

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giuseppe Carlo Rossi

Comitato di redazione: Erilde Melillo Reali - Teodoro Onciulescu -
Antonio Palermo - Gian Carlo Roscioni

Segretari: Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo

XVII, 1

Gennaio 1975

INDICE

Saggi e articoli:	PAG.
Giovanni Allegra, <i>Spagna schlegeliana: i Böhl von Faber e il nuovo calderonismo</i>	1
Alda Bart Rossebastiano, <i>I « Colloquia » di Noël de Berlaimont nella versione contenente il portoghese</i>	31
Claude-Henri Frèches, <i>Tradition et nouveauté dans les « Saudades » de Bernardim Ribeiro</i>	87
Contributi e rassegne:	
Costanzo Di Girolamo, <i>Il verso di Pavese</i>	99
Gerhard Dünnhaupt, <i>Die früheste Dichtung von Rasenden Roland: Ein Beitrag zum 500. Geburtstag Ludovico Ariostos</i>	113
Clotilde Izzo Galluppi, <i>Tra Rousseau e Sade: I tre saggi su « L'éducation des femmes » di Choderlos de Laclos</i>	125
Alessandra Riccio, <i>Una nuova chiave di lettura per « Paradiso »: il Surrealismo</i>	141
Recensioni:	
Salvatore Battaglia, <i>Grande dizionario della lingua italiana - VIII - INI-LIBB</i> (Giuseppe Carlo Rossi)	159
Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, <i>Probleme de dialectologie română</i> (Gheorghe Carageani)	162
<i>In memoriam Carles Riba (1959-1969)</i> (Giuseppe E. Sansone)	168
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di Claudio Bagnati, Annamaria Paggiaro, Giuseppe Carlo Rossi)	175

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.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XVII, 1



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55153

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1975

SPAGNA SCHLEGELIANA: BÖHL VON FABER
E IL NUOVO CALDERONISMO

La rinascita degli studi su Calderón de la Barca, la rilettura del *Romancero* alla luce di quanto August Wilhelm Schlegel aveva appena affermato nelle *Vorlesungen* del 1802 e suo fratello Friedrich avrebbe con più forza ribadito nella *Geschichte der alten und neuen Literatur* dieci anni dopo, furono in Spagna opera di passione e di erudizione insieme nella quale uno studioso tedesco profuse le energie migliori della sua vita. Johan Nikolaus Böhl von Faber (1770-1836) è un personaggio caratteristico della prima grande fioritura critica romantica non soltanto per metodi di studio e risultati, ma per le conseguenze di ordine morale e civile che credette di dover trarre dallo scavo di una ben individuata letteratura e dal recupero della sua sostanza¹.

Come F. Schlegel, come Tieck e Novalis, come poi Görres e Brentano, Böhl v. Faber appartiene a quella schiera di romantici in cui la predilezione estetica per il mondo dell'età di mezzo si riflette in un ardore religioso-ideale che quasi sempre sarà compagno della conversione al cattolicesimo. Come per gli

¹ Böhl von Faber pubblicò, tra l'altro, una *Floresta de rimas antiguas castellanas* (1821-1825) e un *Teatro español anterior a Lope de Vega* (1832). Significativo, per vari motivi, è il ritratto che di lui lasciò K. W. von Humboldt che lo ebbe amico: «Autentico discepolo di Campe ma nel miglior senso possibile. Alto, forte, robusto, sanissimo di salute e d'animo, onesto e religioso, è tuttavia un ingenuo e non è per nulla esagerato. Ha letto e studiato molto. È amico del commissario del Sant'Uffizio e gli ha promesso che farà del tutto per evitare la lettura di libri immorali. E infatti ne ha denunciati o consegnati alcuni, scoperti da lui. Alleanza perfetta tra un inquisitore e un commerciante luterano», cfr., K. M. von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, XV, 1918, p. 252. Il Böhl fu console anseatico dal 1803 e console di Amburgo dal 1816; nel 1820 fu ricevuto nella Real Academia Española. Su tutto ciò, J. Dornhoff, *J. N. B. v. F., ein Vorkämpfer der Romantik in Spanien*, Amburgo 1925.

Schlegel, la Spagna è per Böhl l'estrema testimonianza vivente di un tessuto storico e culturale che l'Europa aveva conosciuto nei suoi secoli più alti².

Nella letteratura spagnola si rifletteva, quasi senza eccezione, tutto un insieme di idealità e di *exempla* drammatici, non necessariamente avulsi dalla vita quotidiana, per cui Friedrich poteva affermare che essa doveva considerarsi « romantica » in quanto nazionale per eccellenza, dato che la mimesi settecentesca (quella che il fratello chiamava *die leidige Aufklärung*), per pochezza del suo lascito e per indifendibile pedanteria, non era da ritenere che un'altra conferma dell'assunto. Così traduceva un onesto professore italiano nel 1843: « Siccome la poesia spagnuola rimase principalmente intatta di ogni straniera meschianza è tutta puramente romantica ; siccome la poesia cavalleresca del medio evo appo questa nazione continuò per lunghissimo tratto fino ai tempi della coltura moderna [...], così è questo il luogo per determinare in generale la vera essenza del romanticismo »³. Mentre la Necker de Saussure, fervente propagandista di August Wilhelm, sottolineava in modo ancor più puntiglioso che, grazie a certe circostanze esterne, tali l'influenza del clero, gli impacci frapporti dalla censura, lo zelo del popolo nel difendere i propri costumi, si erano evitati alla Spagna i guasti che la gallomania aveva arrecato all'Europa, anche se là gli spiriti più audaci si erano fatti avidi del frutto proibito. E concludeva ad ogni buon conto: « De certaines maladies morales sont tellement contagieuses dans un siècle qu'il faut en avoir été atteint à un certain degré, pour ne pas risquer de les prendre à l'avenir. Les espagnols en ont été quittes à bon marché. Leur existence presque insulaire leur a

² Nota E. Allison Peers (*Historia del movimiento romántico español*, Madrid 1967², 2 voll., I, p. 128 ss.) che gli Schlegel non furono i primi né i soli autori tedeschi ad osservare tali caratteristiche nella letteratura spagnola. In modo analogo si erano espressi J. Andreas Dieze, Friedrich Bouterweck e soprattutto il Depping, che nel 1817 pubblicò la famosa *Sammlung* di *romances* storici, cavallereschi e moreschi. Sul cattolicesimo « estetico » dei convertiti romantici si veda ancora l'articolo del Lévy-Bruhl, *Les premiers romantiques*, RDM, settembre 1890.

³ F. Schlegel, *Storia della letteratura antica e moderna*, trad. it. di Francesco Ambrosoli, Napoli 1843, p. 276.

permis de sommeiller pendant le dix-huitième siècle, et que pouvaient-ils faire de mieux ? »⁴.

Tanto August Wilhelm quanto Friedrich, accanto alla loro rivalutazione del teatro nazionale spagnolo secondo i dettami della nuova estetica, rilevavano come per questo paese la decadenza si fosse iniziata quando si erano avuti i primi tentativi di imitazione. Entrambi indicavano tali segni nella volontà settecentesca di mettere sotto accusa i modi della peculiarità nazionale e nella mediocrità dei risultati ottenuti; facevano pure osservare, cosa di gran lunga più importante, che tra il giudizio dei letterati e il gusto del popolo si era verificata una spaccatura irrimediabile. Gli spiriti conquistati alla recente cultura ostentavano in Spagna una boriosa sufficienza nei riguardi dei drammaturchi nazionali ma, per contro, il popolo manteneva nei riguardi di questi il più vivo attaccamento applaudendone le opere nei teatri di Madrid e in quelle delle più lontane città americane. August Wilhelm esprimeva in tal modo uno dei motivi basilari della predilezione romantica per la Spagna, motivo che poi troveremo puntualmente ripreso sia da Johan Nikolaus Böhl v. Faber, che da sua figlia, Fernán Caballero. Secondo questa idea, la migliore poesia spagnola è espressione di una serie di eventi del tutto speciali, tra storia e mito, nei quali la concezione religiosa e combattente della vita svolge comunque un ruolo essenziale. « Gli spagnoli si assunsero nella storia del medioevo un ruolo memorabile che la gelosa ingratitudine dei tempi moderni ha dimenticato. Come sentinella esposta ai perigli dell'avamposto, essi vegliarono sull'Europa minacciata da immense orde di Arabi [...] Ogni consolazione della religione era per questi guerrieri la ricompensa del sangue che essi avevano versato, ogni chiesa diventava un trofeo, dove ancor oggi i pronipoti rendono omaggio agli avi come alla divinità. Fedele a Dio e al suo re fino all'ultimo respiro, inflessibile sulle leggi dell'onore, fiero ma chino davanti agli altari, grave, prudente, severo, tale era l'antico castigliano »⁵.

⁴ A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, Parigi 1865², 2 voll., II, p. 368.

⁵ Ivi, pp. 357-358. Da ora in avanti traduco sempre i brani citati.

Maestri e scolaro.

Johan Nikolaus Böhl v. Faber era giunto a Cadice, quasi fanciullo, nel 1785 e dopo diversi ritorni e soggiorni in patria, il più lungo dei quali risale al periodo dell'invasione napoleonica della Spagna, vi si stabilì definitivamente nel 1813. Intanto era avvenuta la sua duplice conversione al verbo romantico e al credo cattolico e, prima ancora, si era sposato con Francisca Larrea. Böhl apparteneva ad una ricca famiglia della borghesia amburghese che già verso la prima metà del secolo aveva fondato a Cadice una grossa filiale per l'esportazione dei vini andalusi.

Educato secondo i modelli russoviani allora in gran voga presso i pedagoghi, era vissuto in adolescenza in ambienti illuministici non del tutto sordi però ad una vaga religiosità sentimentale. Johann Heinrich Campe, il pedagogista alla cui guida era stato affidato, ne fa il modello del suo *Robinson der Jüngere*, attribuendogli tutti gli ornamenti dell'anima bella russoviana. L'amicizia per i Campe, con i quali rimase in corrispondenza per lungo tempo, resterà viva anche dopo la conversione di Böhl; questi se ne farà anzi commovente relatore nelle lettere loro dirette e grazie alle quali Elisa Campe potrà stendere la prima ricerca biografica su questo straordinario e pittoresco esemplare dell'ispanismo tedesco⁶.

I primi segni di una profonda crisi religiosa cominciano a cogliersi verso il 1795, anche se la struttura solidamente settecentesca dei suoi studi e l'educazione eminentemente pratica e borghese che gli è stata impartita dai genitori costituiscono un'armatura non facile da debellare. I documenti più interessanti in tal verso sono le sue lettere ad Heinrich Julius, un medico di origine ebraica al quale fu legato da un'intima affinità intellettuale che lo accompagnerà fino alla morte. Anche Julius è un convertito e un tradizionalista, anche lui è uno studioso appassionato di lettere romanze. Dalla corrispondenza a lui diretta da Böhl apprendiamo notizie sul suo graduale approfon-

⁶ E. Campe, *Versuch einer Lebensskizze von Johan Nikolaus Böhl von Faber nach seinen eigenen Briefen*, s.l. [ma Lipsia] 1858.

dimento nello studio della mistica tedesca e spagnola (Meister Eckhart, Böhme, San Giovanni della Croce) e delle correnti vicine al pensiero preromantico, almeno nella misura in cui riflettevano idee ed echeggiavano spunti già presenti nella mistica occidentale. Infine, in una lettera a Julius, nel 1811, lo informa del suo definitivo affrancamento dalle incrostazioni razionalistiche e da quel sentimentalismo di natura che sinora gli hanno impedito un completo e schietto abbraccio della fede: « Ho acquistato la certezza che il dio da me immaginato nella natura non è il dio rivelato; è un dio potente e grande ma non ha udito per ascoltare la mia supplica né un cuore come il mio per consolare chi è in preda dell'angoscia. Solo Cristo può far ciò perché è figlio dell'Uomo e figlio di Dio »⁷.

Da questa prospettiva appare più comprensibile l'approccio agli studi letterari e l'ardore, tutto da convertito, che metterà nella difesa dei suoi postulati romantici. Coinvolto dai motivi meno profondi e duraturi della polemica contro le cosiddette tre unità canonizzate dall'estetica neoclassica, egli giunse a vedere, come non avevano fatto né August Wilhelm né Friedrich Schlegel, in ogni espressione della classicità vera un riverbero della concezione naturalistica del mondo. E questa era per lui, uomo di fine Settecento, troppo legata al sensismo materialista dell'età enciclopedica. La concezione che il neoclassicismo aveva fatto propria, compiendo opera di travisamento nei riguardi di quella cui diceva ispirarsi, diffondeva di rimando e indirettamente l'avversione per tutto quanto sapeva di frigidamente « regolare », di ostile ai moti del sentimento e dell'anima, in altri termini di quanto, nello spirito della teoria schlegeliana, aveva costituito fonte e sprone di vera poesia. Ora, a parte la fondamentale discriminazione schilleriana tra poesia « ingenua » e poesia « sentimentale », va ricordato che la posizione dei due critici che più influirono nella formazione romantica del Böhl non fu così semplicistica come pretendono taluni studiosi e come erroneamente credettero i primi e più veementi scolari. Questi, a

⁷ Apud Camille Pitoulet, *La querelle Caldéronienne de Johan Nikolaus Böhl von Faber et José Joaquín de Mora*, Parigi 1909, p. 30 s. L'opera del Pitoulet è l'unica ricerca seria e minuziosamente documentata su questo argomento.

differenza degli *Stürmer* (si pensi allo schilleriano *Die Götter Griechenlands* del 1798), si lasciarono maldestramente catturare nel tranello di un termine, « classico », che gli avversari adoperavano in maniera non legittima o, quanto meno, tendenziosa, sotto codesta etichetta accozzando tutto quel che non era, a loro giudizio, privilegiato dalla grazia cristiana e, di conseguenza, dall'entusiasmo e dal « meraviglioso ». *Classico* stava così, ancora una volta, per materialista o almeno per razionalista.

Il teorico della scuola di Jena aveva invece nitidamente indicato i contorni e le ragioni di un'arte « romantica » presso gli antichi, potendo concludere che il romanticismo non solo non contrasta con la vera poesia dell'antichità e col suo spirito, ma che la storia di Troia, i canti omerici, quel che di veramente poetico ci tramandano le letterature dell'Oriente e quelle dell'Occidente precristiano, sono da considerare « assolutamente romantici »⁸. E la ragione era quella che non tutti i romantici, e fra questi il Böhl, compresero appieno: romantica era per gli Schlegel ogni letteratura che fosse pervasa e come legittimata da un anelito divino, da una sostanza razionalmente inconoscibile, da una reminiscenza di primordio angelico perduto, da una visione del mondo, cioè, che era opposta a quella degli ideologi e dei *philosophes*; questi avevano derivato dalla classicità una *summula* di canoni puramente esteriori, di schemi entro i quali poteva farsi entrare, come si fece, una *Weltanschauung* materialistica, egualitaria, meccanicistica, che non poteva essere più estranea e avversa alla realtà del mondo antico. Secondo F. Schlegel « in Eschilo e in Sofocle non è grande e degna di meraviglia soltanto l'arte, ma ben anche l'intenzione e l'animo. Di questo romanticismo pieno d'amore non sono privi i poeti dell'antichità, ma sí i poeti di artificziata erudizione. Il romanticismo non è in opposizione agli antichi e all'antichità, ma solamente con quella falsa larva dell'antico, la quale tra noi si volle rimettere in piedi [...] siccome dall'altro lato è anche in opposizione al moderno, cioè a quello che per falsa via procaccia di ottenere effetto sulla vita, in quanto che si lega alla presenza e

⁸ F. Schlegel, *Storia...*, cit, p. 277.

si restringe nella realtà, donde poi, per quanto possa essere raffinato lo scopo e il soggetto su cui s'aggira, cade inevitabilmente nel dominio del tempo limitato e della moda »⁹.

In queste parole è racchiuso, mi pare, gran parte dell'orientamento ideologico che ispirerà il tradizionalismo romantico e, come fra poco si vedrà, quello dello stesso Böhl. Il discorso schlegeliano valeva quindi come guida generale al giudizio sulla natura dell'arte che, per esser considerata tale, doveva contenere determinati elementi sempre rapportabili ad una concezione generale, contraria a quella meccanicistico-enciclopedica. In letteratura quest'ultima si esprimeva attraverso un'immagine mummificata e posticcia del mondo antico. Ora, secondo F. Schlegel e secondo i seguaci alla Böhl, solo i paesi cattolici meridionali, con le culminazioni di Ariosto, Calderón e Cervantes, hanno mantenuto un legame vivente con la poesia « romantica » *avant-la-lettre*. Negli altri paesi il protestantesimo aveva infatti prodotto un'evidente interruzione dato che « dappertutto dov'era signoreggiante, insieme all'antica fede, molte maniere di rappresentazioni simboliche ed allegoriche, molte poetiche tradizioni, leggende e storie furono, naturalmente senza ombra di critica e senza distinzione rigettate, trascurate e finalmente poste in dimenticanza »¹⁰.

Tra i paesi protestanti avrebbe tuttavia fatto eccezione l'Inghilterra per cause che il critico tedesco credeva di poter ravvisare nell'estrema somiglianza di istituti con « la chiesa antica, nella costituzione del potere ecclesiastico e negli usi esterni e regolamenti ». Tale eccezione avrebbe favorito il sorgere di virtualità « romantiche » come Spenser, Shakespeare e Milton.

Quali che adesso possono apparire i limiti e anche lo schematismo di siffatta interpretazione qui importa rilevarvi i modelli poetici, i miti ai quali si ispirò Böhl v. Faber nella sua fervida attività di restauratore del calderonismo.

L'ammirazione dei tedeschi per il teatro di Calderón de la Barca raggiunse il culmine in un arco di tempo che va dal Les-

⁹ Ivi, p. 277.

¹⁰ Ivi, p. 281.

sing già libero da pregiudizi illuministici, per il quale l'autore della *Devoción de la Cruz* avrebbe potuto rivaleggiare vittoriosamente con Shakespeare nella sua identificazione di vita e sogno, al Goethe weimariano che diresse la rappresentazione de *La gran Cenobia* (1815) e del *Príncipe constante* (Berlino 1816). Il grande teatro spagnolo appariva loro più « rinascimentale » di tutte le grette versioni che tanto in Italia che in Francia intendevano presentare la drammaturgia classica. La tradizione romantica *avant-la-lettre* prendeva così forma nei drammi spagnoli del Cinquecento e del Seicento¹¹. Inoltre, non un solo eroe calderoniano era esente da quella dilacerazione tra realtà esteriore e realtà intima, da quel rifiuto del reale come perpetuo farsi, da quello sguardo rivolto all'eternità o all'infinito, che erano troppo congeniali all'uomo romantico. Un'aura di sacrificio, di impulso oltre l'umano, di morte alla ferilità precaria e illusoria di questo mondo spirava dai drammi del poeta barocco, ed era ciò che maggiormente accattivava l'anima degli artisti tedeschi di fine secolo.

Era pure teatro sempre « nazionale » anche quando i suoi eventi scorrevano in Polonia, a Mosca o in Babilonia, e questo era il suo miglior credito per chi voleva uscire dai paesi dell'utopia filantropica e tornare a muoversi in un mondo governato da sentimenti umani, egoismi, eroismi, forze che si scontrano in una lotta in cui si vince o si soccombe da uomini incarnanti principi eterni e non da maschere moventisi in una scena sempre identica e sempre incredibilmente « classica ». I poeti dei Secoli d'Oro (Garcilaso, Ercilla, Lope de Vega, Cervantes, Calderón ecc.) saranno ammirati dagli Schlegel e dal loro discepolo non solo perché poeti, ma perché soldati che avevano vissuto direttamente e « interpretato » il momento più venturoso della storia nazionale.

In qualche modo i romantici proiettavano nel dramma barocco i propri tormenti ovvero la propria volontà di restituire il fuoco agli dèi (che era un altro gesto miltonico). Calderón che, con Shakespeare, era diventato di leggieri il drammaturgo

¹¹ Su ciò, specialmente, Alfonso Par, *Shakespeare en la literatura española*, Madrid-Barcellona 1935, 2 voll., I, p. 149 s.

da opporre all'ordine marmoreo dei neoclassici, diveniva ancor più il poeta degli ideali della vecchia Cristianità. Il resto era in gran parte, come poi si dimostrò, « romantico » nella composita tessitura di lirismo, aspirazione platonica all'immortalità degli archetipi, nozione di storia quale « archivio dei tempi » e immenso corteggio di eventi enigmatici, miracolosi. Il suo medioevo, come ha rilevato il Curtius in un memorabile saggio non è un periodo cronologico ma una regione dello spirito retta dalla rappresentazione cattolica del mondo in cui l'uomo opera sempre rispettando vincoli cosmici e religiosi¹².

La polemica intorno alla validità e alla lezione del dramma calderoniano, nella quale da una parte sarebbero stati impegnati il Böhl e la moglie, Francisca Larrea, con qualche amico, e dall'altra il giornalista liberale Joaquín de Mora e lo scrittore Alcalá Galiano, ebbe inizio nel settembre del 1814 con la pubblicazione nel « Mercurio Gaditano » di una traduzione libera e frammentaria del Böhl dalla sedicesima *Vorlesung* di A. W. Schlegel, alla quale dianzi mi sono riferito¹³. Confrontando il testo originale con quello della traduzione di Böhl e della Necker de Saussure possiamo osservare fino a qual punto lo schlegelismo abbia rappresentato un terreno culturale di primissima importanza nel gusto e nelle convinzioni letterarie del tradizionalismo europeo. I romantici della reazione videro in quel discorso sempre puntualmente teso a ricavare esempi di ordine storico attuale dalla « lettura » dei diversi momenti letterari, una giustificazione filosofica, attesa invano da tanto tempo, di modi di vita e di istituzioni che il secolo dei lumi e la rivoluzione avevano messo in grave crisi. Se Böhl espungerà dalla sua versione accenni e parole che avrebbero potuto lenire il

¹² Ernst Curtius, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna 1950.

¹³ *Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán* (ma sue *Reflexiones sobre la poesía* erano già apparse nel 1808, in « Variedades de ciencia, literatura y artes », II, t. IV, n. XXII). Nel 1820 Böhl riunì i suoi articoli apparsi nel corso della polemica nel volume intitolato *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura, recogidas y coordinadas por don J.N.B.d.F., de la Real Academia Española*, Cádiz 1820. A questo volume, che contiene i tre *Pasatiempos críticos*, farò riferimento, con l'abbreviatura *Vind.*, traducendo i passi.

tono battagliero delle affermazioni del maestro, la Necker de Saussure si diletterà ad insinuare qua e là osservazioni volte al medesimo effetto pugnace più che esclusivamente critico dell'esposizione schlegeliana.

La polemica.

Il Böhl comincia con l'operare una netta separazione tra poesia che chiama « spiritualistica » e che vede rappresentata, come il maestro, da Dante, Shakespeare e Calderón, e letteratura dei « fautori della ragione » che una certa innegabile rudezza polemica gli fa identificare senz'altro in Boileau, Alfieri, Moratín e, in genere, negli *afrancesados* spagnoli. Del resto, era questa solo un'accentuazione di toni dovuta all'andamento subito violento preso dalla polemica, ché non diverso era stato il giudizio espresso dallo Schlegel sul valore dell'opera moratiniana (« componimenti privi di poesia, divenuti triviali in ogni paese europeo »). La poesia detta « spiritualistica » portava, secondo l'erudito tedesco, naturalmente i germi della devozione, dell'eroismo e della fedeltà al trono, mentre la seconda era fatalmente condannata a divenire il verbo di quanti nelle lettere e nella coscienza rinnegavano la tradizione spagnola (il titolo era molto esplicito in quel *contra los francesados*) in nome di un liberalismo più o meno giacobino. Affermazioni e illazioni non possono sempre convincere da un punto di vista squisitamente critico ma, ripeto, qui importa mettere in rilievo il peso che esse ebbero nella battaglia ideale di quegli anni.

L'oggetto del contendere apparve subito, più che letterario e accademico, di natura squisitamente ideologica; infatti tanto il Mora che Alcalá Galiano (il quale sarebbe poi divenuto romantico), nel replicare al capitolo schlegeliano e agli articoli del Böhl, facevano dei riferimenti, ancor cauti dati i tempi, agli aspetti morali e politici del problema. Le « regole del gusto » e il « giogo dei precetti » tanto accanitamente difesi contro il « disordine dell'immaginazione » non erano altro che etichette dietro le quali si occultava la vecchia dittatura illuministica assumente pose conservatrici contro le innovazioni formali e i recuperi all'arte che i teorici del movimento stavano per pro-

porre¹⁴. « Disordine dell'immaginazione » sta in realtà per rivlutazione dell'allegoria, ritorno del teatro ai grandi temi religiosi e metafisici della Controriforma, sotto i quali l'intuito giacobino sospettava i nemici di sempre (e si pensi ancora alla definizione che il Carducci, nemico acerrimo del teatro calderoniano, dava del romanticismo: « terror bianco di Medio Evo, stravizio di idealismo, carnevale spiritualista » ecc.). Un'affermazione schlegeliana che aveva colpito dolorosamente i redattori della « Crónica » era quella sullo spirito cavalleresco ancor vivo tra gli spagnoli; per loro, tutti protesi verso le mete della *civilisation*, un simile sospetto non solo era offensivo ma pure destituito di ogni fondamento. Gli spagnoli, replicavano, erano assolutamente indenni da malattie cavalleresche e i cavalieri protagonisti dei vecchi drammi spagnoli erano soltanto dei « volgari assassini ».

Dopo le prime scaramucce i punti della rivendicazione e della disputa erano così riassunti da Böhl:

- 1) Calderón è da considerarsi grande poeta pur non avendo imitato i classici antichi.
- 2) Esiste una poesia che ha ricevuto il nome di romantica (« romancesca ») per distinguerla da quella antica, diversa essenzialmente da quest'ultima, nota come « classica ».
- 3) Le regole basate sulla poesia detta classica non sono né eterne né infallibili, e non possono né debbono servire da norma per altri generi poetici.
- 4) Ignora e non ama le glorie della sua patria lo spagnolo che spregia o tratta con acredine i grandi poeti della nazione;

¹⁴ Le espressioni tra virgolette sono quelle che il Mora adopera nella sua *Crítica de las reflexiones de Schlegel sobre el teatro*, apparsa qualche giorno dopo nel « Mercurio gaditano » (n. 127). Il Mora, al di là delle disquisizioni puramente letterarie, che non erano il suo forte, capì subito che « il romanticismo non rappresentava il progresso ma la reazione » (A. Par, *op. e vol. cit.*, p. 175); e il Böhl, da parte sua, « Non è Calderón che odiano i *Mirtilos* [Mirtilo è il nome arcadico assunto dal Mora nella polemica] ma il sistema spirituale strettamente collegato all'entusiasmo poetico, l'importanza che annette alla fede, i limiti che impone al raziocinio e lo scarso amore che infonde verso le attività meccaniche ed economiche, unico scopo dei suoi avversari ». (Il passo è riportato da Javier Herrero, in *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Madrid, BRH, 1963, p. 79).

non colui che critica i loro difetti e rende giustizia ai loro meriti, come i critici avveduti hanno fatto (a cominciare da Luzán) pur se proclivi a pregiudizi di stampo francese.

- 5) Il letterato che declama furiosamente contro le idee cavalleresche di religione, onore, fedeltà e amore, esprime il suo odio per lo spiritualismo poetico che si nutre soprattutto di idee come queste¹⁵.

Iniziatosi come teorico-letterario, il discorso si sofferma prima sul terreno estetico e, nei due ultimi punti, diviene quasi esclusivamente ideologico con quella preoccupazione accentuatamente e intensamente « politica » che tanto aveva impegnato gli scrittori dello *Sturm*, quelli della rivoluzione e quelli della reazione (bastino tre nomi: Herder, Diderot, Chateaubriand). Sicché non è da meravigliarsi, come oggi accade a qualcuno, che un'interpretazione originariamente letteraria arrivasse a conclusioni di tendenza. Il cristianesimo medioevale al quale si ispiravano i romantici alla Böhl nasceva dall'incontro di Romania e Germania e si era espresso in un preciso insieme di ideali che erano stati mortificati dal secolo libertino e dalla rivoluzione. Ogni rivalutazione non esclusivamente libresca dell'età di mezzo, delle sue espressioni artistiche e letterarie più alte, si risolveva quasi ineluttabilmente in atteggiamento « reazionario ». Se libertini e illuministi si erano fatti un vanto della loro battaglia contro pregiudizi religiosi e costumanze di origine medioevale che apparivano loro barbariche, una coerente e feconda revisione dei moderni ideali e delle moderne scuole letterarie non poteva sfuggire ad una certa identificazione con tutto quanto esse avevano distrutto, reso inerte o soltanto irriso. Inoltre, parlare in quegli anni di onore, di fedeltà, di sacrificio, di morte impavida e di monarchi giustizieri, significava ricordare fatti troppo recenti che gli immemori volevano seppellire.

Di lì a poco il termine « romantico » (o « romancesco » come diceva il Böhl) avrebbe significato per gli avversari, ultracattolico, nemico della Costituzione, fautore del fanatismo medioevale. E il lato più curioso della vicenda si è che nel fervore

¹⁵ *Vind.*, Pasatiempo II. *Apéndice, respuesta a los mismos*, pp. 7-8.

della polemica vengono aggiudicati all'erudito tedesco, e da questi subito assunti, i più disparati precursori e alleati, da Scott a Wordsworth, da Goethe a Tieck. Ma Böhl v. Faber si rivelava pure esegeta letterario di prim'ordine quando, nei termini delle lezioni viennesi, contrapponeva la forma « organica » dei romantici a quella « meccanica » dei neoclassici. In questa pagina può esser seguito ancora come esempio di grande libertà dagli schemi carcerari che il dogma progressista è andato aggiungendo alle vecchie mistificazioni classiciste; la denuncia dell'astrazione, del mentito rigore al quale tengono bordone tutte le alternative addomesticate risorgenti sempre nel terreno di morte dell'utopia, è pure da cogliersi in certe sue parole: « Forma organica è quella del frassino gagliardo nella solitudine del bosco, forma meccanica è quella della vite vincolata ai cancelli di un giardino. Forma organica è la Venere dei Medici, forma meccanica è la dama con la sciarpa, la vita ad imbuto e i tacchi alti. Forma organica in poesia è quella subito rispondente alla natura di un concetto, forma meccanica è quella costruita mediante regole arbitrarie, estratte da opere anteriori o tolte da teorie generali [...] sí che anche la natura umana può essere copiata in maniera servile come è stato fatto da Kotzebue, Iriarte e Moratín »¹⁶.

Böhl riaffermò in diverse occasioni le motivazioni snobistiche del disamore che l'intellettualità spagnola ostentava nei confronti del teatro nazionale. Gli *afrancesados* così facendo credevano di distinguersi dal popolo, proprio quando i modelli cui essi si ispiravano erano decaduti in Europa e persino in Francia, loro terra d'elezione; ma l'intellettuale sradicato è fatto in tal maniera che non accetterebbe mai di tornare sui propri passi anche quando esempi illustri gli hanno mostrato di saper percorrere a ritroso il cammino sbagliato.

Böhl aveva partita facile quando affermava che la vera ragione dell'ostilità di Mora e dei suoi amici per il vecchio teatro era da rapportarsi non già alle tanto abusate unità drammatiche, né ai principi di natura, imitazione e verosimiglianza

¹⁶ *Vind.*, p. 15.

ai quali più nessuno ormai credeva (nel che l'erudito si rivela studioso del gusto più acuto di quanto non sia stato generalmente rilevato), sibbene all'insegnamento morale e civile che una lettura fedele del teatro calderoniano esplicitamente comportava. Si stravolga quanto si vuole, concludeva, il significato dello spirito cavalleresco, esso altro non vorrà dire che « fedeltà alla tradizione, al re e alla dama, come fanno fede quanti ne erano posseduti e come ha dimostrato il tedesco Schlegel »¹⁷.

Negli articoli successivi Böhl mostrava come anche nel Settecento non erano mancati spiriti indipendenti che, contro la corrente del tempo, avevano difeso i valori della letteratura nazionale (e faceva i nomi di Nasarre, di Nipho, di Huerta, di Lampillas ecc.). Ma in una *Carta remitida* tornava al tono violento dei primi articoli e dichiarava che « la canaglia che si dice letterata e illuminata ha per vezzo lo spregio della letteratura spagnola ».

La polemica era, come si vede, condotta su due direzioni: quella propriamente letteraria, comune a tutte le altre nazioni ove essa fu presente, e quella politica che, pur essendo strettamente collegata alla prima, solo in Spagna assunse contorni sí nitidi da debilitare ogni interpretazione del fenomeno letterario che voglia prescindere. D'altronde, già nel presentare il passo schlegeliano, Böhl aveva posto l'accento più che sull'aspetto letterario della questione su quello ideologico, là dove concludeva con una frecciata contro « la critica bastarda del secolo filosofico » e con un invito a scacciare i demoni dell'imitazione. In realtà, almeno in questa polemica, la posizione dei Mora e degli Alcalá Galiano appariva già perdente data l'abilità con la quale l'erudito tedesco pose la questione: mentre critici di fama europea e di indiscutibile serietà e prestigio vedevano nella poesia e nel teatro spagnolo dei due grandi secoli le più nobili espressioni dell'arte occidentale, dinanzi alle quali solo l'opera dantesca e quella shakespeariana potevano reggere il confronto, dei mediocri e provinciali epigoni spagnoli della scuola classicista ripetevano i biasimi settecenteschi. Il popolo però aveva

¹⁷ *Vind.*, p. 24.

sempre sentito quel che ora scoprivano gli studiosi stranieri e aveva continuato a seguire ed applaudire, contro i pedanti di casa (« omiciattoli che in omaggio alla moda sdegnano quanto sia spagnolo »), le sacre rappresentazioni e i drammi dell'onore. Altrettanto incontrovertibile e altrettanto ingrato per i gazzettieri della « Crónica » era il corollario che in modo più o meno esplicito concludeva gli articoli di Böhl: esiste una relazione strettissima tra l'ammirazione per codesta poesia e l'amore per tutte le virtù, ed è per ciò che in Spagna, in Germania e negli altri paesi, gli estimatori della poesia tradizionale spagnola sono di regola religiosi e fautori della morale e dell'ordine, amici del trono e delle istituzioni odiate dalla rivoluzione¹⁸.

Conclusasi a Cadice, la polemica sarebbe ripresa a Madrid nel 1817. Qui Joaquín de Mora aveva fondato nell'aprile di quell'anno la « Crónica científica y literaria », rivista che sotto un generico ossequio, talvolta persino eccessivo a sospetto, alla restaurata monarchia, apriva nuovamente il vecchio arsenale *ilustrado* col quale durante l'invasione si erano giustificati gli scrittori entrati al servizio del francese. La vera natura di questa pubblicazione poteva sfuggire solo ai rozzi funzionari della censura governativa, non ad uno spirito così avveduto come quello di Böhl che, d'altra parte, conosceva bene il gruppo del Mora.

Questi, pur avendo trovato delle buone collaborazioni per la sua rivista, non seppe approfittare del diverso ambiente al quale ora si rivolgeva e che gli avrebbe permesso di cambiare almeno in superficie le argomentazioni che già lo avevano screditato a Cadice. Segno evidente che tutta la vecchia *ilustración* e le nuove leve liberali sentissero ostili tanto il romanticismo che tutte le rivalutazioni del teatro nazionale, nella « Crónica » si ritrovano i concetti dell'imitazione, delle regole e del « buon gusto » rispolverati contro i principi, ritenuti pericolosi, della spontaneità artistica e dell'arte come speciale e irripetibile valore nazionale. Si era ancora lontani dall'assioma poi invalso di « romanticismo come liberalismo degli artisti e dei poeti », e i liberali, con una certa coerenza, cercavano di rimettere in

¹⁸ *Vind.*, p. 12. L'articolo è firmato da *un apasionado de Schlegel y de la nación española*.

ballo il vecchio cosmopolitismo di fine secolo contro il quale si erano battuti Forner e Jovellanos¹⁹.

I primi articoli della fase madrilenica di questa polemica, pur senza deporre il piglio bellicoso della prima epoca, dimostrano una maggiore cura per l'aspetto letterario della questione. Ma mentre il Mora continua a muoversi con passo incerto nel terreno della più accorta critica europea e ad utilizzare i consueti richiami alle «regole» neoclassiche, il germano-gaditano (come spesso si firmava) può schermire con gli argomenti già affermati della scuola tedesca e con un'ampia se non sempre profonda conoscenza della filosofia e dei suoi tecnicismi. Gli articoli di Böhl abbracciano infatti non soltanto le due letterature più direttamente studiate, ma quanto in poesia e in prosa sia stato concepito secondo i canoni romantici; il *Lalla Rookh* di Thomas Moore, che tanto contribuirà alla diffusione dell'esotismo presso i romantici, è subito acutamente recensito dal Tedesco il quale vi mette in risalto certi motivi poi caratterizzanti il lungo corteggiamento ottocentesco dell'Oriente.

La «Crónica» non faceva che opporre una serie di punti facilmente controvertibili, fra i quali primeggiavano, sotto il generico titolo di «stravaganze germaniche», le accuse contro un asserito narcisismo che l'elogio delle diverse letterature nazionali avrebbe potuto ingenerare fra i popoli, «arrestando così i passi che dovrebbero farli progredire verso la perfezione»; i romantici venivano pure accusati di farsi sedurre da un amor proprio bizzarro e, vecchia imputazione storicistica, di «voler arginare un torrente con un capello». Non meraviglia nel Mora,

¹⁹ Restava in loro, come presso i letterati settecenteschi, una sorta di orrore tra arcadico e salottiero per il sangue e specialmente per la corrida, che insieme con gli *autos*, consideravano la pessima fra le più barbare usanze spagnole. Il Böhl non mancò di mettere in burletta queste manie in un *Discurso que se supone pronunciado en una junta de traductores ilustrados, por su presidente* (in *Vind.*, n. XI, p. 81, Pasatiempo I): «Malgrado la simpatia che i nostri più illustri scrittori hanno manifestato per i cornuti animali trascinati nell'arena, malgrado il pianto che i più saggi economisti hanno versato sulla tristezza delle vacche, minacciate da crudele vedovanza, malgrado la deplorazione degli epicurei per l'estinzione dei vitelli, le corride di tori continuano ad attirare numeroso pubblico!...».

che era un orecchiante di tutto ma lo era in modo ciecamente settario, l'incredibile impudenza nell'usare nomi e temi che neppure conosceva, al solo scopo di portare acqua al mulino malridotto dell'*ilustración*. Così, a proposito della divisione della filosofia moderna in due grandi scuole, quella spiritualista e quella materialista, attribuiva alla prima la colpa di contare tra le sue file un uomo come Kant, autore di «deliranti e inintelligibili argomentazioni», e alla seconda la gloria di aver dato all'umanità un pensatore della statura di tale Lamoriguiere che lui aveva forse scovato in qualche vecchia rassegna del «Journal de Commerce». Gli articoli contro il romanticismo e il nuovo calderonismo sono sempre infarciti di quel disgustoso gergo sensista-umanitario che ha modo di rientrare dalla finestrella letteraria dopo essere stato cacciato dalla porta grande del pensiero; espressioni come «vaccino morale» per «esseri degradati» alla ricerca di un'«esistenza interiore» sono ritenute armi infallibili in questa guerra contro gli Schlegel e il loro seguace.

Senza essere un maestro dell'aforisma come uno dei suoi modelli, Böhl rispondeva con una certa sardonica arguzia ai mediocri filologi della «Crónica» che il torrente della cultura europea sosteneva tutto il contrario di quanto s'incaponivano a difendere i tardi emuli spagnoli del classicismo e ai quali in verità spettava la parte del capello. Ma il Mora non pensava più alla natura letteraria della disputa e lo stesso Böhl, che così aveva interpretato la frase di quelli della «Crónica», sapeva bene che il «torrente» in questione era quello della «scienza» mentre il «capello» era questa bandiera medioevalista che egli aveva potuto innalzare grazie alla coincidenza di eventi insperati.

Il «Diario mercantil» di Cadice nel quale apparve la seconda bordata degli articoli contro i detrattori di Calderón era ormai inadeguato alla portata della polemica che cominciava a riscuotere vasta risonanza. Böhl si decise allora a stampare in volume gli articoli già apparsi e diede loro il titolo di *Pasatiempos críticos*. A parte le vicende spesso curiose di questa rumorosa polemica, sulle quali non è questa la sede di soffermarsi e per le quali si rimanda al citato studio del Pitollet, appare qui utile mettere in risalto certi spunti dell'attitudine antiprogressista nelle lettere spagnole quali poi compariranno in modo costante negli autori di cui altrove si dirà.

Per Böhl e per la moglie, Francisca Larrea, questa disputa contro i pedanti assume i toni e i colori di una vera e propria crociata in nome del grande passato della Spagna, ed è, comunque si giudichi adesso la loro attività, realmente commovente vedere questo commerciante amburghese e questa battagliera donna, spagnola soltanto a metà, battersi con tanto fervore per rivendicare le glorie di una nazione che, almeno nei suoi ambienti intellettuali, fa di tutto per deluderli e per offenderli. Ma, come la Larrea scriveva in una lettera al marito, il fatto era che gli avversari avevano ben capito che la temuta vittoria della nuova scuola comportava una serie di disfatte che non erano disposti ad accettare senza colpo ferire. In questione erano « realtà meno futili delle opinioni letterarie », tanto era vero che gli Stolberg, gli Schlegel e i Werner, alla professione di idee romantiche in letteratura avevano fatto seguire « l'accoglimento di verità, da loro prima sconosciute, nella materia più importante della nostra salvezza »²⁰. Situazione invero curiosa quella che vedeva, da una parte, un Sismondi cantare le lodi della letteratura spagnola e specialmente di quella che più rifletteva la coscienza religiosa e guerriera dei secoli di mezzo, e, dall'altra, dei mediocri paladini di un verbo francese che in Francia nessuno seguiva più. Erano gli effetti del patriottismo *ilustrado*; quello che insegnava a disprezzare ogni modo e forma di vita nazionali perché così reclamava il « buon gusto », quello che irrideva l'unica Spagna che fosse mai stata e che il mondo avesse conosciuto, in nome di una repubblica filosofica, mai esistita se non nella fantasia dei *savants* e, con tratti ancor più improbabili, in quella dei loro corifei spagnoli.

