santiago García Saez, *Montengón, un prerromántico de la Ilustración*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1974, pp. 245.
- Eugenio Garin, *O Renascimento - História de uma revolução cultural*. Porto, Editorial Telos, 1972, pp. 201.
- José A. Garmendia, *Esquema del delito en España*. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 252.
- Liliana Giannangeli, *Contribución a la bibliografía de José Mármol*. Con introduzione *La fama de José Mármol* di Juan Carlos Ghiano. La Plata, Universidad Nacional, 1972, pp. 254.
- Ricardo Gil, *La caja de música*. Edited by Richard A. Cardwell. University of Exeter, 1972, pp. 82.
- Enzo Noé Girardi, *Manzoni «reazionario»*. Bologna, Cappelli editore, 2ª ed. 1972, pp. 113.
- Jean Girodon, *Lettres du Père Bartolomeu do Quental a la Congrégation de l'Oratoire de Braga (29.IX.1685-22.XI.1698)*. Lecture, Introduction et notes de ... Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1973, pp. LXXXVII + 506.
- Miguel González Garcés, *Poesía gallega contemporánea*. Antología, Texto bilingüe. Barcelona, Plaza & Janés, 1974, pp. 339.
- Maria Teresa Graziosi Acquaro, *Petri Odi Montopolitani Carmina nunc primum e libris manu scriptis edita*. Lovanii, In Aedibus Vander, 1970, pp. 113.
- Giuseppe Grilli, *Approssimazioni alla « Cronica Sarracina » di Pedro de Corral*. Estratto dal vol. XLVI dei Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli 1971, pp. 211-245.
- , Recensione a: Mario Vargas Llosa, *Garcla Márquez: historia de un deicidio*. Estratto da « Belfagor », Firenze, XXVII (1972), VI, pp. 742-746.
- , *Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda*, in « Serra d'Or », Barcelona, XIV (1972), N° 155, pp. 39-40.
- Antonio de Guevara, *Artes de marear*. Edited by R. O. Jones. University of Exeter, 1972, pp. 67.
- Saverio Guida, *Per la biografia di Gui de Cavallon e di Bertran Folco d'Avignon*, in « Cultura Neolatina », XXXII (1972), pp. 189-210.

- Ernesto Gutiérrez, *Temas de la Hélade*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 67.
- Tekla Hartmann, *Nomenclatura botânica dos borôro*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros - Universidade, 1967, pp. 87.
- Cecilia Hernández de Mendoza, *El poeta en la sombra: Alberto Angel Montoya*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973, pp. 45.
- Lothar Hessel, Georges Raeders, *O Teatro Jesuítico no Brasil*. Porto Alegre, URGs, 1972, pp. 109.
- Wolfgang Hillen, *Saineans und Gillierons Methode und die romanische Etymologie*. Bonn, Romanistische Versuche und Vorarbeiten. 45. Romanisches Seminar der Universität, 1973, pp. 256.
- Johannes Höfle, *Niccolo Machiavelli zu seinem 500. Geburtstag*. Monaco di Baviera, Istituto Italiano di Cultura e Società Dante Alighieri, 1970, pp. 18.
- Douglas W. Howkins, *A Quechua Legend of Peru: « Yaku Runa » or « River Man »*. Glasgow, University, 1973, pp. 13 + note.
- Peter Hoy, *Julien Gracq. - essai de bibliographie 1938-1972*. London, Grant & Cutler Ltd 1973, pp. 101.
- Lucy Maffei Hutter, *Imigração italiana em São Paulo. (1880-1889). Os primeiros contactos do imigrante com o Brasil*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 170.
- Carlos Alberto Iannone, *Bibliografía de Fernando Pessoa*. Coimbra, Universidade, 1969, pp. 67.
- Rosa Ignez, *Paisagens internas*. Poesia. Estudo de Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. X + 85.
- Lêdo Ivo, *Ninho de cobras*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. IX + 133.
- Ruggero Jacobbi, *Poesia brasiliana del Novecento*. Ravenna, Longo Editore, 1973, pp. 381.
- Armando Martins Janeira, *Japanese and Western Literature — A Comparative Study*. Rutland-Tokyo, Charles E. Tuttle Comp. 1970, pp. 394.
- , *Camões na Literatura Mundial*. Estratto da « Garcia de Orta », 1972, pp. 16.
- Rachel Jardim, *Os anos 40. (A Ficção e o Real de uma Época.)* Prefácio de Franklin de Oliveira. Desenhos de João Guimarães Vieira. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XIV + 119.
- R. O. Jones, *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, presented to Edward M. Wilson, Edited by ... London, Tamesis Books Ltd., 1973, pp. X + 372.
- Yolanda Jordão, *Retrato oblíquo, poesia de ...* Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. 69.
- Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. Madrid, C.S.I.C., 1973, pp. 55.