Persino la gaiezza delle vecchie commedie di Tirso de Molina era messa al bando dai cupi professori del « buon tono ». Si è giunti a pensare, scriveva Böhl, che « il decoro si opponga all'allegria e che approvare una languidezza inaridita sia segno di gentilezza illuminata. C'è chi vuole bandire la risata a favore della suprema razionalità; non si rende conto che il sorriso distingue l'uomo più del pianto poiché anche certi quadrupedi possono piangere... Da dove proviene tutto ciò se non da

²⁰ *Vind.*, Pasatiempo I, p. 51; l'articolo è firmato da C[ymodoce]a.

un'indigestione di certe idee diffuse sotto l'etichetta illuministica e il cui risultato è l'ammirazione cieca per tutto quanto hanno ammirato i critici francesi, e il disprezzo di tutto ciò che distingue il teatro spagnolo e caratterizza la nazionalità spagnola? Non si riesce a capire cosa si sia guadagnato, in cosa si sia progredito, né dove stia il vantaggio di annoiarsi a teatro anziché ricrearsi, né quale danno possa nascondersi nel sorriso. Sono arcani del nuovo illuminismo che, insieme con molti altri, veneriamo senza capire »²¹.

In queste frasi è una delle prime denunce dei « re nudi » che di lì a poco sarebbero venuti ad esercitare la loro tirannia con mode e ricatti paludati da pretese didattiche e moraleggianti, finché, caduti gli ultimi ritegni, non ci sarebbe stata altra forma culturale e artistica legittima se non quella proclamata « impegnata », cioè schiava del proprio tempo e delle sue parole. Del resto, l'odio illuministico per l'esercizio dell'ironia, per gli aspetti comici della vita e per la stessa loro presentazione in commedia, sarà in parte il retaggio raccolto dalle avanguardie. Il non senso, l'assurdo, il funambolismo cosiddetto surreale non svolgono infatti un'azione esorcizzante ed esemplare per chi assista o legga; al contrario, pongono in essere uno stato di connivenza con la follia artificiale presentata come « autenticità ». La commedia è perciò irrisa, quando è veramente tale, dato che non è abbastanza « compromessa », le acrobazie nel campo dell'assurdo (con tutte le doverose sperimentazioni linguistiche, concettuali ecc.) sono invece dignificate per la loro audacia inutile e sempre uguale.

L'aver soltanto intuito questi aspetti tutt'altro che limitati della dittatura razionalistica dice quanto fosse lungimirante il discorso di Böhl contro gli avversari del vecchio teatro. E, almeno in quel momento, l'evidente inferiorità dei suoi antagonisti e la breve stagione del tradizionalismo romantico, al quale va il merito di avere riscoperto e onorato il fiore della letteratura medioevale, gli dettero ragione.

Si riconobbe subito che la controversia sul teatro calderoniano e sulle idee in fatto di poesia era stata vinta dal Tedesco,

²¹ *Vind.*, n. XXXII, *Del gracioso en las comedias*, p. 48.

di fronte al quale gli argomenti di Mora, adoperati ormai in modo svergognato, sono le parole « moda » e « ilustración », quasicché il non averli dalla propria parte dovesse comportare l'irrimediabile e infamante sconfitta.

Ma, come si sa, la prima di queste due infallibili alleate si sarebbe capricciosamente schierata contro l'altra; né va equivocato sulle vere ragioni di questo temporaneo capovolgimento: ad eccezione di pochi esemplari romantici che apparterranno più al campo dell'erudizione che a quello dell'arte — da Deschamps a Milá y Fontanals —, il ritrovamento della patria medioevale sarà solo uno spostamento della regione preferita per sognare. Solo che, *rêveur* incallito come il fratello settecentesco, il letterato romantico preferirà sfogare il suo vizio tra rovine di castelli, bivacchi zingareschi e paesi esotici piuttosto che tra città filosofiche, regni di mostri e paradisi di selvaggi. È, ancora una volta, la differenza tra mito e utopia, ma il primo già visitato con animo non immune da inquietudini settecentesche; fu già un rompere, almeno, con le regole accessorie del giuoco ed è per questo che i romantici troveranno nel viaggio medioevale, anche se esso sarà frutto di lunghe notti trascorse in archivio più che non risoluta ascesa per la scala interiore, un rifugio dai patemi del grigiore cittadino, dal brutto divenuto misura del vivere quotidiano. Era questo rifiuto, a ben pensare, che appariva ai tardi esponenti dell'illuminismo come nuova barbarie, attentato contro la società e la morale, discorso che intaccava alle fondamenta l'edificio ottimista e sicuro degli *idéologues*; difatti il teatro di cui si riproponeva la riesumazione, per tornare al nostro tema, appariva pericoloso non già in quanto luogo dell'arbitrio soggettivo — e tanto meno quello calderoniano dove ogni cosa è retta da leggi che trascendono il campo della ragione umana —, ma proprio in quanto ritorno della teologia e dei suoi messi allegorici in una città che se ne era faticosamente emancipata. Quel che non compresero appieno i poeti romantici fu rilevato dai teorici maggiori del movimento, da infaticabili e combattivi ricercatori come Böhl v. Faber, e da avversari mediocrementemente ferrati ma ricchi di intuito come i redattori della « Crónica » di Madrid.

Il Böhl si dimostrò più efficace esegeta della drammatica dei Secoli d'Oro quando il suo attacco andò al di là della

corteccia teorica del movimento letterario avverso per stanare la sua vera sostanza e trarre le conseguenze dirette e mediate che ad esso dovevano ascriversi. È degno di riflessione, scriveva a proposito della *Moralidad del teatro*, che le opere moraleggianti (della morale razionalistica, s'intende) siano state introdotte nello stesso tempo in cui gli enciclopedisti assestavano i loro colpi alla religione cristiana, e che un fatalista come Diderot sia stato autore del *Père de famille* e del *Fils naturel*, citati come modelli del genere. Era logico che quando si cominciava a minare la religione si procurasse di surrogarla con una specie di morale naturale ravvolta in una retorica reboante, per convincere l'uomo che solo attraverso di essa avrebbe potuto essere virtuoso e felice. Una simile morale, svuotata dall'autorità cristiana e rabberciata con la fiacchezza e la pavidità che modernamente hanno usurpato il nome della bontà, seduceva gli incauti insidiando sordamente la venerazione dovuta alle verità rivelate. « Hanno fatto più danno alla fede le commedie moraleggianti alle quali assisteva un pubblico numeroso, che le lambiccate empietà degli Spinoza, dei Mirabeau e dei La Mettrie, che pochi hanno avuto il coraggio e la pazienza di leggere »²². Gli esempi di Kotzebue e di Moratín, più che non quelli superficialmente citati di Aristofane e di Terenzio, sono probanti della giustezza del suo giudizio.

Gli errori di Böhl, le sue idee ambigue, sono quelli in cui caddero molti romantici nell'accettare il terreno della polemica che avevano scelto i classicisti e che avrebbe condotto la nuova scuola, di negazione in negazione, fino alla spontaneità anarchica dei « frenetici ». Messa in discussione la legittimità di ogni regola, aperti gli argini a qualunque stato d'animo e a qualunque « confessione » scambiata per ispirazione, si sarebbe finiti, per altra strada, nella regione della non-poesia, ovvero in quella notturnità novalisiana di cui Lukács, dal suo particolare punto di vista, ha buon gioco nell'indicare la sostanza inconscia, istintiva e tenebrosa. Era questa la degradazione alla quale non sarebbero sfuggiti certi spunti neoplatonici ricorrenti specialmente nelle *Lezioni sulla letteratura drammatica* e che

²² *Vind.*, n. XXXV, pp. 66-67.

fatalmente sarebbero diventati confuse aspirazioni a riconquistare « felicità perdute » con la sola spinta del sentimento libero da ogni legge. Si tratta quasi sempre di quegli stessi echi russoviani che risuoneranno un po' in tutto il romanticismo, ma che nell'ex alunno del collegio *Philanthropinum* dovevano essere più assillanti. Così le uniche concessioni fatte dal Böhl al moderno, termine che egli adopera talvolta con significato sospettamente parallelo a « romantico » ed anche a « cristiano », si riferiranno a motivi tutt'altro che legittimi quali i « rapimenti dalla fantasia », la « incoerenza lirica con la quale si esprimono i veri affetti »; espressioni, è vero, che appaiono più gravi di quanto non sia nell'intenzione del Tedesco, ma che si faranno comuni nei circoli di quella che E. Allison Peers chiama « ribellione romantica ».

Frasquita Larrea.

Nella sua attività erudita e polemica, J. N. Böhl v. Faber poté contare sulla felice collaborazione di sua moglie Francisca (o Frasquita) Larrea, per la quale il verbo romantico parve assumere il valore di un vangelo nella lotta antifrancese e antirivoluzionaria. Dalle pagine letterarie di questa donna battagliera, mezzo irlandese e mezzo andalusa, come osserva Hubert Becher che le pubblicò per la prima volta nel 1931, si evince la duplice formazione romantica (francese e germanica) che si riassume in un singolare ideario fatti di « amore per la natura, patriottismo e odio per l'illuminismo »²³.

Nei suoi *Pensamientos*, accanto all'entusiasmo per la letteratura, per la storia e per tutto quanto nel patrimonio culturale della nazione si fosse manifestato con caratteri assolutamente propri e nazionali, si trovano duri attacchi ai modelli perniciosi del secolo filosofico. Calderón è preso ad esempio di compendio delle virtù ispaniche, con tutte le conseguenze morali che la Larrea, come il marito, si affretta a trarre e che solo una disgraziata patina d'esotismo impedisce di vedere:

²³ Cfr. Hubert Becher, *Pensamientos españoles de D^a Francisca Larrea Böhl de Faber*, BBMP, 1931, XIII, pp. 316-381, (p. 320).

« Calderón seppe dipingere quella nobiltà, quella generosità e quel puntiglio che caratterizzavano gli spagnoli del suo secolo. Ebbene, tutto ciò è rimasto inalterato malgrado la corteccia malata che i vicini, da tanto tempo, hanno contagiato a questa nazione, e i tempi venturi lo confermeranno »²⁴.

La Larrea detestava con lo stesso fervore Rousseau e il generale Riego, la moda dei genitori-precettori e l'istruzione pubblica, l'illuminazione a gas e il sistema pedagogico lancasteriano, gli *afrancesados* e il finto patriottismo dei liberali, punti, questi ultimi due, nei quali appoggerà la campagna del marito contro i redattori della « Crónica ». Il suo carattere battagliero e una certa spietata coerenza estesa in ogni campo ricorda poco le signore reazionarie del tempo della Récamier: come presso la figlia, l'estrema fiducia nella capacità spagnola di resistere alle tentazioni del *dépaysement* non è da lei concessa che al popolo e alla piccola nobiltà. Aristocrazia cortigiana e nascente borghesia hanno egualmente contribuito ad imbastardire il gusto letterario e il costume per autolesionismo, ovvero, per lo snobismo caratteristico delle classi nuove; ma il popolo, secondo la Larrea, è rimasto immune dal male e lo ha dimostrato nelle guerre antinapoleoniche.

Il populismo della Larrea e in genere quello dei legitimisti arrivava però ad un candore così smaccato da rendere abbastanza agevoli le ritorsioni dei Mora e degli Alcalá Galiano. Nelle sue declamazioni l'Irlandese sconfinava in una retorica, somigliante, suo malgrado, a quella dei demagoghi di Cadice. Tuonava, in una di queste esercitazioni: « Onore eterno a questa patria nella quale non sono riuscite a trovare spazio le false filosofie di una filosofia falsa, né i pregiudizi di una mostruosa superbia, né il freddo calcolo dell'interesse individuale, né le massime speciose di una libertà malintesa, né l'empia indifferenza degli *spiriti forti*. ».

Sono i limiti che appariranno aggravati in certi romanzi di Fernán Caballero, ma senza volerli negare bisogna tuttavia pensare che mai forse come in quegli anni la Spagna fu il palcoscenico dei virtuosi della vuotaggine elocuenta. I maes-

²⁴ Ivi, 1932, XIV, p. 43.

tri di questo stile rimasero però i retori degli immortali principi come conferma una semplice scorsa alla copiosa produzione politico-letteraria di quegli anni. Per contro, la Larrea non fu insulsa né bacchettona; la sua stessa vita appassionata e irrequieta, il suo guerreggiare contro quelli che giudicava i mali del secolo — un dialogo su *Razón y sentimiento* è fra le cose più interessanti che si siano scritte sull'istintivo disprezzo spagnolo per l'«utile» —, il suo stare accanto, in momenti difficili, ad un uomo come Böhl, del quale fu forse lo sprone più efficace, fanno di questa donna un caso singolare di dedizione a ideali e modelli di vita che, malgrado qualche ingannevole apparenza, stavano per tramontare. Alcalá Galiano, che pure era stato in gioventù avversario suo e del marito, ne lasciò in vecchiaia il più fedele ritratto quando scrisse che «era letterata e patriota acerrima, ma di quelli che consideravano la sollevazione della Spagna contro il dominio francese come un'impresa destinata a mantenere il Paese nella sua antica condizione tanto nelle leggi che nella religione, e persino a farla retrocedere oltre l'epoca di Carlo III. Questi erano, secondo loro, gli unici principi sani e giusti»²⁵.

Non si capisce, alla luce di questi *Pensamientos*, nei quali semmai l'attaccamento alle norme fondamentali dell'ordine tradizionale subisce un'ulteriore radicalizzazione, come Blanca de los Ríos abbia potuto parlare, a proposito della Larrea, di «prefemminismo e di indipendenza che sembrano far capolino in colei che Alcalá Galiano ritenne talmente retrograda»²⁶. Secondo l'erudita sivigliana a provar ciò basterebbe l'autonomia dimostrata dalla donna nel condurre, accanto al marito, la sua lotta in difesa del teatro calderoniano, nonché qualche passeggero malinteso fra i coniugi, dovuto non tanto ad aspirazioni «femministiche» della Larrea quanto al suo spesso esagerato e inusitato ardore nel difendere le tesi monarchico-cattoliche. In quanto alla pretesa autonomia, questa si doveva al fatto che mentre Böhl v. Faber svolgeva un'attività essenzialmente critica

²⁵ Antonio Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, Madrid 1878, p. 174 s.

²⁶ Cfr. Blanca de los Ríos, *Notas para la historia del romanticismo en España*, RCHA, II, 1916, pp. 5-18, (p. 10).

e di ricerca scientifica, la moglie operava, per così dire, nel campo della «propaganda», come appare anche dalla testimonianza di Alcalá Galiano. D'altronde, come conciliare queste presunte tendenze della Larrea quando nello stesso articolo si ammette che Böhl lamentava semmai le frequenti impennate di lei contro certe «velleità di indipendenza» della figlia, prossima scrittrice?²⁷.

È vero invece che Francisca Larrea precorse gusti e fervori romantici (sí che si potrebbe parlare di lei come di una Karoline Michaëlis senza infedeltà), non solo con le sue traduzioni da Byron, i suoi commenti a Schiller, la sua comunicativa ammirazione per Chateaubriand, ma con quello stesso esempio di vita indomita e disponibile all'avventura intellettuale che seppe comunicare alla figlia, di temperamento così naturalmente soave.

GIOVANNI ALLEGRA

ABBREVIATURE

- BBMP = «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo»
 BRH = «Biblioteca Románica Hispánica»
 RCHA = «Revista crítica hispano-americana»
 RDM = «Revue des Deux Mondes»

²⁷ Ivi, p. 13. Un altro indizio avrebbe potuto essere una polemichetta sorta tra marito e moglie a proposito del libro della Godwin (*Vindication of the rights of women*), finito in mano della Larrea. Ma questo libretto non può essere considerato in nessun modo una prova, dato che in quegli anni quasi nessuna donna che sapesse leggere si salvò dalla sua tediosa retorica. Il Böhl scrisse allora alla moglie una lettera tra il severo e il sarcastico («... perché sono disgraziate le donne sapienti? Perché le si detesta o almeno ci si fa beffa di loro? Non ho ancora trovato una donna alla quale la più piccola superiorità intellettuale non abbia arrecato qualche deficienza morale», ecc. Ivi, p. 10). A questa lettera non seguì alcuna reazione della Larrea, ma è probabile che questa abbia seguito i consigli del marito e abbia bruciato il libro della Godwin.

I « COLLOQUIA » DI NOEL DE BERLAIMONT NELLA VERSIONE CONTENENTE IL PORTOGHESE

Scrivendo intorno alla prima grammatica italo-portoghese Erilde Reali¹ acutamente indicò l'origine composita dell'opera, distinguendo in essa quanto appariva frutto dello sconosciuto autore secentesco da ciò che si mostrava evidente trascrizione di un precedente lavoro, definito « un vademecum per mercanti »². Lo sguardo a questa seconda parte, che nel manoscritto esaminato³ reca il titolo di *Esercizio di lingua portoghese*⁴, risulta, intenzionalmente, una scorsa frettolosa che pone il problema della fonte e formula l'augurio che « esso possa essere notato e risolto in più opportuna sede »⁵. A distanza di una decina d'anni possiamo tentare di rispondere ad un invito tanto chiaramente formulato.

Il nome di « Barlamonte », spesso citato nello « specimen » di testo riportato dalla Reali, ci rimanda senza dubbio alcuno ai manuali bilingui e plurilingui noti come *Colloquia et dictionariolum*, i quali, compilati da Noël de Berlaimont⁶, apparvero

¹ La prima « grammatica » italo-portoghese, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli », sezione romanza, V (1963), pp. 227-276.

² E. Reali, *op. cit.*, p. 247.

³ Il ms. è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli con la segnatura I E 35.

⁴ E. Reali, *op. cit.*, p. 263.

⁵ Ivi, p. 248.

⁶ Di lui si sa soltanto che fu un « walsche schoolmeester » di Anversa, nato però probabilmente nelle Fiandre francesi, in data ignota, autore, oltre che dei *Colloquia*, di un altro manuale didattico, *Die Conjugacien in Franchoy ende in Duytsch oft Vlaems*. Si pone verso il 1531 la data della sua morte.

Intorno alla vita ed alle opere cfr. R. Verdeyen, *Colloquia et dictionariolum septem linguarum*, Anversa-l'Aja, 1926-35, 3 voll. (le notizie riportate nel paragrafo precedente sono tratte dalla p. XCI del I vol.); K. J. Riemens, *Bijdrage*

ad Anversa nel 1530 nella versione francese-fiamminga⁷, si diffusero in seguito in tutta Europa, arricchendosi a mano a mano di successive traduzioni⁸ e di nuove aggiunte⁹, e raggiunsero il

tot de Bibliografie van Noël van Berlaimont, in « Het Boek », XVIII (1929), pp. 11-22; C. B. Bourland, *The Spanish Schoole-Master and the Polyglot Derivatives of Noël de Berlaimont's Vocabulare*, in « Revue Hispanique », LXXXI (1933), pp. 283-318; A. Gallina, *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze 1959, pp. 75-91; J. F. Peeters-Fontainas, *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas méridionaux*, Nieuwkoop, 1965, 2 voll.; S. Gamberini, *Lo studio dell'italiano in Inghilterra nel '500 e nel '600*, Messina-Firenze, 1970.

⁷ La prima stampa giunta fino a noi è tuttavia datata 1536.

⁸ Apparvero nel 1551 le versioni latina e spagnola, nel 1558 quella italiana, nel 1576 quella inglese e quella tedesca, nel 1598 quella portoghese, nel 1602 quella bretone, nel 1646 quella polacca ed infine, verso il 1690, quella svedese, intorno alla quale ho in preparazione uno studio.

⁹ La struttura primitiva del manuale bilingue francese-fiammingo del 1536, che reca il titolo di *Vochabulare*, risulta costituita da tre colloqui (il pasto, il mercato, debitore-creditore), da esempi di lettere, da un elenco di vocaboli in ordine alfabetico secondo il fiammingo, da dodici regole per la pronuncia del francese, da alcune preghiere (Pater Noster, Ave Maria, i dodici articoli della fede, Credo, i dieci comandamenti, due Benedicite).

I colloqui e le lettere formano il primo libro, le parti restanti il secondo. Di quest'ultimo sopravviverà solo in forma abbreviata l'elenco alfabetico.

Si presentano poi successivamente numerose aggiunte:

1556 - nella seconda stampa quadrilingue (fiammingo-francese-latino-spagnola) compaiono la dedica al lettore, un elenco di voci indeclinabili (avverbi, congiunzioni, preposizioni, interiezioni, raccolti sotto il titolo di *De quatuor partibus orationis indeclinabilibus*), una fonetica del francese (*La manière d'orthographier en la langue françoise*), un *Modus legendi atque scribendi linguae hispanicae*, in latino e spagnolo.

Sopravviverà soltanto la dedica al lettore.

1565 - nella stampa quadrilingue fiammingo-francese-spagnolo-italiana compare una serie di massime proverbiali che avrà brevissima durata.

1568 - Ancora nella stampa contenente le lingue precedentemente citate si inserisce l'opera di G. Meurier, apparsa nel 1558. Si tratta di un trattato grammaticale delle quattro lingue in oggetto, di cui si conserverà completa soltanto la seconda parte, il *Petit traité*, mentre la prima, relativa alle coniugazioni, verrà ridotta agli esempi di « avere » ed « essere ». Si aggiunge ancora un vocabolario spagnolo-fiammingo, che risulta il più antico nel suo genere, destinato esso pure a scomparire.

1579 - Appaiono nella stampa esaglotta fiammingo-inglese-latino-francese-spagnolo-italiana alcune dediche che non si conserveranno e due dialoghi, il IV ed il V del nostro testo.

più ampio accostamento di idiomi con l'edizione ottolingue del 1598 contenente latino, francese, fiammingo, tedesco, spagnolo, italiano, inglese e portoghese.

È proprio quest'ultimo ampliamento, che comprende tra le altre lingue l'italiano ed il portoghese, la fonte diretta dello sconosciuto Gesuita, autore della grammatica italo-portoghese.

La serie ottolingue, pur risultando arricchita e modificata in alcuni particolari rispetto alla primitiva stesura francese-fiamminga, non si differenzia nell'impostazione generale da quella. Si presenta come un volumetto composto con l'intenzione di servire a coloro che intrattenevano rapporti con popoli d'altra lingua per motivi commerciali, diplomatici o politici. Si tratta dunque di un manuale per adulti, il quale anche nell'aspetto esteriore appare votato ai viaggi, adatto com'è ad essere riposto con facilità, magari in tasca: il suo formato oblungo e le sue ridottissime dimensioni ne fanno infatti un anticipo cinquecentesco di « tascabile ».

L'opera risulta composta di una parte introduttiva costituita da due epistole al lettore, una in versi ed una in prosa, in latino, seguite da una terza in otto lingue, da una *tavola* o indice del contenuto del manuale, da sette dialoghi, dalla serie dei numeri, dall'elenco dei giorni della settimana seguiti da termini attinenti al medesimo argomento, da esempi di lettere commerciali, le quali formano l'ottavo capitolo insieme alla successiva enumerazione di titoli da usare nella corrispondenza con stranieri, da un ricco elenco di vocaboli disposti in ordine

1583 - Si introducono, nella medesima serie, gli ultimi due colloqui, il VI ed il VII.

1586 - Si forma la struttura definitiva con l'eptaglotto che presenta come novità due dediche soltanto: *Liber ad emptores* e *Benevolo Lectori*.

I *Colloquia et dictionariolum octo linguarum* risultano pertanto frutto di più autori. Accanto al nome di Noël de Berlaimont dobbiamo collocare quelli di Cornelius Valerius (traduzioni latina apparsa nel 1551), Francisco de Villalobos (revisione nel 1556 della traduzione spagnola e traduzioni latina e spagnola della dedica al lettore), Gabriel Meurier (sezione grammaticale precedentemente citata), H. Heyndriks e A. Boon (ultimi quattro colloqui aggiunti in due date successive); altri, tra cui quelli di parecchi traduttori, sono rimasti ignoti. Per la maggior parte di queste notizie cfr. R. Verdeyen, *op. cit.*

alfabetico secondo la versione fiamminga, dalle coniugazioni di « avere » ed « essere » ed infine da un breve trattato grammaticale in cui si indicano le regole per la pronuncia del francese, dell'italiano, dello spagnolo e del tedesco, accanto ad osservazioni intorno al genere ed al numero dei vocaboli, agli articoli, ai diminutivi¹⁰.

La struttura in particolare risulta identica a quella dei precedenti manuali eptaglotte contenenti le medesime lingue ad eccezione del portoghese: l'autore dell'ultima traduzione infatti interviene molto raramente all'interno del testo, non curandosi di lasciar chiaramente trasparire il limite del suo apporto. Ad esempio, nella prima epistola (*Liber ad emptores*) aggiunge un verso per introdurre la citazione del portoghese¹¹ nell'elenco

¹⁰ Così si presenta la composizione della sezione grammaticale nell'edizione del 1598:

« S'ensuit un petit traité mouç propre et tres necessaire...
De la prononciation françoise,
Des lettres alphabetiques et de la diversité de leurs sons,
Brieve instruction pour sçavoir lire le François,
Terminaisons, pronoms et articles du genre masculin François,
La maniere de former du masculin adiectif, son feminin,
Terminaisons, articles et pronoms du genre feminin,
Terminaisons des adiectifs communs et servans tant à l'homme, comme à la femme,
De la prononciation italienne,
De la transmutation des lettres italiennes,
Della prononciation espaignole,
De l'inversion des lettres espaignoles,
Della prononciation tedesca,
Terminaisons et articles des dictionnaires italiennes,
Des terminaisons, articles et pronoms italien. femin.,
Des pronoms,
Terminaisons et articles masculins des dictionnaires espaignoles,
Pronoms mascul., singul., espagnol.,
Terminaisons et articles feminins, des dictionnaires Espaignoles,
Pronoms femin. espanols,
Des diminutifs françois,
Diminutifs italiens,
Diminutifs espaignols,
Diminutivi della lingua flamin.

¹¹ Visere sive placet Lusitanos hinc procul agros », seguente l'indicazione degli altri luoghi nei quali il manuale poteva essere utile: « Itis in Italiam vel

delle altre lingue, ma lascia in calce la sigla L.B.I.B.F., già presente nella prima edizione eptaglotte (1586), la quale nasconde il nome di uno dei revisori dell'opera del Berlaimont, Assuero Bono, che firma « Ludimagister Bonus, Jacobi Boni Filius »¹²; nella seconda (*Benevolo lectori*) muta il numerale sette in otto, ma mantiene inalterata la data « Idibus Novembris Anno 1585 »¹³ dell'edizione eptaglotte.

Le due epistole monolingui sono assenti nel manoscritto, arricchito invece di un nuovo dialogo, ma già la successiva, plurilingue, permette di riscontrare gli evidenti nessi che uniscono quest'ultimo al manuale del Berlaimont. La dipendenza poi si delinea nettissima se procediamo oltre e confrontiamo la parte centrale, costituita dai dialoghi e dalle lettere. La breve sezione riportata in appendice è illustrativa a questo proposito, poiché l'analisi dell'intero testo conferma che l'ignoto Gesuita copiò puntualmente i colloqui e le lettere del Berlaimont, introducendovi solo qualche riflesso del suo abito e dello scopo per il quale aveva composto la grammatica italo-portoghese, oltre alle correzioni divenute indispensabili con la riduzione delle lingue da otto a due.

Si nota infatti una costante ricerca di castigatezza verbale, opportuna peraltro dato l'ambiente d'origine e di destinazione del manoscritto, la quale suggerisce ad esempio la pudica sostituzione di « sorella » ai precedenti appellativi usati per la cameriera (« amor mia » M₂, « bella figlia » M₃, M₅), ricalcata sulla traduzione portoghese già recante « irmana » nei *Colloquia*¹⁴, e la soppressione di una larga parte di dialogo riportante le « avances » di un avventore¹⁵.

regna potentis Iberi // si petitis fines Angli, nunquamve quietos // Francigenas, si Germanorum Iovis alite nixum imperium, // Belgasve sitos genialibus arvis ». Cfr. c. A₂v.

¹² La sigla si trova alla c. A₃r. L'interpretazione di essa è di R. Verdeyen, *op. cit.*, I, pp. XLII-XLIII.

¹³ Cfr. c. A₄r.

¹⁴ Al pur attentissimo Gesuita sfugge tuttavia, proprio nel finale, una meno castigata traduzione portoghese del Berlaimont: la « sorella » resta per una volta almeno una « moça bonita »!

¹⁵ Cfr. c. M₄.

L'oculatezza dell'adattamento, il cui fine è precisato dall'unica aggiunta reperibile¹⁶, il cenno alle Indie Orientali, frequente meta di viaggio dei Gesuiti, è sottolineata dalle numerose soppressioni di indicazioni interessanti più per i mercanti che per i missionari. Tra le molte cito le fiere di S. Bavone e di Bergen (S₇), alcune lettere (R₈ - S₂, S₇ - S₈) o parti di esse (R₂ - R₃, S₆ - S₇) che nulla di essenziale aggiungono al testo.

La necessità di mascherare il plurilinguismo della fonte determina sia soppressioni quali quelle riguardanti i modi d'indirizzare le lettere¹⁷ a seconda dei luoghi (T₁ - T₃), sia sostituzioni che consistono spesso nell'uso del numerale due in luogo di otto (A₅) o delle voci « portoghese » e « latino » invece delle altre lingue che possono venire citate dal Berlaimont (B₂, C₄).

Reperiamo ancora una omissione determinata dalla difficoltà di sistemazione grafica (N₂ - N₄) accanto ad altre, di poco conto, la cui motivazione non risulta evidente. Tra di queste è l'elenco dei nomi dei giorni della settimana (Q₃), mentre la numerazione, immediatamente precedente, è soltanto spostata nella sezione dedicata alla grammatica.

La portata dell'intervento sostitutivo si completa mediante la variazione delle date, dei nomi degli interlocutori, di monete, di pesi e misure, oltre che di termini evidentemente estranei all'uso del revisore.

La mutazione delle date è precisa e costante: ogni volta che la stampa del Berlaimont riporta 1575 o semplicemente 75, il Gesuita scrive 1647, lasciando tuttavia inalterate le indicazioni del giorno e del mese. La scelta ovviamente non è casuale e l'anno tanto spesso indicato è con ogni probabilità in qualche modo legato alla vita dello scrivente, forse al momento stesso in cui stendeva la sua opera.

Per quanto riguarda invece i nomi degli interlocutori dei dialoghi, il meccanismo di sostituzione non è completamente

¹⁶ Cfr. c. 66 del ms.

¹⁷ La soppressione era inevitabile, dato il testo che nel finale suona così: « Ciascuno deve qui annotare che i Inglesi, Tedeschi, Latini, Francesi, Spagnuoli et Italiani altre soprascritte usano; però non si debbono i suddetti essempli in tutto imitare, ma sono solamente tradotti per concordare le dette lingue col Flamingo » (cc. T₂-T₃).

chiaro, malgrado alcune tendenze evidenti, come quella di evitare ripetizioni o di uniformarsi alle sigle indicatrici dei parlanti nella fonte, la quale da principio si vale delle iniziali degli appellativi riportati, ma poi, a partire dal quarto dialogo, ricorre soltanto all'ordine alfabetico. Osservando la tabella¹⁸ delle mutazioni, emerge la preferenza per gli appellativi tipicamente cristiani (Renato, Bernardino, Andrea), alcuni dei quali particolarmente diffusi in zona iberica (Diego, Rodrigo) o legati a grandi figure di santi locali (Antonio), e parimenti il rifiuto di nomi legati alla cultura laica (Roggiero, Artus) o di tradizione ebraica (David, Samsone), ma non si riesce a dar ragione dell'intera gamma¹⁹. Dato il rigoroso annullamento delle ripetizioni, diventano degne di nota le uniche due presenti, che risultano non residuo del Berlaimont, ma introduzioni del Ge-

¹⁸ Elenco qui i nomi usati nei singoli capitoli, ponendo nella riga superiore quelli tratti dal Berlaimont, in quella inferiore quelli usati dal Gesuita. Le virgolette (») indicano identità di nome, anche quando la grafia non è esattamente corrispondente.

- I, Hermano/Hermes; Giovanne/Joaõ; Maria/Maria; David/David; Pietro/Pedro; Henrico/Henrique; » » ; M. /M. ; Diego/Diogo; » » ; Francesco/Francisco; Roggiero/Rogel; Anna/Anna; Arrigo/Henrique ; » » ; Rodrigo/Rodrigo; » » ; » » ; Luca/Lucas; Andrea/Andre. » » ; » »
- II, Catarina/Caterina; Margarita/Margarida; Daniello/Daniel. » » ; » » ; » » ; » »
- III, Morgante/Morgante; Gualtero/Galterio; Ferrante/Fernando. » » ; » » ; » »
- IV, A. ; B. (Roberto/Roberto); C. Antonio/Antonio; » » ; »
- V, A.; B.; C.; D.; F.; G. (Roberto/Roberto; Simone/Simaõ; Samsone/Samsaõ; Renato/Renato; » » ; Renato/Renato; Giovanna/Joana). » » ; Andrea/Andre.
- VI, A. (Simon/Simaõ); B. (Roberto/Roberto); C. (Artus/Artus). Andrea/Andre; Reginaldo/Reginaldo; Cesare/Cesare.
- VII, A.; B.; C. Almeida/Almeida; Bernardino/Bernardino; Celio/Celio.

¹⁹ Delle restanti sostituzioni si intende soltanto quella che ha portato alla soppressione di « Hermano », voce troppo simile all'appellativo usato, in portoghese, per i fratelli coadiutori.

suita: Andrea (V e VI dialogo) e Almeida (VII dialogo e colloquio originale, estraneo al testo del Berlaimont). Saranno questi nomi legati alla persona ed al mondo del revisore? ²⁰

Mutano frequentemente anche le monete e le misure citate, il cui quadro mostra che la sostituzione si realizza con valore positivo esclusivamente nella sezione italiana ²¹. Poiché anche per i termini di altro genere le variazioni, pur non essendo assenti nella sezione portoghese, sono sempre più frequenti nella nostra lingua, possiamo confermare l'origine italiana del revisore, già supposta dalla Reali ²².

Alla luce delle considerazioni riportate appare chiaro che nulla di originale presenta l'*Esercizio di lingua portoghese* e che di questa parte il Gesuita che scriveva per servire ai suoi confratelli missionari in Oriente non solo non fu autore, ma neppure traduttore, dato che fin dal 1598 i *Colloquia* del Berlaimont presentavano insieme le due versioni, italiana ²³ e portoghese.

Intorno all'autore di quest'ultima non siamo riusciti a far luce; siamo in grado di presentare soltanto alcune considerazioni che illustrano l'ambiente in cui la traduzione fu approntata.

²⁰ Poiché sulla base di dati interni al testo, in parte suggeriti dalla Reali, in parte emersi dal nostro lavoro, sembrerebbe doversi escludere per il revisore l'origine portoghese, l'unica spia resta « Andrea ». Occorre a questo punto far notare che uno dei missionari gesuiti attivi negli anni tra il 1641 ed il 1650 si chiamava Andrea Ucello. Cfr. E. Reali, *op. cit.*, p. 230.

²¹ Nella versione portoghese l'intervento risulta infatti soltanto riduttivo e porta all'annullamento della varietà esistente nei *Colloquia*.

Berlaimont		Gesuita	
Italiano	Portoghese	Italiano	Portoghese
Piacco	praca	carlino	real
»	»	tornese	»
angelotto	angeloto	carlino	»
denaro	taller	tellaro	taller.

Per le misure infine la variazione avviene soltanto nella versione italiana:

alla, auna	vara	canna	vara
boccale	quartilho	carafa	quartilho
piccotino	medida	misura	medida.

²² E. Reali, *op. cit.*, pp. 241, 246.

²³ Nessuna indicazione abbiamo reperito intorno all'autore di questa come della maggior parte delle altre versioni.

Essa fece la sua prima apparizione in una stampa di Delft in vendita ad Amsterdam nel 1598, data di fondazione della sinagoga portoghese di quella città nella quale fin dal 1593 avevano trovato riparo alle persecuzioni « marranos » lusitani ²⁴. È probabile pertanto che l'ampliamento del manuale del Berlaimont sia stato realizzato al fine di soddisfare alle esigenze dei nuovi ospiti, per i quali l'apprendimento del fiammingo diventava indispensabile, anzi che l'autore sia da ricercare nell'ambiente giudaico stesso, nello sparuto gruppo di ebrei che si trasferirono in Olanda anteriormente al 1598 ²⁵. Per realizzare la versione non era infatti necessaria la conoscenza, poco probabile per chi venisse dal Portogallo, del fiammingo, in quanto il manuale già si presentava come plurilingue, mentre era ovviamente indispensabile quella del portoghese il cui uso negli scambi commerciali internazionali deve essere stato assai scarso, se tale lingua compare così tardi nell'opera del Berlaimont e risulta addirittura assente in un'altra serie di vocabolarietti a larghissima diffusione quale quella del *Vochabuolista* ²⁶. D'altronde, che il traduttore non fosse fiammingo e che meglio di ogni altra lingua presente nel manuale conoscesse lo spagnolo è certo, poiché la nuova versione risulta realizzata sulla base di quella spagnola. Pur essendo infatti sostanzialmente identico il contenuto di ciascuna, si riscontrano divergenze minime, visibili soprattutto nella scelta dei termini, che ci permettono di individuare l'origine delle singole traduzioni. I due

²⁴ M. L. Wagner, *Os judeos hispano-portugueses e a sua lingua no Oriente, na Holanda e na Alemanha*, Coimbra, 1924, p. 6.

²⁵ Le mie ricerche, frettolose e sommarie peraltro, svolte presso il « Gemeente Archief » di Amsterdam, dove si conserva anche l'antico archivio della sinagoga portoghese, non hanno dato risultati positivi. Dalla consultazione di alcune « fiches » relative agli interpreti di portoghese citati in atti di qualche anno più tardi emergono alcuni nomi che senza l'appoggio di altri dati non so tuttavia valutare. Si tratta di Manuel Rodrigues Vega, citato nel 1603 ed ancora nel 1610, di Simon, figlio di Willem Salvement (1604), del figlio di Duarte Fernandes (1605), di Melchior van den Kerkhove (1607) e di Jeronimo Rodrigues de Souto (1609). Ringrazio a questo proposito la dr.a W. Pieterse che ha messo a mia disposizione la sua competenza.

²⁶ È in attesa di pubblicazione la bibliografia e lo studio di quest'opera che apparve per la prima volta a stampa nel 1477.

esempi seguenti illustrano chiaramente la perfetta coincidenza dell'adattamento spagnolo e di quello portoghese, al di là della concordanza derivante dall'affinità delle due parlate.

(Cc. K₂v-K₃r):

Latino: *Mea amica*, ubi hic est recta via quae ducit Antverpium?

Francese: *M'amie*, ou est le droit chemin d'uy à Anvers?

Fiammingo: *Mijn lief*, waer leyt den rechten wech van hie na Antwerpen?

Tedesco: *Freundin*, welches ist der recht weg gen Antorff?

Spagnolo: *Hermana*, adonde es el derecho camino de aqui à Anveres?

Italiano: *O citella*, ove è il diritto camino per andar di qui in Anversa?

Inglese: *My shee freend*, where is the right way from hence to Antwerp?

Portoghese: *Irmana*, aonde he o caminho direito daqui à Anvers?

(cc. M₁v-M₄r)

Latino: *Mea amica*/ *mea amica*/ *mea amica*.

Francese: *m'amie*/ *m'amie* / *m'amie*.

Fiammingo: *Mijn lief*/ *mijn lief*/ *mijn lief*.

Tedesco: *Meine freundin*/ *meine freundinne* / *mein lieb*.

Spagnolo: *Hermana*/ *hermana*/ *mis amores*.

Italiano: *Amor mia*/ *bella figlia*/ *bene mio*.

Inglese: *My shee frinde*/ *my shee frinde*/ *my shee frinde*.

Portoghese: *Irmana*/ *irmana*/ *meus amores*.

Anche nella seconda parte, l'elenco dei vocaboli, l'influenza esercitata sul Gesuita dal manuale del maestro fiammingo è evidentissima. Ancora una volta il grammatico secentesco copia fedelmente, non curandosi neppure dell'inevitabile disordine con cui risultano disposti i suoi vocaboli, privati come sono della corrispondenza fiamminga sulla quale era imperniata la sequenza alfabetica²⁷.

²⁷ Come accade spesso nei testi di quest'epoca, il rispetto dell'ordine alfabetico non è rigorosissimo.

Così si presenta, ad esempio, nella stampa del 1598 la successione dei primi termini, sfrondata di quelli dal Gesuita omessi:

<i>Fiammingo</i>	<i>Italiano</i>	<i>Portoghese</i>
afnemen	togliere	quitar
abstineren	astenersi	abster
aenleven	toccare	competir
belghen	dispiacere	deprazer
breydelen	frenare	emfrear
bedwingen	constringere	constranger
beletten	impedire	estorvar
beghecken	beffare	zombar.

Identica, salvo in un caso dove le voci sono invertite di un posto, è la disposizione visibile nel manoscritto:

<i>Italiano</i>	<i>Portoghese</i>
astenersi	abster
togliere	quitar
competere	competir
dispiacere	deprazer
raffrenare	enfrear
constringere	constranger
impedire	estorvar
beffare	zombar.

La fonte anche in questo caso si mostra chiarissima, mentre l'intervento si manifesta come esclusivamente riduttivo: da un elenco di termini superiore al migliaio si passa ad 83 voci.²⁸

Diversi risultano invece i rapporti tra le due opere per quanto riguarda la sezione grammaticale, a proposito della quale il Gesuita non attinse dal Berlaimont altro che qualche suggerimento d'ordine operativo²⁹. E non poteva essere altri-

²⁸ Data l'ampiezza del vocabolario del Berlaimont, esso sarà oggetto di un successivo articolo, nel quale verrà riportato al completo.