- Jean Krynen, *Sur la littérature des « Contrafacta » et le baroque. A propos d'une édition récente de Sebastián de Córdoba*. Estratto da « Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien » - « Caravelle 19 », 1972, pp. 167-174.
- Maria Lacetera Santini, *Tropos con palabras que indican partes del cuerpo en un romanceamiento bíblico del siglo XIII*. Bari, Editoriale Universitaria, 1968, pp. 47.
- Héctor René Lafleur, *Arturo Cambours Ocampo*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1972, pp. 159.

- Cecília de Lara, *Nova Cruzada. (Contribuição para o estudo do pré-modernismo)*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1971, pp. 157.
- , *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 307.
- Joseph L. Laurenti, *El nuevo mundo social de la segunda parte de «Lazarillo de Tormes», de Juan de Luna*. Estratto dal «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», Santander, XLVII (1971), nn. 1-4, pp. 151-190.
- , *Situación actual de los estudios proemiales en la literatura española: bibliografía crítica (1928-1970)*. Estratto dalla «Revista Interamericana de Bibliografía», XXI (1971), n° 4, pp. 419-425.
- , *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*. Madrid, Editorial Castalia, 1971, pp. 137.
- Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literária*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 294.
- Fernando Lázaro Carreter, *La poética del arte mayor castellano*. Estratto da *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*. Madrid, Editorial Gredos y Cátedra-Seminario Menéndez-Pidal, 1972, pp. 343-378.
- Ruben Andresen Leitão, *A importância do fundo do real erário para a história do Brasil*. Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1972, pp. 218.
- Ligia Chiappini Moraes Leite, *Modernismo no Rio Grande do Sul. Materias para o seu estudo*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 358.
- Orígenes Lessa, *Balbino, Homem do mar*. Prefácio de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 2ª ed. 1973, pp. XVI + 178.
- Libros Españoles - Catálogo ISBN*. Madrid, Instituto Nacional del Libro Español, 1973, pp. 1291.
- Geraldo França de Lima, *O nó cego*. Rio de Janeiro-Brasília, Livraria José Olympio Editôra-MEC, 1973, pp. XI + 152.
- Franco Lombardi, *Benedetto Croce hundred Jahre nach seiner Geburt*. Monaco di Baviera, Istituto Italiano di Cultura e Società Dante Alighieri, 1968, pp. 20.
- Jario López, *Antología Poética*. Córdoba, Real Academia, 1968, pp. 117.
- Pedro de Lorenzo, *... y al Oeste, Portugal*. Prólogo por Pedro Lain Entralgo. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 153.
- B. W. Loveday, *Sánchez Cerro and Peruvian Politics 1930-1933*. Glasgow, University, 1973, pp. 20.
- Os Lusíadas 1572-1972. Catálogo da exposição bibliográfica, iconográfica e medalhística de Camões*. Prefácio de Manuel Lopes de Almeida. Introdução, selecção e notas bibliográficas por José V. de Pina Martins. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, pp. XXXIV + 565.
- Joaquim I. A. Macdowell, *Primeiro livro de memórias de Deusmedeu Boaventura (infância e filosofia)*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. 207.
- Nestor Madrid-Malo, *Los árboles en la poesía castellana*. - Antología. Selección y estudio preliminar de ... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973, pp. 173.
- Bruno de Almeida Magalhães, *Arthur Bernardes - Estadista da república*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. IX + 298.
- María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén*. El tema literario de su cerco y destrucción por los romanos. Buenos Aires, Universidad, 1972, pp. 211.

- Il Manzoni di Antonio Bertè*. Introduzione di Domenico Rea. Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972, non numerate le pagine dell'introduzione né quelle delle illustrazioni.
- José Antonio Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español*. Serie primera-Edad media. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 2ª ed. 1973, pp. 503.
- Adriano Marini, *Gli ordini cavallereschi portoghesi*. Roma, 1971, pp. 208.
- José Manuel Marroquín, *Blas Gil*. Edición dirigida por Ricardo Pardo. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973, pp. L + 394.
- Aurelio Martínez Mutis, *Julio Flórez: su vida y su obra*. Introducción de Carlos Valderrama Andrade. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973, pp. 172.
- Carlo Martini, *La carne e l'ombra*. Roma, Editrice Cavour, 1973, pp. 79.
- Wilson Martins, *Structural Perspectivism in Guimarães Rosa*. New York, New York University, 1973, pp. 23.
- Maria Helena Mira Mateus, *Vida e feitos de Júlio César*. Edição crítica da tradução portuguesa quatrocentista de «Li fet des Romains» por ... (2 voll.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 827.
- Adailton Medeiros, *O sol fala aos sete reis das leis das aves*. Rio de Janeiro, Livros do mundo inteiro, 1972, pp. 100.