²⁹ La sequenza di fonetica-articoli-pronomi ricorda da vicino quella del Berlaimont, così come l'analisi delle singole lettere ricorda in qualche caso quella

menti, date le ridotte proporzioni del trattato di grammatica inserito nei *Colloquia* e la totale assenza in esso di note relative alla lingua portoghese.

Le stampe.

Se la dipendenza del manoscritto di Napoli dall'estensione ottolingue dell'opera del Berlaimont si presenta con un'evidenza che non ha bisogno di prove, non hanno dato invece risultato positivo i tentativi di precisare quale stampa sia stata la fonte diretta, data la mancanza di modifiche sia strutturali che linguistiche nelle stampe successive all'edizione del 1598 e l'intervento correttore dal grammatico secentesco operato sulla lingua, ripulita degli errori che l'ignoranza dei tipografi a mano a mano introduce nel testo primitivo, deteriorandolo.

L'insieme delle stampe a noi note, il cui elenco è dato in appendice, sottolinea però chiaramente l'ambiente di diffusione del manuale che appare strettamente legato a città d'intensa attività commerciale con uno sfogo naturale sul mare. Amsterdam, Vlissingen, Anversa, Londra, Venezia sono celebri nomi di porti e rappresentano la quasi totalità dei centri di circolazione dei nostri *Colloquia*.

Regionalmente, oltre che nei Paesi Bassi, dove le motivazioni stesse che ne determinarono lo sviluppo fornivano garanzia di successo, il manuale si diffonde presto in Italia e tocca, senza tuttavia riuscire a mettere radici, anche l'Inghilterra. Durante la sua non breve esistenza, racchiusa nell'arco di un centinaio d'anni, non riesce invece ad acquistare fama in Portogallo, pur contenendo uno dei primi vocabolari a stampa della lingua portoghese.

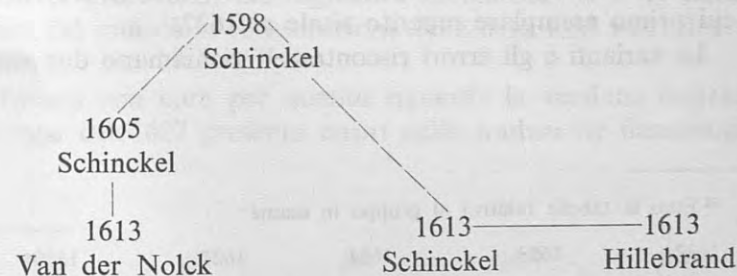
La serie di stampe ottolingue è divisibile in sezioni sulla base di due aspetti della disposizione tipografica: il numero delle carte e la loro segnatura.

nei *Colloquia* impiegata per lo Spagnolo. Si tratta però di coincidenze minime che potrebbero anche essere casuali e in ogni caso l'ampiezza dello svolgimento operato dal Gesuita è del tutto personale.

Il gruppo più antico, quello che ha inizio con l'edizione del 1598, presenta suddivisione del contenuto in 222 carte stampate, le cui segnature sono perfettamente corrispondenti: A - Z^s, Aa - Dd^s, Ee^s.

Una deviazione, solo apparente però, è rappresentata dalla stampa del Van der Nolck, la quale risulta incompleta. Segnatura di carte e disposizione del contenuto coincidono infatti fino alla c. Cc⁵; in seguito lo stampatore riduce gli spazi, interrompe le regole di pronuncia francese alla c. Cc⁸ e li conclude l'opera con l'indicazione dei diminutivi fiamminghi che costituiscono il finale abituale.

Altri particolari, quali variazioni ed errori³⁰, accanto ai caratteri usati nella composizione, ci permettono di costruire lo stemma seguente:



³⁰ Do qui di seguito la tabella delle varianti del frontespizio che interessano l'intero gruppo:

1598	1605	1613	1613	1613
<i>Schinckel</i>	<i>Schinckel</i>	<i>Schinckel</i>	<i>Van der Nolck</i>	<i>Hillebrand</i>
huict	huit	huict	huit	huict
espaignol	espagnol	espaignol	espagnol	espaignol
tsamensprekingen	tsamensprekinghen	t'samen sprekinghen	tsamensprekinghen	t'samen sprekinghen
fransois	fransois	francoys	fransois	francoys
italiaens	italiaens	italiaens	italians	italiaens
engelsch	engelsch	enghels	engelsch	enghels
nieuws	nieuws	nieuws	nieuws	nieuws
profitelijck	profitelijck	profijtelick	profitelijck	profijtelick
der	der	—	der	—
andere	andere	ander	andere	ander.

Dall'edizione del 1598 dipendono infatti ambedue le ristampe del medesimo editore. Quella del 1605, composta anche con i medesimi caratteri, presenta, accanto a varianti innovative (« huit », « espagnol ») tratti conservativi (« tsamensprekinghen », « der », « andere »). Tutti questi particolari compaiono nella stampa del Van der Nolck, la quale si esaurirà, data l'evidente mutilazione del suo contenuto.

Le innovazioni citate sono invece assenti nella ristampa dello Schinckel del 1613, nella quale ne riscontriamo altre (« t'samen sprekinghen », soppressione di « der » e l'errore « ander »), riprese dall'Hillebrand.

Non trova posto nello stemma la stampa del Laurenszoon del 1613 di cui non restano esemplari. È tuttavia probabilmente con essa che si apre la serie della Casa di Amsterdam, rappresentata da manuali di 200 carte, segnate A-Z⁸, Aa-Bb⁸, il cui primo esemplare reperito risale al 1622.

Le varianti e gli errori riscontrati ³¹ richiamano due stampe

³¹ Ecco la tabella relativa al gruppo in esame:

1622	1623	1624	1627	1630
<i>Laurenszoon</i>	<i>Laurenszoon</i>	<i>Laurenszoon</i>	<i>Combi</i>	<i>Aertssens</i>
huict	huict	huict	huict	huict
languagues	languagues	languagues	languagues	langages
espaignol	espaignol	espaignol	espaignol	espaignol
augmentez	augmentez	augmentez	augmentez	augmentez
voriages	voriages	voriages	voriages	voyages
t'samen spre- kingen	t'samen-spre- kingen	t'samen-spre- kingen	t'samen-spre- kingen	t'samenspre- kinghen
acht	acht	acht	acht	acht
francoys	francoys	francoys	francoys	francois
hoochduytsch	hoochduytsch	hoochduytsch	hoochduytsch	hoochduytsch
italiaens	italiaens	italiaens	italiaens	italiaensch
enghels	enghels	enghels	enghels	enghels
portugijsch	portugijsch	portugijsch	portugijsch	portugies
nieu	nieu	nieu	nieu	nieuws
vermeedert	vermeedert	vermeedert	vermeedert	vermeedert
profijtelick	profijtelick	profijtelick	profijtelick	profijlich
(soppr. der)	—	—	—	—
ander	ander	ander	ander	ander

del 1613, quella dello Schinckel e quella dell'Hillebrand, senza permetterci di operare una scelta tra le due.

Privi di segni differenzianti risultano pure i due successivi lavori del medesimo editore, apparsi ad un anno di distanza l'uno dall'altro.

Da una di tali stampe discende il manuale pubblicato dall'Aertssens nel 1630, che presenta tracce di notevoli correzioni operate sulle lingue, oltre alla modifica della data di dedica al lettore. Altre correzioni, accanto a lezioni identiche tipiche (« voyages », « portugies », « nieuws »), si riscontrano nella successiva del medesimo editore.

Al gruppo del Laurenszoon si ricollega pure la prima stampa italiana, apparsa a Venezia nel 1627, la quale dà inizio ad una nuova serie di manuali che presentano numero di carte costante rispetto ai precedenti, ma segnatura modificata: A-V¹⁰. Caratteristica del ramo è la conservazione della data 1585 nella dedica al lettore.

Rivista con cura per quanto riguarda la versione italiana, la stampa del 1627 presenta errori nella traduzione fiamminga,

1646	1656	1662	1677	1692
<i>Baretiana</i>	<i>Juliana</i>	<i>Aertssens</i>	<i>Miloco</i>	<i>De Longhis</i>
huict	huict	huict	huict	huict
langues	langues	langues	langues	langues
espaignol	espaignol	espaignol	espaignol	espaignol
augmentez	augmentez	augmentez	augmentez	augmentez
voriages	voriages	voyages	voriages	voriages
t'samen-spre- kingen	t'samen-spre- kingen	t'samen sprae- ken	t'samen-spre- kingen	t'samen-spre- kingen
ache	ache	acht	ache	ache
francoys	francois	françois	francois	francois
hoochduytsch	hoochduytsch	hoochduyts	hoochuytsch	hoochuytsch
italiens	italiens	italiaens	italiens	italiens
enghels	enghels	engels	enghels	enghels
portugijsch	portugijsch	portugies	portugijsch	portugijsch
nieu	nieu	nieuws	nieu	nieu
vermeedert	vermeedert	vermeedert	vermeedert	vermeedert
profijtelick	profijtelick	—	profijtelick	profijtelick
—	—	—	—	—
ander	ader	—	ader	ader

tra cui è notevole « vermeedert », che ricompare in tutti i manuali successivamente apparsi in Italia.

È quindi certo che ad essa risale la stampa del 1646, la quale a sua volta introduce errori nuovi, quali « ache », « italiens », o modifiche che riguardano il francese, come « langues » e « augmentez », le quali ritornano nel volumetto del 1656, composto anche con i medesimi caratteri. Un errore reperibile in quest'ultimo (« ader ») si ritrova in quello del 1677, che ne presenta diversi altri (« t'samen-spre kingen », « hoochauytsch »), visibili, come il primo, ancora nel vocabolario del 1692.

Pure al gruppo del Laurenszoon è da collegare la stampa del Cloppenburg del 1631, la quale si evidenzia per la maggiore concisione del titolo, per la riduzione del numero delle carte e per la variazione delle segnature. Si distacca inoltre da quella contemporanea del Moulert e da quella dell'Aertssens del 1630 per alcuni particolari³² quali « tsamen sprekingē », « francoys », « neerduytsch », mentre è in contrasto con quella veneziana del

³² Ecco la tabella completa del confronto:

1631	1631	1639
<i>Moulert</i>	<i>Cloppenburg</i>	<i>Sparke</i>
huict	—	huict
languages	—	languages
espaingol	—	espaingol
augmentez	—	augmentez
voyages	—	voyages
autres	—	autres
t'samen-sprekingen	tsamen sprekingē	t'samen-sprekingen
acht	acht	acht
francois	francoys	francois
nederduytsch	neerduytsch	nederduytsch
hoochduytsch	hoochduytsch	hoochduytsch
italiaens	italiaens	italiaens
enghels	enghels	enghels
portugijsch	portugijsch	portugijsch
nieu	nieu	nieu
vermeerdert	vermeerdert	vermeerdert
profijtelick	—	profijtelick
(soppr. der)	—	—
andere	—	andere

1627 a causa di errori³³ dal Combi corretti ed in essa conservati (« intraprendre ») o, viceversa, per assenza di altri (« yemand », « anworten »).

Una simile concordanza grafica unisce la stampa del Moulert al gruppo del Laurenszoon, distaccandola da quella del Combi (« yemandt », « treibet »). È tuttavia evidente in essa anche una serie di tratti innovativi in comune col lavoro dell'Aertssens (« voyages », « francois », « nederduytsch »), dal quale si distacca peraltro sia per particolari grafici conservativi (« portugijsch », « nieu »), che per il mantenimento della vecchia data di dedica. Probabilmente le due opere hanno un'origine comune, ravvisabile in una stampa a noi ignota, dipendente dal gruppo del Laurenszoon.

La stampa del Moulert, che appare molto accurata, presenta variazioni e correzioni, tra cui « autres » e « andere », che vengono riprese dallo Sparke nel 1639. I due lavori mostrano anche concordanza di disposizione del contenuto delle carte e della loro segnatura. L'aumento numerico delle pagine nell'ultimo è dovuto infatti alle aggiunte apportate dall'editore in apertura del volume, in cui l'antico frontespizio è preceduto dalla libera traduzione in inglese e seguito dall'« imprimatur » e da una lettera di dedica, sempre in inglese, al principe di Galles. Vengono quindi ripetuti il titolo a noi noto e l'« imprimatur » recante la medesima data (5 febbraio 1638), mentre una nuova dedica al lettore, ancora in inglese, sostituisce quella

³³ Siccome dagli esempi sinora usati non è possibile trarre deduzioni per questa parte, aggiungo un altro breve elenco di lezioni contrastanti tratte dalla c. A₅ e dall'elenco alfabetico.

1624	1627	1631	1631
<i>Laurenszoon</i>	<i>Combi</i>	<i>Moulert</i>	<i>Cloppenburg</i>
Vrancryck	Vraneryck	Vrancryck	Vrancryck
yemandt	yemand	yemandt	yemandt
treibet	treibot	treibet	treibt
ackeren	ackerren	*	ackeren
intraprendre	intraprendere	*	intraprendre
annemmen	annemmen	*	aennemmen
antworten	antworten	*	antworten.

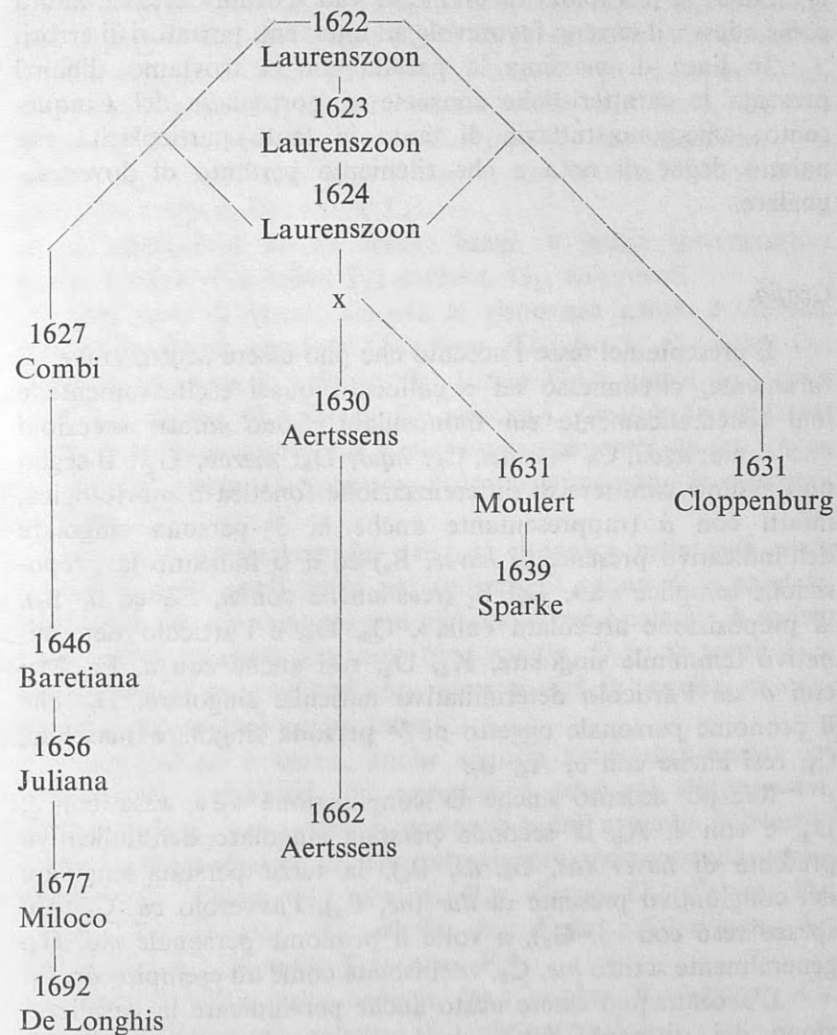
* = documentazione incompleta.

abituale in latino. In essa l'editore, mentre fa propaganda al suo « portable volume », utile a coloro che desiderano imparare le lingue straniere ed in particolare ai giovani che vanno oltremare, lo presenta come rielaborazione personale di un precedente vocabolario trilingue³⁴. Il suo contributo fu in questo caso più modesto ed appare notevole solo per la revisione apportata alla versione inglese, corretta e modernizzata, oltre che per il particolare rilievo attribuito alla lingua locale attraverso le numerose modifiche alla parte introduttiva. Evidentemente il latino poco serviva ormai in un manuale che lo Sparke definiva « made fit for travellers, young merchants and sea-men »³⁵. Era un sottolinearne il destino che, come abbiamo detto, fu veramente commerciale e marinaro insieme.

³⁴ Già prima del 1639 erano stati stampati in Inghilterra adattamenti de *Colloquia* del Berlaimont. Il primo di essi apparve nel 1567 ad opera dell'editore Edward Sutton come *A boke intituled Italion, Frynsshe, Englesshe and Laten*, seguito nel 1569 da *A boke intituled Frynnshe, Englesshe and Duche*, stampato da John Alde, nel 1578 dal *Dictionnaire, Colloques ou Dialogues en quatre langues: Flamen, François, Espagnol et Italien with the Englishe to be added thereto*, di George Bishop the Younger. Altre versioni in sei lingue furono stampate ancora nel Cinquecento, mentre nel 1637 lo stesso Sparke ne presentò una quadrilingue: *The English, Latine, French, Dutch Scholemaster*.

³⁵ Cfr. la traduzione inglese del frontespizio.

Lo stemma riassuntivo risulta il seguente:



La lingua.

Il testo della versione portoghese si presenta nella prima edizione a noi nota assai corretto, malgrado sia stato dato alle stampe in ambiente linguisticamente differente. Si andrà corrompendo progressivamente col succedersi delle ristampe, peg-

giorando visibilmente al suo apparire in un paese di lingua neolatina: la possibilità di un'intesa « ad sensum » creava, allora come adesso, il terreno favorevole ad interventi portatori di errori.

In linea di massima la parlata che ci troviamo dinanzi presenta le caratteristiche consuete al portoghese del Cinquecento; emergono tuttavia di tanto in tanto particolarità che paiono degne di nota e che riteniamo pertanto di dover segnalare.

Grafia.

È presente nel testo l'accento che può essere acuto, grave, o, raramente, circonflesso ed è collocato quasi esclusivamente e mai sistematicamente sui monosillabi. Sono infatti eccezioni voci come: *agóa*, C₃³⁶; *estàs*, C₈; *aquí*, D₈; *mercè*, G₂. Il segno non assume carattere di differenziazione fonetica o morfologica, infatti con *à* (rappresentante anche la 3^a persona singolare dell'indicativo presente di *haver*, B₈) ed *á* si indicano la preposizione semplice « a », D₁, E₁ (resa anche con *a*, E₈, ed *â*, B₇), la preposizione articolata « alla », Q₈, D₈, e l'articolo determinativo femminile singolare, K₄, D₂, resi anche con *a*, F₅, M₁; con *ó* sia l'articolo determinativo maschile singolare, D₈, che il pronome personale oggetto di 3^a persona singolare maschile, C₁, resi anche con *o*, A₈, B₇.

Recano accento anche la congiunzione « e », resa con *é*, D₂, e con *e*, A₆, la seconda persona singolare dell'indicativo presente di *haver* (*às*, B₈, *ás*, B₈), la terza persona singolare del congiuntivo presente di *dar* (*dé*, E₄), l'avverbio *cà*, C₈ (più spesso reso con *ca*, G₅), a volte il pronome personale *mé*, H₄, generalmente scritto *me*, C₃, voci isolate come ad esempio *còr*, B₁.

L'accento può essere usato anche per indicare la nasalizzazione dei dittonghi (es.: *alguà*, E₁; *razaò*, F₁; *corazaô*, F₁;

³⁶ Lo studio è eseguito sul testo della stampa del 1598 conservata presso la Universiteitsbibliotheek di Amsterdam con la segnatura 976 D 10. Agli esempi segue l'indicazione della carta nella quale essi sono reperibili; l'assenza di rimando indica che la voce è tratta dall'elenco alfabetico dei vocaboli, che, come si è detto, verrà pubblicato in un successivo articolo.

bencão, D₁). Nella maggior parte dei casi però la risonanza nasale è segnalata dal « til » (es.: *boõ*, B₅; *estaõ*, B₅; *naõ*, B₆; *huã*, C₂; *poẽ*, C₃; *amanhaã*, C₆) o da *n*, generalmente posposta al dittongo, (es.: *calcoens*, *saon*, D₃, *coracaon*, E₃; *poen*, C₁), ma reperibile anche in sede intervocalica (es.: *huna*, G₅; *nenhuna*, H₃; *alguna*, G₇; *bono*, E₂; *irmano*, H₃; *manhana*, G₅; *manos*, F₄). Rari risultano i casi in cui la nasalità non è segnata (es.: *algua*, D₇; *maos*, L₈).

L'oscillazione *n/-* dà spesso luogo a grafie ipercorrettive quali: *quaõdo*, E₇; *taõto*, F₁; *taõbein*, G₂; *saõcristaõ*.

Nel caso di vocale singola la risonanza nasale è indicata con *m* in finale assoluta (es.: *hum*, D₂; *ieium*, B₆; *bom*, D₆; *latim*, B₂; *homem*, E₁; *dizem*, G₁; *batem*, C₆) o con *n*, se seguita da *s* (es.: *alguns*, G₅; *florins*, E₆; *vens*, B₈). Quando la risultante è una *e* in sede tonica, la grafia è normalmente *ein* (es.: *bein*, E₄; *tein*, C₆; *vein*, C₃; *convein*, E₂); rarissime sono le eccezioni (es.: *bẽ*, C₅).

Un uso particolare del « til » si riscontra nelle voci *senõr* e *senõra*, nelle quali serve per indicare il suono di *n* palatale, negli altri casi reso sempre con *nh*, così come *l* palatale è scritto *lh*, salvo in qualche eccezione (es.: *rodilla*, D₄). Si tratta probabilmente di spagnolismi che, come si dirà in seguito, si spiegano facilmente nel nostro testo.

L'apostrofo è usato, anche se non sistematicamente, per separare da sostantivi, da aggettivi e pronomi dimostrativi, dagli indefiniti, dai pronomi personali e dall'articolo indeterminativo la preposizione *de*, che tuttavia più spesso risulta agglutinata (es.: *d'ovos*, N₁; *d'ouoro*, R₂; *d'essa*, D₆; *d'esses*, D₆; *d'estas*, A₆; *d'outra*, R₇; *d'elle*, A₅; *d'ellas*, A₇; *d'hum*, A₆; ma: *deste*, G₇; *daquillo*, E₆; *dessa*, F₄).

Raro è l'uso della cediglia (es.: *gracas*, B₅; *agucar*, C₃, *doenca*, C₆, accanto a *quitança*, S₄; *obrigaçoa*, S₅).

Manca ogni distinzione tra *u* e *v*, usate, come d'abitudine, la prima in sede interna, la seconda in sede iniziale.

Una certa oscillazione si registra nell'uso di *i* e di *y*; quest'ultimo è impiegato prevalentemente nei dittonghi (es.: *copeyra*, C₁; *primeyro*, C₁; ma anche *dinheiro*, C₂).

Con *i* d'altra parte si rende, oltre che la vocale, la fricativa prepalatale sonora (es.: *ia*, C₈; *veio*, D₄, *ieium*, B₆), espressa a

volte anche con *j* (es.: *queijo*, G₆) e, assai frequentemente, con *s* (es.: *queiso*, F₇; *cervesa*, D₂).

Tra le consonanti geminate incontriamo, oltre ad *rr* ed *ss*, frequentemente *ll*, etimologicamente giustificata (es.: *elle*, C₃; *escudella*, D₃); rari sono invece i casi di *cc* (es.: *accompanhado*, G₃), *ff* (es.: *offreceys*, O₆), *pp* (es.: *apressate*, C₁), *mm* (es.: *summa*, S₄).

Diffusa è pure l'abitudine a mantenere, almeno graficamente, le due vocali destinate a contrarsi dopo la caduta della consonante intermedia (es.: *boõs*, B₆; *amanhaã*, C₆; *creer*, G₁; ma anche: *bom*, F₈; *ver*, C₆; *por*, D₅).

Irregolare è l'uso di *h*, che in qualche caso sembra assolvere compiti di differenziazione morfologica (*he*, C₁ = è, mentre *e*, *é*, C₁, C₂ = *e*). In altri casi in cui la presenza di *h* sarebbe giustificata da ragioni etimologiche, si registra oscillazione (es.: *ha*, I₁; *à*, B₈, *a*, B₇ = *ha*), accanto ad annullamento (es.: *abil*) e conservazione (es.: *homem*). Il grafema risulta del tutto assente in sede interna, nella ricostruzione, diffusa nel Cinquecento³⁷, dei digrammi latini *ch*, *ph*, *th*, *rh*. È presente in sede iniziale in *hum*, *huã*, secondo le consuetudini del tempo.

Tra le confusioni di grafemi è da segnalare l'uso di *o* per *u*, non solo dopo la gutturale sonora (es.: *lingoas*, A₆; *agoa*, C₃, accanto ad *agua*), ma anche in *Deos*, B₅, *espadoa*, D₅.

Vocalismo.

Per quanto riguarda il vocalismo tonico notiamo, accanto allo sviluppo di *e* > *ei* per condizionamento di *i*, anche quando la consonante interposta non sia *r* (es.: *ygreyja*), una parallela evoluzione di *e* nelle medesime condizioni (es.: *cervejja*, *peleyjar*, accanto a *cerveja*, D₈, *enveja*).

La *e* in iato con *a* dopo la caduta della consonante interposta si mantiene *e* (es.: *cadea*, *candea*); in un unico caso essa passa ad *i* (*fio*), se l'esito non è mero errore tipografico.

La *a*, condizionata da *i*, può dare, oltre ad *ai*, anche *a* (es.: *baixo*, P₄; *baxo*, M₄).

³⁷ Cfr. E. B. Williams, *From Latin to Portuguese*, Philadelphia, 1968, p. 27.

Nel vocalismo atono riscontriamo, sia pure in non molti casi, l'esito *an* > *en* in posizione iniziale (es.: *endorinha*, *ventagem*), accanto allo scambio frequente di *in* per *en* (*infermo*, *infermidade*, oltre a *enfermo*, *enfermidade*) e di *en* per *in* (es.: *cengir*, *descengir*). L'esito *i* in luogo del regolare *e* è riscontrabile in protonia anche al di fuori del condizionamento operato dalla nasale (es.: *priguica*, *priguicoso*, *sigunda*). Tendenza inversa è visibile in postonia, dove *poes*, C₈, e *despoes*, C₅, alternano con *pois*, H₆, e *despois*, E₃. L'evidente incertezza del compilatore potrebbe in qualche caso essere determinata da modelli spagnoli, ma più che altro forse è documento della tendenza a ridurre ad un unico grado indistinto [ə] le atone *a*, *e*, *i*.

Numerosi sono anche gli scambi di *e* ed *o* in sede finale (es.: *vosse*, C₃ per *vosso*, C₃; *quento*, C₂, per *quente*, D₂; *honestamento*, C₃, per *honestamente*).

Degno di nota è ancora l'esito *ou* in *oulhar*, che incontriamo frequentemente e che alterna con esempi di regolare esito *o* (es.: *olhay*, G₇).

Consonantismo.

I fenomeni degni di nota risultano generalmente assai scarsi; quelli che annotiamo si presentano più che altro come delle isolate eccezioni.

È da segnalare innanzi tutto la conservazione della *d* in posizione intervocalica nelle desinenze verbali di seconda persona plurale: *deixadi*, C₈; *pudeides*, H₈; *aviades*, I₄.

Rileviamo inoltre assenza di contaminazione di *non* su *sic*, per cui registriamo unicamente forme ancora prive di risonanza nasale (es.: *si*, D₂; *assi*); parimenti *m* in sede iniziale non sembra provocare nasalizzazione (es.: *may*, C₁; *mi*, D₆).

Osservazioni morfologiche e sintattiche.

Per quanto riguarda le forme d'articolo reperite, osserviamo un'unica peculiarità, costituita dalla presenza di *las*, P₆, incontrata però una sola volta. È presente anche *el*, F₈, dinanzi a *rey*, riferito non al re del Portogallo, ma a quello di Francia.

Le preposizioni articolate si presentano normalmente fuse; sono eccezioni casi come: *em a*, B₄.

Dinanzi al possessivo l'uso dell'articolo risulta oscillante, poiché è assente nella prima parte del testo, mentre compare sempre più frequentemente a partire dal quarto colloquio, I₈.

Tra gli aggettivi possessivi è da segnalare soltanto la forma *meas*, L₃, e tra i pronomi personali l'uso abituale di *nosoutros*, G₁, in luogo di *nos*, in funzione di soggetto.

Per i numerali rileviamo l'assenza della congiunzione *e* nella serie composta con *vinte* (es.: *vinte hum*, *vinte dous*, *vinte trez*, tutti alla carta Q₂).

Gli ausiliari presenti sono regolarmente due: *haver* e *ser*. Il primo è usato nella coniugazione dei verbi intransitivi e nella forma attiva dei transitivi, il secondo nella coniugazione passiva. *Ter* mantiene senso di possesso (es.: *tenho demasiado*, D₂, *ter paciencia*, D₅), mentre *estar* viene abitualmente usato per indicare stato transitorio (es.: *esta quente*, D₂).

Oscillazione riscontriamo nell'uso intransitivo dell'indicativo presente di *haver*, che presenta nella maggior parte dei casi l'agglutinazione della *i* di *ibi* (es.: *hay cerveja*, D₈; ma: *muyto à*, B₈, *ha mister*, I₁).

Per quanto riguarda la formazione del futuro, occorre segnalare, accanto al tipo più frequente costituito da *infinito* + *habeo*, l'uso della forma perifrastica rappresentata da *habeo* + *de* + *infinito* (es.: *hemos nos de levantar* = *ci leveremo noi*, M₅). In altri casi la formula è sfruttata per indicare azione obbligatoria (es.: *heyme de ir* = *bisogna andarmene*, B₇), esprimibile anche mediante il verbo *ser* (es.: *heme necessario ir*, E₄; *he mister que*, H₄).

Tra gli avverbi segnaliamo *prestes*, D₂, *preste*, D₇, per « presto » e le forme *despoes*, *despois*, *despos*, mai *depois*, che vengono usate anche come preposizioni, accompagnate da *de* (es.: *despoes iremos*, C₅; *despois de comer*, E₃; *despos da escudella*, D₃).

Conclusioni.

La concisa analisi riportata ci permette di rilevare nel testo una frequente oscillazione di soluzioni denunciante l'incertezza del traduttore nella scelta di un modello linguistico non più arduo da reperirsi alla fine del Cinquecento.

È così che affiorano nel testo tratti arcaicizzanti e popolari che, se pur non ignoti a quel tempo, tuttavia non trovano più posto nella lingua comune. Tra di essi è la conservazione della *d* intervocalica nelle desinenze verbali di seconda persona plurale, la cui definitiva caduta sembra essersi realizzata già tra il 1418 ed il 1434³⁸, presente però ancora più tardi nel linguaggio rustico³⁹, il dittongamento di *e* ed *ē* in *ei*⁴⁰, l'esito *ou* in *oulhar*⁴¹, l'uso di *nosoutros* in luogo di *nos*⁴², di *dixe*, C₁, per *disse*⁴³, di *somana*, Q₃, per *semana*, di *abaxar* per *abaxar*⁴⁴.

A volte la soluzione che il traduttore adotta è piuttosto inconsueta, come accade nel caso della grafia *ein*, frequente nei testi giudeo-portoghesi di Livorno⁴⁵, capace di rendere graficamente con efficacia la presenza del dittongo nell'articolazione⁴⁶, o della *n* intervocalica, conservata almeno nella grafia, secondo abitudini che risalgono al cosiddetto periodo fonetico⁴⁷. Può darsi che in questo caso giochi anche l'influsso dello spagnolo che a volte fa capolino bizzarramente tra le righe (es.: *naciones*, A₇; *Dios*, C₆; *rodilla*, D₄; *espanholes*, G₁; *tierra*, N₂; *las manos*, P₆), ma che spesso è assunto a svolgere una precisa fun-

³⁸ Ivi, pp. 170-176.

³⁹ Cfr. J. J. Nunes, *Compêndio de Gramática Histórica portuguesa*, Lisbona, 1969, p. 280, nota 3.

⁴⁰ Cfr. E. B. Williams, *op. cit.*, pp. 31 e 34.

⁴¹ Cfr. J. J. Nunes, *Uma Amostra do Livro de Josep Ab Arimatia*, in « Revista Lusitana », XI (1908) p. 228; cito da H. H. Carter, *The portuguese book of Joseph of Arimathea*, Chapel Hill, 1967, p. 37.

⁴² Cfr. J. J. Nunes, *op. cit.*, p. 237.

⁴³ Cfr. P. Vázquez Cuesta, M. A. Mendes Da Luz, *Gramática Portuguesa*, Madrid, 1971, I, p. 212, che citano questa voce tra quelle caratteristiche della parlata dei popolani di Gil Vicente.

⁴⁴ Sono tratti plebei, secondo il Nunes; cfr. H. H. Carter, *op. cit.*, 37.

⁴⁵ Cfr. G. Tavani, *Appunti sul giudeo-portoghese di Livorno*, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli », sezione romanza, I (1959), p. 72.

⁴⁶ Cfr. I. S. Révah, *Comment et jusqu'à quel point les parlers brésiliens permettent-ils de reconstituer le système phonétique des parlers portugais des XVIe-XVIIe siècles?*, in *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros de Lisboa*, Lisbona, 1959, p. 288.

⁴⁷ Cfr. B. E. Williams, *op. cit.*, p. 21; J. L. Pensado Tomé, *Fragmento de un « Livro de Tristan » galaigo-portugues*, Santiago di Compostella, 1962, p. 19.

zione: a rappresentare un linguaggio nelle intenzioni più raffinato, per sottolineare un rapporto di rispetto o di ammirazione. Non sappiamo trovare altra spiegazione per giustificare l'uso del «til» in *senör* e *senöra*, per la scelta di *hombre* e *muger* accompagnati dall'aggettivo *fermoso*, contro *homem* e *molher* di tutti gli altri casi, di *maestro*, B₈, in bocca alla madre severa contro *mestre*, B₇, abitualmente usato.

L'insieme di queste constatazioni mette in luce una situazione linguisticamente composita e piuttosto particolare che richiama quella dell'ambiente cui la traduzione era destinata: la comunità ebraica portoghese, che parlava già al momento della diaspora una lingua superata dalla restante popolazione⁴⁸, intrisa di spagnolismi, data l'origine di parecchi suoi componenti, e che, dopo lo stanziamento ad Amsterdam, mantenne il doppio registro linguistico, usando, fino al secolo scorso, il portoghese nella vita familiare e lo spagnolo nei libri d'orazioni⁴⁹. E non è certo per caso che, se consideriamo la sezione originale del manoscritto di Napoli, composta dal Gesuita appena cinquant'anni dopo, vediamo scomparire proprio i tratti più caratteristici della parlata da noi esaminata: gli spagnolismi, la *d* e la *n* intervocaliche nelle situazioni segnalate, la grafia *ein*, le forme *oulhar*, *dixe*. Sono questi soltanto i mutamenti più evidenti, poiché il cambio di registro linguistico è in realtà più profondo e si manifesta in sintesi con la razionalizzazione dell'uso del «til», con l'introduzione della nasalizzazione in *sim* e *assim* e di metatesi prima sconosciute, quali *perguntar* per *preguntar*, nell'uso di *pello* in luogo di *polo*, *pollo*, con l'impiego di *ter* quale ausiliare dei tempi composti attivi.

Il risultato è una lingua che si differenzia notevolmente non solo da quella da noi analizzata, ma anche da quella dal grammatico stesso usata nella sezione dei dialoghi, nella quale, copiando, interviene senza sistematicità, contribuendo ad accrescere la varietà di soluzioni già esistenti nella traduzione del Berlaimont.

ALDA BART ROSSEBASTIANO

⁴⁸ G. Tavani, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁹ M. L. Wagner, *As influências reciprocas entre o português e o judeo-espanhol*, in «Revista de Portugal», XV (1950), p. 189.

APPENDICE I.

Riporto qui di seguito il proemio al lettore, l'indice del contenuto, la sezione iniziale e finale del primo e del quarto capitolo, le ultime lettere commerciali dei *Colloquia* del Berlaimont, onde permettere il confronto col testo del manoscritto di Napoli, oggetto dello studio della Reali e da lei parzialmente pubblicato.

Per quanto riguarda la trascrizione mi limito ad intervenire nella punteggiatura, nelle maiuscole e nella divisione delle parole, a volte alterata da meri errori di stampa.

(cc. A₅ - B₂)

Al lettore.

Benigno lettore, questo libro e tanto vtile & profittuole & l'vso di quello tanto necessario ch'il suo valore anzi da huomini dotti non può à bastanza essere pregiato, perche non ci è nessuno in Francia, nè in questi Paesi Bassi, nè in Spagna ò in Italia, negoziando ne' paesi di quà, che non habbi bisogno di queste otto lingue qui descritte & dichiarate, perche, sia che qualche vno negotio, o che egli pratici in Corte, ò che egli seguiti la guerra, ò che faccia viaggio, gli conuiene hauere vno interprete per intender l'vna di queste otto lingue. Il che noi considerando, habbiamo con nostra gran spessa & à vostro gran vantaggio le dette lingue talmente adunate & ordinate, che voi la qui auanti non hauerete

Al leitor.

Amigo leitor, este livro he taõ vtil e proueitoso e o vso d'elle taõ necessario que seu valor a ynda por homens doutos naõ se pode prezar, porque naõ ay nenhum en Franca, nem em estes Estados Baxos, nem em Espanha, nem em Italia, negociando nestas terras cà, que naõ tenha necessidade d'essas oyto lingoas aqui escritas e declaradas, porque eu, seia que alguẽ entenda em mercadorias, ou que elle ande na Corte, ou que siga à guerra, ou caminhe por terras estranhas, haveria mister d'hum faraute, para qualquer d'estas oyto lingoas. O qual considerando, avemos a nossa grande custa e para vossa grande comodidade as ditas lingoas de tal maneyra aqui aiuntado è posto em ordem,

bisogno d'interprete, ma le potrete da voi stesso parlare & serviruene & sapere il modo di prononziare di diuerse nationi.

Chi ha mai potuto acquistare con vn solo linguaggio l'amicitia di diuerse nationi? Quanti ne sono diuentati ricchi senza la cognitione di diuerse lingue? Chi sa ben gouernare cittadi & prouincie senza sapere altra lingua che la sua materna? Poiche questo è il vero, amico lettore, vogliate questo libro allegramente riceuere, col quale voi potrete arriuare alla cognitione di otto diuerse lingue; il quale, se voi leggete con intelligenza & diligenza, voi trouerete che vi sarà non solo profitteuole, ma anche molto necessario. Et se non vi accomoda il tutto a mente imparare, coglietene quello che vi fa più di mestieri. Il che facendo, potrete com piacere &, in modo di parlare, scherzando arriuare alla cognitione di diuerse lingue. Piaciaui dunque prendere in grado questa nostra fatica, la quale noi habbiamo fatta a vostro honore & vtile, promettendoui che se noi la trouiamo esserui grata, faremo sempre diligenza di giouare à vostri studij.

assi que vos daqui adiante naõ tereis necessidade de faraute, mas as podereis por vos mesmo falar e valervos d'ellas e conhecer a maneyra da prononciacaõ de muitas naicones.

Quem pode iamais alcancar con huna lingoa à amizadè de diversas naciones? Quantos puderaõ enriquecer sem noticia de muytas lingoas? Quem soube bein gouernar cidades e prouincias sem saber outra lingoa que à sua maternal? Pois que isto assi he, amigo leitor, recebey esto livro alegremento, mediante o qual podereis chegar ao conhecimento de oyto lingoas diferentes; o qual se lerdes com cuydado e diligencia, achareis que vos à de ser naõ somente proueytoso, mas tambem muy necessario. Que se naõ vos vièr à proposito aprendello todo de cõr, tomay delle o que vos he mais necessario. O qual fazendo podereis com prazer &, por modo de dizer, brincando alcancar o conhecimento de muytas lingoas. Recebey logo em boa parte este nosso trabalho, o qual avemos tomado para vosa honrra e proueyto, prometendovos que se achamos seruos agradavel, qua sempre nos esforcaremos de ajudarvos em vossos estudos.

(cc. B₂ - B₄)

La tauola di questo libro.

Questo libro è molto vtile per imparare à legere, scriuere e parlare Fiamengo, Inglese, Allemanno, Latino, Francese, Spagnuolo, Italiano e Portugallo, il quale è diuiso in due parti. La prima parte è ripartita in otto capitoli, de' quali li sett sono messi per interlocutori, come colloquij.

Il primo capitolo è vn conuito ò pasto de diece persone & contiene molti communi ragionamenti vsati a tauola.

Il secondo capitolo è per comprare & vendere.

Il terzo capitolo è per domandare e suos debiti.

Il quarto capitolo è per domandare la via con altri communi ragionamenti.

Il quinto capitolo sono communi ragionamēti sendo a l'hosteria.

Il sesto capitolo ragiona menti nel leuarci.

Il settimo capitolo ragiona di mercatie.

L'ottauo capitolo è per imparare à fare lettere missiue, oblighi, chitanze & contratti.

La secondo parte contiene molti schietti verbi & parole giornalmente vsate nel parlare, posti per ordine alphabetico.

A tauoa deste livro.

Este livro he muy proveitoso para aprender à ler, escrever e falar Framengo, Ingres, Tudesco, Latim, Frances, Espanhol, Italiano e Portugallo, o qual he repartido em duas partes. A primeira parte he diuidida em oito capitulos, dos quaes es sete vaõ por interlocutores, como colloquios.

O primeiro capitolo he hum convite de dez pessoas, o qual contem muytas comuns praticas que se vsaõ à mesa.

O segundo capitolo serue para comprar è vender.

O terceiro capitolo serve para arrecadar suas diuidas.

O quarto capitolo he para preguntar o caminho com outros propositos comuns.

O quinto capitolo saõ praticas familiares estando em estalagem.

O sexto capitolo praticas no levantar.

O settimo capitolo praticas de mercadorias.