- Josep Melià, Manuel Sanchis Guarner, *Estimem la nostra llengua*. València, Editorial Gorg, 1973, pp. 63.
- Bruno Migliorini, *Decadenza delle parole*. Estratto da «Cultura e scuola», N° 44, ottobre-dicembre 1972, pp. 11.
- Virgil I. Milani, *The Written Language of Christopher Columbus*. Supplement «Forum Italicum», Buffalo, State University of New York, 1973, pp. 150.
- José Joaquín Montes Giraldo - Luis Flórez, *Muestra del léxico de la pesca en Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973, pp. 279.
- Adolfo Casais Monteiro, *Figuras e problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 229.
- Miranda Montorzi, Carlo Boselli, *Letteratura spagnola*. Firenze, Valmartina, 1973, pp. 409.
- Monumenta Henricina*, vol. XII (1454-1456), direcção, organização e anotação crítica de António Joaquim Dias Dinis, O.F.M., Coimbra, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1971, pp. XVII + 436.
- Rubens Borba de Moraes, *Bibliografia brasileira do período colonial*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade, 1969, pp. 437.
- Margherita Morreale, *Aspectos gramaticales y estilísticos del número (segunda parte)*. Estratto dal «Boletín de la Real Academia Española», t. LIII, cuaderno CXCVIII, 1973, Madrid, pp. 99-205.
- Carlos Murciano, *Antología (1950-1972)*. Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1973, pp. 339.
- Luis Alberto Musso, *Bibliografía uruguaya sobre Brasil*. Montevideo, Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, 1967, pp. 99.
- Fernando Namora, *Os clandestinos*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1972, pp. 335.
- Pedro Nava, *Balão cativo - Memórias/2*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. X + 334.

- Adalgisa Nery, *Erosão*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XI + 81.
- Arlinda Rocha Nogueira, *A Imigração japonesa para a lavoura cafeeira paulista*. (1908-1922). São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1973, pp. 254.
- Antonio Olinto, *Theories & other poems*. A bilingual edition. Translated from the Portuguese by Jean McQuillen. London, Rex Collings, 1972, pp. 71.
- Katia Oliveira, *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre, Edições URGs, 1972, pp. 51.
- Ruben George Oliven, *Educação e sociedade moderna. Funções da educação no contexto urbano*. Porto Alegre, Edições URGs, 1972, pp. 72.
- Rafael Osuna, *Cuestiones de onomatología americana en los cronistas de Indias*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973, pp. 113.
- A. Owen Aldridge, *The Ibero-American Enlightenment*, edited by ... Urbana, University of Illinois Press, 1971, pp. X + 335.
- Nino Oxilia, *Poesie*, a cura di Roberto Tessari, Napoli, Guida, pp. 272.
- Álvaro Pacheco, *Tempo integral*. São Cristóvão - Rio de Janeiro, Editôra Artenova S. A., 1973, s. n.
- Tarcísio M. Padilha, *Dialogue Métaphysique et Monologue Idéologique*. Rio de Janeiro, Companhia Editôra Americana, 1973, pp. 16.
- Justo Jorge Padrón, *Mar de la noche*. Barcelona, Instituto Catalán de Cultura Hispánica, 1973, pp. 64.
- Antonino Pagliaro, *Linguistica e critica letteraria*. Estratto da « Helikon », Università di Messina, XI-XII (1971-1972), pp. 19.
- J. H. Parker, *Some Aspects of Moreto's Teatro Menor*. Estratto da « Philological Quarterly », 51, 1 (gennaio 1972), pp. 205-217.
- Richar Pattee, *Os antigos protectorados de Lesoto, Botswana e Suazilândia*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1973, pp. 351.
- Herman Paul, *Princípios fundamentais da História da língua*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 453.
- Africa Pedraza, *Epistolario Valeriano. Monografía*. Lucena 1967, pp. 40.
- Juju Campbell Penna, *Amaramigos - Poemas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XIV + 120.
- Antonio Rocha Penteadó, *O uso da terra na região brigantina - Pará*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade, 1967, pp. 111.
- Antônio Pereira, *La costa de los fuegos tardíos*. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 252.
- Maria Helena da Rocha Pereira, *Reflexos horacianos nas odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)*. Porto, Universidade, 1958, pp. 26.
- , *Pedro Hispano, Livro sobre a conservação da saúde*, por ... Porto, Universidade, 1961, pp. 90.
- , *Dois epigramas de António Ferreira*. Estratto da « O Instituto », CXXVII, 1965, pp. 8.
- , *Bocage e o legado clássico*. Estratto da « Humanitas », XIX-XX, 1968, pp. 267-302.
- Ramón Pérez de Ayala, *Antología poética*. Traduzione e prefazione di Vincenzo de Tomasso. Milano, Casa Editrice Ceschina, 1972, pp. 95.

- Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Escritos diversos*. Coimbra, por ordem da Universidade, 1972, pp. 614.