O oitavo capitolo he para aprender à fazer cartas mandadeiras, obrigacoẽs, quitancas e contratos.

A segunda parte contem muitos comuns vocabulos que cada dia saõ necessarios, postos per ordem de A.B.C.

Inc. (c. B₅):

Vn pasto con diece persone, cioè: Hermano, Giouanne, Maria, Daud, Pietro, Frācesco, Roggiero, Anna, Arrigo, & Luca.

Hermano.

Dio vi dia il buon di, Giouanni.
G. Et a voi ancora, Hermano, buon giorno vi dia Iddio.

Expl. (G₄):

H. Dio vi dia la buona notte.
P. Et à voi ancora, mi vi raccomandando.

Inc. (I₈):

Il IIII. Capitolo.

Per domandar del camino, con altri ragionamenti communi.

A. Dio vi guardi, messer Roberto.

B. Signor mio, Iddio vi dia longa e felice vita.

A. Come sta la vostra sanità, la ch'io non vi viddi?

B. Ragionevolmente.

Expl. (K₇):

B. Io sono tanto stracco, che non potrei passar più auanti & oltre a ciò il mio cavallo zoppica: mi credo che sia inchiodato o squarciato su la schiena; di più questo matonate è tanto duro che mi dirumpe affatto.

A. Intriemo dunque.

Hum conuite de dez pessoas, conuẽ à saber: Hermes, Ioaõ, Maria, Daud, Pedro, Francisco, Rogol, Anna, Henrique, e Lucas.

Hermes.

Deos vos dé boõs dias, Ioaõ.

I. E à vos taõbein, Hermes, boõs dias vos dé Deos.

H. Deos vos de boas noytes.

P. E a vos tambein, encomendo vos à Deos.

O IIII. Capitolo.

Para preguntar o caminho, com outros propositos comunes.

A. Deos vos guarda, mestre Roberto.

B. Señor meu, Deos vos de boa vida.

A. Como vos vay de saude, desque vos naõ vi?

B. Razoavelmente.

B. Estou taõ cansado, que naõ poderia passar mais adiante; de mais disso, o meu cauallo coxea: cuydo que esta encrauado ou tem maradura dos lombos e he tambein este caminho taõ duro que me quebranta totalmente.

A. Pois entremos.

(cc. S₄ - T₁)

Chitanza di fitto di casa.

Io, Giouanni il Grande, conosco e confesso d'hauer riceuuto da Pietro Mareschalco la somma di cinque lire e cinque soldi di Brabante per vn mezzo anno di pigione di casa, scaduto à Natale nell'anno del Signore LXXV, che é mi doueua d'vna casa situata in Anuersa sul mercato chiamato à la Lepora, che tiene di me. Del qual mezzo anno io mi tengo ben pagato e ne da quittance il detto Pietro di esso e di ogni altro termine adietro sin hora.

In fede di ciò hò qui sotto posto il mio segno manuale el primo dì di Gennaro.

Vno obligo per pagamenti.

Io, Giouanni di Barlamonte, dimorante in Anuersa, conosco e confesso d'esser' debitore di Hercole Marescalco, mercante dimorante à Velana, ò al lator di questa, della somma di trenta lire, diece soldi e sei danari, moneta di Flandra. E questo per cinque panni d'Inghilterra che hò comprato e riceuuto da lui, de quali panni mi tengo bien contento; perciò prometto di pagarli la detta somma, ò al portatore di questa, in tre pa-

Quitança d'aluguer de casa.

Eu, Ioaõ o Grande, conheco e confesso aver recebido de Pedro Marescal a summa de cinco liuras e cinco soldos de Brabante por hum meyo ano de aluguer da casa compido ao Natal anno de LXXV que elle me deuia de huna casa, situada em Anvers, na praca chamada à Lebre, que de mi tem. Do qual meyo ano eu me hey por bein pagado e quito ao dito Pedro deste e de todos outros termos passados ate gora.

E em verdade disto hey aqui a baixo assinado de minha propria mano, ao primeyro de Ianeyro.

Huna obrigaçoa por pagamentos.

Eu, Ioaõ de Barlamonte, morador em Anvers, conheco e confesso deuer à Hercules Marescal, mercador morador em Velana, ou ao portador desta a somma de trinta livras, dez soldos e seis dinheiros, moeda de Frandes. E isto por cinco panos de Inghilterra que hey comprado e recebido delle, dos quais panes eu me tenho por contento, pollo qual prometo de pagarlhe a dita somma ou ao portador desta, em tres pa-

gamenti, cioè: diece lire la fiera d'Anuersa di Penthecoste prosima & anchor diece altre lire in fiera di S. Bauone & il resto nella fiera fredda di Berghes seguente.

Et in fede del vero ho qui &c.

Obligo di danari prestati.

Io, Pietro il Grande, habitante in Anuersa, cognosco & confesso di douere à Gian Blancardo, ò al portatore di questo, la somma di quatrocento lire di grossi, la qual somma egli m'hà prestato per grande amicitia. Però gli prometto di renderglieli, ò al portador di questa, quando li piacerà.

In fede di ciò hò io qui, &c.

Quitança.

Io, Giouanni Biancard, dimorante in Bruggia, conosco e confesso d'haver ricevuto da Giovanni il Grande, habitante in Anversa, la summa di dieci fiorini, di vinte piacchi l'uno ch'io gli havevo prestato, del che ho perso l'obbligo, il quale era fatto alli diece di Aprile, nell'anno settanta cinque, della qual somma e d'ogni altri debiti che mi ha dovuto sino hora mi

gamentos, convem a saber: des livras na feira de Pentecoste de Anvers que vier embora e mais dez livras na feyra de Saõ Bauaon & o resto na feyra seguinte de Bergas.

Em verdade de qual hey aqui &c.

Obrigaçaõ de dinheyro emprestado.

Eu, Pedro o Grande, morador em Anuers, conheco e confesso deuer a Ioaõ Blancardo, ou ao portador desta, a somma de quatrocentas liuras de grosses, à qual somma elle me ha emprestado por boa amizade. Pollo qual eu lhe prometo de lho tornar, ou ao portador desta, quando lhe prouuer.

Em verdade de qual hey aqui, &c.

Quitança.

Eu Ioaõ Blancardo, morador de Bruias, conheco e confesso aver recebido de Ioaõ o Grande, morador de Anvers, à somma de dez florins de vinte pracas por florim, os quais eu lhe avia emprestado, do qual eu hey perdido obrigaçaõ, a qual era feita aos dez dias de Abril, ano setenta e cinco, da qual somma è de todo outra divida que elle me ha devido ategora,

tengo per satisfatto & lo quitto d'el tutto.

eu me tenho por satisfeito e o quitto de tudo.

In cognitione d'el mio segno manuale qui posto di sotto.

Em conhecimento do qual me assiney aqui a baxo de minha maõ propria.

APPENDICE II.

Elenco in ordine cronologico le stampe note della versione ottolingue dei *Colloquia* di Noël de Berlaimont.

1. 1598

Colloquia et Dictionarium Octo Linguarum.

Delft, Bruno Schinckel, 1598.

16° (mm. 81×114), cc. [222], c. [1]v □; segn.: A-Z⁸ Aa-Dd⁸ Ee⁶, coll. 4, ll. 23+1; car. rom. per latino e spagnolo, cors. per francese, tedesco, italiano e portoghese, got. per fiammingo e inglese; richiami.

(c. [1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA ET DICTIO//NARIOLVM OCTO LINGVARVM, LATI//NAE, GALLICAE, BELGICAE, TEVTONICAE, HISPANICAE, // ITALICAE, ANGLICAE, ET PORTVGALLICAE.// *Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprime necessarius.*// Colloques ou Dialogues, auec vn Dictionaire en huict langues, Latin, // Flamen, François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: nou-//uellement reueus, corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, tresprofita-//bles & vtils, tant au faict de marchandise, qu'aux voiajes & aultres traffiques.//

Colloquien oft tsamensprekingen, met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn, Fran-//sois, Neerduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, Engelsch, ende Portugijsch: van nieuws // verbeterd ende vermeerderd van vier Colloquien, seer nut ende profitelijck // tot der Coopmanschap, reyse ende andere handelighen. //

DELPHIS. // Ex officina Brunonis Schinckelij. ANNO 1598. // *Venduntur Amstrodami in aedibus Cornelij Nicolai. //*

(c. [222]r, [Ee₆], l. 12:) FINIS. //

Esemplari: Amsterdam BU (976 D 10; 1210 F 3); Jena BU (12.Gl. I,8); L'Aia BR (654 D 47); Lisbona BN (L.7.476 P); Lubeca BC; Madrid BN (R 13.670); Reutlingen SB; Urbana BU; Wolfenbüttel B. Herzog August (107 Gram.); Wroclaw BU (8 N 497).

*Bibliografia*¹: Alston, 38; Claes, 340; Emery, p. 36; Gallina, p. 90; Palau, n. 57778; Peeters-Fontainas, 351; Riemens, n. 107c; Verdeyen, 44.

¹ Le sigle usate per questa e per le stampe successive si riferiscono alle seguenti opere:

- Alston = R. C. Alston, *A Bibliography of the English Language from the Invention of Printing to the Year 1800*, Bradford, 1967, II (Polyglot Dictionaries and Grammars).
- Beaulieux = C. Beaulieux, *Liste des dictionnaires, lexiques et vocabulaires français antérieurs au « Thrésor » de Nicot (1606)*, in *Mélanges Brunot*, Parigi, 1904, pp. 371-398.
- BMC = *British Museum General Catalogue of the Printed Books*, Londra, 1965-66, 263 voll.
- Bourland = C. B. Bourland, *The Spanish Schoole-Master and the Polyglot Derivatives of Noël de Berlaimont's Vocabulare*, in « *Revue Hispanique* », LXXXI (1933), pp. 283-318.
- Claes = F. Claes, *Lijst van Nederlandse Woordenlijsten en Woordenboeken gedrukt tot 1600*, in « *De Gulden Passer* », XLIX (1971), pp. 130-229.
- Davids = W. Davids, *Verlag van een onderzoek betreffende de betrekkingen tusschen de Nederlandsche en de Spaansche Letterkunde in de 16e-18e eeuw*, L'Aja, 1918.
- Draudius = G. Draudius, *Bibliotheca classica*, Francoforte, 1611.
- Emery = L. Emery, *Vecchi manuali italo-tedeschi. Il « Vocabuolista » — Il Berlaimont — la « Ianua Linguarum »*, in « *Lingua Nostra* », VIII (1947), pp. 35-39.
- Gallina = *Op. cit.*
- Gamberini = *Op. cit.*
- Lipenius = M. Lipenius, *Bibliotheca Realis Philosophica*, Francoforte, 1682.
- Palau = A. Palau y Dulcet, *Manual del librero Hispano-americano. Bibliografía General española e hispano-americano desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos*, Barcellona, 1948-..., 24 voll.
- Peeters = J. F. Peeters-Fontainas, *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas méridionaux*, Nieuwkoop, 1965, 2 voll.
- Peeters-Fontainas = J. F. Peeters-Fontainas, *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas (1520-1799)*, Anversa-Lovanio, 1933.

Note. In questa stampa, come in tutte le successive anteriori al 1630, la dedica al lettore è datata 1585.

Gli esemplari di Lisbona e dell'Aia sono privi di frontespizio.

2.

1605

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Delft, Bruno Schinckel, 1605.

16° (mm. 79×117), cc. [224], c. [1]v □; segn.: A-Z⁸ Aa-Dd⁸Ee⁶⁺², coll. 4, ll. 23+1; car. rom. per latino e spagnolo, cors. per francese, tedesco, italiano e portoghese, got. per fiammingo e inglese; richiami.

(c. [1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA ET DICTIO-//NARIOLVM OCTO LINGVARVM, LATI-//NAE, GALLICAE, BELGICAE, TEVTONICAE, HISPANICAE, // ITALICAE, ANGLICAE, ET PORTVGALLICAE, // *Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprime necessarius.* // Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huit languagues, Latin, Fla-//men, François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: nou-//uellement reueus, corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, tresprofita-//bles & vtils, tant au faict de marchādise, qu'aux voiajes & aultres traffiques. // *Colloquien oft tsamensprekinghen, met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn, Fran-//sois, Neerduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, Engelsch, ende Portugijsch: van nieuws // verbeter ende vermeerdert van vier Colloquien, seer nut ende profitelijck // tot der Coopmanschap reyse ende andere handelinghen. //*

- Riemens = K. J. Riemens, *Esquisse historique de l'enseignement du Français en Hollande du XVIIe au XIXe siècle*, Leida, 1919.
- Stengel = E. Stengel, *Chronologisches Verzeichnis französischer Grammatiken vom Ende des 14. bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts*, Oppeln, 1890.
- Toda = E. Toda y Güell, *Bibliografía Espanyola d'Italia dels orogens de la impremta fins a l'any 1900*, Castell de Sant Miquel d'Escornalbou, 1927-1931, 5 voll.
- Verdeyen = R. Verdeyen, *Colloquia et dictionariolum septem linguarum*, Anversa, 1926-35, 3 voll.

DELPHIS. // Ex officina Brunonis Schinckelij. ANNO 1605. // *Venduntur Amstrodami in aedibus Cornelij Nicolai.* //

(c.[222]r, [Ee₆], l. 12:) FINIS. //

Esemplari: Parigi B. Arsenal (8° Bl. 178 Réserve)

Bibliografia: Alston, 41; Gallina, p. 90; Palau III, n. 57782², Verdeyen, 51.

Note. Ristampa della precedente, eseguita con i medesimi caratteri.

3. 1613

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Delft, Bruno Schinckel, 1613.

16° (mm. 80×115), cc. [223], c. [1]v □; segn.: A-Z⁸ Aa-Dd⁸ Ee⁶⁺¹, coll. 4, ll. 22+1; car. rom. per latino e spagnolo, cors. per francese, tedesco, italiano e portoghese, got. per fiammingo e inglese; richiami.

(c.[1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA ET DICTIONARIO-//LVM OCTO LINGVARVM, LATINAE, GALLICAE, // BELGICAE, TEVTONICAE, HISPANICAE, ITALI-//CAE, ANGLICAE, ET PORTVGALLICAE.// *Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprimè necessarius.*// Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huit langues, Latin, Flamen, // François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: nouvellement // reveus, corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, tresprofitables & vtils, // tant au faict de marchandise, qu'aux voyages & aultres traffiques.//

Colloquien oft t'samen sprekkingen met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn, Francoys, // Neerduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, Enghels, ende Portugijsch: van nieus verbe-//tert ende vermeerderd van vier Colloquien, seer nut ende profijtelick tot // Coopmanschap, reyse ende ander handelinghen. //

DELPHIS, // Ex officina Brunonis Schinckelij. ANNO 1613. //

(c. [222]r, Ee₆ l. 12:) FINIS.//

² Nella citazione l'opera è data come in sette lingue.

Esemplari: Firenze BN (Magl. 75 A 11. 40); Gand BU (B.L. 5204); Lisbona BN (L. 7.477 P); Parigi BN (X9121).

Bibliografia: Alston, 47; Gallina, p. 91; Palau III, n. 57782²; Riemens, n. 107c; Verdeyen, 60.

Note. Ristampa dell'edizione del 1598.

L'esemplare di Parigi, privo del frontespizio e dei quaterni M, N, non permette una sicura identificazione; potrebbe corrispondere anche alla stampa dell'Hillebrand dello stesso anno (n. 5).

4. 1613

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Vlissingen, Martin Vander Nolck, 1613.

16° (mm. 92×150), cc. [208], c. [1]v □; segn.: A-Cc⁸, coll. 4, ll. 23+1; car. rom. per latino e spagnolo, got. per fiammingo ed inglese, cors. per le altre lingue; richiami.

(c. [1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA ET DICTIO//NARIOLVM OCTO LINGVARVM, LA-//TINAE, GALLICAE, BELGICAE, TEVTONICAE, HIS-//PANICAE, ITALICAE, ANGLICAE ET PORTVGALLICAE, // *Liber omnibus lingnarum studiosis domi ac foris apprimè necessarius.* // Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huit langues, Latin, Flamen, // François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: nouvellement reueus, // corrigez, & augmentez de quatre dialogues, tresprofitables & vtils, tant au fait de // marchandise, qu'aux voyages & autres traffiques. //

Colloquien oft tsamensprekinghen, met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn, Fransois, Neer-//duytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italians, Engelsch ende Portugijsch: van nieuws verbeterd // ende vermeerderd van vier Colloquien, seer nut ende profijtelijck tot der Coop-//manschap, reyse ende andere handelinghen. //

FLISSINGAE // Apud Martinum Abrahami F. vander Nolck comorantem // Typographia. Anno 1613. //

(c. [208]v, l. 16): FINIS. //

Esemplari: Brno BN (ST 1-589.578); Cambridge BU; Leida BU (1194 H15); Parigi B. Arsenal (8° B 163).

Bibliografia: Alston, 48; Gallina, p. 91; Palau III, n. 57784; Riemens, n. 107c; Verdeyen, 61.

Note. Ristampa trascurata e ridotta del lavoro del 1605.

L'esemplare di Brno è privo delle carte *A*₁, *A*₈, *B*₁, *B*₈.

5.

1613

Colloquia et Dictionarium Octo Linguarum.

L'Aia, J. Hillebrand, 1613.

16° (mm. 80×120); cc. [223], segn.: A-Z⁸ Aa-Dd⁸ Ee⁶⁺¹, coll. 4, ll. 23+1; car. rom. per latino e spagnolo, got. per fiammingo ed inglese, cors. per le altre lingue; richiami.

(c.[1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA ET DICTIONARIO-//LVM OCTO LINGVARVM, LATINAE, GALLICAE, // BELGICAE, TEVTONICAE, HISPANICAE, ITALI-//CAE, ANGLICAE, ET PORTVGALLICAE. // *Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprime necessarius.* Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huict languagues, Latin, Flamen, // François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: nouvellement // reveus, corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, tresprofitables & vtils, // tant au fait de marchandise qu'aux voiajes & aultres traffiques. //

Colloquien oft t'samen sprekinghen met eenen Vocabulaer in acht spraken Latijn, Francoys, // Neerduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, Enghels ende Portugijsch: van nieus verbe-//tert ende vermeerderd van vier Colloquien, seer nut ende profijtelick tot // Coopmanschap, reyse ende ander handelighen. //

HAGAE-COMITIS, // Ex officina Hillebrandi Iacobi, D. Ordinum Hollandiae // Typographi, ANNO 1613. //

(c.[222]r, [Ee₆], l. 12): FINIS. //

Esemplari: Amsterdam BU (976 D11); Londra Br. M. (Voyn. 57); Londra, Dulwich College; Oxford, All Souls College; Parigi BN (X 9121); Urbana BU.

Bibliografia: Alston, 46; BMC XLI, p. 1153; Gallina, p. 91; Palau III, n. 57785; Riemens, n. 107c; Verdeyen, 62.

Note. Ristampa dell'ultimo lavoro dello Schinckel (n. 3).

Per l'esemplare di Parigi cfr. n. 3.

6.

1613

Colloquia et Dictionarium Octo Linguarum.

Amsterdam, H. Laurensz., 1613.

8° oblonga.

[Colloquia & Dictionarium octo linguarum, Latinae, Gall. Belg. Teut. Hisp. Ital. Angl. & Portugallicae. Amstelrodami apud Henr. Laurentii.]

Esemplari:

Bibliografia: Draudius, p. 1346; Gallina, p. 91; Lipenius, p. 810; Palau III, 57786; Verdeyen, 63.

7.

1622

Colloquia et Dictionarium Octo Linguarum.

Amsterdam, H. Laurensz., 1622.

16° (mm. 84×134); cc. [200], segn.: A-Bb⁸, coll. 4, ll. 25+1; car. rom. per latino, fiammingo, spagnolo ed inglese, cors. per le altre lingue; richiami.

(c.[1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA ET DICTIONARIO-//LVM OCTO LINGVARVM, LATINAE, GALLICAE, // BELGICAE, TEVTONICAE, HISPANICAE, ITALICAE, // ANGLICAE, ET PORTVGALLICAE. // *Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprime necessarius.* // Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huict languagues, Latin, // Flamen, François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: // nouvellement reveus, corrigez, & augmentez de qua-

tre Dialogues, tres-//profitables & vtils, tant au faict de marchandise, qu'aux voïages & aul-//tres traffiques. //

Colloquien oft t'samen-sprekingen met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn, // Francoys, Neerduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, Enghels, ende Portugijsch: van nieu ver-//betert ende vermeerderd van vier Colloquien, seer nut ende profijtelick tot // Coopmanschap, reyse ende ander handelinghen. //

AMSTELODAMI, // Ex Officina HENRICI LAVRENTII, AN. 1622.//

(c. [199]v, [Bb₇]:) FINIS. //

(c. [200]r, [Bb₈]:)

Lugduni Batavorum, // Excudebat PETRVS MVLLERVS, // — // Anno clo lo c xxii. //

Esemplari: Amsterdam BU (1100 D 38); Londra Br. M. (12901. a. 33).

Bibliografia: Alston, 51; BMC XLI, p. 1154; Gallina, p. 91; Palau III, nn. 57786, 57788; Verdeyen, 73.

8.

1623

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Amsterdam, H. Laurensz., 1623.

16° (mm. 82×134); cc. [200], segn.: A-Bb⁸, coll. 4, ll. 25+1; car. rom. per latino, fiammingo, spagnolo ed inglese, cors. per le altre lingue; richiami.

(c. [1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA ET DICTIONARIO-//LVM OCTO LINGVARVM, LATINAE, GALLICAE, // BELGICAE, TEVTONICAE, HISPANICAE, ITALICAE, // ANGLICAE, ET PORTVGALLICAE. // *Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprime necessarius. //* Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huict languagues, Latin, // Flamen, François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: // nouvellement reveus, corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, tres-//profitables & vtils, tant au faict de marchandise, qu'aux voïages & aul-//tres traffiques.//

Colloquien oft t'samen-sprekingen, met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn, // Francoys, Neerduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, Enghels, ende Portugijsch: van nieu ver-//betert ende vermeerderd van vier Colloquien, seer nut ende profijtelick tot // Coopmanschap, reyse, ende ander handelinghen. //

AMSTELODAMI. // Ex Officina HENRICI LAVRENTII, AN. 1623. //

(c. [199]v, l. 18:) FINIS. //

Esemplari: Boston, Boston Athenaeum; Gand BU (BL. 6976); Monaco BU; Urbana BU.

Bibliografia: Alston, 52; Beaulieux, p. 375; Gallina, p. 91; Palau III, nn. 57786, 57788; Riemens, n. 107c; Stengel, p. 22; Verdeyen, 74.

Note. Ristampa della precedente (n. 7).

L'esemplare di Boston è mutilo del frontespizio; quello di Gent è privo dell'ultima carta.

9.

1624

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Amsterdam, H. Laurensz., 1624.

16° (mm. 90×140); cc. [200], c. [1] e [200]v □; segn.: A-Bb⁸, coll. 4, ll. 25+1; car. rom. per latino, fiammingo, spagnolo ed inglese, cors. per le altre lingue; richiami.

(c. [1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA ET DICTIONARIO-//LVM OCTO LINGVARVM; LATINAE, GALLICAE, // BELGICAE, TEVTONICAE, HISPANICAE, ITALICAE, // ANGLICAE ET PORTVGALLICAE. // *Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprime necessarius. //* Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huict languagues, Latin, // Flamen, François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: // nouvellement reveus, corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, tres- // profitables & vtils, tant au faict de marchandise, qu'aux voïages & aul-//tres traffiques. //

Colloquien oft t'samen-sprekingen met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn, // Francoys, Neerduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, Enghels, ende Portugijsch: van nieu ver-//betert ende vermeerderd van vier Colloquien, seer nut ende profijtelick tot // Coopmanschap, reyse, ende ander handelinghen. //

ken, Latijn, // Francoys, Neerduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, Enghels ende Portugijsch: van nieus ver-//betert ende vermeerderd van vier Colloquien, seer nut ende profijtelick tot // Coopmanschap, reyse ende ander handelinghen. //

AMSTELODAMI, // Ex Officina HENRICI LAVRENTII, AN. 1624. //

(c. [200]r, [Bb₈]:)

Lugduni Batavorum, // Excudebat PETRVS MVLLERVS. // ----- // Anno 1624 c. xxii. //

Esemplari: Gdansk, B.Acc.Sc. (Da 1624 8°).

Bibliografia: Alston, 53.

Note. Ristampa di uno dei due lavori precedenti (nn. 7 e 8) del medesimo editore.

10.

1627

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Venezia, G. Combi, 1627.

16° (mm. 83×150), cc. [200], segn.: A-T¹⁰V⁹⁺¹, coll. 4, ll. 25+1; car. rom.; richiami.

(c. [1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA, ET//DICTIONARIOLVM // OCTO LINGVARVM; Latinae, Gallicae, Belgicae, Teutonicae, Hispanicae, Italicae, // Anglicae, & Portugallicae. //

Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprimè necessarius. // Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huict languagues, Latin, Flamen, François, Alleman, Espagnol, // Italien, Anglois, & Portuguez: nouvellement reveus, corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, trespro-//fitables & vtils, tant au fait de marchandise, qu'aux voiajes & aultres traffiques. //

Colloquien oft t'samen-sprekingen met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn, Francoys, Neerduytsch, Hoochduytsch, // Spaens, Italiaens, Enghels ende Portugijsch: van nieus verbeterd ende vermeerderd van

vier Colloquien, seer nut ende // profijtelick tot Coopmanschap, reyse ende ander handelinghen. // (fregio).

VENETIIS, Apud. Io. Baptistam Combum. MDCXXVII. //---// Superiorum Permissu, & Priuilegijs. //

(c. [199]v, [V₉], l. 18:) FINIS. //

Esemplari: Cambridge BU; Cambridge (USA), Widener Library (1245.32*); Friburgo i. Br. BU (C. 6982); Gottinga BNU; Lubiana BNU (6389); Padova BC (I.1555); Parma B Palatina (DD XI 28722); Praga BU.

Bibliografia: Alston, 54; Bourland, p. 315; Gallina, p. 91; Verdeyen, 77b.

Note. Ristampa, riveduta per l'italiano, di una stampa del Laurenszoon.

L'esemplare di Lubiana è privo delle cc. T₁₀ e V₁₀. Quello di Parma, privo del frontespizio, non è sicuramente identificabile; in base alle caratteristiche tipografiche può coincidere con questa stampa o con quelle, pure veneziane, indicate ai nn. 15, 16 e 19.

11.

1630

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Anversa, H. Aertssens, 1630.

16° (mm. 145×192), cc. [200], segn.: A-Z⁸ Aa-Bb⁸, coll. 4, ll. 25+1; car. rom. per latino, spagnolo e portoghese, corsivo per francese ed italiano, got. per le altre lingue; richiami.

(c. [1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA ET DICTIONARIOLVM // OCTO LINGVARVM, LATINAE, GALLICAE, BELGICAE, // TEVTONICAE, HISPANICAE, ITALICAE, ANGLICAE, // ET PORTVGALLICAE, // *Liber omnibus linguarum novissimè tersiori stilo emendatarum studiosis // domi ac foris apprimè necessarius. //*

Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huict langages, Latin, Flamen, // François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: nouvellement reveus, // corrigez, & augmentez de quatre

Dialogues, tres profitables & vtils, // tant au faict de marchandise, qu'aux voyages // & aultres traffiques. //
 [Got.] Colloquien / oft t'samensprekinghen / met eenen Vocabulaer in acht spraken / Latijn / Francois / // Nederduytsch / Hoochduytsch / Spaens / Italiaensch / Enghels ende Portugies: van nieuws // verbeteret ende vermeerderet van vier Colloquien / seer nut ende profijtich tot // Coopmanschap / reyse / ende ander handelighen. //
 (*Marchio tipografico*) //

[Rom.] ANTVERPIAE // Apud HENRICVM AERTSENS, Anno 1630. //

(c. [199]v, [Bb₇], l. 18:) FINIS. //

(c. [200]r, [Bb₈]s:)

CENSVRA. // Colloquia haec & Dictionarium octo linguarum cum // fructu imprimi poterit. Antverpiae 27. Februarij // M. DC. XXX. // ZEGERS VAN HONTSVM, // Poenitentiarius Antwerp. nec. non // Librorum Censor. //

(c. [200]v, [Bb₈]s:)

ANTVERPIAE // Excudebat HENRICVS AERTSSENS // Anno cło. 1630. xxx. //

Esemplari: Amsterdam BU (1365 F40, 611 J23); Anversa BC (C 40388); Anversa Bpriv. E. van Heurck; Bruxelles BR (II 13771); Bruxelles Bpriv. J. Peeters-Fontainas; Gand BU (BL. 549); L'Aia BR; Londra Br. M. (629.a.2); Maastricht, Gemeente-Archief; Madrid BN (2/61.602); Montbéliard, BC; Oxford Bodleian Library (Antiq. gB.1630.1); Parigi B. Arsenal (8^o B164); Urbana BU; Washington, Library of the Congress; Washington, Folger Shakespeare Library; Winterthur BC.

Bibliografia: Alston, 55; BMC XLI, pp. 1154; Gallina, p. 91; Palau III, n. 57789; Peeters, 346; Verdeyen, 78.

Note. Dedicata al lettore datata 1630.

Ristampa basata sui lavori del Laurenszoon.

L'esemplare di Gent è privo del frontespizio, quello di Bruxelles della c. [200]. Incompleto è l'esemplare posseduto da Van Heurck ed uno di quelli di Amsterdam.

12. 1631

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Middelburg, Vedova ed Eredi S. Moulert, 1631.

16^o (mm. 92×142), cc. [180], segn.: A-Y⁸ Z⁴, coll. 4, ll. 27+1; car. rom. per latino, spagnolo e portoghese, cors. per francese, tedesco ed italiano, got. per le altre lingue; richiami.

(c. [1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA ET DICTIONA-//RIOLVM OCTO LINGVARVM, LATINAE, // GALLICAE, BELGICAE, TEVTONICAE, HISPANICAE, ITALICAE, // ANGLICAE, ET PORTVGALLICAE. // *Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprime necessarius.* // Colloques ou Dialogues, avec un Dictionaire en huict languages, Latin, // Flamen, François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: // nouvellement reveus, corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, tres-//profitables & utiles, tant au faict de marchandise, qu'aux voyages & autres traffiques. //

Colloquien oft t'samen-sprekingen, met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn // Francois, Nederduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, Enghels, ende Portugijsch: Van nieuws // verbeteret ende vermeerderet van vier Colloquien, seer nut ende profijtelick // tot Coopmanschap, reyse ende andere handelighen. //

MIDDELVRGI, // Apud Viduam & Haeredes Simonis Moulerti, Ordin. Zeland, Typog. Anno 1631. //

(c. [179]v, Z₃, l. 18:) FINIS. //

(c. [180]r, [Z₄]s:)

Middelburgi Zelandorum, // Excudebat HENRICVS BOSSELARIVS. //---// Anno cło 1630. c. xxxi. //

Esemplari: Amsterdam BU (1084 H5); Cambridge BU; L'Aia BR; Leida BU; Londra Br.M. (12901.aa.7); Madrid BN (R 7239); Nuova York, B.priv. Prof. A. Barnouw; Salisbury, Cathedral Library; Solothurn BCentr.; Varsavia BU (28.20.3.2301); Washington, Library of the Congress (2 es.).

Bibliografia: Alston, 57; BMC XLI, p. 1154; Gallina, p. 91; Palau III, nn. 57767, 57791; Riemens, n. 107c; Verdeyen, 81.

Note. Dedicata al lettore datata 1585.

Ristampa molto accurata basata sulle stampe del Laurenszoon.

13.

1631

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Amsterdam, E. Cloppenburg, 1631.

16° (mm. 86×117), cc. [192], segn.: A-Z⁸ Aa⁸, coll. 4, ll. 26+1; car. rom. per latino e spagnolo, got. per fiammingo ed inglese, cors. per le altre lingue; richiami.

(c. [1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA // et // DICTIONARIOLVM // octo Linguarum, Latinae Gallicae, Bel//gicæ, Teutonicae, Hispanicae, Italicae // Anglicae et Portugallicae //

Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris necessarius // Colloquien oft tsamen sprekingē.//met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn, Fran-//coys, Neerduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, // Enghels, ende Portugijsch: van nieus verbeteret ende // vermeerdert van vier Colloquien. //

AMSTELODAMI // Apud Everardum Cloppenburgium 1631 //

(c. [192]v:) FINIS. //

Esemplari: Amsterdam BU (215G3); Bruxelles BR (II.59.752); Greifswald BU (Bd. 23); Leida BU (1194 H14); Lisbona BN (Res. 154 P); L'Aia BR; Londra Br.M. (828.a.71); Nuova York, Bpriv. Prof. A. Barnouw; Oxford BodleianLibrary (Vet. B2.f.21); Oxford All Souls College; Parigi BN (X9067); Solothurn BCentr. (P899**); Versailles BC; Washington Libr. of the Congress.

Bibliografia: Alston, 56; BMC XLI, p. 1154; Gallina, p. 91; Palau III, n. 57790; Peeters, n. 345; Riemens, n. 107c; Verdeyen, nn. 80, 104.

Note. Dedicata al lettore datata 1585.

Ristampa derivata dai lavori del Laurenszoon.

Sul frontespizio sono visibili otto medaglioni che racchiudono il busto di personaggi simboleggianti le otto parlate del volume. Al centro una vignetta rappresenta graficamente il nome dello stampatore (Cloppenburg) attraverso la porta di un castello alla quale bussava il Cristo, sormontato da un cartiglio con la scritta « Siet ick staa ande deur en kloppe » (Apoc., III, 20: ecce sto ad ostium et pulso).

14.

1639

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Londra, M. Sparke, 1639.

16° (mm. 94×147), cc. [183], c. [4]v □; segn.: ¶⁴ A-Y⁸ Z³, coll. 4, ll. 28+1; car. rom. per latino, spagnolo e portoghese, got. per fiammingo ed inglese, cors. per le altre lingue; richiami.

(c. [1]v, [¶₁], rom.:)

NEW // DIALOGVES OR COLLOQVIES, // AND // A little Dictionary of eight Languages. // LATINE, // FRENCH, // LOW-DVTCH, // HIGH-DVTCH, // SPANISH, // ITALIAN, // ENGLISH, // PORTVGALL. // A Booke very necessary for all those that Studie // these Tongues, either at home or abroad. // Now perfected and made fit for TRAVELLERS, young MERCHANTS and SEA-MEN, especially those that desire to // attaine to the use of these Tongues. // LONDON, // Printed by E. G. for Michael Sparke junior, and are to be sold neere / the Exchange and in Popes-head Palace, 1639.

(c. [2]r, [¶₂]:)

COLLOQVIA & DICTIONARIOLVM // OCTO LINGUARUM; // LATINAE, GALLICAE, BELGICAE, TEUTONICAE, HISPANICAE, // ITALICAE, ANGLICAE, & PORTVGALLICAE. // *Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprimè necessarius. // Colloques ou Dialogues, avec un Dictionaire, en huict Languages, Latin, Flamen, // François, Alleman, Espagnol, Italien, Anglois, & Portuguez: Nouvellement // reveus, corrigez, & augmentez de qua-*

tre Dialogues, tresprofitables, & utiles, tant//au fait de marchandise, qu'aux voyages, & autres traffiques. //

Colloquien oft t'samen-sprekingen met eenen Vocabulaer in acht spraken, Latijn, // Francois, Nederduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Italiaens, Enghels, ende Portugiisch: // Van nieuws verbeteret ende vermeedert van vier Colloquien, seer nut ende profytelick // tot Coopmanschap, reyse ende andere handelighen. //

LONDINI, // Excudebat E. G. impensis Michaelis Sparke junioris. Prostant ad insigne Bibliorum coeruleorum, in loco vulgò nominato, [got.] Greene-arbour. 1639. //

(c. [2]v, [1]r):)

Imprimatur, // Tho. Weekes. // Febr. 5. 1638. //

(c. [5]r, [A₁]r): ripetizione del frontespizio della c. [2]r, in parte modificato:

LONDINI, // Excusa, typis E. G. impensis Michaelis Sparke junioris. Prostant ad in//signe Bibliorum coeruleorum, in loco vulgò nominato, [got.] Greene-arbour; 1639. //

(c. [183]v, Z₃, l. 18:) FINIS. //

Esemplari: Chicago, Newberry Library; Heidelberg BU (E 1184⁴); Leeds BU; Londra Br.M. (629.a.3); Londra Sion College; Praga BU; Urbana BU.

Bibliografia: Alston, 61; BMC XLI, p. 1154; Gallina, p. 91; Gamberini, p. 185; Verdeyen, 85.

Note. Dedicata al lettore datata 6 luglio 1638.

Nuova edizione corretta ed ampliata della stampa del Moulert del 1631.

15.

1646

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Venezia, Tipografia Baretiana, 1646.

16° (mm. 85×161), cc. [200], segn.: A-T¹⁰, V⁹⁺¹, coll. 4, ll. 26; car. rom.; richiami.

(c. [1]r, [A₁]r, rom.):)

COLLOQVIA, ET // DICTIONARIOLVM // OCTO LINGVARVM, Latinae, Gallicae, Belgicae, Teutonicae, Hispanicae, Italicae, // Anglicae, et Portvgallicae. //

Liber omnibus linguarum studiosis domi, ac foris apprimè necessarius. // Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huict langues, Latin, Flamen, François, Alleman, Espagnol, // Italien, Anglois, & Portuguez: nouvellement reveus, corrigez, & augumentez de quatre Dialogues, trespro-//fitables & vtils, tant au fait de marchandise, qu'aux voyages & aultres traffiques. // Colloquien oft t'samen-sprekingen met eenen Vocabulaer in ache spraken, Latijn, Francoys, Neerduytsch, Hoochduytsch, // Spaens, Italiens, Enghels, ende Portugiisch: van nieuws verbeteret ende vermeedert van vier Colloquien, seer nut ende // profijtelick tot Coopmanschap, reyse ende ander handelighen. //

(c. [199]v, l. 18:) FINIS. //

Esemplari: Londra Br.M. (12901.a.6); Lubiana BNU (7518); Milano BN (&&8.149); Napoli BN (XXXVII.A.73); Roma B. Vallicelliana (Cons. B1).

Bibliografia: Alston, 62, BMC XLI, p. 1154; Gallina, p. 91; Verdeyen, 90.

Note. Dedicata al lettore datata 1585.

Ristampa della stampa del Combi del 1627 (n. 10).

16.

1656

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Venezia, Tipografia Juliana, 1656.

16° (mm. 88×162), cc. [200], segn.: A-T¹⁰, V⁹⁺¹, coll. 4, ll. 25+1; car. rom.; richiami.

(c. [1]r, [A₁]r, rom.):)

COLLOQVIA, ET // DICTIONARIOLVM // OCTO LINGVARVM, // Latinae, Gallicae, Belgicae, Teutonicae, Hispanicae, Italicae, // Anglicae, & Portvgallicae. //

Liber omnibus linguarum studiosis domi, ac foris apprimè necessarius. //

Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huict langues, Latin, Flamen, François, Alleman, Espagnol, // Italien, Anglois, & Portuguez: nouvellement reveus, corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, // tresprofitables & vtils, tant au faict de marchandise, qu'aux voiajes & aultres traffiques. //

Colloquien oft t'samen-sprekingen, met eenen Vocabulaer in ache spraken, Latijn, Fran-//cois, Neerduytsch, Hoochduytsch, // Spaens, Italiens, Enghels, ende Portugijsch: van//nieus verbeteret ende vermeedert van vier Colloquien, seer nut ende profij-//telick tot Coopmanschap reyse ende ader handelighen. // (fregio.) //

VENETHIIS, Ex Typographia Iuliana. MDCLVI. //---// *Superiorum Permissu, & Priuilegijs. //*

(c. [199]v:) FINIS. //

Esemplari: Chicago BU (P357.C7); Friburgo i. Br. BU (C. 6983); Gand BU (A.12623; A.33488); Lisbona BN (L. 7.480.P); Londra Br.M. (629.a.4); Nuova York, Hispanic Soc. of America; Padova B. Seminario (Y1); Roma B. Angelica (O.5.27); Urbana BU; Wolfenbüttel B. Herzog August (106.2 Gram.).

Bibliografia: Alston, 64; BMC XLI, p. 1154; Gallina, p. 91; Palau III, n. 57792; Verdeyen, 95.

Note. Dedicata al lettore datata 1585.

Ristampa della stampa veneziana della tipografia Baretiana del 1646 (n. 15), eseguita con i medesimi caratteri.

Gli esemplari di Friburgo e Londra sono mutili dell'ultima carta. Un esemplare già posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Torino (G VII 123) andò distrutto nell'incendio del 1904.

17. 1662

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Anversa, H. Aertssens, 1662.

16° (mm. 96×162), pp. 400, numerazione errata 104 (140), 114 (144), 159 (156), 182 (174), 204 (240), 220 (202), 385-398 (345-358); segn.: A-Z⁸ Aa-Bb⁸, coll. 4, ll. 24+1; car. rom. per latino, spagnolo e portoghese, cors. per francese ed italiano, semigot. per fiammingo, tedesco ed inglese; richiami.