- Nelida Piñón, *Sala de armas*, contos. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. 141.
- Antônio Machado Pires, *D. Sebastião e o Encoberto*. Estudo e antologia. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, pp. 450.
- A. Porcheras-Mayo y J. L. Laurenti, *Más sobre el prólogo en la literatura greco-latina*. Estratto da « Estudios Clásicos », N° 63, pp. 205-212.
- Marta Portal, *El malmuerto* - novelas. Barcelona, Editorial Planeta, 1967, pp. 216.
- , *A ras de las sombras* - novela. id. id., 1968, pp. 232.
- , *A tientas y a ciegas* - novela. id. id., 20ª ed. 1972, pp. 295.
- , *La veintena*. Presentación de Miguel Dolç. Madrid, E.M.E.S.A., 1973, pp. 141.
- Antonia Pozzi, *Antología poética*, versión de Mariano Roldán. Texto bilingüe. Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1973, pp. 206.
- Giuseppe Prezzolini, *Amendola e « La Voce »*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 300.
- Peter Pyne, *The Role of Congress in the Ecuadorian Political System and its contribution to the Overthrow of President Velasco Ibarra in 1961*. Glasgow, University, 1973, pp. 31 + note.
- Herculano Rebordão (Souto da Casa), *O sinal da cruz*, poema de ... Roma, presso l'autore, 1973, pp. 89.
- André Rebouças, *Diário. A guerra do Paraguai* (1866). Introdução e notas de Maria Odila Silva Dias. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1973, pp. 173.
- Orlando Ribeiro, *Il Mediterraneo - Ambiente e tradizione*, a cura di Gaetano Ferro. Traduzione di Franco Bologna. Milano, U. Mursia & C., 1972, pp. 190.
- Fernando de Rojas, *Celestine or the tragick-comedie of Calisio and Melibea*. Translated by James Mabbe. Edited by Guadalupe Martínez Lacalle. London, Tamesis Books Ltd 1973, pp. XIII + 268.
- Paulo Rónai, *Seleção de João Guimarães Rosa*. Organização, estudo e notas do Prof. ... Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XXIV + 166.
- João Guimarães Rosa, *Grande sertão*. Tradotto da Edoardo Bizzarri. Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 499.
- Luis Rosales, *Canciones*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 108.
- Oliveira de Napoli Roselis, *Lanterna Verde e o Modernismo*. São Paulo, Publicação do Instituto de Estudos Brasileiros, 1970, pp. 168.
- Werner Ross, *Die Lyrik Ungarettis*. Monaco di Baviera, Istituto Italiano di Cultura e Società Dante Alighieri, 1972, pp. 15.
- Giuseppe Carlo Rossi, *Ancora su Fernão Mendes Pinto*. Estratto da AION-SR, XV (1973), 2, pp. 235-267.
- , *In Memoria di Silvio Pellegrini*. Estratto da AION, XV (1973), 2, pp. 297-298.
- , *I centocinquant'anni del Brasile*. In « Nuova Antologia », aprile 1973, N° 2068, pp. 349-351.
- , *Motivi italiani nella letteratura brasiliana moderna*. Estratto da « Etudes Lusobrásiliennes », Université de Provence, I (1973), pp. 61-92.

- , *Pirandello, Boito e D'Annunzio nell'interpretazione di Ramiro de Maeztu*. Estratto da VV.AA., *Studia Iberica*, Bern 1973, pp. 547-559.
- , « *Os Lusíadas* » e il *Settecento portoghese*. Estratto dal « *Boletim da Academia Internacional da Cultura Portuguesa* », 8 (1972), pp. 69-96.
- Irma Ruffoni ved. Pedrini e Aurelia dell'Oca, *Inventario dei toponimi valtellinesi e valchiavennaschi - N° 5 (Territorio Comunale di Andalo)*, a cura di ... Sondrio, Società Storica Valtellinese, 1974, pp. 14.
- Mario Saccenti, *Riccardo Bacchelli*, Milano, Mursia, 1973, pp. 372.
- Eduardo Saccone, *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 261.
- Tomás Salvador, T. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 293.
- Florencio Sánchez, *La Gringa and Barranca Abajo*. With Notes and Introduction by Giovanni Pontiero. Rutherford - Madison - Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1972, pp. 186.
- Carl Sandburg, *Antología*. Versión de Agustí Bartra. Texto bilingüe. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 191.
- José Alberto Santiago, *Formalidades*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 94.
- Marco Santoro, *L'attività di Pavese presso la Casa Editrice Einaudi*. Estratto dagli « *Atti* » dell'Accademia Pontaniana, Nuova serie, XXII (1973), pp. 20.
- Ernani Satyro, *O quadro-negro*. Introdução de Virgínius da Gama e Melo. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XXVIII + 323.