(p. [1], rom.):

DICTIONARIVM // ende // T'SAMEN-SPRAEKEN // in Acht Taelen // LATYN, FRANÇOIS, NEDER-//DUYTS, HOOCHDUYTS // SPAENS, ITALIAENS, ENGELS, // ende PORTVGIES. // *Lesten Druck van Nieuws // vermeedert ende verbeteret. // T'ANTWERPEN. BY HENDRICK AERTSSENS. ANNO M.DC. LXII. // p. [2] □ //*

(p. [3]:)

DICTIONARIOLVM // ET // COLLOQVIA OCTO LINGVARVM, // LATINAE, GALLICAE, BELGICAE, TEVTONICAE, HISPANICAE, ITALICAE, // ANGLICAE, & PORTVGALLICAE. // *Liber linguarum, emendatori stylo novissimè dertersarum, studiosis omnibus domi ac foris apprimè necessarius. //*

DICTIONAIRE // ET // COLLOQVES EN HVICT LANGVES, // LATIN, FLAMEN, FRANCOIS, ALLEMAN, ESPAIGNOL, ITALIEN, // ANGLOIS, & PORTVGVES: // *Nouvellemēt reveüs corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, tres-profitable & vtil, tant au faict de marschandise, // qu'aux voyages & aultres traffiques. // (fregio) //*

ANTVERPIAE // Apud HENRICVM AERTSENS, Anno. M.DC. LXII. //

(p. [399]:)

CENSVRA. // HAEc Colloquia & Dictionariolum octo linguarum pro summa vtilitate, // que per variarum linguarum peritiam haberi potest, iterum prelo mandari // poterunt. Antverpiae die decima nona Maij 1662. // IOANNES DE CAPVA, // *Canon. Antuerp. // Lib. Censor. //*

(p. [400]:)

SVMMA PRIVILEGII. // PHILIPPI IV. Hispaniarum Regis Catholici, & potentissimi Belgarum // Principis, Privilegio cautum est, nequis *Dictionariolum & Colloquia octo Lin-//guarum* praeter *Henrici Aertssens* voluntatem, ullo modo imprimat, aut alibi ter-//rarum impressum in Germaniae inferioris dictiones importet, venalesve habeat. // *Qui secu faxit, confiscatione librorum, & aliâ gravi poena mulcta-*

bitur, ut latius // patet in litteris datis Bruxellae. 21. Iannuarij. 1662
// Signat. // LOYENS, //

Esemplari: Anversa BC (C.40455); Anversa M. Plantin (A.2629);
Bruxelles BR (VH 10.080A; II 46851 LP; II 34086); Cambridge
BU; Gand BU (BL. 550; BL. 7098); Gand Bpriv. Prof. Ver-
coullie; Lisbona BN (L. 7482 P); Londra Br.M. (12901.aa.6;
12901.aa.14); Lovanio Bpriv. J. Peeters-Fontainas; Lucca, B.
Statale (Y. VIII.a.47); Madrid BN (2/61.599); Parigi BN; Rot-
terdam BC; Toronto BU.

Bibliografia: Alston, 65; BMC XLI, p. 1154; Gallina, p. 91; Palau
IV, n. 71726; Peeters, 347; Verdeyen, 96.

Note. Dedicata al lettore datata 1662.

Ristampa riveduta della stampa della stessa casa del 1630 (n. 11).
Il frontespizio è costituito da un'incisione dello scultore Lom-
melin rappresentante una scena campestre sulla quale sono
collocati due gruppi di quattro personaggi, simboleggianti le
otto parlate del manuale, separati da un cippo riportante il
titolo dell'opera, sormontato da un busto bifronte, una delle
cui facce sembra voler rappresentare Mercurio.

18.

1672

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

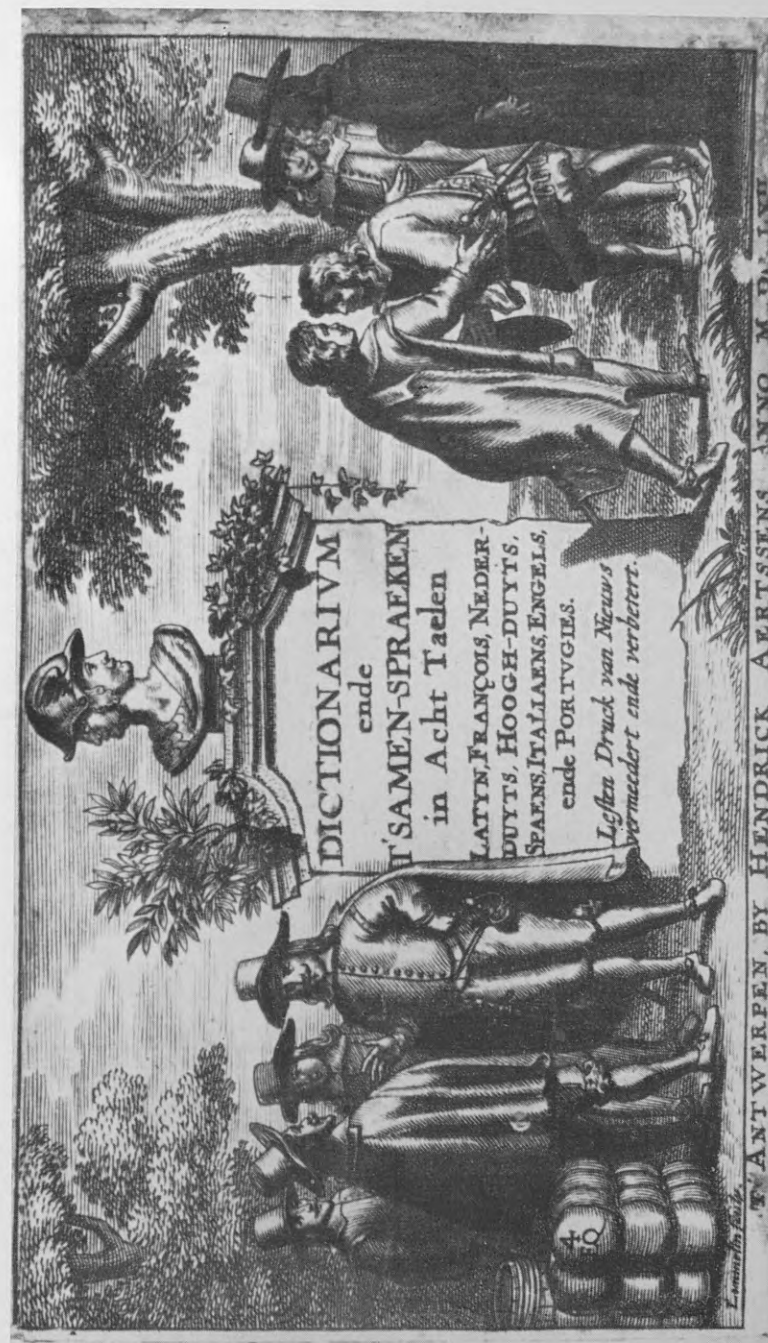
s.l., s.t., 1672.

[Dictionariolum et Colloquia Octo Linguarum Latinae, Gallicae, Bel-
gicae, Teutonicae, Hispanicae, Italicae, Anglicae et Portugallicae.
Liber linguarum emendatori stylo novissime detersarum, studiosis
omnibus domi ac foris apprime necessarius.]

Esemplari:

Bibliografia: Davids, p. 7; Verdeyen, 98b.

Note. Secondo il Davids il frontespizio presenterebbe anche il titolo
in francese e fiammingo.



19. 1677
Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Venezia, D. Miloco, 1677.

16° (mm. 88×155), cc. [200]; segn.: A-T¹⁰ V⁹⁺¹, coll. 4, ll. 26; car. rom., richiami.

(c. [1]r, [A₁], rom.:)

COLLOQVIA, ET // DICTIONARIOLVM // OCTO LINGVARVM,
// Latinae, Gallicae, Belgicae, Teutonicae, Hispanicae, Italicae, //
Anglicae, & Portugallicae, //

Liber omnibus linguarum studiosis domi ac foris apprimè necessarius. //
Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huict langues,
Latin, Flamen, François, Alleman, Espagnol, // Italien, Anglois,
& Portuguez: nouvellement reueus, corrigez, & augmentez de quatre
Dialogues, // tresprofitables & vtils, tant au faict de marchandise,
qu'aux voyages & aultres traffiques. //

*Colloquien oft t'samen-spre kingen met eenen Vocabulaer in ache
spraken, Latijn, Fran//cois, Neerduytsch, Hoochduytsch, Spaens, Ita-
liens, Enghels, ende Portugijsch: van // nieus verbetert ende vermeedert
van vier Colloquien, seer nut ende profij//telick tot Coopmanschap,
reyse ende ader handelinghen. // (Fregio) //*

VENETIIS, Apud Dominicum Milochum. M.DC LXXVII //----//
Superiorum Permissu, & Priuilegijs. //

(c. [199]v, [V₉]:) FINIS. //

Esemplari: Amsterdam BU (1070 G2); Barcellona BU; Cambridge
(USA), Widener Library (1245.32.5*); Dubrovnik B.Acc.Sc.
(Z-1097-CR); Genova BU (4.H.I.59); Lisbona BN (Res. 155P,
L.7479P); Milano BN (&& VIII 146) disperso; Oxford Bodleian
Library (30184.f.60); Ravenna B. Classense; Skara B. Stift;
Treviso BC (A.349); Varsavia BU (18.21.12.53); Venezia BN
(109.C.231).

Bibliografia: Alston, 66; Bourland, p. 315; Gallina, p. 91; Palau III,
n. 57793; Toda, 1236; Verdeyen, 98d.

Note. Dedicata al lettore datata 1585.

Ristampa della stampa veneziana della tipografia Juliana, 1656
(n. 16).

20. 1677

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.
Den Haag, s.t., 1677.

Esemplari:

Bibliografia: Davids, p. 187; Verdeyen, 98c.

Note. La mancanza di dati precisi rende incerta l'esistenza di questa stampa.

21. 1692

Colloquia et Dictionariolum Octo Linguarum.

Bologna, Tipografia de Longhis, 1692.

16° (mm. 100×152), pp. 400, pp. [2] e [400] □; segn.: A-Z⁸ Aa-Bb⁸, coll. 4, ll. 25+1; car. rom.; richiami.

(p. 1, [A.], rom.):

COLLOQVIA, ET // DICTIONARIOLVM // OCTO LINGVARVM, // Latinae, Gallicae, Belgicae, Teutonicae, Hispanicae, Italicae, // Anglicae, & Portugallicae, //

Liber omnibus linguarum studiosis domi, ac foris apprime necessarius. //

Colloques ou Dialogues, avec vn Dictionaire en huict langues, Latin, Flamen, François, Alleman, Espagnol, // Italien, Anglois, & Portuguez: nouvellement reveus, corrigez, & augmentez de quatre Dialogues, // tresprofitables & vtils, tant an faict de marchandise, qu'aux voyages & aultres traffiques. //

Colloquien oft t'samen-spre Kingen met eenen Vocabulaer in ache spraken, Latijn, Francois, Neerduytsch, Hoochuytsch, // Spaens, Italiens, Enghels, ende Portugijsch: van nieuw verbeterert ende vermeetert van vier Colloquien, // seer nut ende profijtelick tot Coopmanschap, reyse ende ader handelinghen. //

(p. 398, l. 18:) FINIS. //

(p. [399]:)

Vidit D. Paulus Carminatus Clericus Regularis Sancti Pauli, in // Metropolit. Bononiae Poenit. pro Illustriss. ac Reuerendiss. Domino //

D. Iacobo Boncompagno Archiepiscopo & Principe. // (Fregio) // REIM-PRIMATVR. // Fr. Ioseph Maria Agudi Vic. S. Officij Bononiae. //

Esemplari: Bologna BC (16.Q.V.33); Lisbona (L.42228P); Londra Br.M. (12901.aaa.12); Milano BN (&& 8.148).

Bibliografia: Alston, 67; BMC XLI, p. 1154; Gallina, p. 91; Verdeyen, 99.

Note. Dedicata al lettore datata 1585.

Ristampa del lavoro del Miloco del 1677 (n. 19).

Ultima edizione nota della versione ottolinguale dei *Colloquia* del Berlaimont.

ALDA BART ROSSEBASTIANO

TRADITION ET NOUVEAUTE DANS LES « SAUDADES »
DE BERNARDIM RIBEIRO

Les tout premiers accents plaintifs dans les *Saudades*¹ de Bernardim Ribeiro formulent le contre-pied du mythe de la Femme inaccessible, impérieuse et animatrice d'exploits, ornement des romans de chevalerie et des Cours d'Amour, récompense du guerrier au degré suprême.

Il n'est que de relever l'avertissement de la narratrice, au début du livre 1. Née pour le désespoir, la jeune ermite met en garde le lecteur: « Os tristes o poderão ler, mas aí não os houve mais homens depois que nas mulheres houve piedade: mulheres, sim, porque sempre nos homens houve desamor. Mas para elas não o faço eu. Que pois o seu mal é camanho, que se não pode conformar com outro nenhum para as mais entristecer, sem razão seria querer eu que o lessem elas; mas antes lhes peço muito que fujam dele e de todas as cousas de tristeza, que ainda com isto poucos serão os dias que hão de poder ser ledas: porque assim está ordenado *pela desventura com que elas nascem*² ».

A vrai dire, la damoiselle retirée au désert, avatar en quelque sorte de Marie-Madeleine, pleure son chevalier disparu. En effet, l'absence fait le thème de cette « cantiga de amigo », en prose poétique, fortement rythmée: « Meu amigo verdadeiro, quem me a vós levou tão longe? Que vós comigo e eu convosco, sós, soíamos a passar nossos nojos grandes, e tão pequenos para os de depois. A vós contava eu tudo. Como vós vos

¹ Ribeiro (Bernardim), *Menina e Moça*, Ferrara, 1554; Evora, 1557-58; Cologne, 1559. Nous renvoyons à *Obras completas de Bernardim Ribeiro*, V. I, Sá da Costa, Lisbonne, 1959.

² *Ib.*, p. 3-4.

fostes, tudo se tournou tristeza: nem parece ainda senão que estava espreitando já que vos fôsseis »³.

L'époque est donc située. Le temps, mais aussi l'espace appartiennent au roman proprement dit, comme ils pourraient s'inscrire en une tapisserie médiévale. C'est ainsi qu'apparaît la seconde narratrice, Dame du Temps jadis, dont le père, au nom symbolique de Lamentor, aborde un jour ce pays de châteaux et de chevaliers errants, aujourd'hui masqué plutôt qu'en-seveli sous une futaie aussi impénétrable que le royaume de *La Belle au bois dormant*. Ce concert à deux voix ressuscite un cimetière. Cependant la Nature qui lui sert de cadre est réelle. Elle se peuple d'ombres au fur et à mesure que se développe le récit. Les signes se multiplient. L'eau, un instant réfrénée par le rocher, se partage en deux filets, pour reprendre ensuite sa course accélérée. Le rossignol suffoque à force de s'égosiller. Et les feuilles tombent avec le cadavre de l'oiseau: « levava-a após si a água e as folhas após ela, e quisera-a eu ir tomar; mas pela corrente que ali fazia e pelo mato que de ali para baixo acerca do rio logo estava, prestemente se alongou da vista »⁴. La tristesse se fait alors romantique. On songe à René effeuillant une branche de saule sur le ruisseau, attachant une idée à chaque feuille que le courant entraînait⁵. De même la « moça » demeure-t-elle un grand moment à ressasser son chagrin: « ... ainda que a desventura daquela avesinha fosse causa de minhas lágrimas, lá ao sair delas foram juntas outras muitas lembranças tristes »⁶.

Si la Damselle pleure son amant, la Dame porte le deuil de son fils. Deux tristesses se rencontrent et s'épanchent dans ce cadre végétal, qui triomphe de l'homme. Cruelle, la vie dévore en fait plus cruelle qu'elle-même: la civilisation des Cours et des chevaliers, dévastatrice de la sensibilité féminine. C'est bien un réquisitoire que dresse la Dame du Temps jadis. « Isto

³ *Ib.*, p. 4.

⁴ *Ib.*, p. 9.

⁵ Chateaubriand (René de), *Le Génie du Christianisme* (2ème partie, l. IV), Paris, 1802.

⁶ *Op. cit.*, p. 9.

é assaz para as tristezas das mulheres, affirme-t-elle; que não têm remédios para o mal, que os homens têm: porque, nesse pouco tempo que há que eu vivo, tenho aprendido que não há tristezas nos homens; *só as mulheres são tristes*: que as tristezas quando viram que os homens andavam de um cabo para outro, e como as mais das cousas, com as contínuas mudanças ora se espalhavam, ora se perdiam, e que as muitas ocupações lhes tolham o mais do tempo, tornaram-se às coitadas das mulheres, ou porque aborreceram as mudanças, ou porque elas não tinham para onde lhes fugir »⁷. Les femmes sont donc victimes, puisque, n'arrivant pas à mordre sur les hommes, les « desventuras » se retournent contre le sexe faible: « mas quando com eles não puderem, tornaram-se a nós, como à parte mais fraca »⁸. Ce combat d'allégories atteint la réalité féminine: les femmes souffrent deux fois, le mal qu'on leur fait et le mal qui ne leur est pas destiné, c'est à dire celui qui vise l'homme aimé. Quant au sexe fort, il n'a cure de leur souffrance. La Dame explique sa pensée. Elle évoque les longues soirées d'hiver au château. Les servantes filaient et dévidaient l'écheveau. Une femme âgée contait des histoires de chevaliers errants. Tant de défis, tant d'aventures pour la gloire des damoiselles troublaient son cœur. Elle croyait en effet qu'un chevalier parfaitement armé, monté sur un coursier fringant, longeant une rivière, pouvait avoir l'âme aussi triste qu'une damoiselle enfermée dans la haute tour, assise sur les coussins de son estrade, si fragile et si bien gardée. Cependant, « pour lui ôter ses désirs, on a dressé de grandes barrières; mais bien faibles pour interdire à l'ennui de pénétrer »⁹. La condition de femmes empêche celles-ci de découvrir aux hommes le degré réel de leur tristesse, alors qu'ils ont eux-mêmes les moyens de se montrer plus tristes qu'ils ne sont. En fait les cimetières sont garnis de damoiselles que leur fidélité a tuées: « Quantas donzelas comeu já a terra com a saudade que lhe leixaram Cavaleiros, que come outra terra com outras saudades? » Et la Dame d'ajouter, critiquant par

⁷ *Ib.*, pp. 17-18.

⁸ *Ib.*, p. 18.

⁹ *Ib.*, p. 19.

contre-coup la littérature romanesque: « Cheios são os livros de histórias de donzelas que ficaram chorando por cavaleiros que se iam, e se lembravam ainda de dar de esporas a seus cavalos, porque não eram tão desamorosas com eles »¹⁰.

Ce « proémio » éclaire donc le récit, conçu sous forme de roman chevaleresque et bucolique tout à la fois, mais destiné à démystifier certains aspects de la civilisation courtoise. *Menina e Moça* constitue l'anti-roman de chevalerie, en même temps qu'il exprime un manifeste féministe. A la femme, récompense, prix de l'exploit, elle-même couronnée de gloire, Bernardim Ribeiro oppose la veuve et l'orphelin, sinon la moniale laissée pour compte. Car la bravoure du chevalier, si elle engendre l'honneur, fait le malheur des dames. La littérature courtoise regorge de meurtres, partant de solitude autant que de « saudade ».

L'auteur dévoile donc à l'avance les coulisses de la *comédia famosa*, dont *Fama*, *Honra* et *Glória* façonnent les ressorts. Cependant, à la différence de Cervantes, Bernardim n'oppose pas au rêve la réalité triviale. Ce n'est point la vie qui raille la littérature; la prouesse ici ne ridiculise jamais le héros; l'absurde ne fait pas sourdre le comique. Le Chevalier de la Triste Figure — champion de Dulcinée — rêve en fait de libérer la Beauté de sa gangue, c'est à dire, au terme, l'âme prisonnière du péché, dans l'attente de son salut, autrement dit de son ultime métamorphose. C'est alors qu'elle découvrira sous la tristesse de l'« Ecce Homo » la lumière du Verbe. D. Quichotte se pose comme le médiateur en quelque sorte de la conversion. Il lutte contre le réel qui occulte symbole et réalité mystique. Le personnage, a-t-on avancé, masquerait Ignace de Loyola, amateur, dans sa jeunesse, de livres de chevalerie. En fait, n'oublions pas qu'au XVI^e siècle se maintenait la tradition de lire à haute voix et de faire suivre d'une méditation chacun des épisodes ou chapitres de l'ouvrage. Ainsi le fondateur de la Compagnie de Jésus put-il lire d'emblée l'*Imitation de Jésus-Christ* avec toute la réflexion nécessaire, bien que sa technique de la méditation ne fût pas encore codifiée. Au Portugal on

¹⁰ *Ib.*, p. 20.

copiait encore la *Quête du Graal*, alors que la philosophie paduane pénétrait les cercles renaissants. Le roman de Bernardim Ribeiro développe donc ses péripéties selon les conventions du genre: pays sans rapport avec la géographie, moeurs codifiées par les Chevaliers de la Table Ronde, époque indéterminée, légendaire, coupée de l'Histoire. Il ne s'agit pourtant pas d'un simple récit de prouesses: la critique s'y glisse et, dans une certaine mesure, le réalisme détruit les conventions.

Par exemple, dans l'épisode du pont, l'honneur est contrebalancé par l'incidence sociologique. Le beau chevalier est amoureux d'une châtelaine qui ne l'aime pas. Or elle lui impose de défier tout homme qui voudrait franchir la rivière. Pour obtenir le droit de passer, il lui faut convenir que ladite damoiselle est la plus belle des femmes, la plus digne d'amour. Sinon, un combat singulier laissera à Dieu le soin de trancher. Lamentor ne peut accepter cette condition. Au cours de la joute il blesse mortellement le champion. Hélas! il ne s'en fallait qu'à peine d'une semaine pour qu'enfin il jouisse de sa récompense, c'est à dire qu'il épouse la dame de ses pensées. Sa mort fait donc deux malheureuses: la châtelaine, réduite à la claustration; sa soeur, privée d'appui. En vérité, Lamentor célèbre la mort du preux, en termes imités d'Hypéride¹¹: « Vosso senhor faleceu como cavaleiro; e ainda vos digo que as pessoas que bem lhe quieriam não devem ser tristes, antes se devem alegrar muito, que foi de tão alto coração que não pôde suportar ser vencido, que sê-lo, ou não, está na ventura »¹². Il faut noter que la « ventura », le hasard, remplace donc le jugement de Dieu. Lamentor projette sur la chevalerie une ombre laïque. A sa soeur désolée comme une pleureuse de l'Antiquité, il recommande la modération du stoïcisme chrétien: « Os cavaleiros, senhora, que em feitos de armas acabam como vosso irmão, não devem ser chorados como os outros homens, cá eles acham o que buscam. Vos, senhora, posto que muitas coisas tenhais para ser triste, pela perda que perdestes nele, que era o melhor cavaleiro desta terra toda, tendes também

¹¹ Hypéride, *Oraison funèbre*, péroraison, 41-42.

¹² *Op. cit.*, pp. 31-32.

muita razão de louvar a Deus por ele ser tal; leixai o pranto e vede o que mandais que faça, que parece, senhora, escândalo curardes mais de vossa dor que de vosso irmão, enquanto o tendes diante »¹³. Ton sévère pour un protecteur. Car, suivant la règle courtoise, le chevalier doit remplacer le frère défunt. Laissant Lamentor et l'écuyer disposer le cadavre sur de riches étoffes, dans la litière, la jeune fille se couche ensuite près du mort et s'abandonne au chagrin.

L'arrivée du chevalier Narbindel permet au roman de pivoter. Désormais s'offre au lecteur le volet pastoral. Le preux se transforme en berger, plus prosaïquement en vacher: nous voici dans la bucolique, sans doute virgilienne, mais qui fleure parfois le réalisme de Théocrite. Ce passage colle à la mutation de l'époque: au Moyen Age succède la Renaissance. Il s'agit à dire vrai de démystifier l'amour courtois et son antiféminisme cruel. Le chevalier gagne sa dame en l'honorant. Elle est la récompense du meurtre et de la folie. Cet honneur est responsable de la solitude et de l'abandon où restent ensevelies mille veuves, mille jeunes filles à marier, mille orphelins. Cela revient à condamner le jugement de Dieu, sanglante contre- façon du jugement de Pâris. Sans doute le jugement sur la Beauté s'en trouve-t-il relevé et pour ainsi dire sacralisé. Toutefois demeure la confusion entre le jugement moral et le jugement esthétique.

L'avènement du *pastor fido*¹⁴ insinue certain marivaudage avant la lettre dans les rapports entre amant et aimée. C'est ainsi que Narbindel change d'identité¹⁵. Berger, il se nomme par anagramme Bimnarder. En fait Lamentor est le chevalier fidèle. Mais le jeune protégé de Cruelcia est l'inconstant, ra-

¹³ *Ib.*, pp. 35-36.

¹⁴ Guarini (Giovannibattista), *Il Pastor fido*, 1590 — Bernardim Ribeiro devance donc le célèbre italien, dont l'oeuvre connaîtra une prodigieuse fortune. Le Portugais n'a d'autre source que les poètes bucoliques de l'Antiquité.

¹⁵ Changer son nom, c'est vraiment devenir quelqu'un d'autre. On perçoit ici l'ésotérisme, voire simplement l'influence de la Bible. Saul, à partir de sa conversion, se nommera Paul, d'autant plus qu'il revendique le titre de citoyen romain. *Bim-n-arder*, en galicien, dit l'auteur, exprime la fusion de la personne avec son désir.

vagé d'une passion neuve. Il a remarqué Aonia en pleurs. Et c'est le coup de foudre, dès lors que ses longs cheveux en font une Madeleine baroque: « E entrando, que viu a senhora Aonia, que em grande extremo era formosa, soltos os seus longos cabelos que toda a cobriam, e parte deles molhados em lágrimas, que o seu rosto por alguma parte descobriam, foi logo trespassado do amor dela, sem haver quem por parte doutrem fizesse defesa alguma »¹⁶. L'amour est donc né avec la pitié. Sentiment tout autre que le sadisme qui un siècle plus tard marquera la tragédie racinienne. La beauté de Junie est abstraite. Elle tient dans son regard mouillé de larmes,

dans le simple appareil.

D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.¹⁷

En termes académiques, la question pourrait ainsi se poser: qui aime le mieux? le chevalier qui court le monde afin d'honorer la dame de ses pensées par le nombre et la qualité de ses prouesses? le chevalier déguisé, qui dans la servitude, sinon l'abjection, tel Jacob pasteur chez Laban¹⁸, prouve son amour et attend que sa constance ou ses appels poétiques le fassent aimer sinon reconnaître? En somme, cela revient à admettre les droits du coeur, la liberté de la femme qui se donne selon la Nature et non plus suivant un Code, fût-il courtois. Désormais la Carte du Tendre dessine d'autres lieux que *Fama* et *Honra*; pitié, déguisement, humble service et poésie servent de relais à la rencontre des coeurs. C'est donc grâce au genre bucolique que le roman courtois peut gagner le musée qui lui sert de remise.

En fait, un nouvel élément entre en jeu: l'érotisme. La jeune Aonia émeut Narbindel avec ses cheveux épars, mouillés de larmes. Au lever du jour, tandis que le pâtre masqué joue de la flûte sous le frêne, au bord de l'eau, l'adolescente en né-

¹⁶ *Ib.*, p. 46.

¹⁷ Racine, *Britannicus*, II, 1.

¹⁸ Camões a célébré ce thème fort à la mode dans le sonnet « Sete anos de pastor Jacob servia » (L. de Camões, *Obras completas*, prefácio e notas de H. Cidade, Sá da Costa, Lisboa), V. 7, p. 194.

gligé le contemple du haut de la terrasse et défaille, lorsqu'elle le croit menacé par les deux taureaux. Elle ne voit pas le chevalier dompter le fauve, à la façon d'un « forçado ». Elle commence donc à l'aimer sous la forme de berger. Mais le mari-vaudage cesse bientôt, car l'auteur a sans doute voulu sauvegarder la bienséance. Une servante révèle à la nourrice (Aonia écoute derrière la porte) que le berger n'est autre que le chevalier et qu'il aime visiblement Aonia. Celle-ci, amoureuse à son tour, s'inquiète désormais de le voir un jour disparaître, car « o verdadeiro bemquerer não pode estar muito sem receio »¹⁹.

Surgissent les obstacles. La fille est bien gardée. Les convenances lui interdisent de regarder ouvertement Bimnarder. Sa gouvernante ne lui épargne point les leçons de morale: l'amour est dangereux. Mais la jeunesse triomphe de la sagesse. Les sentences de la dame d'honneur ont pour effet d'éveiller méfiance et ruse. Juchée sur des coffres, la jouvencelle agite à travers la meurtrière une manche de chemise. Voici Bimnarder improvisant une échelle. Une perche suffira. Cependant la pudeur et la crainte arrachent des larmes: Aonia supplie le berger de la laisser. Un épisode comique, mais qui met en péril la santé de l'amoureux, trouve le récit romanesque: le soupirant qui monte cette faction incommode, guettant le retour de l'aimée, s'endort. Dans sa chute il se blesse grièvement. D'autre part, la dame de compagnie fait obturer la meurtrière. Assurément l'amour engendre la ruse, autant que la liberté des femmes. Aonia décèle le rôle de l'*alcoviteira*²⁰, dans l'intrigue amoureuse. Bref sa servante Enis a tôt fait de découvrir la cabane où gît le soupirant. Au cours d'un pèlerinage à pied, les amants se revoient. Mais l'émotion leur coupe la parole. Encore un triomphe de la bienséance.

Les convenances continuent à traverser, hélas! cette idylle où les coeurs s'accordent selon la Nature. Lamentor fiance Aonia à son insu, avec un chevalier voisin « dos bens do mundo abastado ». Il y aura donc conflit entre les passions amoureuses et le statut de la Femme, forgé par la société féodale.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 85.

²⁰ C'est à dire l'entremetteuse, connue d'Ovide, de Rojas, de Gil Vicente.

Enis console la jeune fille: « poderia ela ter a liberdade que quisesse e com o resguardo faria o que sua vontade fosse, o que não poderia na casa onde estava »²¹. En fait, il eût mieux valu avertir le berger. Ce dernier, tragique méprise, prend le large. Aonia découvrira dans le réalisme du mariage et les occupations du ménage l'oubli ou tout au moins l'apaisement.

La vérité de la condition féminine vient donc à bout de l'idylle champêtre, aussi bien que du roman de chevalerie. La résignation assure en quelque sorte la sécurité, « se em alguma cousa deste mundo houvera segurança »²². Mais la Dame du temps jadis ajoute: « Mas não na há, que mudança possui tudo »²³.

La femme n'est heureuse ni dans le contexte de la geste, ni dans le cadre bucolique. La thèse du « proémio » est ainsi démontrée.

Arima, de son côté, doit, sur ordre du Roi, laisser son père. Lamentor lui prodigue les conseils de prudence classiques. « A boa fama é a melhor herança que há no mundo »²⁴. Il rappelle que la bonne réputation est un bien fragile. Car, « tudo è suspeito e pouco seguro para as mulheres, até no serem santas e virtuosas, porque isto é causa as vezes para os cavaleiros serem mais perdidos por elas e fazerem cousas camanhas que lhes fazem elas crer o que não é, se não só no desejo »²⁵. Donc la femme, objet sexuel, ne discerne toujours pas si la séduction masculine vise son bien ou son malheur.

Si la tristesse est en règle l'apanage des dames, il arrive que le chevalier errant soit lui aussi voué au chagrin. Tel fut Lamentor: tel aujourd'hui Avalor saisi de brusque passion pour Arima. L'auteur nous présente ainsi le héros sensible, constant et fidèle au service de sa bien-aimée. L'analyse du chagrin d'amour se fait minutieuse. Le regard de l'auteur

²¹ *Ib.*, p. 110. Est-ce pour ce remède conseillé dans les cas de mariage forcé que l'oeuvre de Bernardim Ribeiro fut soumise à l'Index de 1581?

²² *Ib.*, p. 115.

²³ *Ib.*, p. 115.

²⁴ *Ib.*, p. 122.

²⁵ *Ib.*, p. 124.

scrute le coeur souffrant, écrasé de silence devant la beauté indifférente. Nous débouchons de la sorte sur un genre nouveau : le roman de Cour, celui qui trouvera son achèvement français en la *Princesse de Clèves*. Mais sommes-nous encore ensuite devant l'oeuvre authentique de Bernardim Ribeiro ? On en peut douter. Les sentences font leur apparition. La mode est aux maximes : « Querer bem, e não verdadeiro, pode-se dissimular e fingir; mas dissimular ou encobrir o bem-querer nunca ninguém o soube fazer, que o quisesse verdadeiramente »²⁶. Les souvenirs mythologiques se précisent. Le chapitre XIV évoque Persée et Andromède, tandis que l'héroïne définit la beauté romanesque, dont l'abstraction est trouée par l'éclat des yeux verts. « ... viu a formosura no seu rosto formoso banhado todo em lágrimas piedosas que, dos seus olhos verdes e grandes, ainda as carreiras pelas suas formosas faces abaixo mostravam »²⁷.

Le pseudo-Bernardim emboîte alors les dernières parties de son récit-gigogne, genre fortuné en milieu ibérique. Il fait quelques concessions au roman pastoral mis à la mode par les Italiens. Ainsi voit-on sourdre une fontaine magique. Des Sauvages (américains) rappellent la découverte du Nouveau-Monde²⁸. Mais l'évènement, dans sa sécheresse, prédomine sur les sentiments. Il y a des situations, il n'y a guère de passion. L'auteur, malgré ces quelques concessions au goût du jour, remonte le temps et retrouve le Moyen-Age à l'endroit où le poète des *Saudades* l'avait justement quitté. Ombres et présages annoncent heureusement la fin de ces épisodes dont la platitude lasse. Orfileno, Aonia et Bimnarder sont réunis pour mourir. Le triangle de l'adultère permet au mari de tuer la femme et l'amant. Et ce dernier d'abattre Orfileno.

Cependant les manipulations du pseudo-Bernardim pourraient laisser croire que les lecteurs des *Saudades* n'ont perçu de l'oeuvre que sa trame romanesque, sans en goûter la colora-

²⁶ *Ib.*, p. 148.

²⁷ *Ib.*, p. 162.

²⁸ On en trouvera dans *Pastora Alfea*, le drame pastoral de Simão Machado (1580 ?).

tion et sans accéder aux nouveautés de la technique et du style. En fait le poète de *Menina e Moça* est inimitable. Dans la contestation il émet un cri trop étrange pour que la société de son temps en perçoive le signe. Héraut du modernisme, il démystifie le culte de l'honneur des dames, responsable de leurs maux. Il dénonce l'absurdité du statut de la Femme, nourrie de morale courtoise, partant le conflit de la Société et de la Nature. Il défend en particulier les droits de l'Amour contre les conventions et les bienséances. Il fraie un chemin nouveau à l'expression vraie des sentiments et des passions. Mais s'il attendrit le lecteur devant le portrait de ses héroïnes baignées de larmes, donc fragiles et pitoyables, ne serait-ce pas aussi qu'il lutte contre la rudesse d'une époque où le sexe féminin, délaissé, victime autrefois de la chevalerie, l'est à nouveau maintenant des voyages et de l'aventure ultra-marine ?

CLAUDE-HENRI FRECHES



IL VERSO DI PAVESE

Queste note sulla versificazione di Cesare Pavese dovranno necessariamente far capo a *I mari del Sud* (1930), che è, dopo i lunghi e incoerenti tentativi giovanili, la prima poesia accettata, e che apre, significativamente, *Lavorare stanca*. Nelle precedenti prove poetiche, rifiutate dall'autore, non si trova infatti traccia del « verso lungo », a cui d'ora in poi Pavese si manterrà sostanzialmente fedele fino alla stagione di *La terra e la morte* (1945-46) e delle ultime poesie¹.

I mari del Sud nascono dunque come cosciente sperimentazione di nuove forme espressive e metriche: e di questo carattere sperimentale, e non ancora pienamente compiuto, è testimone il sistema metrico composito e non del tutto coerente, specialmente per l'accostamento saltuario al « verso lungo » di endecasillabi e alessandrini, versi dalla sostanza ritmica totalmente distinta, e che risultano perciò assai poco associabili. Dei 102 vv. che formano il componimento, 17 sono endecasillabi in piena regola, sparsi qua e là². Il contrasto che ne deriva è particolarmente violento:

¹ *I mari del Sud* portano la data 7-14 settembre 1930. Marco Lava ha di recente pubblicato (« Strumenti critici », IV, 1970, p. 61 ss.) un testo, raccolto tra gli inediti pavesiani, che li precede di un mese: *Fraasi all'innamorata* (4-10 agosto 1930), e che già presenta una strutturazione metrica non lontana da quella dei primi pezzi di *Lavorare stanca*. Questo inedito smentisce dunque la testimonianza di Massimo Mila, che afferma la novità assoluta del verso de *I mari del Sud* (Prefazione a C. P., *Poesie*, Torino, « Nuova Universale Einaudi », p. VIII): ma la differenza di poche settimane conferma di fatto che è proprio nel 1930, più esattamente sul finire dell'estate 1930, che Pavese riesce a crearsi uno strumento metrico, e insieme un « genere » poetico, che lo convincessero in pieno. Quanto poi alle ragioni del rifiuto di *Fraasi all'innamorata*, esso non sarà dipeso tanto, credo, dalle ancora numerose incertezze metriche, le medesime presenti nei *Mari del Sud*, quanto piuttosto da certo tono lamentosamente crepuscolare.

² A cui vanno aggiunti 5 alessandrini (con ictus mobili all'interno dei settenari), 2 decasillabi (ictus di 3a, 6a, 9a), 1 dodecasillabo (senario doppio), e 2

[...] E aggiunse che certo
il cugino pescava le perle. E staccò il francobollo.
Tutti diedero un loro parere, ma tutti conclusero
che, se non era morto, morirebbe.
Poi scordarono tutti e passò molto tempo.

(vv. 35-39).

A ciò si aggiunga che, come risulta da un sommario esame delle varianti³, nelle prime stesure gli endecasillabi erano presenti in quantità assai più massiccia, occupando interi periodi strofici; né è un caso che proprio ad essi erano lì affidati momenti di abbandono acutamente lirico, poi soppressi. L'endecasillabo scomparirà del tutto nelle poesie successive: e in *Antenati* (1932), che segue cronologicamente *I mari del Sud*, l'impianto metrico è già molto più coerente, e il « vasto ritmo ternario »⁴ coinvolge adesso tutto il testo, quasi senza soluzione di continuità.

Il verso di Pavese non ha misura costante, e può variare da un minimo di 12 a un massimo di 18 posizioni, seguite generalmente dalla sillaba atona finale⁵: ciò che rimane invece costante (indipendentemente dal numero delle posizioni) è il preciso ritmo del verso, « ternario », o, come mi sembra preferibile, « anapestico ». Ne risulta una sequenza di quattro o cinque o anche sei piedi ascendenti di tre elementi, più l'atona finale:

tetrapodia (12 posizioni):

— — — — — (s)

Parla il giovane smilzo che è stato a Torino.

(*Terre bruciate*, v. 1);

versi che, a meno di non ammettere un tipo di dialefe del tutto eccezionale in Pavese (« ma adopera... », « e auguri... »), vanno considerati come composti da un novenario (ictus di 2a, 5a, 8a) + un senario (2a, 5a). Il v. 99, infine, presuppone, per rientrare nel contesto metrico generale, un ictus in forte contrasto con gli accenti della frase (« ch'egli è trá i fortunati... »). Secondo Carlo Dionisotti, « in Pavese i residui endecasillabi delle prime poesie, sparsi qua e là, sono tutti stonature nette » (*Lavorare stanca*, in « La Nuova Europa », 26 agosto 1945).

³ Riportate in nota nell'ed. Einaudi delle *Opere* di C. P., Torino 1968, 14 voll., vol. I. A questa edizione si riferiscono tutte le mie citazioni.

⁴ Mila, *Prefaz. cit.*, p. VIII.

⁵ Per le nozioni di posizione e di ictus, rimando al mio saggio *Teoria e prassi della versificazione*, in « Strumenti critici », VII, 1973, pp. 269-282. (In breve) affermare che un verso consiste di 12 posizioni equivale a dire che l'ultimo ictus cade in 12a posizione: allo stesso modo, dunque, un endecasillabo si articola in 10 posizioni, un settenario in 6, un alessandrino in 6+6, e così via.

pentapodia (15 posizioni):

— — — — — (s)

Sento il mare che batte e ribatte spossato alla riva.

(*ibid.*, v. 13);

esapodia (18 posizioni):

— — — — — (s)

e berrà del suo vino, torchiato le sere d'autunno in cantina.

(*Atlantic Oil*, v. 32).

Si tratta, come si vede, di un verso estremamente cadenzato (e per di più di una « cadenza enfatica », come l'autore stesso notava⁶), che risulterebbe alla lunga monotono, se non intervenissero, a romperlo e a renderlo più dinamico, la cesura e la spezzatura. D'altra parte, è proprio attraverso il metro rigidamente monotonale che il giovane Pavese riesce a escludere dalla sua poesia ogni insidia di musicalità tardocrepuscolare (quella rappresentata, per intenderci, dall'endecasillabo) che l'aveva seguito fino alla soglia de *I mari del Sud*, rifiutando nello stesso tempo il modello lirico dell'ermetismo contemporaneo, con tutte le relative implicazioni sul piano linguistico e metrico, proposto, per fare l'esempio maggiore, da Giuseppe Ungaretti. E proprio in contrasto con la poesia italiana degli anni Venti va valutata l'importanza e la novità (senza quasi echi né sviluppi) di *Lavorare stanca*: alla « religione della parola » del primo Ungaretti e di Quasimodo, che del verso libero avevano fatto poco meno che un manifesto poetico⁷, Pavese opponeva il suo verso lungo, narrativo e « epico », ampio e discorsivo, in cui la parola era costantemente costretta entro uno schema metrico che, pur ricco di varianti e di possibilità interne, non permetteva all'esterno di sé quasi nulla: un verso che, con le sue lente cadenze, era già una difesa automatica contro qualsiasi insinuazione di soggettivismo lirico (il lirismo, scandito dal ritmo anapestico, precipiterebbe di colpo nel comico e in toni da operetta)⁸.

⁶ *Il mestiere di poeta*, in appendice a *Lavorare stanca*, p. 128.

⁷ Per Ungaretti, almeno fino a gran parte di *Sentimento del tempo* (dove, com'è noto, fanno un cauto ritorno i metri tradizionali); per Quasimodo, fino al 1936 circa. Assai più complesso sarebbe un discorso sulla versificazione montaliana, in cui si fa del resto largo uso di versi « liberi »: ma, su questo, mi riprometto di tornare altrove.

⁸ Alquanto sterile mi sembra la questione sull'origine del verso di Pavese:

Cerchiamo ora di osservare, un po' più da vicino, le varianti tecniche del verso pavese, cominciando dal suo tipo minore (tetrapodico). Nella scansione, si ha la netta impressione di una cesura, da intendersi, qui, come piccola pausa ritmica o sintattica o di senso, che spezza il verso in due parti, e che cade generalmente dopo la prima debole del terzo piede:

— — — — // — — — (s)

Il suo volto socchiuso // posava sul braccio
e guardava nell'erba. // Nessuna fiatava.

(Paesaggio IV, vv. 16-17).

Del resto, è proprio questo tipo di cesura che rende possibile una frequente variante della tetrapodia⁹: in un buon numero di versi, dopo la cesura, viene interamente ripetuto il primo emistichio, che è un settenario: ne deriva dunque un verso, ipermetro rispetto al suo modello regolare, che è formalmente un alessandrino, ma che si inserisce perfettamente nel contesto ritmico:

— — — — // — — — — (s)

hanno il dolce dell'uva, // mal e solide spalle

(La cena triste, v. 9);

Altre volte, nel suolo // li tormenta la pioggia.

(*ibid.*, v. 36).

e facendolo risalire a Whitman (ma l'autore stesso lo escludeva, cfr. *Il mestiere di poeta*, p. 128) o a Lee Masters, non si dice molto, giacché la caratteristica principale del nuovo verso è, oltre la lunghezza, il ritmo anapestico, assente nei due poeti americani. Riguardo al ritmo, precedenti italiani andrebbero ricercati, più che nel decasillabo tradizionale (cfr. più avanti l'analisi delle cesure), semmai nell'esametro pascoliano e, qua e là, nei *Canti Orfici* di Campana. Gianfranco Contini (*Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 762-63 e 1003) associa la metrica pavese a quella dei *Poemi lirici* di Bacchelli, nella comune ascendenza whitmaniana, anche lui tenendo conto esclusivamente della lunghezza. Ma, in realtà, quello di Pavese è un verso sostanzialmente originale, per misura e per ritmo, e ogni ricerca delle fonti non può in questo caso andare oltre accostamenti abbastanza estrinseci e superficiali.

⁹ Escludendo, allo stesso tempo, una derivazione diretta del verso di Pavese dal decasillabo, come sembra invece suggerire Mila, nella *prefaz. cit.* («la semplice aggiunta di un piede toglie tutta la scattante meccanica del decasillabo», p. VIII).

Più rara è la cesura dopo la prima debole del quarto piede:

— — — — — // — — (s)

i mariti sonnecchiano ancora, // nel buio.

(Tolleranza, v. 18);

o dopo la prima del secondo:

— — — // — — — — (s)

e che piova: // si piegano come bambine

(Terre bruciate, v. 22).

Più spesso, in questi casi, le due cesure periferiche coesistono:

alla fonte, // e la schiuma è rosata. // Ha capelli

(Tolleranza, v. 13).

Il verso pentapodico non ha varianti, mentre la cesura appare qui assai più mobile: esistono due possibilità principali: all'interno del quarto piede:

— — — — — // — — — — (ss)

Non si vede a quest'ora che donne. // Le donne non fumano

(Grappa a settembre, v. 14),

o del terzo:

— — — — // — — — — (s)

Qualche nostro antenato // dev'essere stato ben solo

(I mari del Sud, v. 6).

Altrove, il verso di cinque piedi risulta dal semplice prolungamento di quello tetrapodico, con l'aggiunta di un piede alla fine. In questo caso, sarà possibile individuare una cesura secondaria:

— — — — — // — — — — (s)

Ci vorrebbe la voglia / che aveva Mari, // per durare

(Pensieri di Deola, v. 24).

L'esapodia anapestica, infine, consente una eguale libertà nell'uso della cesura, che isola un membro di quattro piedi, e uno di due. La cesura principale può cadere quindi all'interno del terzo piede:

— — — — — // — — — — (s)

come copre i cespugli. // Il meccanico, sotto, / si stira nel sonno.

(Atlantic Oil, v. 9);

e del quarto:

--- /--- /--- /--- (s)
contadine che passano / e danno la colpa, // di bestie e di spose
(*ibid.*, v. 21):

del verso esistono comunque pochi esempi in tutto il libro, non superiori alla decina.

L'altra tecnica, oltre la cesura, di cui Pavese si serve per rompere il verso, creando frequenti dissonanze ritmiche è, come si diceva, quella della spezzatura. E va soprattutto notato il particolare vigore che essa acquista nel verso anapestico, il cui ritmo ascendente è affidato per intero al primo piede, che ha dunque la funzione di interrompere — riproducendola daccapo — la sequenza ritmica istituita dal verso anteriore: la forte del primo piede è infatti l'unica a essere preceduta, di norma, da due deboli e dalla sillaba atona conclusiva del verso precedente (... --- /--- /--- (s) /// --- /--- /---).¹⁰ All'effetto tipico della spezzatura si associa quindi, in via complementare, un « inciampo » ritmico che rende ancora più marcata la rottura del sintagma:

Quando torna la sera, riprende la pioggia
scoppiettante sui molti bracieri. [...]
(*Tolleranza*, vv. 19-20);

[...] La stalla
dell'infanzia e la greve stanchezza del sole
caloroso sugli usci indolenti. [...]
(*La puttana contadina*, vv. 10-12).

Accanto alle forme della spezzatura, va poi sottolineato, più in generale, il carattere programmaticamente aperto e sospeso del verso di *Lavorare stanca*. Un esame statistico da me abbozzato rivela che circa il 50% dei versi non recano, alla fine, nessun segno d'interpunzione: la cosa è tanto più rilevante, in quanto si tratta di versi lunghi, che quindi si presterebbero bene a sorreggere per intero la

¹⁰ Ciò vale, ovviamente, per i soli versi piani, che sono comunque la schiacciante maggioranza: nei tronchi si ha: ... --- /--- /--- /// --- /---; negli sdrucchioli, al contrario, si inserisce un'altra sillaba atona: ... --- /--- /--- (ss) /// --- /---.

frase¹¹. A ciò si aggiunga che spessissimo (circa nel 30% dei casi) il punto si trova all'interno del verso, imponendo una intensa pausa al ritmo monotonale, e anzi frammentandolo:

Ma la voce non torna, e il susurro remoto
non increspa il ricordo. L'immobile luce
dà il suo palpito fresco. Per sempre il silenzio
tace rauco e sommerso nel ricordo d'allora.

(*La voce*, vv. 20-23).

Questa è una prova ulteriore della scarsa coincidenza, in Pavese, tra il piano fonico e quello sintattico, e di come tale tecnica contribuisca a rendere il discorso strofico estremamente variato e, all'interno del sistema, libero¹².

¹¹ Come avviene, per esempio, nell'alessandrino francese, che come misura è un verso abbastanza simile a quello pavesiano. Mi riferisco ai rilievi statistici condotti da Jean Cohen (*Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 69ss.): da essi risulta che nell'alessandrino le pause metriche non punteggiate si aggirano, se assumiamo come « campioni » moderni tre simbolisti (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), intorno al 39% (mentre valori assai più modesti ci offrono « campioni » classici e romantici). Un sondaggio analogo su testi poetici italiani del decennio 1930-40, indispensabile per un confronto sincronico, non darebbe risultati significativi, giacché non si hanno esempi sufficienti di versi lunghi, impiegati in ampi contesti, comparabili in qualche modo con quelli di Pavese.

¹² Fortemente limitative sono le osservazioni di Marziano Guglielminetti sulla spezzatura pavesiana: partendo dalla constatazione che gran parte dei versi di *Lavorare stanca* sono analizzabili in membri minori, grazie pure alle marcate cesure, Guglielminetti li ritiene « pericolosamente incapaci di sostenere la tensione di un discorso nutrito solo dalla successione dei fatti » (*Racconto e canto nella metrica di Pavese*, in *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, pp. 203-216, a p. 206). Ma va decisamente confutato un criterio che vorrebbe sempre e comunque coincidenti frase ritmica e frase sintattica, in una sorta di ipotetico grado zero della versificazione, che trova rarissimi riscontri nella poesia di ogni epoca, e in particolare in quella moderna. « Anomali » (per modo di dire) sono semmai certi valori statistici della spezzatura pavesiana, notevolmente alti, come è stato notato: non si esclude tuttavia che sia appunto la natura ritmica del verso, la sua « monotonia », a incoraggiare operazioni di segmentazione sintattica antagonista a quella metrica, con risultati di forte « tensione » complessiva.

Il saggio di Guglielminetti, benché giunga talvolta a conclusioni non sempre accettabili e dimostrate, è comunque prezioso, perché collega strettamente, e sia pure a grandi linee, l'itinerario metrico di Pavese con quello stilistico e letterario: e va considerato dunque complementare a queste note, di carattere esclusivamente o quasi tecnico.

Ma la versificazione di Pavese non è assolutamente uniforme, e segue una sua precisa evoluzione. Fin qui ci siamo limitati alla descrizione delle tecniche e dei tipi metrici più comuni, riferendoci in particolare al periodo 1930-37. Nelle ultime poesie di *Lavorare stanca*, cioè quelle dal 1938 al 1940, Pavese sembra non seguire più con la stessa fedeltà il sistema metrico che lui stesso si era creato, nel tentativo ora scoperto di superare e sovvertire l'andamento ritmico monotonale, inserendo nel verso un elemento in più o in meno, in modo da incrinare in parte la struttura anapestica. Già in *Rivelazione* (1937) l'introduzione delle varianti tetrapodiche, più sopra descritte, si fa abbastanza costante:

L'uomo solo si preme nel cuore il ricordo.
 Gli occhi ignoti bruciavano come brucia la carne,
 vivi d'umida vita. La dolcezza del grembo
 palpitante di calda ansietà traspariva
 in quegli occhi. [...]

(*Rivelazione*, vv. 6-10).

Pavese tuttavia non le userà mai da sole, ma sempre combinate con tetrapodie o pentapodie regolari, evitando così il pericolo di cadute nel ritmo martelliano con la conseguente cesura fissa. E infatti, subito dopo l'esperimento di *Rivelazione*, Pavese introdurrà ancora un nuovo verso, che compare per la prima volta in maniera massiccia nel *Carrettiere* (dicembre 1939) e poi nelle poesie del 1940. Questo verso, di misura pressoché fissa (11 posizioni), non è altro che una tetrapodia «zoppa», cioè con un elemento in meno sottratto al secondo, terzo o quarto piede, mai al primo:

— — — — — (s)
 con la massa nera il tuo vivo guardare,

(*Notturmo*, v. 7);

— — — — — (s)
 Anche il passo che calca i ciottoli lento

(*Paesaggio VII*, v. 14);

— — — — — (s)
 Basta un poco di giorno negli occhi chiari

(*ibid.*, v. 1).

Una volta poi violato il ritmo monotonale, anche altro è concesso: come il raccorciamento ulteriore di questo verso che, per sincope di un altro elemento, si trasforma ora in un endecasillabo *sui generis* (salvo restando, ancora una volta, il primo piede):

— — — — — (s)

C'è un giardino chiaro, fra mura basse,

(*Estate*, v. 1).

Notturmo (ottobre 1940) conclude la stagione di *Lavorare stanca*: il decennio successivo, fino all'anno della morte, segna la rivelazione e la maturità di Pavese narratore, che abbandona il genere poetico, per tornare a scrivere versi soltanto sporadicamente (nel 1945-46 e nel 1950). È opinione comune che le ultime poesie rappresentino un rovesciamento totale della poetica di *Lavorare stanca*, e l'approdo a un'esperienza lirica introversa, ovunque dominata da una presenza femminile, con cui viene stabilito il contatto diretto del «tu». Dal punto di vista metrico, che è quello che in questa sede ci interessa, la differenza più vistosa è data qui dal verso breve, che segnerebbe il completo rifiuto del sistema precedentemente acquisito. Leggiamo a caso da *La terra e la morte*:

Anche tu sei collina
 e sentiero di sassi
 e gioco nei canneti,
 e conosci la vigna
 che di notte tace.
 Tu non dici parole.

(«Anche tu sei collina», vv. 1-6).

La strofetta si compone di 5 settenari e 1 senario: sembrerebbe dunque che Pavese si sia convertito alla versificazione tradizionale, e per giunta dai facili effetti, quali quelli ottenibili con il settenario di veneranda memoria. Così non è, e ce ne accorgiamo osservando meglio il tipo di settenario usato, che, nella schiacciante maggioranza dei casi (e ci riferiamo a tutte le poesie dell'ultimo periodo), reca ben fisso l'ictus di terza, in modo da riprodurre sostanzialmente il ritmo anapestico di *Lavorare stanca*: sarebbe del resto possibile «tradurre» gran parte di questi versi brevi in versi lunghi. Aggiungo subito, però, che non si tratta semplicemente di una nuova maniera per Pavese di segnare le pause metriche: si vuole soltanto segnalare la continuità ritmica, pur attraverso i sensibili sviluppi che abbiamo sopra esaminato, di tutta la produzione poetica di Cesare Pavese. Siamo ancora, cioè, all'interno di un sistema fondamentalmente anapestico, contraddittorio e frequentemente violato, ma alla fine

riaffermato, e che anzi da questo contrasto trae tutta la sua forza e vivacità ritmica¹³:

--u --u (s) Sei la terra e la morte.
 -u-u-u-u (s) La tua stagione è il buio
 --u --u (s) e il silenzio. Non vive
 u-u-u-u cosa che più di te
 --u --u (s) sia remota dall'alba.

(« Sei la terra e la morte », vv. 1-5).

Tutto sommato, questa struttura metrica non è lontanissima da quella delle poesie del '40: con la differenza che il processo di spezzettamento e frantumazione del verso, lì abbozzato, è qui giunto alle sue estreme conseguenze, anche grafiche: i sintagmi ritmici vengono ora isolati, smembrati, invertiti. E, anche all'interno di essi, Pavese continua la scomposizione con frequenti spezzature, punti a mezzo del verso e così via. Compagno infine, specie nelle poesie del '50, due versi effettivamente nuovi¹⁴: il novenario e la sua variante « zoppa », l'ottonario con ictus di 2^o, 4^o e 7^o: ma anch'essi risultano rapidamente coinvolti in questa disgregazione generale delle strutture metriche, nel susseguirsi imprevedibile delle forti, pur intensamente marcate, che esaspera fino all'impossibile il ritmo:

-u-u-u-u (s) Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
 -u-u-u-u (s) Sarà come smettere un vizio,
 u-u-u-u-u (s) come vedere nello specchio
 -u-u-u-u (s) riemergere un viso morto,
 u-u-u-u-u (s) come ascoltare un labbro chiuso.
 -u-u-u-u (s) Scenderemo nel gorgo muti.

(« Verrà la morte e avrà i tuoi occhi », vv. 14-19).

* * *

¹³ Si avrebbe dunque per il lettore una serie di « attese frustrate », analoghe a quelle di cui parla Roman Jakobson a proposito di alcuni tetrametri giambici atipici di Pasternak (*Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, trad. it. a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 199).

¹⁴ Sono infatti i soli versi, insieme a alcuni settenari e senari (e fatta esclusione dei pochi endecasillabi, dodecasillabi e alessandrini presenti nelle prime poesie), che ammettono un ictus di 1a o 2a, e non necessariamente di 3a. Compagno anche, raramente, ottonari con ictus di 3a e 7a (« Il tumulto delle strade »). Il verso più lungo di questo periodo è il novenario: un solo decasillabo si trova nella prima delle *Due poesie* del 1946.

A conclusione di queste brevi note sulla versificazione, sarà opportuno aggiungere alcune osservazioni sulla prosa di Pavese: giacché ciò che sembra l'aspetto più caratteristico della sua opera è il confine spesso labile, ovviamente entro i limiti oggettivi imposti dalla diversità del genere letterario, tra poesia e narrativa. La poesia tende infatti, almeno nelle intenzioni, a forme dichiaratamente narrative, sia nella scelta del verso (come si è visto), sia nella lingua e nei contenuti stessi; mentre, d'altro canto, la misura della prosa è quella del romanzo breve o racconto lungo, quasi senza trama, raccolto intorno a un nucleo centrale abbastanza limitato: e tra la tematica di *Lavorare stanca* e quella delle opere narrative c'è del resto assoluta coerenza. Ma ciò è rientrato già da tempo nelle acquisizioni sicure della critica. Quello che invece è stato assai poco notato, mi sembra, è il carattere istituzionalmente ritmico della pagina in prosa di Pavese: uno studio sul suo *cursus* risulterebbe estremamente rivelatore, e andrebbe strettamente collegato a un più ampio discorso sulla sua lingua e sul suo cosiddetto « realismo ». Non è questo però che si intende qui fare, mi limiterò pertanto a suggerire alcune costanti prosodiche della narrativa, che non possono certo rientrare nell'ordine della casualità.

Come per i versi, così per la prosa, da *Paesi tuoi* fino a *La luna e i falò*, sono ben individuabili sintagmi ritmici, in prevalenza anapestici, che si ripetono e si alternano, coinvolgendo per intero la pagina scritta. Anche il discorso diretto è soggetto alle stesse norme. Non si tratta, naturalmente, di versi in senso stretto, giacché ciò che qui manca, com'è ovvio, è la pausa di fine verso che, in poesia, delimita la sequenza metrica. Sarà dunque più esatto parlare di « brandelli ritmici », spesso astraiabili dalla struttura sintattica con cui non sempre coincidono¹⁵. Si leggano, a scopo esemplificativo, i due

¹⁵ Il criterio di Gian Luigi Beccaria, che identifica l'« unità melodica » con « la parte del discorso con senso proprio [...] compresa fra due pause sospensive, rilevate quasi sempre dai segni d'interpunzione » (*Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964, p. 97) andrebbe rivisto attribuendo alle pause, e ai segni d'interpunzione che le segnalano, un valore relativo e non assoluto. Ad esempio, il frammento più sotto citato: « Era giovane e alta, e senza fede. », non andrà secondo me analizzato in due segmenti melodici distinti, ma dovrà essere considerato unitario, ossia come un endecasillabo vero e proprio, giacché la pausa suggerita dalla virgola

passi seguenti, dove, pur lasciando da parte lo spinoso problema della delimitazione delle unità melodiche, emerge in tutta evidenza una struttura ritmica estremamente martellata e ricca:

Rido rído, e mi férmo perché diventávo mátto. Qualcúno dalla stóppia mi avéva rispósto ridéndo, ma non éra Gisélla: era un vérsò da béstia, che sembráva una véccchia, una vóce da báttere i dénti. Vado tútto in sudóre, poi la védo fermársi a metá della stóppia, una cósà néra che si muóve adágio e che ríde di nuóvo, da sóla.

(Paesi tuoi, p. 45).

La páce, una páce qualsási, che nell'estáte c'era pársa augurábile, adéssò apparíva una béffa. Bisognáva affrontáre quel nóstro destíno fino in fúndo. Cómè sembrávano lontáne le incursióni. Cominciáva qualcósà di péggio degli incéndi e dei crólli nottúrni.

(La casa in collina, in
Prima che il gallo canti, p. 157).

E gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Ora, che si tratti di un *cursus* involontario, o addirittura normale nella lingua italiana, è subito da escludere: e basterà guardare le prose non narrative di Pavese (i *Saggi letterari* e *Il mestiere di vivere*), o altri romanzi dell'epoca di altri scrittori, in cui tali sequenze non si riscontrano che eccezionalmente, per persuadercene¹⁶.

Non si tratta peraltro di un *cursus* ferreamente regolarizzato: del resto, anche nei testi poetici successivi al 1939, Pavese aveva ormai rinunciato al sistema regolare, introducendo di continuo ele-

non riesce a competere con le pause, ben più intense (segnalate dai punti), che delimitano la frase. Altrove, poi, certi segni d'interpunzione (virgola, due punti, ecc.) rispondono solo a consuetudini ortografiche o sono di sussidio al lettore nell'interpretazione della pagina scritta, quando per i testi più antichi non siano addirittura di responsabilità dell'editore: sembra perciò problematico fondarsi esclusivamente su di essi per delimitare l'unità melodica.

¹⁶ I precedenti più prossimi di prosa (parzialmente) ritmica sono letterariamente abbastanza lontani da Pavese: alcuni « poemetti in prosa » di Campana, e molte pagine de *Il mio Carso* di Slataper. Molto vicina alla prosa pavese è la testura ritmica della *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, contemporanea a *Paesi tuoi* (*Conversazione* esce a puntate su « Letteratura » nel 1938-39, con il titolo *Nome e lacrime*; *Paesi tuoi* è datato 3 giugno - 16 agosto 1939). Ma la prevalenza del ritmo anapestico nella pagina di Pavese lascia congetturare una sua origine interna, quasi uno sviluppo dalla poesia, piuttosto che influssi dai contemporanei.

menti di dissonanza, come prima si vide. Tali elementi sono ancora più presenti nella prosa: ma, qui pure, la discontinuità del sistema ritmico si confronta, e si scontra, costantemente con il sistema stesso: ne risulta una pagina con accenti fortemente marcati, che si presterebbe bene alla scansione. E che Pavese si lasciasse guidare, nello scrivere, dal flusso ritmico, risulta evidente da tutta una serie di operazioni linguistiche, che modificano, anche lievemente, la frase, allo scopo di adagiarla all'interno di una sequenza ritmica: per esempio, gran parte dei costrutti anastrofici ha una motivazione prosodica:

¹²/ Da Lubrani la sbornia che mi era passata, / ritornò.

(Il compagno, p. 63).

E lo stesso si dica per molti casi di apocope:

⁹/ Non son nato per fare quattrini. /

(*ibid.*, p. 31).

Altrove, il contrasto tra sequenze anapestiche e non anapestiche coincide con l'opposizione parlato/narrazione. Significativo questo passo dal *Compagno*:

⁹/ — Sono póche le dónne che fischiano, / — dissi.

⁸/ Cessò quel fischio, poi sentii: / ⁶/ Non è mica proibito. /

⁹/ — Una dónna che pórtà la tùta, / — le dissi, ⁶/ non fa màle a fischiare. /

¹⁰/ Non rispondeva e non capii perché. /

(*ibid.*, pp. 96-97):

dove va sottolineata la discontinuità ritmica tra il discorso diretto, fortemente cadenzato, e il racconto che segue una linea melodica sua propria, fino a comprendere un perfetto endecasillabo: « Non rispondeva e non capii perché ».

Gli endecasillabi infatti non sono per nulla rari:

¹⁰/ l'orgoglio di scoprir sempre qualcosa. /

(*Ciau Masino*, in *Racconti*, p. 59);

¹⁰/ Era giovane e alta, e senza fede. /

(*La bella estate*, in
La bella estate, p. 26);

¹⁰/ Nessuno si fa casa di una cella, /

(*Il carcere*, in
Prima che il gallo canti, p. 17).

— Poveretto, — disse Linda, — ¹¹/ magari è liscio e rosa come un bimbo. /
(*Il compagno*, p. 53).

Fino al caso estremo dei *Dialoghi con Leucò*, in cui un gran numero di testi si aprono, e continuano, alternando endecasillabi e anapesti:

¹⁰/ — Te l'aspettavi questo fatto, Tànos. /
(*Il fiore*, p. 34);

¹⁰/ — Sono bruciato come un tizzo, Ermete. /
(*La madre*, p. 54);

¹⁰/ — Non sono un uomo come gli altri, amico. /
(*La strada*, p. 65);

¹⁰/ — Io sono suo, straniero.
— Voglio dire... / ¹⁰/ Non conosci la storia del pastore / ¹⁰/ lacerato dai
cani, l'indiscreto, /
(*La belva*, p. 41);

¹⁰/ — Ti dirò che venendoci mi piacque. / ¹⁰/ Questo lago mi parve il
mare antico. / ¹⁰/ E fui lieto di viver la tua vita, / ⁶/ di esser morto
per tutti, / ⁹/ di servirti nel bosco e sui monti. /
(*Il lago*, p. 107).

Da cui scaturisce pure l'interessante conclusione che l'endecasillabo, evitato come peste melodica in tutto il canzoniere, in prosa è ammesso e perfino agevolato: da notare, nell'ultimo brano citato, la forma apocopata, lievemente arcaica per l'italiano degli anni Quaranta, *viver*.

COSTANZO DI GIROLAMO

DIE FRÜHESTE DEUTSCHE DICHTUNG VOM RASENDEN ROLAND: EIN BEITRAG ZUM 500. GEBURTSTAG LUDOVICO ARIOSTOS.

Sechs Jahre waren seit der Veröffentlichung der ersten deutschen Tassoübersetzung¹ verstrichen, als Diederich von dem Werder im Jahre 1632 mit seiner Versübertragung von Ludovico Ariostos *Orlando furioso* erneut an die Öffentlichkeit trat. Bedingt durch die unsicheren Kriegsverhältnisse erschien zunächst nur ein kleiner Teil, zu *Prob vnd Anfang*, unter dem Titel *Drey Gesänge Vom Rasenden Rolandt*². Lediglich in diesem frühen Druck finden wir eine kurze Vorrede des Übersetzers, deren übermütig-spielerischer Ton bereits den unbeschwertem, heiteren Geist des ganzen Epos voraussehen läßt:

Geliebter/ beliebter/ vnd villeicht auch verliebter Leser/ Diese drey ersten Gesänge vom rasenden Roland/ sind aus ehrlicher vnd zugelassener kurtzweil/ vnd daß diese poetische Geschichte in vnsrer Mutter-Sprache bißher so gar frembd vnd vngehehn gewesen/ vbergesetzt worden.³

Werder, der inzwischen in der Fruchtbringenden Gesellschaft zu bedeutendem Einfluß gelangt war, hält es hier nicht einmal für notwendig, sich der mangelnden didaktischen Zielsetzung halber zu verteidigen. Vielmehr gibt er ganz offen zu, daß er sich dieser Arbeit allein aus *ehrlicher vnd zugelassener kurtzweil* unterzogen habe — in anderen Worten, daß es ihm weniger auf das *prodesse* als auf das *delectare* ankam. Die in kurzen Abständen erschienenen Fortsetzun-

¹ [Diederich von dem Werder], *Gottfried von Bulljon, Oder Das Erlösete Jerusalem* (Frankfurt 1626). Faks.-Neudr., hrsg. G. Dünnhaupt, m. biogr. u. bibliogr. Anhang, Tübingen 1974.

² [Werder], *Drey Gesänge Vom Rasenden Rolandt| Aus dem Italianischen Poëten Ariosto zu Prob vnd Anfang vbergesetzt*, Leipzig 1632.

³ Ebd., S. 2.

gen⁴ brachten den Gesamtumfang der Dichtung innerhalb der nächsten vier Jahre auf dreißig Gesänge mit 23360 Alexandrinern. Ein Nachdruck der ersten drei Gesänge mit geringfügigen Korrekturen und neuem Gesamttitel *Die Historia Vom Rasenden Roland*⁵ erschien 1636 und wurde den übrigen Teilen vorgebunden. Die seitdem nicht wieder aufgelegte, nur noch in wenigen Exemplaren zugängliche, früheste deutsche Ariostoübertragung zählt heute zu den Rara der Barockdichtung⁶. Erst mit dem Wiedererwachen des Interesses an italienischer Literatur im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert unternahmen auch andere Dichter den Versuch, den *Orlando furioso* in deutschen Versen wiederzugeben⁷.

Eine durch die ganze Dichtung hindurch verfolgbare epische Fabel läßt sich im *Rasenden Roland* ebensowenig erkennen wie in der italienischen Vorlage — wohl aber eine Vielzahl kunstvoll ineinander verwobener Einzelfabeln, die vom Erzähler abwechselnd immer wieder von neuem aufgegriffen werden. Schon aus dem *Orlando innamorato* seines Vorgängers Matteo Maria Boiardo hatte Ariosto diese eigentümliche Erzählweise ebenso wie die hunderte von Gestalten übernommen, deren Abenteuer er nun weiterspinnnt, indem er bald diesen, bald jenen Faden ergreift, um ihn kurze Zeit darauf erneut fallen zu lassen. Bis auf einige Namen ist dabei von der Urform der altfranzösischen *Chanson de Roland* so gut wie nichts übriggeblieben. Vor dem pseudo-historischen Hintergrund einer Invasion afro-asiatischer Armeen in Südfrankreich, der sich Karl der Große von seiner hartbedrängten Hauptstadt Paris [!] aus entgegenzustemmen sucht, spielen sich die Einzelschicksale seiner über die ganze Welt verstreuten Paladine ab. Die Zukunft des christlichen Abend-

⁴ Fernerer Verlauff *Der History Vom Rasenden Roland* 1634 (Gesänge IV-X), Noch weiterer Verlauff *Der History Vom Rasenden Roland* 1634 (Gesänge XI-XX), Folge *Der History vom Rasenden Roland* 1636 (Gesänge XXI-XXX).

⁵ [Werder], *Die Historia Vom Rasenden Roland| Wie solche von dem hochberühmbten Poeten Ludovico Ariosto in Welscher Sprache| sampt vielen vnd schier vnzehlich schönen Geschichten stattlich beschrieben| In Teutsche Poesi vbergesetzt*, Leipzig 1636 (Gesänge I-III).

⁶ Vgl. unser Standortverzeichnis zu Werders Werken im Anhang des *Gottfried-Neudrucks*, s. Anm. 1.

⁷ Vgl. das Gesamtverzeichnis aller deutschen Übersetzungen des *Orlando furioso* in: G. Dünnhaupt, *Diederich von dem Werder, Versuch einer Neuwertung*, Bern 1973, S. 70-71.

lands scheint aufs äußerste gefährdet, weil die einzelnen Ritter ihren Privatinteressen nachgehen, ohne sich um die gemeinsame Sache zu kümmern. Unter den weiblichen Hauptgestalten hebt sich besonders die schöne Heidin Angelica hervor, deren Verfolgung durch mehrere Paladine, in erster Linie durch den Titelhelden selbst, den Großteil der Dichtung in Anspruch nimmt. Wie ein flüchtiges Reh entzieht sie sich immer wieder ihren Verfolgern, bis sie sich endlich in den jungen Sarazenen Medoro verliebt. Als Roland damit der Hoffnungslosigkeit seiner Liebe gewahr wird, verfällt er in Raserei und begeht die tollsten, hyperbolisch übertriebenen Schreckenstaten. Die erst gegen Ende des *Orlando furioso* geschilderte Wiedererlangung von Rolands Verstand durch Astolfos Reise nach dem Mond fehlt bei Werder, dessen Übertragung mit dem einunddreißigsten⁸ Canto des italienischen Originals abbricht. In Fortführung der bereits von Boiardo vorgezeichneten Einzelstränge der Handlung entfaltet sich so eine farbenprächtige, phantastische Fabelwelt, bevölkert von Zaubern und Üngeheuern, von Rittern und ihren Damen, die in fernen exotischen Ländern, in magischen Schlössern und auf verzauberten Märcheninseln in immer wieder neue Abenteuer verstrickt werden. Der in eine Vielzahl von Einzelenisoden aufgespaltene Handlungsablauf bleibt am Schluß des *Rasenden Roland* offen, denn der bei Ariosto geschilderte Endsieg der christlichen Sache ist in Werders Übertragung nicht mehr mit eingeschlossen.

Stofflich ist dieses späte Glied der karolingischen Themenkette als eine romantisch-verbrämte Glorifikation der Vergangenheit anzusehen — einer Vergangenheit allerdings, wie sie lediglich in der Vorstellung des italienischen Dichters existiert, der im Gegensatz zu seinem Nachfolger Tasso geringen Wert auf historische Akkuratess legt. Gerade in dieser Hinsicht wird der *Rasende Roland* zum Vorläufer jener prachtvollen «Geschichtsgedichte», denen gegenüber man das bloße Nacherzählen trockener historischer Fakten in der Barockzeit als langweilig, ja *zuweiln mit eckel*, empfindet⁹. Je üp-

⁸ Werders Übertragung endet mit dem 30. Gesang, welchem Ariostos Canto 31 entspricht. Das italienische Epos umfaßt insgesamt 46 Canti.

⁹ Sigmund von Birken, Vorrede zu Anton Ulrichs *Aramena*, in: *Das Zeitalter des Barock*, hrsg. Albrecht Schöne, 2. Aufl., München 1968 (= Die Deutsche Literatur, Texte und Zeugnisse), S. 35.

pigere Blumen die Phantasie des Dichters hervorbringt, desto höher wird sein Werk gewürdigt. In erster Linie kommt es auf bunte Abenteuer, stete Spannung und häufigen Szenenwechsel an, wobei nicht allein die bekannten Länder der Alten Welt, sondern auch die damals noch weitgehend unerforschten Regionen des Fernen Ostens, ja selbst märchenhafte Phantasiereiche mit inbegriffen sind. Eben diese in allen Farben schillernde Regellosigkeit ist es, die Werders Zeitgenossen — und später wieder den Romantikern — so außerordentlich zusagt. Deutlich zeichnet sich hier bereits die bunte Irrgartenwelt der höfisch-galanten Staatsromane ab, in der sich die scheinbare Verworrenheit der Einzelschicksale als eine sorgfältig geplante, verborgene Ordnung erweist, die dem Leser das intellektuelle Vergnügen bereiten soll, die komplizierten Zusammenhänge selbst wieder aufzudecken. Daher ist auch die fragmentarische Natur des *Rasenden Roland* nicht von ausschlaggebender Bedeutung, denn selbst der letzte Canto der italienischen Dichtung bringt in gewisser Beziehung noch immer keinen formellen Schluß der Fabel. Wie im *Amadis*-Roman bleibt es auch hier der Phantasie des Lesers überlassen, die einzelnen Fäden erneut aufzugreifen und im Geiste weiterzuspinnen.

Im Vorwort der *Drey Gesänge Vom Rasenden Roland* entschuldigt sich Werder wegen der geringen Anzahl von Enjambements mit dem Hinweis, daß auch in Ariostos italienischem Original der Satzschluß meist mit dem Zeilenschluß zusammenfalle:

Vnd weil der Ariosto selbst die Sachen mit den Enden der Verse schleust/
als hab ich jhme gebunden gleichsam hierinn folgen müssen/ also daß
ich den [Satz-]Schluß in die helffte [Mitte] der Verse/ wie schön es auch
sonsten lautet/ bißweilen nicht bringen dürfen¹⁰.

Seinen wesentlich schwerwiegenderen Entschluß, die Originalform der dreifach verschränkten *ottava rima* fallen zu lassen, übergeht er dagegen ohne ein Wort der Entschuldigung. Im Gegensatz zur Tassoübertragung von 1626 folgt Werder nämlich diesmal nicht der Stanzform der italienischen Vorlage, sondern seine achtzeiligen Strophen setzen sich aus paarweise gereimten, zwölf- bzw. dreizehn-silbigen Alexandrinern zusammen, wobei die Verse 1, 2, 5, 6 jeweils weiblich und 3, 4, 7, 8 männlich reimen. Schon im Vorwort des

¹⁰ Werder, *Drey Gesänge* (1632), S. 2.

Gottfried von Bulljon, der frühesten deutschen Stanzendichtung, hatte er sich kritisch über die *sehr schwehre vnnnd darzu geschrenckte*¹¹. Art der dreifachen Reime geäußert, die durch Begrenzung des Vokabulars den deutschen Dichtern bekanntlich besondere Schwierigkeiten verursacht¹². Aus purer Reimnot mag sich der Verfasser einer Stanzübertragung daher gelegentlich gezwungen sehen, ein unschönes Wort zu verwenden, selbst wenn ihm an sich ein passenderer Ausdruck zur Verfügung steht. Obwohl sich Werder nicht gescheut hatte, in seinem Erstlingswerk das komplizierte Reimschema abababcc getreulich durchzuführen, so wies er bereits damals darauf hin, daß er weit natürlicher und gewandter dichten könnte, wenn er sich auf einfache Alexandrinerpaare beschränkte:

Demnach vns ... bedüncken wil/ daß die Verse ... fliessender vnnnd vngewungener lauten/ auch weniger tadelhaft oder vnrecht von spitzfindigen Grübelern gescholten werden können¹³.

Es überrascht also kaum, daß Werder sich nunmehr ganz vom Zwang des dreifachen Reims befreit¹⁴. Als Resultat begegnen wir im *Rasenden Roland* natürlicheren Versen als in der Tassoübertragung, da der Dichter hier größere Freiheit der Wortwahl genoß und nicht aus Reimnot auf unklare Ausdrücke zurückzugreifen braucht.

Zur Untersuchung der *Historia Vom Rasenden Roland* in stilistischer Hinsicht hat Carlo Fasola wichtige Pionierarbeit geleistet¹⁵, wengleich sich sein Interesse in erster Linie auf Werders italienische Sprachkenntnisse beschränkt. Schon er betont den ausgesprochen volkstümlichen Charakter des *Rasenden Roland*, der sich deutlich

¹¹ Werder, *Gottfried von Bulljon*, Vorrede, S. 19.

¹² « Eine Übersetzung des Orlando Furioso in italienischen Stanzen ... ist unstreitig eine der verwegenen und mühsamsten Unternehmungen, ... ja, in Ansehung der Armuth unsrer Sprache an Reimen ... trage ich keine Bedenken, eine solche Übersetzung ... für unmöglich zu erklären. » C.M. Wieland, « Der Teutsche Merkur », VI.2 (1774), 288.

¹³ Werder, *Gottfried von Bulljon*, Vorrede, S. 19.

¹⁴ Nachstehende Ausführungen beruhen z.T. auf G. Dünnhaupt, *D. v. d. Werder*, S. 62-69.

¹⁵ C. Fasola, *Diederichs von dem Werder Übersetzung des Ariost*, « Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte », 7 (1894), 198-201. Vgl. auch seinen Artikel *L'Ariosto tradotto da un secentista tedesco*, « Riv. mensile di lett. ted. », I (1907), 71-85.

von Ariostos höfischem Epos abhebt. Unter anderem macht Fasola auf Werders vielerorts eingestreute Ausrufe aufmerksam, wie etwa *ey mein* (W.XIII,54,5)¹⁶ oder *Ach mein Ach mein* (W.XII,41,7) sowie umgangssprachliche Wendungen wie *im huy* (W.X.7,3; XXII,55,6; XXIII,16,4), *in einem Huy* (W.XXV,121,6) oder *in einem nun* (W.XXVI,55,2)¹⁷. Offensichtlich handelt es sich hierbei um bloße Notbehelfe zur Erfüllung der Alexandrinerverse, die regelmäßig um ein bis zwei Silben länger sind als die Elfsilber des *Orlando furioso*. Kleine Füllsel dieser Art wären normalerweise kaum von Belang, wenn sie nicht durch das häufige Vorkommen weiterer umgangssprachlicher Termini eine gewisse Bedeutung erlangten. In der Tat bestätigt ein Vergleich mit der italienischen Vorlage den Eindruck, daß viele bei Ariosto relativ neutral gehaltene Wendungen von Werder bewußt auf ein populäres, ja komisches Niveau gezogen werden. So überträgt er beispielsweise den relativ farblosen Ausdruck *vecchia* [die Alte] nacheinander mit *der alte Sack*, *das alte falsche Stück*, *Vettel*, ja sogar mit *Rabenstück*. Auf ähnliche Weise verstärkt er *iniqua femina* (A.XXI,14,6)¹⁸ zum *schandlosen Weib* | *vnd falschen Balg* (W.XXI,14,6), und selbst der bloße Name des Zauberers *Atlante* (A.XIII,74,8) erhält ein humoristisches Epitheton, *der alte Fuchs Atlante* (W.XIII,73,8).

Der deutsche Barockdichter verbindet seine Bemühungen um leichtere Verständlichkeit des Epos mit gleichzeitiger Einführung neuer, bei Ariosto nicht — oder zumindest nicht im selben Maße — vorhandener komischer Elemente. Man vergleiche etwa nachstehende Beschreibung des gutgläubigen Ritters Sacripante, der sich unschwer von den Lügen der schönen Angelica betören läßt,

Questo creduto fu; che 'l miser suole
dar facile credenza a quel che vuole (A.I, 56,7-8),

mit ihrer deutschen Übertragung durch Werder:

¹⁶ Werders *Rasender Roland* wird nach den in Anm. 4 und 5 genannten Ausgaben zitiert.

¹⁷ Einige bei Fasola unrichtig zitierte Stellen wurden von uns stillschweigend korrigiert.

¹⁸ Der *Orlando furioso* wird nach folgender Ausgabe zitiert: Ludovico Ariosto, *Opere*, hrsg. G. Innamorati, Bologna 1967.

Nun dieses glaubt er rein/ dieweil der arme Tropff
Das gerne glaubt/ das ihm sonst war nach seinem Kopff. (W.I,56,7-8).

Auch hier ist wieder ein verhältnismäßig bedeutungsschwaches italienisches Substantiv (*miser*) durch eine komischere Wendung (*der arme Tropff*) ersetzt worden.

Als der schiffbrüchige Ariodante schwimmend das Ufer erreicht und so mit knapper Not sein Leben rettet, muß er seinen mühevollen Weg zu Fuß fortsetzen:

si messe a caminar bagnato e molle (A.VI,6,3).

Diederich von dem Werder bringt es zuwege, selbst diese für den Betroffenen wenig erfreuliche Szene noch ins Komische zu ziehen:

Vnd geht er drauff fort gebadt/ vnd naß als eine Maus (W.VI,6,3).

Gewiß haben wir es auch im vorliegenden Falle noch immer mit der Erfüllung zusätzlicher, durch den längeren Alexandrinervers bedingter Silben zu tun, doch geht Werder hier entschieden weiter als bei den vorher zitierten Ausrufen, denn er führt jetzt zusätzliche komische Elemente ein. Nachstehende Beispiele werden diese neue Tendenz noch besser verdeutlichen.

Als Roland nach einem furchtbaren Alptraum schweißgebadet die Augen öffnet, beschreibt Ariosto seinen Gesichtsausdruck mit den Worten *tutto pien di lagrime* (A.VIII,83,8). Bei Werder hingegen erwacht der größte Held des Christenheers *graß vnd blaß* | *Vnd fand von Thränen sich gebadt* | *vnd Pfützenaß* (W.VIII,83,7-8). Selbst den Beginn von Isabellas ergreifender Schilderung ihres unglücklichen Schicksals,

Isabella sono io, che figlia fui
de re mal fortunato di Gallizia (A.XIII,4,1-2),

versieht Werder mit einem absichtlich komisch gehaltenen Endreim:

Jch eine Tochter bin/ des Königs von Galitzen/
Der so viel Vnglücks hat vnd Elend müssen schwitzen (W.XIII,4,1-2).