- Donaldo Schüler, *Aspectos estruturais na Ilíada*. Porto Alegre, Edições URGs, 1972, pp. 197.
- Victor Segalen, *Antología*. Versión de Leopoldo Azancot. Versión bilingüe. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 196.
- Cesare Segre, *Strutture e registri nella « Fiammetta »*. Estratto da « *Strumenti Critici* », VI (1972), 2, pp. 133-162.
- Jorge de Sena, *Poesia de 26 séculos*, segundo volume, De Bashô a Nietzsche. Antologia, tradução, prefácio e notas de ... Porto, Editorial Inova Ltda., 1972, pp. 186.
- Maura de Serra, *L'immagine aperta; Poetica e stilistica dei « Canti orfici »*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 368.
- Lília A. Pereira da Silva, *Festival da Desintegração*. São Paulo, s. a., pp. 58.
- Simonetta Silvestroni, *Emilio Lussu scrittore*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 154.
- Manuel Breda Simões, *Psicologia dialéctica e síntese pessoal*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s. d., pp. 40.
- José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, X. Madrid, C.S.I.C., 1972, pp. XI + 885.
- María del Carmen Simón Palmer, *El espionaje liberal en la última etapa de la primera guerra carlista: nueva. cartas de Aviraneta y de F. de Gamboa*. Estratto da « *Cuadernos de Historia* », Madrid, IV (1973), pp. 289-380.
- N. D. Shergold, *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*. Edited by ... London, Tamesis Books Ltd in collaboration with the University of Wales Press, 1973, pp. VII + 176.
- William H. Shoemaker, *Las cartas desconocidas de Galdós en « La Prensa » de Buenos Aires*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 542.

- Joseph Siracusa, Joseph L. Laurenti, *Relaciones literarias entre España e Italia - Ensayo de una Bibliografía de Literatura Comparada*. Boston, Mass., G. K. Hall & Co., 1972, pp. IX + 252.
- Verity Smith, *Ramón del Valle-Inclán*. New York, Twayne Publishers, Inc., 1973, pp. 182.
- J. Galante de Sousa, *Em torno do poeta Bento Teixeira*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 115.
- Vicente Soto, *El gallo negro*. Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1973, pp. 245.
- José María Souvirón, *Poesía Entera 1923-1973*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 405.
- Hans Staden, *La mia prigionia tra i cannibali 1553-1555*, a cura di A. Guadagnin. Milano, Longanesi & C., 1970, pp. 265.
- Jules Supervielle, *Antología*. Versión de Jacinto-Luis Guereña. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 195.
- Juarez Távora, *Uma vida e muitas lutas - I, Da Planície à Borda do Aльтиano*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1973, pp. XV + 366.
- Bento Teixeira, *Prosopopéia*. Com introdução, estabelecimento do texto e comentários por Celso Cunha e Carlos Durval. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1972, pp. 143.
- Lygia Fagundes Telles, *Verão no aquário*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 3ª ed. 1973, pp. XI + 174.
- Arthur Terry, *Catalan Literature*. London - New York, Ernest Benn Ltd. e Barnes & Noble Books, 1972, pp. XIX + 136.
- , *Antonio Machado: Campos de Castilla*. London, Grant & Cutler Ltd 1973, pp. 96.
- Eduardo Tijeras, *Relato breve en Argentina*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 169.
- Stephen Ullmann, *Semântica. Uma introdução à ciência do significado*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 579.
- Arturo Uslar Pietri, *Le lance insanguinate*. Introduzione di Miguel Ángel Asturias. Traduzione di Cesare Maccari. Parma, C.E.M. Editrice, 1972, pp. 223.
- Guillermo Valencia, *Discursos*, t. I. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973, pp. XXII + 347.
- Fritz Valjavec, *Storia dell'illuminismo*. Trad. di Bruno Bianco. Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 398.
- Nicola Valle, *Antichi e moderni*, saggi. Prefazione di Giuseppe Toffanin. Cagliari, Società Poligrafica Sarda, 1971, pp. 234.
- , *Grazia Deledda*. Introduzione di Bonaventura Tecchi. Cagliari, id., s. a., pp. 228.
- César Vallejo, *Opera poetica completa - I - Gli araldi neri - Trilce*, a cura di Roberto Paoli. Milano, Edizioni Accademia, 1973, pp. 266.
- J. E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*. London, Tamesis Books Ltd 1973, pp. 258.
- Mario Vecchioni, *Bibliografía crítica di Gabriele D'Annunzio*. Pescara-Roma, Edizioni Aternine, 1970, pp. 98.
- , *La Contessa di Castiglione in una prosa di D'Annunzio*. Roma, presso l'autore, 1973, pp. 31.

- , *La vita di Gesù e altre opere incompiute di D'Annunzio*. Roma, presso l'autore, 1973, pp. 52.
- , *D'Annunzio: documenti e testimonianze (La contessa Lara, Puccini, Mascagni, Cellini)*. Roma, proprietà letteraria riservata, 1974, pp. 53.
- Geraldo Bessa Victor, *Problemática da cultura angolana*. Estratto dal « Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa », 1973, 1, pp. 43-59.
- , *Monandengue*. Lisboa, Livraria Portugal, 1973, pp. 54.
- P. Antonio Vieira, *Sermone di S. Antonio ai pesci*. Traduzione di Orsola Nemi. Illustrato con xilografie originali di Sigfrido Bartolini. Roma, Volpe Editore, 1972, pp. 40.
- Edward M. Wilson, *Poems from the « Cancionero » of Don Joseph del Corral*. (Phillipps MS. 22216) Transcribed by ... University of Exeter, 1973, pp. 67.
- Oswaldo Elias Xidieh, *Narrativas pias populares*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade, 1967, pp. 147.
- , *Semana Santa Cabocla*. S. Paulo, Instituto de Estudios Brasileiros, 1972, pp. 113.
- VV. AA., *Acta. de la primera reunión latino-americana de lingüística y filología*. Viña del Mar (Chile), enero de 1964. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973, pp. 442.
- VV. AA., *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 9. Band. Münster Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1969, pp. 273.
- VV. AA., *Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura, Artes y Ciencias*, por Una Sociedad de Americanos, Londres, 1823. Caracas, Edición de la Presidencia de la República en homenaje al VI Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua, 1972, pp. 472 + 60 + XX di *Indices* di Pedro Grases.
- VV. AA., *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-29. Documentação*. S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade, 1972, pp. 459.
- VV. AA., *El comentario de textos*. Madrid, Editorial Castalia, 1973, pp. 467.
- VV. AA., *Graciliano Ramos, « Vidas Secas »*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université, 1972, pp. 142.
- VV. AA., *José Hernández*. (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de *El Gaucho Martín Fierro*) 1872-1972. La Plata, Universidad Nacional, 1973, pp. 272.
- VV. AA., *Lavori ispanistici*, serie III. Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1973, pp. 280.
- VV. AA., *Los poetas cantan a Sucre*. Raccolta a cura di Pedro García Lopenza, con introduzione di José Luis Salcedo Bastardo. Caracas, 1973, pp. 82.
- VV. AA., *Monumentos e edificios notáveis do distrito de Lisboa-Lisboa*, primeiro tomo. Lisboa, Junta Distrital, 1973, pp. 147.
- VV. AA., *Novela y novelistas - Reunión de Málaga 1972*. Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, s. d., pp. 347.
- VV. AA., *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, vol. I, Valencia, Universidad, 1973, pp. 718.
- VV. AA., *Regards sur la génération portugaise de 1870 - Conférences*. Paris, Centro Cultural Português, 1972, pp. 189.
- VV. AA., *Studia Iberica - Festschrift Flasche*. Bern-München, Francke Verlag, 1973, pp. 712.

- VV. AA., *Visages de Luís de Camões - Conférences*. Paris, Centro Cultural Português, 1972, pp. 171.
- W. B. Yeats, *Antología*. Versión de Jaime Ferrán. Texto bilingüe. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, pp. 127.
- F. Yndurain, M. Alvar, *Literatura de España*. Tomo primero, Edad Media. Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 477.
- Paul Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romantica*. Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 260.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

(dagli « Annali - Sezione Romanza » o dal Direttore personalmente)

- « A Bem da Língua Portuguesa ». Boletim da Sociedade de Língua Portuguesa. Lisboa, nn. 19-24 (1973).
- « Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, T. XXII (1972) fasc. 3-4.
- « Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, T. XIV (1972) fasc. 3-4; T. XV (1973) fasc. 1-2.
- « Aevum ». Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, a. XLVII (1973) fasc. 1-4.
- « Alfa ». Marília, Departamento de Letras, n. 16 (1970).
- « Anais » - Academia Portuguesa da História, II série, vol. 20, Lisboa 1971.
- « Anais ». I Seminário de Estudos Brasileiros. Universidade de S. Paulo, 3 voll. (1972).
- « Anais de História ». Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a. IV (1972).
- « Analele Universităţii din Timisoara ». Vol. IX (1971).
- « Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari ». Venezia, a. XI (1972) nn. 1-2.
- « Annali della Fondazione Luigi Einaudi ». Torino, vol. VI (1972).
- « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa ». S. III, vol. II (1972) n. 2; vol. III (1973) nn. 1-3.
- « Annali - Nuova Serie ». Napoli, Istituto Universitario Orientale, XX (1970), 2-4, XXI (1971), 1-4, XXII (1972), 1-4.
- « Annali - Sezione Germanica ». Napoli, Istituto Universitario Orientale, XIII (1970), XIV (1971), XV (1972), XVI (1973).