Ähnlich wie Isabellas Erzählung führt Ariosto auch die Geschichte von Grifons unseliger Liebe ohne jegliche Komik ein,

Amava il cavallier, per sua sciagura,
una donna ch'avea nome Origille (A.XV,101,1-2),

wohingegen Werder es nicht bei dem neutralen terminus *donna* beläßt, sondern versucht, die ganze Szene ins Lächerliche zu ziehen:

Es liebte heftig sehr/ zu seinem Vngelücke/
Grifon die Origill/ ein loses Weibesstücke (W.XV,79,1-2).

Marfisas Zornausbruch wird im *Orlando furioso* ebenfalls ohne jeden Anflug von Humor wiedergegeben,

Marfisa intanto si levò di terra,
e tutta ardendo di disdegno e d'ira (A.XXVI,132,1-2),

während der deutsche Dichter ebendenselben Versen eine grotesk-komische Wendung verleiht:

Marfisa hatte sich erhoben vnter dessen/
Vnd hette sich für Zorn schier selber auffgefressen (W.XXV,158,1-2).

Wenn wir uns in den bislang zitierten Beispielen absichtlich auf Stellen beschränkten, die im italienischen Text keine ausgesprochen humoristische Note aufweisen, so geschah dies in erster Linie zur Verdeutlichung der Bemühungen Werders um Erzielung komischer Effekte. Der mit dem Original nicht vertraute deutsche Leser sollte jedoch nicht annehmen, daß erst Werder dem Epos derartige Züge verlieh, denn auch bei Ariosto gibt es bereits Szenen von drastischer Komik:

Di questi il capitano si vedea
avea gonfiato il ventre, e 'l viso grasso;
il qual su una testuggine sedea,
che con gran tardità mutava il passo. (A.VI,63,1-4).

Die Übertragung dieser Verse durch den deutschen Barockdichter zeigt jedoch, daß er sich selbst hier nicht der bereits vorhandenen Komik begnügt, sondern versucht, dieselbe durch zusätzliche Details noch weiter zu steigern:

Jhr Hauptmann kam daher mit einer grossen Nasen/
Er hatt ein feist Gesicht/ den Bauch hoch aufgeblasen/
Auff einer Schildkröt er in grossem Prachte ritt/
Dieselbe machte gar gar langsam jhre Schritt'. (W.VI,63,1-4).

Gelegentlich bleibt es nicht einmal bei derartigen Wendungen ins Komische, sondern es werden gänzlich neue, bei Ariosto nicht

vorhandene Aspekte eingeführt, wie nachstehende Stanze verdeutlicht,

Pallido, crespo e macilente avea
Alcina il viso, il crin raro e canuto:
sua statura a sei palmi non giungea:
ogni dente di bocca era caduto;
che più d'Ecuba e più de la Cunea,
et avea più d'ogn'altra mai vivuto.
Ma sí l'arti usa al nostro tempo ignote,
che bella e giovanetta parer puote (A.VII,73),

bei deren Übertragung Werder wiederum die zusätzlichen Silben seiner Langverse zustatten kommen:

Bleich/ runtzlich/ gelb/ vnd scheel Stirn/ Aug' vnd Wangen waren/
Jhr Kopf auch grindicht/ graw vnd dünne doch von Haaren/
Sechs Hande breit war sie nicht in der Länge hoch/
Darzu auch alle Zähn jhr außgefallen noch:
Der Athem stanck jhr sehr/ ein Bückel auff dem Rücken/
Macht'/ daß sie sich im gehn vnd stehen muste bücken.
Sie aber brauchte Kunst/ vnd jetzund vnbewust/
Daß man sie für gar jung vnd schön ansehen must. (W.XII,70).

Dem barocken Zeitgeschmack entsprechend, zeichnet sich die deutsche Strophe durch nachdrückliche Verstärkung der Worthäufung aus, zu der allerdings schon bei Ariosto erste Ansätze vorlagen. Jedoch begnügt sich Werder nicht mit *accumulatio* von Adjektiven (*bleich, runtzlich, gelb, grindicht, graw, dünne, jung, schön*), sondern er häuft auch Substantive (*Stirn, Aug', Wangen*) und sogar Verben (*daß sie sich im gehn vnd stehen muste bücken*). Gleichzeitig kommen jegliche Bezüge auf die klassische Mythologie (*Ecuba, Cunea*) in Fortfall, die Werder als zu «gelehrt» aus dem gesamten Epos ausmerzt — offensichtlich, weil sie seinen Popularisierungsbestrebungen zuwiderlaufen. In vorliegender Strophe werden sie durch Einführung zusätzlicher Bilder (*der Athem stanck jhr sehr, ein Bückel auff dem Rücken*) ersetzt.

Wie oben angedeutet, läßt sich asyndetische Häufung bereits in der italienischen Vorlage nachweisen. Nicht weniger als fünf Substantive und drei Verben häuft Ariosto in nachstehenden Versen,

Non sasso, merlo, trave, arco o balestra,
né ciò che sopra il Saracin percuote,

ponno allentar la sanguinosa destra
che la gran porta taglia, spezza e scuote (A.XVII,12,1-4),

die Werder unter Hinzufügung eines sechsten Substantivs in deutschen Alexandrinern wiedergibt:

Kein Giebel/ Balcke/ Stein/ Pfeil/ Armbrust/ oder Bogen/
So auff den Heyden zu herunter kam geflogen/
Kunt alles seiner Hand durchauß verwehren nicht/
Daß sie nicht dieses Thor zerspalt/ hewt vnd durchbricht
(W.XVII,8,1-4).

Trotzdem wäre es verfehlt, auf der Basis solcher Beispiele von einem «romanischen» Nominalstil der Barockdichtung sprechen zu wollen, denn das Stilmittel der Worthäufung war bei den deutschen Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts womöglich noch beliebter als im Ausland. Im *Rasenden Roland* tritt insbesondere die Häufung von Substantiven weit stärker hervor als in der italienischen Vorlage. Man vergleiche etwa Ariostos Schilderung der Zerstörungswut Rodomontes,

Rodomonte, d'orgoglio e d'ira pazzo,
solo s'avea tutta la piazza presa:
e l'una man, che prezza il mondo poco,
ruota la spada, e l'altra getta il fuoco (A.XVII,9,5-8),

mit Werders Übertragung, die sich durch eine wesentlich verstärkte Tendenz zum Nominalstil auszeichnet:

Vnd Rodomonte war/ voll Zorns vnd Stoltzes kommen/
Vnd hatt' den grossen Platz allein gar eingenommen/
Mit einer Hand erschlug er Kinder Weib vnd Mann/
Vnd mit einer andern legt er Brandt vnd Fewer an. (W.XVII,6,5-8).

Ein besonders augenfälliges Beispiel von *accumulatio* als Stilmittel bietet Ariostos Aufzählung zahlreicher Fischarten im sechsten Canto:

Veloci vi correvano i delfini,
vi venia a bocca aperta il grosso tonno;
i capidogli coi vecchi marini
vengon turbati dal lor pigro sonno;
muli, salpe, salmoni e coracini
nuotano a schiere in più fretta che ponno;
pistrici, fisiteri, orche e balene
escon del mar con monstuose schiene. (A.VI,36).

Werder hält es für angebracht, durch *amplificatio* die ohnehin beträchtliche Zahl der Meeresbewohner noch einmal zu verdoppeln:

Es schossen da herumb die Schwerdtfisch' vnd Delphinen/
Mit auffgerektem Schlund sah man auch die Thuninen/
Es ließ sich fangen da der Blawling mit dem Els/
Der Prasse/ Winger/ Stör/ die Neunaug' vnd der Wels/
Lampreten/ Hägeln/ Hecht/ Migling vnd Adelfelgen/
Putz/ Kutteln/ Horrenfisch'/ Ohnhäupter/ Sampt den Schwälgen/
Karauschen/ Sprützewahl/ die Quapp' vnd Meereslaus/
Die kamen all' im Meer' in grossen Hauffen raus. (A.VI,36).

Von ihrem *ornatio*-Effekt abgesehen, darf man asyndetische Häufungen derartigen Ausmaßes wohl nicht zuletzt auch dem Bedürfnis des Dichters zuschreiben, sein umfassendes Wissen unter Beweis zu stellen.

Trotz der von uns festgestellten stilistischen Diskrepanz bleibt Werders ernsthaftes Bestreben unverkennbar, dem *Orlando furioso* gerecht zu werden, soweit sich dies sprachlich und verstechnisch darstellen läßt. In der Tat lassen sich im *Rasenden Roland* neben der Vereinfachung des Handlungsablaufs¹⁹ und der Einführung volkstümlicher und komischer Elemente kaum wesentliche Abweichungen gegenüber Ariostos Epos nachweisen. Da es in erster Linie unsere Absicht war, die Divergenz zwischen Vorlage und Übertragung herauszustellen, konnte hier nicht im einzelnen auf die Vielzahl jener Stellen eingegangen werden, an denen Werder die von ihm beabsichtigte Annäherung an das Original vollauf gelang. Über seinen von uns hervorgehobenen Bemühungen um Erzielung eines humorvollen Stils sollte man jedoch nicht vergessen, daß der bunte Mikrokosmos dieses Epos auch manche eindrucksvolle Szene von tiefem Ernst und lyrischer Schönheit birgt, die Werder ebenfalls mit Geschick in deutsche Verse übertrug. Unser Vergleich des *Rasenden Roland* mit seiner italienischen Vorlage bestätigt Fasolas Erkenntnis, daß die deutsche Übertragung einen volkstümlicheren Charakter annimmt als Ariostos *Orlando furioso*. Mag Werder sich auch formal noch immer des heroischen Alexandriners bedienen, so läßt sich die derbere, urwüchsige Art seiner Dichtung doch nicht verkennen. Trotz-

¹⁹ Vgl. die Aufstellung der von Werder vorgenommenen Kürzungen und Textänderungen bei G. Dünnhaupt, *D. v. d. Werder*, S. 53-62.

dem müssen wir den aus dieser Tatsache gezogenen Schluß Witkowskis zurückweisen, demzufolge es sich hier um eine bewußte Entscheidung Werders handelt, zu jenen niederen Volksklassen hinabzusteigen, die noch ihr echtes Gefühl für Poesie bewahrt hatten, als die verstandeskalte Gesinnung der oberen Stände längst verächtlich auf die ungeschlachten Mären herabsah²⁰. Natürlich trifft dies nicht zu. Hingegen darf man ohne weiteres von einer Konzentration Diederichs von dem Werder auf das *dulce* gegenüber dem *utile*, also von vorwiegender Unterhaltungslektüre sprechen, deren Leserkreis selbstverständlich auch die höfischen Stände mit einbezog.

GERHARD DÜNNHAUPT

TRA ROUSSEAU E SADE: I TRE SAGGI SU « L'EDUCATION DES FEMMES » DI CHODERLOS DE LACLOS

Il paradosso con cui si apre il primo dei tre saggi di Choderlos de Laclos su *l'Education des Femmes*, in risposta alla *question* dell'Accademia di Châlons-sur-Marne del 1783, è forse, per la grazia ironica e le simmetrie stilistiche che lo modellano, un omaggio reso al gusto dell'epoca; e tuttavia si colloca al centro di una *querelle* tra *philosophes*, in un nodo di contraddizioni del pensiero razionalista moderno. Primo dovere, dice Laclos, è

de remplacer par une vérité sévère une erreur séduisante. Il faut donc oser le dire: il n'est aucun moyen de perfectionner l'éducation des femmes¹.

Questa è la risposta alla compagnia di illustri scienziati e studiosi patrocinatori della gara letteraria sul tema « quels seroient les meilleurs moyens de perfectionner l'éducation des femmes ». Il tono è certamente polemico, ma la maniera di porre il problema è rigorosissima; Laclos si preoccupa anzitutto di definire i termini sul piano strettamente linguistico:

Ou le mot éducation n'a aucun sens ou l'on ne peut l'entendre que du développement des facultés de l'individu qu'on élève et de la direction de ces facultés vers l'utilité sociale².

L'educazione può intendersi solo come sviluppo delle facoltà dell'individuo in funzione dell'utile sociale; ma lo sviluppo dell'individuo è assicurato solo da un regime di libertà; e poiché ogni società civile si fonda sulla schiavitù della donna, di conseguenza la *femme sociale* non è suscettibile di educazione, ché infatti la libertà dello schiavo sarebbe lesiva del patto sociale.

¹ P.A.F. Choderlos de Laclos, *De l'Education des Femmes*, in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951 (d'ora in poi EF) p. 427.

² EF, p. 428.

²⁰ G. Witkowski, *Diederich von dem Werder*, Leipzig 1887, S. 84.

Il saggio è incompiuto. Non a caso termina nel momento in cui pone sul tappeto un problema non certo irrilevante, quello della libertà. L'ordine logico e l'ironia priva di asprezza sembrano un debito nei confronti del discorso volterriano, ma al di là dell'apparente chiarezza, i problemi rimangono irrisolti o, per meglio dire, si risolvono in una tautologia. La libertà, o il suo rovescio, il concetto di schiavitù, è posto, ma non definito. Libertà rispetto a chi e a che cosa? non può trattarsi esclusivamente di schiavitù intesa come soggezione economica, legale, ovvero limitata alle condizioni materiali; una sterminata letteratura aveva già da tempo sottoposto a critica o denunciato la umiliante condizione di subordinazione *du sexe* e una grande fioritura di Apologie ed Elogi della donna ne aveva rivalutato la funzione civilizzatrice, dall'opera di Poullain de la Barre del secolo precedente a quelle più recenti di M.me de Lambert, di Caffiaux, di Thomas, per non citare che le più celebri.

La *femme naturelle* viene definita nel saggio centrale; per Laclos come per il Rousseau del *Discours sur l'Inégalité* non si tratta di stabilire delle verità storiche, bensì di formulare, alla luce della ragione, l'ipotesi più probabile, atta a spiegare la natura delle cose. I primi otto capitoli sviluppano questa ipotesi antropologica che ha certamente presente il primo *Discours*. Come afferma lo stesso Laclos, occorre ricostruire il cammino che la donna ha percorso dallo stato di natura a quello contemporaneo della società civile per stabilire di quanto essa si sia allontanata dalla sua libertà e felicità originarie, indicando al tempo stesso i mezzi atti a recuperarle. La *femme naturelle* è infatti un essere libero e potente: libero in quanto dispone totalmente dell'esercizio delle sue facoltà; potente in quanto queste eguagliano i suoi bisogni. Le leggi naturali, che nell'uomo come nelle bestie si manifestano attraverso l'istinto e l'imitazione, guidano l'essere umano fino alle soglie della pubertà; qui la natura separa i sessi differenziandoli. Alla *femme naturelle* sono date tre qualità la cui privazione è la fonte di tutti i mali: la libertà, la forza e la salute; dopo la giovinezza e l'amore, la vecchiaia e la morte sono da essa accettati senza rimpianti né timori; una infanzia libera, senza interventi di educatori mercenari, un amore altrettanto libero con un compagno né geloso né importuno; una vecchiaia senza malattie né pretese ridicole: questa in breve la storia della *femme naturelle*.

Prevedendo possibili obiezioni e contestazioni, Laclos sceglie di aprire la polemica con due fra i più illustri confutatori dello stato

di natura: Buffon e Voltaire. A quest'ultimo, indignato di fronte alle argomentazioni rousseauiane intese a negare la « naturalità » dell'affetto materno, Laclos risponde dimostrando che al di là del bisogno della sopravvivenza, l'attaccamento materno è il frutto delle istituzioni umane. A Buffon, che nega una naturalità possibile oltre i limiti stabiliti dal sociale³, Laclos ribatte che non sono state percorse tutte le solitudini del globo e che comunque, anche se la terra fosse conosciuta per intero e non si trovasse in alcun luogo traccia dell'uomo allo stato di natura, in nessun caso si potrebbe dedurne l'arbitrarietà della condizione ipotizzata:

puisqu'il est prouvé, et généralement consenti que l'espèce humaine est susceptible de perfection⁴.

Quindi attacca Buffon sul suo stesso terreno: quello dell'osservazione naturale. La specie umana sopravvive anche senza la società civile; l'attaccamento del padre verso i figli non è iscritto nella natura; quello della madre è voluto dalla legge naturale fin quando dura la stretta dipendenza fisica del piccolo. Quanto all'idea di *bonheur*, Laclos ritorce contro Buffon le osservazioni dell'*Histoire naturelle* sulle abitudini degli animali selvatici:

La nature leur a donné à tous des désirs aisés à satisfaire... Amour et liberté, quels bienfaits ! Ces animaux que nous appelons sauvages parce qu'ils ne sont pas soumis, ont-ils besoin de plus pour être heureux ? Ils ont encore l'égalité, ils ne sont ni les esclaves, ni les tyrans de leur semblables⁵.

La natura quindi crea solo esseri liberi; è la società che li trasforma in schiavi e tiranni. È il concetto di *bonheur* che vien fuori dall'opera di Rousseau, dal primo *Discours* all'*Emile*.

Bonheur è un termine chiave⁶, legato al continuo richiamo alla

³ « ... un empire, un monarque, une famille, un père, voilà les deux extrêmes de la société; ces deux extrêmes sont aussi les limites de la nature... » Laclos, *EF*, p. 450.

⁴ Laclos *EF*, p. 451.

⁵ *ivi*, p. 453.

⁶ Tutta la problematica dell'epoca, così densa di motivi e di suggestioni, si muove sullo sfondo di un lessico limitato; pochi sono i termini che contano: *raison, liberté, société, éducation, bonheur*... A partire da questi si è sviluppata una letteratura molto vasta che finisce col gettar luce sulle contraddizioni e sulle concordanze di pensiero dell'epoca dell'Illuminismo. Il termine *bonheur* in parti-

condizione naturale, la sola che ne consente la realizzazione; tuttavia proprio il più « naturale » tra gli stati rintracciabili in natura, la vita animale, sanziona la distanza del *bonheur* dalla *raison*: è il distacco dall'animale che segna l'instaurarsi della ragione, e al contempo tale distacco è lì, ad indicare l'irraggiungibile e ormai perduto modello di *bonheur*, l'improbabile Mito. *Bonheur* e *raison* sembrano stabilire così due campi di opposizione, in cui l'uno è l'immagine negativa dell'altro, in cui cioè l'esistenza è garantita da una reciproca delimitazione: concetto analogo a quello che Diderot, nel *Supplément au Voyage de Bougainville*, esprime nella brevissima storia della miseria umana tracciata da B⁷.

Nel secondo saggio su *l'Education des Femmes*, Laclos precisa l'ipotesi di una progressiva degradazione della originaria libertà e felicità umana che ha inevitabilmente portato ad un contratto, il quale è garanzia dei rapporti sociali e al tempo stesso freno e repressione al libero gioco e degli istinti originari:

La nature ne crée que des êtres libres; la société ne fait que des tyrans et des esclaves; toute société suppose un contrat, tout contrat une obligation respective. Toute obligation est une entrave qui répugne à la liberté naturelle; aussi l'homme social ne cesse de s'agiter dans ses liens, il tend à s'y soustraire, il cherche à en rejeter le poids sur ses semblables, il ne veut retenir que le bout de la chaîne pour la diriger à son gré⁸.

Il contratto sociale non è quindi la *loi naturelle* poiché segna il distacco dallo stato di natura e lo stabilirsi del sociale, e tuttavia è

une loi de la nature, ou plutôt la Ire vengeance que la Nature abandonnée tire de l'homme social⁹.

nella misura in cui, ponendo la Legge e il Divieto, crea simultaneamente il possibile luogo della Trasgressione. Questo passo dell'*Essai* può considerarsi come particolarmente esemplificativo di una contraddizione interna al discorso razionalistico dell'età dell'Illuminismo; una sgranatura che si fa evidente nello spazio che intercorre

colare è stato oggetto di studi attentissimi quanto rigorosi da parte di A. O. Lojevo, di C. Rosso, di R. Mauzi tra gli altri.

⁷ D. Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, (*Dialogue entre A et B*), in *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951, p. 998.

⁸ *EF*, p. 457.

⁹ *ivi EF*, p. 457.

tra la problematica rousseauiana, tutta al servizio di un progetto di liberazione dell'uomo (ma al di là dell'individuo concreto poiché sullo sfondo essa persegue l'idea della continuità della specie) e, all'estremità opposta, il progetto delineato da Sade, la realizzazione della *Nature Originelle*, ovvero la pulsione primaria dell'individuo e il comportamento collettivo, i crimini, la corruzione, le perversioni mostruose che testimoniano la vocazione al Male e all'Autodistruzione dell'uomo:

... La cruauté est empreinte dans les animaux, chez lesquels, ainsi que je crois vous l'avoir dit, les lois de la nature se lisent bien plus énergiquement que chez nous; elle est chez les sauvages bien plus rapprochée de la nature que chez l'homme civilisé: il serait donc absurde d'établir qu'elle est une suite de la dépravation. Ce système est faux, je le répète. La cruauté est dans la nature; nous naissons tous avec une dose de cruauté que la seule éducation modifie...¹⁰.

Il punto che unisce i due sistemi è la ragione, intesa come organo di calcolo e di pianificazione. Uno dei più penetranti interpreti del pensiero di Rousseau scrive:

L'unico potere *legittimo* è il potere che esercita sopra le volontà individuali il principio della legittimità come tale¹¹.

e ancora:

... lo scopo essenziale di essa (la dottrina sociale e politica di Rousseau) mira a porre bensì gli individui sotto una legge con obbligazione universale, ma nel formare questa legge in modo che scompaia da essa ogni ombra di arbitrio¹².

L'uomo come essere umano generico è al di là di ogni responsabilità, di ogni etica: è solo l'organizzazione sociale, e quindi storica, che è la causa della corruzione e del male.

Nel linguaggio di Sade, che pure usufruisce dei vecchi moduli ed eredita un lessico inadeguato, traspare invece l'inarticolata possibilità di distruzione che è implicita nella Ragione, nella forma che

¹⁰ D.A.F. de Sade, *La Philosophie dans le Boudoir*, Paris, J.J. Pauvert, 1968, (d'ora in poi *PhB*) p. 124.

¹¹ E. Cassirer, *Il problema Gian Giacomo Rousseau*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 37.

¹² *Ivi*, p. 41.

la ragione illuministica si è data. In una universale ed equivalente possibilità di scambio tra eguali, dove fondare il principio della negazione? perché privarsi del minimo piacere per qualcuno che è in certo senso fungibile in sé, che non *mi* è niente, che non mi interessa in nulla?

« (Dolmancé) — ... Que nous font... les douleurs occasionnées sur le prochain? les ressentons-nous? Non; au contraire nous venons de démontrer que de leur production résulte une sensation délicieuse pour nous.

A quel titre ménagerions-nous donc un individu qui ne nous touche en rien? A quel titre lui éviterions-nous une douleur qui ne nous coûtera jamais une larme, quand il est certain que de cette douleur va naître un très grand plaisir pour nous? »¹³

Mentre in Rousseau l'ipotesi di una Natura in cui si realizzano *liberté* e *bonheur* è necessaria al sistema solo come proiezione esterna, come tempo mitico che delimiti l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità, per Sade la Natura è il Senso, la ragione stessa della storia. Se Taine, come riferisce Cassirer¹⁴, ha potuto parlare, a proposito del *Contrat Social*, di immenso carcere o convento, lo stesso potrebbe dirsi dei castelli isolati dal mondo esterno delle opere di Sade, da *Justine* alle 120 *Journées de Sodome*, che con le loro leggi e gerarchie delineano un'organizzazione rigorosissima, un meccanismo perfetto, il quale funziona in vista della negazione, della distruzione sistematica delle norme che lo hanno prodotto, e quindi in ultima analisi lavora in vista della sua autodistruzione finale. Se infatti il piacere, che è la Legge prima, si realizza solo in quanto negazione del Divieto, la Trasgressione diviene l'imperativo categorico della ragione sadiana. Il sistema implica e quindi pone la Legge in una dialettica che prevede il piacere e il suo contrario; esso si regge sulla continua violazione dei limiti del proibito. La logica implicita nel sistema finisce col realizzarsi anche a spese della volontà stessa. Scompare in definitiva anche qui l'arbitrio dell'individuo e riemerge l'astutezza della pura logica:

... il ne suffit pas qu'il (le monstre) soit par lui-même une transgression de l'espèce humaine, réalisée par la Nature destructrice de ses propres

¹³ Sade, *PhB*, p. 122.

¹⁴ Cassirer, *op. cit.* p. 29.

oeuvres. Il faut encore qu'il dépasse son anomalie particulière, sous peine de se retrouver dans les mêmes limites que le moi constitué par les normes¹⁵.

Ma su che cosa si esercita l'attività del piacere? qual'è il meccanismo che lo produce e che lo sostiene? Nel libro V dell'*Emile (Sophie ou la Femme)* si legge:

... la femme est faite spécialement pour plaire à l'homme; si l'homme doit lui plaire à son tour, c'est d'une nécessité moins directe, son mérite est dans sa puissance, il plait par cela seul qu'il est *fort*. Ce n'est pas ici la loi de l'amour, j'en conviens; mais c'est celle de la nature, antérieure à l'amour même... L'art le plus sûr d'animer cette *force* est de la rendre nécessaire par la *résistance*. Alors l'amour-propre se joint au désir, et l'un triomphe de la *victoire* que l'autre lui fait remporter¹⁶.

Dolmancé, il libertino pedagogo della *Philosophie dans le Boudoir*, alternando lezioni dimostrative a tirate filosofiche, così si rivolge alla giovane ed entusiasta allieva Eugénie:

L'acte de jouissance est une passion qui, j'en conviens, subordonne à elle toutes les autres, mais qui les réunit en même temps. Cette envie de *dominer* dans ce moment est si forte dans la nature qu'on la reconnaît même dans les animaux... Cette débilité où la nature condamna les femmes prouve incontestablement que son intention est que l'homme qui jouit plus que jamais lors de sa *puissance*, l'exerce par toutes ses *violences* que bon lui semblera, par des supplices même, s'il le veut.¹⁷

Laclos, con il suo ben noto gusto della metafora militare che gli deriva dal suo passato di ufficiale di carriera, fa dire a M.me de Merteuil:

Pour moi, je l'avoue, une des choses qui me flattent le plus, est une *attaque* vive et bien faite, où tout se succède avec ordre quoique avec rapidité; qui ne nous met jamais dans ce pénible embarras de réparer nous-même une gaucherie dont au contraire nous aurions du profiter; qui sait garder l'air de la *violence* jusque dans les choses que nous accordons, et flatter avec adresse nos deux passions favorites, la gloire de la *défense* et le plaisir de la *défaite*¹⁸.

¹⁵ P. Klossowski, *Préface de Aline et Valcour*, in D.A.F. de Sade, Paris, J.J. Pauvert, 1963 (d'ora in poi *AV*) p. XVI.

¹⁶ J.J. Rousseau, *Emile*, in *Oeuvres complètes*, t. IV, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1969, p. 693-94 (i corsivi sono miei).

¹⁷ Sade, *PhB*, p. 284.

¹⁸ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, in *Oeuvres complètes* cit. (d'ora in poi *LD*) p. 52 (i corsivi sono miei).

Colpisce nei tre autori, ancor più delle affinità concettuali, la prossimità stilistica¹⁹: il lessico e le metafore si riferiscono ad uno stesso campo immaginativo che si manifesta ossessivamente attraverso coppie oppostive di significanti quali forza-resistenza, violenza-debolezza, attacco-difesa. Il piacere, il godimento sorgono là dove si creano i presupposti della violenza:

Vous ressemblez beaucoup aux chiens de chasse, vous ne faites jamais si bien la curée que quand vous avez forcé la bête²⁰.

dice M. de Mirville a Delcour.

L'erotismo settecentesco pare aver trovato l'oggetto ideale di quel « ritorno » della natura che Rousseau e Laclos identificano con l'ebbrezza della vittoria e Sade con la voluttà della violenza nella figura della virtuosa, sorella di Clarissa; a Justine essa ha prestato non pochi tratti, meticolosamente elencati da Sade nel Piano preliminare alla stesura di *Les Infortunes de la Vertu*: « Pudeur », « Horreur du Mal », « Piété », « Bienfaisance », « Amour du Bien et de la Vérité »²¹. La descrizione della *Femme naturelle* di Laclos, quantunque meno moralistica, non se ne discosta sostanzialmente:

Créons à notre gré une femme parfaitement heureuse, autant au moins que l'humanité le comporte; ce sera celle qui, née d'une mère tendre, n'aura pas été livrée en naissant aux soins d'une mercenaire; qui, plus grande, aura été élevée sous d'une institutrice également indulgente, sage et éclairée qui, sans jamais la contraindre, et sans l'ennuyer de ses leçons, lui aura donné toutes les connaissances utiles et l'aura exemptée de tous les préjugés... dont la fortune sera telle, qu'abondamment pourvue de nécessaire, elle ne soit jamais embarrassée d'un superflu qu'elle ne désirera point; qui vivra sans ambition comme sans crainte; qui, après avoir eu la plus grande sensibilité pour le plaisir, trouvera dans la douleur ou dans les privations le stoïcisme le plus philosophique²².

¹⁹ Nel discorso della Merteuil, tuttavia, al di sotto della metafora, si inserisce un ulteriore livello, quello dell'ironia; nella misura in cui regola le sorti del gioco e distribuisce i ruoli secondo l'ordine da lei prescelto, ella ne mostra il rovescio e ne irride la logica.

²⁰ Sade, *AV*, p. 95.

²¹ Sade, *Plan de les Infortunes de la Vertu*, J.J. Pauvert, Paris, 1959, in *Les Infortunes de la Vertu*, pp. LV-LVIII.

²² *EF*, p. 447-48.

Un'immagine rovesciata del mondo, un luogo ideale, ma chiuso ed angusto che ricorda i bizzarri ginecei o i colti serragli dell'esotismo settecentesco; uno spazio privo di coordinate temporali che rischia di violare continuamente la fragile grata che lo separa dallo spessore della storia. Al di là, lo spazio si dilata enormemente, e si riempie di forme e di figure singolari, diverse tra loro eppure legate da uno stesso e monotono meccanismo, quello che simultaneamente produce la vittima e il suo oppressore:

Les femmes manquant de force ne purent défendre et conserver leur existence civile; compagnes de nom, elles devinrent bientôt esclaves de fait, et esclaves malheureuses; leur sort ne dut guère être meilleur que celui des noirs de nos colonies²³.

La conferma si ritrova negli appunti inediti di Laclos, conservati alla Bibliothèque Nationale di Parigi riguardanti il comportamento di popolazioni primitive e dei quali citeremo alcune note²⁴.

Tra i Samoidei, ove esiste un mercato delle donne, « ... le mari, s'il n'en (de sa femme) est pas content, peut la renvoyer et reprendre son prix — l'une des causes du renvoi est le poil trouvé ailleurs qu'à la tête... » e ancora, per quanto concerne i tabù rituali « ... Il ne leur (aux femmes) est pas permis de chasser... elles chantent la victoire mais il ne leur est pas permis d'en (des fruits de la chasse) manger que ce que les hommes veulent bien leur en envoyer... ».

In Groenlandia, « ... Les Groenlandais mangent seuls et se font servir par leurs femmes qui ne touchent rien que leur mari ne soit levé — le mari corrige sa femme à coups de bâton sans qu'elle ne garde rancune — ils boivent le sang des veaux marins et n'en donnent point à leurs femmes... ».

In Madagascar, « ... la femme peut se réunir à un autre homme quand son mari y consent et il y consent facilement par amitié ou intérêt. Si la femme est subornée sans consentement du mari, l'amant est condamné à une amende... ».

Tra gli Ottentotti « ... Si une fille veut refuser le mari que ses

²³ *ivi*, p. 458.

²⁴ È da ritenere che le note sparse del manoscritto di Laclos abbiano avuto come fonte non il testo di Thomas, come afferma L. Versini a pag. 632 dello studio già citato, bensì *L'Histoire générale des Voyages* di Laharpe, come risulta da un confronto da noi effettuato su quei testi.

parents lui présentent elle est obligée de passer avec lui une nuit qui est employée ... à se pincer, à se chatouiller, à se fouetter — si elle résiste à cette épreuve elle devient libre, si non, elle est obligée de l'épouser...».

Tra gli Ustiaki « ... Les femmes s'achètent communément (100 Roubles...) — sont livrées à leurs maris à l'âge de 7 ou 8 ans... ».

In Giappone « ... le mari peut avoir autant de concubines qu'il veut — l'adultère de la femme est puni de mort... ».

La condizione di oppressa e il disprezzo per il suo stato di subordinazione hanno suggerito alla donna di sostituire l'astuzia alla forza come la sua debolezza le ha ispirato l'arte della seduzione: il piacere contro la repressione ²⁵.

Il concetto di piacere è legato a quelli di bellezza e di amore, e questi, in quanto *beauté de choix* e *amour exclusif* ²⁶, sono a loro volta concetti che presuppongono un'idea di selezione e quindi validi per la donna della società civile e non per la *femme naturelle*. La bellezza è infatti

l'apparence la plus favorable à la jouissance, la manière d'être qui fait espérer la jouissance la plus délicieuse ²⁷.

Attraverso un dosaggio comparato, nella memoria, dei piaceri goduti, l'uomo ha potuto fissare dei motivi di preferenza, come statura, freschezza, forza, la cui unione ha permesso di formulare un concetto di bellezza che, in quanto memoria di passati piaceri, non può sussistere allo stato di natura. L'uomo della società civile ha un gioco di immaginazione molto più libero; l'uso degli abiti ha stimolato la curiosità, e questa il desiderio e l'illusione del piacere.

Il codice della bellezza è soggetto a mutazioni secondo varianti storiche e spaziali, ma ciò che rimane stabile nel meccanismo di produzione è il principio della costante media:

Les traits que la nature produit rarement, quelque forme qu'ils puissent avoir, ne lui rappelant aucun souvenir, ne lui donnent aucune espérance et conséquemment ne sont pas beaux à ses yeux ²⁸.

²⁵ Vedi pp. 459-60.

²⁶ Si tratta di una precisazione in nota. Bellezza e amore sono concetti che presuppongono il vivere nella società civile.

²⁷ EF, p. 461.

²⁸ EF, 464.

Il principio, voluto dalla società, dell'unione stabile, ha modificato i costumi e la disposizione stessa alla voluttà.

All'attrazione del dato fisico si sono aggiunte le caratteristiche morali; ne discende che la bellezza muta secondo i costumi dei popoli:

La beauté de tous les temps de tous les lieux, de toutes les personnes, est donc toujours, comme nous l'avons dit plus haut, l'apparence la plus favorable à la jouissance et, de cela même, il suit qu'elle doit varier au gré de la diversité des opinions, sur ce qui donne plus ou moins de prix à cette jouissance ²⁹.

La bellezza, così definita, indica una relazione funzionale: essa è misura del godimento, del piacere che è in grado di procurare; ma un simile concetto di bellezza che, secondo l'intuizione di Laclos, può esser valido solo nella società civile, diventa il criterio generale di valutazione. Si rovesciano così le posizioni teoriche iniziali dell'*Essai*. Non è più la critica alla società civile che fa sorgere, *al negativo*, una possibilità o un'utopia alternativa, ma al contrario, le « apparenze » della società civile assurgono a norma assoluta di giudizio. Nel parallelo che Laclos stabilisce tra la donna corrotta dalla società e la *femme naturelle*, quest'ultima viene descritta e classificata secondo le sue « attitudini » a procurare piacere, secondo le sue « qualità » funzionali alla soddisfazione dell'eros, ed in definitiva, pur senza le risorse dell'artificio da cui trae vantaggio la cittadina, si pone come oggetto di godimento più ricco di lusinghe:

... sa peau, colorée par le soleil, est d'une teinte plus brune, mais plus animée; elle est moins fine à la vérité, mais, si par là la sensation du toucher est moins générale, elle devient plus forte dans les parties qui en sont le siège et l'organe, et qui ont conservé toute leur sensibilité; ses chairs, continuellement battues par un air vif, sont plus fermes et plus vivantes... quand elle s'anime, le désir ou la volupté ne s'y peignent pas avec moins d'énergie... sa parure est sa chevelure flottante, ses parfums sont un bain d'eau claire. Cet état, nous l'osons l'assurer, est le plus favorable à la jouissance ³⁰.

L'occhio che osserva, confronta e pesa le differenze, stabilisce al contempo una scala di valori secondo criteri esclusivamente erotici,

²⁹ *ivi*, p. 466.

³⁰ EF, p. 440-41.

non diversamente dallo sguardo del libertino Valmont che si posa sulla Présidente de Tourvel:

... pour être adorable il lui suffit d'être elle-même... toute parure lui nuit; tout ce qui la cache la dépare: c'est dans l'abandon du négligé qu'elle est vraiment ravissante. Grâce aux chaleurs accablantes que nous éprouvons, un déshabillé de simple toile me laisse voir sa taille ronde et souple. Une seule mousseline couvre sa gorge; et mes regards furtifs, mais pénétrants, en ont déjà saisi les formes enchanteresses ³¹.

L'occhio che osserva è quello dell'animale da preda, abile ad identificare la vittima, pronto ad insinuarsi furtivamente e ad approfittare della minima esitazione o abbandono, non per sorprenderla tuttavia a tradimento, poiché la resa immediata toglierebbe ogni mordente al piacere che deve invece seguire l'ultima e fulminea mossa che decide la disfatta, dopo un lungo e crudelissimo gioco:

Ah! qu'elle se rend, mais qu'elle combatte; que sans avoir la force de vaincre, elle ait celle de résister; qu'elle savoure à loisir le sentiment de sa faiblesse, et soit contrainte d'avouer sa défaite. Laissons le braconnier obscur tuer à l'affût le cerf qu'il a surpris; le vrai chasseur doit le forcer ³².

Un elemento di più crudele natura si inserisce nel piano del discorso: la vittima braccata deve non solo prolungare la caccia, e il divertimento che questa comporta, con ostinata e selvaggia resistenza; essa deve soprattutto essere cosciente del suo cedimento, della sua umiliazione; il vero piacere non è nel possesso, nella cieca conquista, ma al contrario esso sta nel feroce godimento del tormentatore di fronte ai disperati guizzi, ai vani tentativi della vittima chiusa nei lacci e ormai consapevole di essere senza scampo:

Mon projet, au contraire, est qu'elle sente bien la valeur et l'étendue de chacun des sacrifices qu'elle me fera; de ne pas la conduire si vite, que le remords ne puisse la suivre; de faire expirer sa vertu dans une lente agonie; de la fixer sans cesse sur ce désolant spectacle; et de ne lui accorder le bonheur de m'avoir dans ses bras, qu'après l'avoir forcée à n'en plus dissimuler le désir ³³.

³¹ LD, p. 45.

³² LD, p. 77-78.

³³ *ivi*, p. 167.

È lo « spettacolo desolante » della virtù sconfitta, la rivelazione del desiderio, il graduale e consapevole instaurarsi della Trasgressione che chiude il cerchio del progetto iniziale:

J'aurai cette femme; je l'enlèverai au mari qui la profane: j'oserai la ravir au dieu même qu'elle adore. Quel délice d'être tour à tour l'objet et le vainqueur de ses remords! Loin de moi l'idée de détruire les préjugés qui l'assiègent! ils ajouteront à mon bonheur et à ma gloire. Qu'elle croie à la vertu, mais qu'elle me la sacrifie; que ses fautes l'épouvantent sans pouvoir l'arrêter; et qu'agitée de mille terreurs, elle ne puisse les oublier, les vaincre que dans mes bras ³⁴.

La voluttà si genera dalla continua violazione dei limiti dell'etica e dalla profanazione del divieto; la fondazione di una morale diviene quindi necessario elemento della logica criminosa dell'eroticismo, anzi ne è il senso stesso, il significato soggiacente, così come l'eterna innocenza di Justine è il presupposto per lo sviluppo di moduli erotici della Trasgressione che finiscono col costituire la variante formale di una logica immutabile che pone da un lato le carni martirizzate ma perennemente ignare della vittima e dall'altro il sorriso onnipotente del carnefice ³⁵.

La misura della voluttà è in proporzione alla mortificazione della virtù e viceversa, l'avvilimento della virtù è il nutrimento profondo del piacere. Sull'altro versante, e cioè della virtù umiliata, il piacere è investito di connotazioni masochistiche ³⁶; il tormento e

³⁴ Laclos LD, p. 46.

³⁵ Klossowski, *op. cit.* « Comment le sadisme pourrait-il jamais se manifester en dehors des limites institutionnelles qui représentent justement la négation de tout ce que Sade exalte, si cette négation ne se pouvait réfuter sourdement à partir de son objet même (FAIS CE QUE JE T'INTERDIS DE FAIRE) recelant sa négation interne, tout en étant maintenue aux fins de cette négation de la négation (CONSERVE-MOI POUR QUE TU PUISSES M'OUTRAGER) », p. XIII.

³⁶ Come fa osservare Laurent Versini nel suo documentatissimo studio già citato, Laclos è certamente debitore del sensualismo di Diderot, benché questi, forse il più bizzarro degli *esprits des Lumières*, condiziona il giudizio che egli dà della donna ad aspetti deliranti se non allucinatori della vita dei sensi; le manifestazioni d'isterismo, come quelle delle convulsionarie di Saint-Médard, si confondono con i segni esasperati della sensibilità che la donna « infantile » e « selvaggia », riceverebbe dalla natura.

Et de nos jours, n'avons-nous pas vu une de ces femmes qui figuraient en bourrelet l'enfance de l'Eglise, les pieds et les mains cloués sur une croix, le côté

le crudeltà patite si trasformano in motivo di godimento riflesso, nella misura in cui vengono percepite come atte a procurare piacere all'amato:

Ce n'est pas que je n'aie des moments cruels; mais quand mon coeur est le plus déchiré, quand je crains de ne pouvoir plus supporter mes tourments, je me dis: Valmont est heureux, et tout disparaît devant cette idée, ou plutôt elle change tout en plaisirs³⁷.