- « Annali - Sezione Slava ». Napoli, Istituto Universitario Orientale, XII-XV (1969-1972).
- « Annuaire 1972/1973 ». Paris, Sorbonne, École Pratique des Hautes Études. IVe Section - Sciences historiques et philologiques.
- « Anuario Bibliográfico Colombiano 'Rubén Pérez Ortiz' » 1971, compilado por Francisco José Romero Rojas con la colaboración de Luis Simbaqueba Reina. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972.
- « Archivum ». Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras. T. XXII (1972).
- « Boletim de Ariel », Rio de Janeiro, I (1973), nn. 2-6.
- « Boletim de Filologia ». Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, T. XXII (1964-1973), fasc. 3-4.
- « Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira ». Lisboa, Fundação Gulbenkian, vol. XIII (1972) nn. 1-3, XIV (1973), n. 1.
- « Boletín de la Academia Nacional de la Historia ». Caracas, t. LV (1972) nn. 219-220; t. LVI (1973) n. 221.
- « Boletín de la Real Academia de Córdoba ». A. XXXIX (1970) nn. 89-90.
- « Bulletin des Études Portugaises ». Lisbonne, Institut Français, XXXII (1971).
- « Bulletin Hispanique ». Bordeaux, Faculté des Lettres, t. LXXIV (1972) n. 3-4; t. LXXV (1973) n. 1-2.
- « Bulletin of Hispanic Studies ». Liverpool University Press, vol. XLIX (1972) nn. 2-4; vol. L (1973) n. 1.
- « Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien » (« Caravelle »). Université de Toulouse, n. 20 (1973).
- « Casa de las Américas ». La Habana, Instituto Cubano del Libro, 54-57 (1969), 58-63 (1970), 64-69 (1971), 70-75 (1972), 77-79 (1973).
- « Centre de Philologie et de Littératures Romanes », fasc. 18. Strasbourg, Université des Sciences Humaines, 1973.
- « Cercetări de Linguistică ». Cluj, Acad. Republicii Socialiste România, a. XVII (1972) nn. 1-2; a. XVIII (1973) n. 1.
- « Ciência da Informação ». Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação, nn. 1-2 (1972).
- « Colóquio-Letras ». Lisboa, Fundação Gulbenkian, nn. 12-16 (1973); nn. 17-18 (1974).
- « Comparative Literature Studies ». Urbana, University of Illinois, v. IX (1972) n. 4; v. X (1973) nn. 1-3.
- « Cuadernos de Filología ». Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, nn. 1-5 (1967-1971).
- « Cuadernos del Centro de Estudios Literarios ». Universidad Nacional de México, n. 1 (1970); nn. 2-3 (1971).
- « Cuadernos Hispanoamericanos », Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, nn. 273-282 (marzo-diciembre 1973), 283-85 (Enero-Marzo 1974).
- « Dialoghi ». Rivista bimestrale di letteratura, arti e scienze. Roma, XX (1972), n. 3-4 (luglio-dicembre).
- « Dix-Huitième Siècle ». Paris, Editions Garnier Frères, 1973, N° 5, Numéro spécial.
- « Estudos Históricos ». Marília, Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, n. 9 (1970) n. 10 (1971).
- « Forum for Modern Language Studies ». University of St. Andrews, vol. IX (1973) nn. 1-4.
- « Forum Italicum », State University of New York at Buffalo, VII (1973), nn. 1-3.
- « Grial ». Vigo, nn. 39-42 (1973).
- « Handbook of Latin American Studies ». Gainesville, University of Florida Press, n. 33 (1971); n. 34 (1972).
- « Hispanic Review ». Philadelphia, University of Pennsylvania, v. 40 (1972) n. 4; v. 41 (1973) nn. 1-4.
- « Índice Histórico Español ». Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, n. 62 (1971) e n. 50 bis (1972).
- « Islas ». Cuba, Universidad Central de Las Villas, nn. 41-44 (1972-1973).
- « Italian Quarterly ». University of California, v. XVI, nn. 62-64 (1972); n. 65 (1973).

- « *Italica* ». Published by American Association of Teachers of Italian, vol. 50 (1973), 1-4.
- « *Le Lingue del Mondo* ». Firenze, Valmartina Editore, XXXVIII (1973), 5-12, XXXIX (1974), 1-2.
- « *Les Lettres Romanes* ». Université Catholique de Louvain, t. XXVII (1973) nn. 1-4.
- « *Letras de Deusto* ». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, n. 5 (1973).
- « *Libri e Riviste d'Italia* ». Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 284-6 (1973).
- « *Limba Română* ». București, Acad. Republicii Socialiste România, a. XIX (1970) nn. 1-4; a. XXII (1973) nn. 1-3; a. XXIII (1974) n. 1.
- « *Lingua e Stile* ». Università di Bologna, Istituto di Glottologia, a. VII (1972) n. 3; a. VIII (1973) n. 1.
- « *L'Italia che scrive* ». Roma, LVI (1973), 1-9.
- « *Logos* », Buenos Aires, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Nº 12 (1972).
- « *Luso-Brazilian Review* ». Madison, the University of Wisconsin Press, v. IX (1972), n. 2.
- « *Manuscripta* ». Saint Louis University Library, vol. XVI (1972), n. 3; vol. XVII (1973), n. 2.
- « *Mélanges de la Casa de Velázquez* ». Paris, t. IX (1973).
- « *Modern Poetry in Translation* » 13/14 Portugal, Compiled by Helder Macedo. London, Modern Poetry in Translation Ltd., s. a.
- « *Mundo Hispánico* ». Madrid, 301-309 (1973), 312 (1974).
- « *Neuphilologische Mitteilungen* ». Helsinki, v. LXXXIV (1973), nn. 1-3.
- « *Noticias Culturales* ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 143 (1972), 144-155 (1973).
- « *Nyelv-és Irodalomtudományi Közlemények* ». Cluj, t. XVII (1973) n. 1.
- « *Palaestra Latina* ». Zaragoza, a Sociis Claretianis edita, a. LXXII (1972), n. 220; a. LXXIII (1973), nn. 221-223.
- « *Panorama* ». Lisboa, S.N.I., 45 (1973).
- « *Philologica Pragensia* ». Praha, Academia Scientiarum Bohemoslovenica, a. XVI (1973), nn. 1-4.
- « *Poetica* ». München, 2. Band (1968), 1; 4. Band (1971), 2-4; 5. Band (1972) n. 1-4.
- « *Quaderns de Pastoral* », Barcelona. Agost 1973.
- « *Revista de Cultura Brasileira* ». Madrid, Embajada del Brasil en España, nn. 35-36 (1973).
- « *Revista de Filología Española* ». Madrid, t. LIV (1971), nn. 1-4; t. LV (1972), nn. 1-2.
- « *Revista de História* ». São Paulo, Universidade, XXIII (1972), 91; XXIV (1973), 92-95.
- « *Revista de História de América* ». México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, n. 72 (1971).
- « *Revista de la Universidad de México* ». México, XXVII (1972-1973), nn. 4-11.
- « *Revista de História Literária de Portugal* ». Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, vol. II (1967).

- « *Revista de Humanidades* ». Universidad Nacional de Córdoba, nn. 11-12 (1970); nn. 13-14 (1971).
- « *Revista de Letras* ». Universidade de Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, vol. 14 (1972).
- « *Revista de Literaturas Modernas* ». Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1972, nn. 10-11.
- « *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* ». Universidade de São Paulo, nn. 12-13 (1972).
- « *Revista Hispánica Moderna* ». New York, Columbia University, vol. XXXVI (1970-71), nn. 1-3.
- « *Revista Iberoamericana* ». Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, vol. XXXIX (1973) n. 82-83.
- « *Revista Interamericana de Bibliografía* », Washington, D. C., XXII (1972), 4; XXIII (1973), 1 e 2.
- « *Revista Portuguesa de Filologia* ». Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, vol. XV (1969-1971).
- « *Revue Romane* ». Copenhagen, Institut d'Études Romanes, t. VIII (1973), fasc. 1-2.
- « *Revue Romane de Linguistique* ». Bucarest, Académie de la République Socialiste de Roumanie, t. XVII (1972), nn. 5-6; t. XVIII (1973), nn. 1-5.
- « *Rinascimento* ». Firenze, vol. X (1970); vol. XI (1971).
- « *Romania* ». Paris, Société des Amis de la Roumanie, t. 93 (1972), n. 372.
- « *Romanistisches Jahrbuch* ». Berlin, XXIII. Band (1972).
- « *Scuola e lingue moderne* ». Roma, XI (1973), 2-12.
- « *Segismundo* », Revista hispánica de teatro. Madrid, C.S.I.C., 7-8 (1968); 9-14 (1969-1971).
- « *Siculorum Gymnasium* ». Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. XXV (1972), nn. 1-2.
- « *Sillages* ». Poitiers, Dépt. d'Études Portugaises et Brésiliennes, n. 1 (1972).
- « *Sin Nombre* ». San Juan de Puerto Rico, a. II (1971), nn. 1-4; a. III (1972), n. 3.
- « *Studi Goldoniani* ». Venezia, Nº 3 (1973).
- « *Studi Urbinati* ». Università di Urbino, a. XLVI (1972), nn. 1-2.
- « *Tecnologia educativa* ». Lisboa, nn. 80-82 (1973); nn. 83-84 (1974).
- « *Thesaurus* ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, t. XXVII (1972), n. 3; t. XXVIII (1973), nn. 1-2.
- « *Universitas Humanistica* ». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, n. 4 (1972).