Se è vero che le *Liaisons dangereuses* ubbidiscono ad una logica che è quella dell'infrazione all'ordine³⁸, ciò trova la sua ultima e puntuale conferma nella colpevole ammissione della Présidente de Tourvel che coglie lo scandalo della situazione ed esprime, suo malgrado, la verità profonda dell'opera: la ricompensa della Trasgressione, del Male è il piacere. Altro è il piano lungo il quale si sviluppa l'*Essai* che è quello, come già si è visto, dell'apparenza, della morale convenzionale, la quale nelle *Liaisons dangereuses* era presente come puro pretesto per l'azione, come meccanismo di conflitto.

Il terzo saggio dell'*Education des Femmes* definisce il campo dell'esperienza culturale della donna; si tratta di uno spazio assai vasto che va dalla storia e dalla letteratura alle lingue antiche e moderne fino alle scienze naturali; nessun ramo del sapere viene escluso come superfluo o dannoso proprio perché la lettura dovrà supplire alle manchevolezze della prima educazione; questa infatti fornisce materiali e strumenti, ma non le possibilità d'uso, che sono il risultato dell'esperienza collettiva e dirette alla conservazione del sociale:

Elle apprendra dans les moralistes à connaître les passions, à les diriger, à les maîtriser au besoin; à apprécier le beau, le juste et l'honnête; à le préférer à l'utile... L'effet de cette lecture sur un sujet bien né doit être un amour de la vertu porté jusqu'à l'enthousiasme et qui ne lui laisse

percé d'une lance, garder le ton de son rôle au milieu des convulsions de la douleur, sous la sueur froide qui décollait de ses membres, les yeux obscurcis du voile de la mort, et, s'adressant au directeur de ce troupeau de fanatiques, lui dire, non d'une voix souffrante: *Mon père, je veux dormir*, mais d'une voix enfantine: *Papa, je veux faire dodo?* (Diderot, *Sur les Femmes* in *Oeuvres* cit. p. 952.

³⁷ Laclos, *LD*, p. 333.

³⁸ Vedi T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, in *L'analisi del racconto*, Bompiani, 1969, pp. 264 e ss.

trouver de plaisir que dans le beau, le juste et l'honnête; une extrême horreur du vice; le courage et la sévérité pour soi, la pitié et l'indulgence pour les autres; enfin les connaissances générales sur l'homme et ses devoirs³⁹.

L'ultimo livello dell'apparenza, i costumi e le usanze sociali, sono, nel sistema educativo, di Laclos, affidati ai modelli proposti dalla letteratura, dal Bildungsroman borghese, *Clarissa*; e tuttavia la tentazione si annida proprio e soprattutto nelle sinuosità dell'arte letteraria, anche dietro le sembianze innocenti della giovinetta virtuosa che ha fatto lacrimare più di una generazione:

Et cependant Clarisse a fait la plus grande faute qu'une jeune fille puisse faire, puisqu'elle a fui la maison paternelle avec son séducteur. On peut craindre qu'une jeune personne ne soit rassurée, par cet exemple, sur la crainte du mépris auquel on échappe si rarement après une semblable démarche et, en ce sens, cette lecture peut lui être dangereuse⁴⁰.

I piani di nuovo si ritrovano e si incrociano: le virtù che l'educazione deve coltivare e sviluppare, l'amore del bello, del giusto, dell'onesto, l'orrore del vizio, la pietà, la generosità verso il prossimo, ripropongono quasi letteralmente l'elenco delle virtù della Justine di Sade; d'altra parte, l'esperienza intellettuale proposta come ultimo livello dell'apprendistato della virtù richiama la severa educazione e l'estenuante allenamento al libertinaggio di M.me de Merteuil:

J'étudiai nos moeurs dans les Romans; nos opinions dans les Philosophes, je cherchai même dans les moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous, et je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser, et de ce qu'il fallait paraître⁴¹.

Per il libertino si tratta di acquisire delle tecniche per il completo dominio dell'apparenza, ma il dispendio di energia è identico a quello richiesto per l'acquisizione della virtù come *essenza*; il libertinaggio diventa virtù nel momento in cui ne assume le forme, e si sottopone ad una identica disciplina nella formazione e inflessibilità nella condotta:

³⁹ Laclos, *EF*, p. 474.

⁴⁰ Laclos, *EF*, p. 479.

⁴¹ Laclos *LD*, p. 202-203.

elle a une sotte ingénuité qui n'a pas cédé même au spécifique que vous avez employé [...] et c'est, selon moi, la maladie la plus dangereuse que femme puisse avoir. Elle dénote, surtout, une faiblesse de caractère presque toujours incurable et qui s'oppose à tout; de sorte que, tandis que nous nous occuperions à former cette petite fille pour l'intrigue, nous n'en ferions qu'une femme facile ⁴².

Ugualmente dura ed inappellabile è la punizione che segue l'infrazione. Se la Présidente « sera mise à mort » ⁴³ per aver trasgredito l'imperativo della morale convenzionale, anche Valmont soccomberà per aver violato il dettato del libertinaggio, che è quello dell'infrazione. Nella trasparenza della filigrana delle *Liaisons dangereuses*, il mondo convenzionale dell'ingenua perde la purità dei suoi contorni, in un sistema ad incastro i cui i limiti della virtù sono segnati dal libertinaggio. Nel gioco delle strutture che procede per *alternanze* e *complementarietà* ⁴⁴ trova compiutezza formale il modello della negazione: il mondo della morale autorizzata è circoscritto e necessitato dalla logica dell'interdetto.

L'argomentazione apparentemente rivoluzionaria dell'*Essai* opera di fatto una proiezione mitica della logica dell'apparenza: le virtù della *Femme naturelle* descrivono l'ordine necessario alla ragione settecentesca, ma contemporaneamente alludono ad altro, e le contraddizioni del testo, enfatizzate dal confronto stabilito con i motivi ricorrenti nell'opera di Laclos più carica di senso, *Les Liaisons dangereuses*, sembrano confortare l'ipotesi di un nesso profondo che collega i due livelli del discorso. Si potrebbe paradossalmente interpretare le *Liaisons* come il trattato dell'*Anti-Education*: qui, dove le intenzioni e le azioni si rifrangono e si rinviando in un « gioco di specchi » senza fine, il punto di fuga dei due ordini, apparenza ed essenza, o la virtù e la sua negazione, coincide con il motore stesso dell'opera; il punto in cui nascono i movimenti segreti della struttura, la figura femminile portatrice del Male, è anche il solo non descritto, il luogo che si autodefinisce e che si indica tacitamente.

CLOTILDE IZZO GALLUPPI

⁴² Laclos, *LD*, p. 275.

⁴³ R. Vailland, *Laclos par lui-même*, Aux Editions du Seuil, Paris, 1953, p. 49.

⁴⁴ Y. Belaval, *Choderlos de Laclos*, Seghers, Paris, 1972, p. 36.

UNA NUOVA CHIAVE DI LETTURA PER *PARADISO*: IL SURREALISMO

« Porque siempre la madurez es una posibilidad, no una realización ».

José Lezama Lima

Ci pare opportuno, a nove anni dalla sua pubblicazione, riproporre qui in Italia, dove abbiamo la fortuna di poterlo leggere nella bella edizione de « Il Saggiatore », il complesso e difficile romanzo del cubano José Lezama Lima ¹ suggerendo però una chiave di lettura nuova, poiché riteniamo che il tempo trascorso, se da una parte ci ha aiutato a « digerire » l'intricato barocchismo dell'autore, dall'altra ci ha posto inquietanti interrogativi sul significato profondo dell'essere uomo. A queste domande *Paradiso* dà una risposta di gran valore poiché indica a quel disperato ricercatore di se stesso che è l'uomo d'oggi (e l'intellettuale latino-americano particolarmente per la serie di sollecitazioni che subisce attualmente) come sia possibile installarsi nella vita con tranquilla e gioiosa padronanza.

Una nuova lettura dell'opera dovrebbe attraversare la « selva oscura » delle digressioni fantastiche, nostalgiche, aneddotiche per seguire il filo d'Arianna di una biografia spirituale che, seppure dissimulata da un accavallarsi di spunti e pretesti letterari, a mio parere, costituisce un momento di ottimismo sorprendente. Ognuno contribuisce a costruire la propria identità, suggerisce Lezama Lima: bisogna però non opporsi al destino che ci conduce per un sentiero stabilito, né al caso che ci può offrire deviazioni inattese e proficue; bisogna saper osservare per decifrare i segni che ci aiutano a sco-

¹ José Lezama Lima, *Paradiso*. La Habana, Ediciones Unión (UNEA), 1966. Tradotto in italiano da Arrigo Storchi e Valerio Riva, con un saggio introduttivo di Julio Cortázar e una poesia di José Agustín Goytisolo. Milano, Il Saggiatore, 1971. Citeremo da quest'ultima edizione.

prire il nostro destino e perseguirlo con impegno e innocenza. Il viaggio del protagonista attraverso la propria infanzia e adolescenza è faticoso e avvincente e finisce con un'assimilazione profonda di ciò che ha vissuto durante il proprio cammino che gli consente, alla fine, di cominciare davvero, cominciare ad essere uomo e poeta da un punto di riconciliazione profonda che è confluenza di tutte le linee oblique che si intersecano mosse dal destino o dal caso.

La grande lezione di Lezama Lima consiste, a mio avviso, proprio in questo finale di armonia, in questo mostrare, con la naturalezza di chi ha dominato il caos, di essere entrato nel proprio paradiso, di essere scivolato nel *kibbutz* così disperatamente perseguito dai personaggi di Cortázar, di essersi installato nel suo «*Aleph*». L'esile copertura romanzesca con cui vela il valore autobiografico del romanzo — si sa che molti fatti descritti sono realmente accaduti e che le vicende familiari rispecchiano quelle reali — cade più di una volta, e una narrazione condotta in terza persona può terminare in prima persona se il protagonista è José Cemí, «alter ego» dell'autore; nell'ultima pagina, poi, Lezama rivela la propria totale identità con Cemí, quando — e per la prima volta — ci mostra il protagonista che aspirando una boccata dal suo sigaro pronuncia le parole conclusive: «Possiamo cominciare»², ora Cemí è Lezama Lima, ora può veramente cominciare, come se la punta incandescente del suo avana (che forma parte integrante della personalità dello scrittore cubano) sia realmente il punto di incontro e di fusione di tutti gli opposti, gli «yin» e gli «yang» della vita³. *Paradiso* è prevalentemente una autobiografia spirituale in cui Lezama Lima, al di là di ogni aneddotica, estrae dal fiume dei ricordi e delle esperienze tutto ciò che ha avuto un significato vero e profondo nella sua formazione, secondo un criterio personalissimo che ci dà la misura della unicità del suo destino e della sua persona. Perciò leggere *Paradiso*, ritor-

² Lezama Lima, J.: Op. cit., pag. 547.

³ Cf. Julio Ortega, *Aproximaciones a «Paradiso»* in *Recopilación de Textos sobre J. L. Lima*. La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. 194: «José Cemí es un «alter ego» del autor, sin duda, y su nombre podría cifrar la declaración José Soy-yo...». Questa civetteria dell'autore mi pare esattamente uguale a quella di tanti pittori che nella folla dei personaggi dei propri quadri trovano un angolino dove mettere il proprio ritratto, cosa che mette in evidenza la necessità dell'autore di entrare nel quadro poiché egli ne è parte ed insieme creatore.

nare a *Paradiso* è forse una delle imprese più riconciliatrici che sia dato affrontare al lettore d'oggi³, e non solo per la ricchezza d'immagini, la densità di idee, la pirotecnica del linguaggio, quanto soprattutto, a mio avviso, per il senso di completezza, di sollievo che investe il lettore quando con quel «possiamo cominciare» sente che si può uscire dal tunnel oscuro, dal labirinto intricato che costringe l'uomo a girare senza scopo per ignoti sentieri; Lezama Lima è Teseo ormai fuori dal labirinto, un Teseo che ha sconfitto i suoi minotauri con tutte le armi possibili.

Per approdare a José Lezama Lima, come avverte Julio Cortázar nel suo bel saggio, è necessario penetrare nel suo mondo con la circospezione meravigliata e sorpresa di chi entra nella caverna di Alí Babà⁴, ed infatti *Paradiso*, come la grotta del famoso ladrone, è un inesauribile forziere che ci affascina con le sue dovizie ed il luccicore abbagliante delle sue gioie, tanto che a volte si rischia di perdere il senso del romanzo: è necessario perciò, e lo avverte Emir Monegal⁵, seguire dei punti di riferimento, farsi guidare da segni che conducano alla conclusione del romanzo con piena adesione. È importante, credo, tenere sempre presente la posizione dell'autore: un protagonista che sa stare in posizione eccentrica per potere, dal di fuori, vedere i fatti e viverli; perciò i ricordi e le esperienze del protagonista possono essere, e spesso lo sono, riflesso di cose vissute in prima persona, ma altre volte il ricordo di un episodio raccontato, l'esperienza di un altro personaggio assumono un rilievo essenziale nella vita di José Cemí, perché quel fatto, vissuto direttamente o mediato da un racconto — derivato, direbbe J. Lezama Lima —, è entrato a far parte della realtà del protagonista ed è imprescindibile per la sua completezza. Per esempio le vicende della famiglia Olaya non possono far parte del bagaglio autobiografico

³ Cfr. Mario Vargas Llosa: *Paradiso de José Lezama Lima* in *Nueva novela Latino-americana*, vol. 1 B. Aires, 1972 «... como universo narrativo, como realidad encarnada a través de la palabra, *Paradiso* es sin lugar a dudas una de las más osadas y magistrales aventuras literarias realizadas por un autor de nuestro tiempo», p. 137.

⁴ Cortázar, J.: *Approdare a Lezama Lima* in Lezama Lima, J.: Op. cit. p. XVIII.

⁵ Emir Rodríguez Monegal: *Paradiso en su contexto*, «Mundo Nuevo» N. 24, París, junio 68, pp. 40-44.

di Cemí-Lezama se non in modo derivato e cioè attraverso i racconti della nonna Augusta o della madre, eppure sono per lui essenziali; e così molti episodi del romanzo vanno ad accrescere in modo derivato lo strato sedimentoso su cui il protagonista edificherà la propria vita; sappiamo infatti che per l'autore si può vivere pienamente anche stando di lato, come appare chiaro nella relazione tra Cemí e Foción uniti solo dalla comune amicizia-amore per Fronesis.

Questo atteggiamento appartato⁶, questa attesa tranquilla, il protagonista l'eredita dal padre: « A me succede invece che rimango, senza far tante storie, fuori dal teatro, e allora ho l'impressione che tutto si riduca a questo: che ci sia qualcuno, di quelli che stanno dentro, in teatro, che si annoi e allora venga fuori per parlare con me, cioè non gli rimanga altro rimedio che dirigere i suoi passi verso il luogo dove mi trovo io. Infatti chi sta fuori del teatro, o perché non vuole o perché gli è impossibile entrare, non può imbattersi che in colui che ha trovato posto in teatro ma improvvisamente sente il bisogno di fuggirne»⁷. Dunque se José Eugenio occupa il suo posto *senza fare tante storie* è perché sa che nella vita caso e destino assegnano ruoli solo parzialmente modificabili, e da lui suo figlio José (Lezama Lima) ha ereditato — continuità biologica e spirituale — il modo di situarsi rispetto agli avvenimenti, attraverso Rialta, sua madre, che assume la funzione di specchio, di eco che trasmette il messaggio del padre al figlio.

La morte prematura di José Eugenio, che ha già raggiunto la pienezza della propria maturità, segna la rovina della famiglia, una rovina da cui sorge più forte l'ineludibile destino familiare, come appare da un commento di Foción su Fronesis e José Cemí: « Quei due attraversano quella tappa che tra noi è la vera consacrazione della famiglia, la tappa della rovina. Non la rovina economica, perché entrambi hanno una buona posizione nella borghesia. È qualcosa di più profondo, è la rovina per frustrazione di un destino familiare,

⁶ Lo stesso autore confessa in un'intervista: « He sido un solitario que cultiva el dialogo con fanatismo. Creo en la intercomunicación de la substancia, pero soy un solitario. Creo en la verdad y el canto coral, pero seguiré siendo un solitario. Participo, converso, me paro en la esquina y miro entorno, pero sigo siendo un solitario » in Centro de investigaciones Literarias de Casa de las Américas: *Interrogando a Lezama Lima*. Barcelona, ed. Anagrama, 1971, p. 14.

⁷ Lezama Lima, J.: Op. cit., p. 104.

e perciò ricercano un altro destino, ma è così che risultano *i migliori*»⁸.

Dal suo punto di osservazione, dunque, José Cemí ricerca il proprio destino, assorbe impulsi vitali, accumula ricordi con una lentezza maestosa e naturale, la lentezza che caratterizza Rialta e la stessa nonna Augusta la quale riconosce nel nipote i segni di questa peculiare caratteristica di famiglia: « Ma mio caro nipote Cemí, tu osservi tutto questo in tua madre e in me, proprio perché hai il potere di captare quel ritmo di crescita della natura. Una lentezza assai poco frequente, la lentezza della natura, davanti alla quale tu collochi una lentezza d'osservazione che è anche natura. Grazie a Dio, quella lentezza nel condurre l'osservazione a un'estensione favolosa è accompagnata da una memoria iperbolica. Tra molti gesti, molte parole, molti suoni, dopo che li hai osservati tra il sonno e la veglia, sai quello che accompagnerà la memoria secolarmente. (...) Tu parli del ritmo di crescita della natura, ma occorre avere molta umiltà per potere osservarlo, seguirlo ed ossequiarlo. In questo anch'io osservo che sei della nostra famiglia, la maggior parte delle persone interrompono, favoriscono il vuoto, fanno esclamazioni, presentano goffe esigenze, declamano arie da fantasmi, ma tu osservi quel ritmo che fa il compimento, il compimento di ciò che non conosciamo, ma che, come tu dici, ci è stato dettato, come il segno principale della nostra esistenza. Siamo stati dettati, cioè, eravamo necessari per far sì che il compimento di una voce superiore toccasse la sponda, si sentisse su terreno sicuro»⁹.

Il personaggio Cemí ha la porosità, l'umiltà e la naturalezza di una spugna che dopo essersi dilatata al massimo per un assorbimento passivo, può iniziare l'attività altruistica del dare che compete alla maturità.

Il viaggio del protagonista lungo l'infanzia e l'adolescenza si misura attraverso le pietre miliari di ricordi¹⁰ vissuti non alla ricerca di un proustiano tempo perduto — disperato tentativo di ricon-

⁸ Ibidem, p. 344.

⁹ Ibidem, pp. 437-438.

¹⁰ Ibidem, p. 355: « ... amputarsi la possibilità del ricordo è una azione che soltanto i mistici possono sopportare, vivendo nell'estasi la pienezza del paradiso ».

quistare un favoloso mondo passato —; al contrario il viaggio di Cemí è una conquista del futuro e una preparazione del dopo, del momento magico in cui fumando il proprio sigaro lo stesso Lezama Lima esclamerà: possiamo cominciare!

Paradiso è la costruzione di un castello interiore, l'ascesa verso la contemplazione dell'uomo da parte dell'uomo, il riconoscersi allo stesso tempo sorgente di luce e suo specchio, voce ed eco di un'umanità riconciliata e totale, punto di confluenza di caso e destino, di volontà e ricerca, di eros e thanatos, ed a questo paradiso si arriva attraverso una rigorosa esigenza verso se stessi, come avverte Rialta al figlio: «Ascolta quello che ti dirò: non rifiutare il pericolo, ma tenta sempre ciò che è più difficile. C'è il pericolo che affrontiamo come una situazione, c'è anche il pericolo a cui si confrontano gli ammalati, ma quello è il pericolo che non genera nessuna nascita, il pericolo senza epifania. Ma se l'uomo, nel corso dei suoi giorni, ha tentato ciò che è più difficile, sa di aver vissuto in pericolo, anche se la sua esistenza è stata silenziosa, anche se la successione dei suoi flussi e riflussi è stata blanda, lene, sa che nel giorno fissato per la sua trasfigurazione egli vedrà non i pesci nel loro fluire, tutti screziati come sono nella loro mobilità, ma i pesci nel cesto stellare dell'eternità»¹¹.

Per raggiungere il paradiso bisogna cercare la luce, cercare l'unica risposta possibile agli interrogativi esistenziali, ed infatti: «... la grandezza dell'uomo consiste nel poter assimilare ciò che gli è sconosciuto. Assimilare nella profondità è dar risposta»¹², ma solo per pochi è possibile la testimonianza di una simile avventura, pochi riescono ad ascendere alla propria totalità poiché è difficile abitare lo stato di innocenza dell'età dell'oro «quando è impossibile distinguere qualsiasi dicotomia»¹³, Lezama è uno di quei pochi: a lui poeta è consentita la conquista del paradiso perché è esente dal peccato originale, per lui puro, tutto è puro. Solo a queste condizioni ha significato cercare il pericolo di ciò che è difficile.

Quanto Cortázar dice, con tanta ragione, a proposito dello stile di Lezama Lima, mutatis mutandis, descrive perfettamente il suo stato

¹¹ Ibidem, p. 271.

¹² Ibidem, p. 293.

¹³ Ibidem, p. 291.

di innocenza esistenziale: «Frattanto, Lezama nella sua isola si sveglia con una gioia di preadamitico senza cravatta. Lui non si sente colpevole di nessuna tradizione diretta. Le assume tutte...»¹⁴.

Il romanzo si interessa dell'ipotesi di un paradiso che non sia al di là di noi, ma nella vita stessa: l'uomo, maturatosi attraverso le prove a cui è sottoposto durante l'infanzia e l'adolescenza, arriva alla conoscenza del profondo significato del suo essere senza temere più il fatale appuntamento con la morte e senza perdersi fra i tentacoli di un eros spesso infido e tentatore. Mi pare, dunque, indiscutibile il superamento che *Paradiso* rappresenta rispetto all'angoscioso pessimismo di coloro che si perdono nel labirinto della vita senza l'innocenza, la perseverante ricerca, l'applicazione a decifrare i segni del destino che guidano Lezama Lima attraverso inferno e purgatorio e lo conducono alla meta finale che è contemplazione serena dell'uomo e di tutto ciò che lo circonda da un punto di osservazione privilegiato: quello dell'uomo stesso.

Paradiso è dunque una testimonianza; se in dodici anni di meditazione e di lavoro — tanti ne ha impiegati Lezama Lima per comporlo — l'autore è riuscito a liberarsi di paure e tabù, ha capito il senso di dettagli insostituibili, ha potuto accettare con eguale naturalezza sogno e realtà, lo deve, io credo, anche a quel fondo surrealista comune a molti scrittori dell'America Latina, riconosciuto da alcuni, rinnegato da altri come influsso negativo, bizzarro, sperimentale, legato ad un mondo inquieto ormai definitivamente relegato nel passato.

Mi pare invece opportuno riscattare ciò che nel surrealismo è (*e non poteva non essere*) ancora valido, il suo *fondo*, liberato dopo cinquant'anni da una *forma* che forse è stata troppo legata all'«hic et nunc», ma che comunque ha avuto la forza di tirar fuori l'arte da un vicolo cieco; bisogna riveditare le parole di Breton: «Je crois (...) à la joie surréaliste pure de l'homme qui, averti de l'échec succesif de tous les autres, ne se tient pas pour battu, parte d'où il

¹⁴ Cortázar, J.: *Approdare a Lezama Lima* in Op. cit., p. XVI. Lo stesso saggio è stato incluso, con il titolo *Para llegar a Lezama Lima* in *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, El siglo XXI de España, 1970, tomo II, pp. 41-81. V. anche Julio Ortega: *La escritura plural* in «Revista Iberoamericana», Nos. 76-77, Diciembre 1971, p. 600: «Como Borges, como Octavio Paz, Lezama es de los pocos autores nuestros que leen en la tradición para hacerse leer desde ella».

veut et, par tout autre chemin qu'un chemin *raisonnable*, parvient où il peut»¹⁵. per sottolineare il fervore di ricerca che ne animò le parole, nella coscienza lucida di poter arrivare solo fin dove è possibile, individualmente, al singolo essere umano, al quale per sua stessa natura è affidato il compito di «*éclairer la partie non révélée et pourtant revelable de notre être où toute beauté, tout amour, toute vertu que nous nous connaissons, à peine luitte d'une manière intense*»¹⁶.

Julio Ortega è fra coloro che meglio hanno inteso l'importanza del surrealismo nella letteratura latino-americana, particolarmente per quel che riguarda il problema «scrittura», il tentativo, cioè, di vincere la resistenza che la scrittura offre all'artista animato da un nuovo fervore espressivo; proprio a proposito dell'autore di cui ci stiamo occupando, dice: «su poesía [di Lezama] no niega la carencia esencial de toda escritura, pero concibe esa limitación como una *resistencia*, que el espacio de las imágenes en gestación debe prisionar para establecer las semejanzas, el nuevo espacio del conocimiento poético: actividad, así, expansiva en la cual la palabra poética todo lo ocupa y todo lo religa»¹⁷; Ortega, infatti, ha intuito quanto lo stesso Lezama afferma in generale, ma con chiari riferimenti al proprio lavoro, e cioè: «El gran arte ha vuelto a ser en América como en las grandes épocas de las catedrales y de la poesía del Dante, una inmensa suma prodigiosa donde el hombre alcanza la sobrenaturalidad, es decir, la posibilidad del hombre, actuando en la infinidad de la imagen»¹⁸.

A questo contenuto, ritengo, il poeta Lezama si mostra fedele anche nella scelta del romanzo come strumento di comunicazione completo e fedele, ampio e totale: «La novela me trajo una alegría inesperada. Fue para mí como nacer de nuevo después de treinta y tantos años de escribir miles de páginas. Todas las puertas cerradas descubrieron su sentido, todo se puso a caminar hacia su definitiva

¹⁵ A. Breton: *Les manifestes du Surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1946, p. 74.

¹⁶ Ibidem, p. 148.

¹⁷ Julio Ortega: *La escritura plural*, en «Revista Iberoamericana», Nos. 77-78, Julio-Diciembre de 1971, p. 606.

¹⁸ Centro de Investigación literaria de «Casa de las Américas»: *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona, 1971, p. 62.

sabiduría»¹⁹ e non sorprenda questa affermazione: il surrealismo è stato e resta mezzo di comunicazione diretto fra realtà e poesia, ma alla poesia dà un nuovo valore, una interpretazione che ne allarga illimitatamente i confini, rendendola strumento di ricerca insostituibile proprio per la sua elasticità e plasmabilità.

Paradiso che, inutile ricordarlo, è il titolo di una cantica della Divina Commedia, nell'opera di Lezama ha il valore di momento poetico attinente alla maturità raggiunta; non diversamente il poeta Lautréamont, l'antecedente più diretto e immediato del surrealismo, intitola *Chants* la sua bella e terribile opera e dichiara: «*Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptées par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure: puisque c'est le roman*»²⁰. Lo stesso Breton, che più volte e pubblicamente ha disprezzato il romanzo²¹, in realtà prevede la possibile esistenza di un romanzo surrealista in grado di riscattare il genere²²: «Il semble, notamment, qu'à l'heure actuelle on puisse beaucoup attendre de certaines procédés de déception pure dont l'application à l'arte et à la vie aurait pour effet de fixer l'attention non plus sur le réel, ou sur l'imaginaire, mais comment dire, *sur l'envers du réel*. On se plaît à imaginer des romans qui ne peuvent finir, comme il est des problèmes qui restent sans solutions»²³.

¹⁹ Ibidem, p. 37, e ancora in «Casa de las Américas», N. 57, La Habana, Noviembre-Diciembre de 1969, p. 141: «... mi trabajo oscuro es la poesía y mi trabajo de evidencia, buscando lo cenital, lo más meridiano que podía configurar en mis ensayos, tiene como consecuencia la perspectiva de Paradiso».

²⁰ Isidore Ducasse conte di Lautréamont: *Opere Complete*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 298.

²¹ Cfr. A. Breton: *Ricordo del Messico*, in A. Swartz: *Breton e Trotzki*, Roma, 1974: «Disprezzo in partito preso il romanzo, un disprezzo che resiste, anzi si è rafforzato, conoscendo ciò che nel genere passa per il meglio», p. 152.

²² Breton A.: *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1946, p. 29 «Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des oeuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman» a questo proposito si confrontino anche le dichiarazioni rilasciate da Lezama a A. Alvarez Bravo in «Mundo Nuevo», n. 24, Paris, junio de 1968: «Quiero que tenga en cuenta que todas estas cosas de que hablamos, transcurren en lo que los griegos armoniosos llamaban *terateia*, *maravilla*, portento... que Esquilo se proponía alcanzar más una sorpresa *maravillosa* que una ilusión realista.» la sottolineatura è mia.

²³ Breton A.: *Les manifestes du Surréalisme*, Paris, 1946, p. 29.

I *Canti di Maldoror* e *Paradiso* effettivamente non possono finire dato che si occupano di problemi a cui non c'è soluzione, dove c'è solo il fervore (surrealista) di arrivare dove *si può* poiché, come segnala Blanchot²⁴, nascere è un evento infinito e il darsi la luce che accomuna Lautréamont e Lezama attraverso le proprie opere è un'esperienza letteraria, un tentativo fra i più grandi, ma pur sempre un tentativo, un movimento di scoperta parziale (non per questo meno significativa e vitale) della propria identità.

Un'avventura letteraria faticosa e assorbente in Lezama — e in Lautréamont — alla ricerca o alla scoperta di se stesso, di quella che abbiamo chiamato maturità, del momento di porosità e riflessione o per dirla con Breton di: « un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passée et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement (...) Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point »²⁵.

Dunque questa ricerca è il vero motore del surrealismo ed è anche, abbiamo cercato di dimostrarlo, il motivo ispiratore di *Paradiso* — e dei *Canti di Maldoror* —; mi sembra pertanto evidente il fondo surrealista da cui, coscientemente o inconscientemente, muove Lezama, il quale ha tutto il diritto, secondo Ortega, « de asumir el surrealismo como una experiencia ya dada para, desde allí, transgredirla en otras opciones »²⁶; si tratta, cioè, non di ricalcare strade già percorse o di restare fedeli a forme di un surrealismo d'epoca — quello, sì, definitivamente sepolto — ma, attraverso di esso, proseguire una ricerca la cui fine non si intravede facilmente.

Breton ci ha avvertiti, e non si è mai stancato di ripeterlo, che bisogna recuperare tutto il nostro capitale di forza psichica attraverso una discesa anche pericolosa in noi stessi, nella « zona interdotta » che è in ognuno di noi, illuminando gli angoli più remoti del nostro io per potere finalmente operare la grande sintesi.

²⁴ V. Maurice Blanchot: *Lautréamont et Sade*, Paris, Editions de Minuit, 1949.

²⁵ A. Breton: *Les Manifestes du Surréalisme*: Paris, 1946, p. 92.

²⁶ Julio Ortega: *La escritura plural*, in « *Revista Iberoamericana* », Nos. 76-77, Julio-Diciembre 1971, p. 610.

Mi sembra interessante, a questo punto, ricorrere a due citazioni in cui Breton e Lezama danno una immagine di questo punto zenitale, del momento totale conseguibile, sorprendentemente simile. Scrive Breton: « Rappelons que l'idée de surréalisme tend simplement à la recuperation totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systematique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpetuelle en pleine zone interdite et que son activité ne court aucune chance sérieuse de prendre fin tant que l'homme parviendra à distinguer un animal d'une flamme ou d'une pierre »²⁷.

Animale, fiamma e pietra li ritroviamo nella barocca sintesi del percorso che porterà fatalmente José Cemi alla casa di Oppiano Licario, suo completamento e scopo: « Vedeva le fiamme delle anime levarsi dai corpi semisommersi dei purganti per un certo periodo di tempo. Fiamme fluttuanti delle anime in pena. Poi osservava dei falò che come alberi si alzavano sulla scogliera. Lotta tenace tra il fuoco e le pietre. Poi, erano fiamme che volevano lambire l'embrione celeste e accanto al fuoco una tigre bianca che faceva giri concentrici intorno alle fiamme cominciando a raspare nelle loro ombre scintillanti »²⁸.

Sono coincidenze letterarie senza dubbio, eppure Lezama, non diversamente dai surrealisti, attribuisce ad esse un'importanza fondamentale: « La vita è una rete di situazioni indeterminate, ogni coincidenza è qualcosa che vuol parlare accanto a noi, se la interpretiamo incorporiamo una forma, dominiamo una trasparenza (...). L'unica cosa che può interessarmi è la coincidenza del mio io nella diversità delle situazioni. Se lascio trascorrere queste coincidenze mi sento morire, quando le interpreto sono l'artefice di un miracolo, ho dominato l'atto informe della natura »²⁹. E dobbiamo interpretare ancora come coincidenza l'uso abbondante della metafora nel barocco Lezama, nel presurrealista Lautréamont e in Breton stesso? Questi tre autori coincidono nel vedere in essa lo strumento più efficace per rispecchiare nel linguaggio la sintesi intellettuale ed anche

²⁷ A. Breton: *Les manifestes du Surréalisme*, Paris, 1946, p. 111.

²⁸ J. Lezama Lima: *Paradiso*, Milano, 1971, p. 547.

²⁹ J. Lezama Lima: *Paradiso*, Milano, 1971, p. 547.

qualcosa di più sul piano della comunicabilità dato che attraverso di essa è possibile unire due realtà in una conciliazione realizzabile solo sul piano del poetico³⁰. Mi pare dunque strano chiamare barocco il cubano Lezama Lima e non fare altrettanto per il francese e per «le montevidéenne» poiché mi sembra che a questo punto si può parlare di un «revival» del barocco solo attraverso una lettura surrealista, ed è in questa chiave che *Paradiso* assume il suo significato di avventura unica dello spirito e del linguaggio.

D'altra parte, il surrealismo era già stato *accusato*, tra l'altro, di barocchismo — ed è lo stesso Breton a rivelarcelo — in un rapporto di medici alienisti che, duramente attaccati da Breton, il cui interesse per la psicoanalisi è noto, sostennero che le stravaganze dei surrealisti non erano dissimili da quelle dei «Procédistes», aggiungendo che il Procédisme non si poteva considerare tipico dell'epoca poiché già nel XVI secolo «Concettistes, Gongoristes et Euphuistes»³¹ si erano mostrati ugualmente ribelli, anticonformisti e, in opinione di quei medici, squilibrati. Il fastidio che gli scienziati ora citati provano di fronte alla violazione di norme correnti non può essere certo provocato dal fervore né dall'esigenza verso se stessi che caratterizza il surrealismo né tantomeno dalla loro fervida immaginazione artistica che ci ha dato frutti così doviziosi in tutti i campi dell'arte, ma può essere provocato dall'irritante etica surrealista, orgogliosa e iconoclasta, che oltrepassa le barriere della morale corrente senza sentirsi, in nessun caso, colpevole³²; Sade e Lautréamont, Breton e i suoi compagni, Lorca e Alberti, hanno affermato la loro innocenza di artisti senza tentennamenti; Lezama, di cui ora ci occupiamo, si allinea con loro per riscattare lo stato edenico, il «pai-

³⁰ Cfr. Lautréamont: *Opere Complete*, Milano, 1968, p. 230: «... la métaphore (cette figure de rhétorique rend beaucoup plus de services aux aspirations humaines vers l'infini que ne s'efforcent de se le figurer ordinairement ceux qui sont imbus de préjugés au d'idées fausses, ce qui est la même chose)». e J. L. Lima: *Algunos tratados en la Habana*, Barcelona, 1971, p. 36: «El árbol como sombras de la hoguera petrificada la hoguera discutiendo con el viento, mueve sus brazos como hojas. Igualado el árbol con la hoguera, el éste con el aquél, descende la metáfora para lograr el nuevo reconocible».

³¹ A. Breton: *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1946, p. 88.

³² A. Breton: *Ibidem*, p. 71: «si difficile qu'il me soit de admettre le principe d'une culpabilité quelconque...».

deuma» propri al poeta e al fanciullo: «I bambini che cantano nel forno babilonico, il poeta che per realizzarsi deve aver dominato il caos, il primitivo che crede di poter forzare l'apparizione dell'invisibile hanno lo stesso paideuma, la stessa sostanza che è spazio e tempo, perché indica la regione dell'incantesimo e il divenire nei suoi contorni. È il tempo di una trasfigurazione che è il momento in cui si può tornare ad abitare quello stato di innocenza...»³³ e chiarisce altrove: «En realidad, un artista se manifiesta en su esencia en el mundo inocente, en el mundo donde no existe todavía la conciencia del pecado, como consecuencia del desconocimiento del problema del bien y del mal.»³⁴ e l'unico mondo dove ancora non esiste la coscienza del peccato, dove ancora non è intervenuta nessuna preoccupazione morale, nessuna coscienza del bene e del male è quello dell'infanzia: «L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleur part de son enfance»³⁵. Dunque quando Lezama rivendica il proprio diritto all'innocenza vuole rivivere la miglior parte della propria infanzia, quella che gli può far captare con naturalezza e semplicità la «surrealtà», che può farlo entrare nella «zona interdotta» e condurlo alla realizzazione del proprio io.

L'infanzia è anche il regno dell'immaginazione e della fantasia e sull'immagine si centra e indugia la ricerca di Lezama Lima, che nell'immagine colloca il punto finale di una serie di trasformazioni (si noti che con la parola «immagine» gli entomologi designano lo stadio maturo nella metamorfosi delle farfalle). Dice infatti nell'intervista già citata del Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, a p. 8: «... desde muy niño ya pude percibir que era muy sensible a lo que estaba y no estaba, a lo visible y a

³³ J. Lezama Lima: *Paradiso*, Milano, 1971, p. 92.

³⁴ Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas: *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona, 1971, p. 33; cf. anche Saúl Yurkievich: *Julio Cortázar: al Unisono y al Dísono* in «Revista Iberoamericana», Nos. 84-85, Julio-Diciembre de 1973, p. 413: «Retorno a la percepción virginal del adamita o a sus equivalentes actuales: niño y loco (...) visión infantil, candorosa, que ve sin perjuicios, con constante voluntad de asombro: sacar lo visto de la textura adulta: tasadora, clasificadora, solidificante (= «edificante»)».

³⁵ A. Breton: *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1946, p. 65. Lo stesso concetto lo ritroviamo in José María Arguedas: *I fiumi profondi*, Torino, Einaudi, 1971: «Tu sei un bambino e vedi cose che noi grandi non vediamo», p. 11.

lo invisible. Yo siempre esperaba algo, pero si no sucedía nada, entonces percibía que mi espera era perfecta, y que ese espacio vacío, esa pausa inexorable tenía yo que llenarla con lo que con el paso del tiempo fue la imagen».

In Lezama Lima l'immagine vince la resistenza della scrittura ed è un mezzo per superare l'ostacolo rappresentato dal dover esprimere nuove situazioni attraverso un linguaggio guastato dall'uso, superando quella che Ortega chiama « carencia agónica de nombrar »³⁶ e che secondo lui si risolve in Lezama proprio con il conseguimento delle immagini che aprono un nuovo spazio alla conoscenza³⁷.

³⁶ Sempre in *Escritura plural*, p. 605. Anche J. Cortázar si pone di fronte al problema di scoprire un linguaggio adatto a descrivere la realtà di un nuovo erotismo in *Ultimo Round*, Madrid, 1974.

³⁷ Proprio per questo va sottolineata in *Paradiso* la ricorrente evocazione di un mondo napoletano a prima vista improbabile ed equivoco che tuttavia acquista una sua realtà attraverso una serie di immagini estremamente vive e pulsanti. Ispirandosi forse alle carte da gioco « napoletane », forse ad antichi guazzi, Lezama Lima, che è un frequentatore di librerie antiquarie e di botteghe di rigattieri, compone le tessere di una Napoli fantastica, popolata di danzatrici, di sirene, di venditrici di fiori, di insolenti guappi, di straccioni, sullo sfondo di un'inquietante baia che ha perso, nella fantasia dell'autore, il suo carattere stereotipato per rianimarsi in un mosaico metà naif, metà Bosch, e nel suo insieme straordinariamente stimolante e nello stesso tempo misterioso.

Senza un nesso logico evidente, senza che il racconto lo esiga, dal mondo marcatamente « habanero » di *Paradiso* balzano fuori inaspettati squarci di una Napoli simbolo di inquietudini, di contraddizioni, di stimoli, che unisce l'oleografia consueta di città di sogno, di ottava meraviglia, al retroterra « guappesco » e straccione di un popolo teso con uguale passionalità all'odio e alla vendetta come all'amore e all'allegria. La viva grazia femminile che appare in alcuni momenti:

« Luba, come una napoletana venditrice di fiori, alzava le braccia ad arco, quasi insolentemente, mentre fingeva di pensare a cose introvabili, facendo arrossire Tranquillo fino al flusso di sangue apoplettico » (p. 30).

« ... Poi avanzava di nuovo, per concederci ancora il suo mattinale arco di danza napoletana... » (p. 31).

è opposta e complementare alla spavalderia spaccona maschile:

« Sale per l'altra via un generale di origine irlandese, biondo, abbronzatissimo per i lunghi soggiorni nel Libano, porta un asso di bastoni fiorito, e ha preso l'abitudine di portare cerchietti alle orecchie nelle campagne di Napoli » (p. 277).

« La faccia gli si imbrattava di sudore e quella stessa acqua accumulata

La ragione può portare solo a fini pratici e all'abbandono conseguente della ricerca, ma il fine pratico non può più interessare mentre la ricerca si fa sempre più viva in quegli spiriti che non sanno,

gli scendeva lungo le orecchie formando un orecchino napoletano volante » (p. 541).

ma sul singolo individuo domina una folla invadente ed esuberante che tesse trame imprecise ed infide:

« ... come se all'improvviso una folla sentisse una chiarezza maledetta e decisiva per operare in un punto, per sbarcare tutte quelle flottiglie imbellettate in una sola baia napoletana, voluttuosa e traditrice. » (p. 518)

« Poi la luna con la sua parrucca brinata, vecchia briconna mutata in capitano di guardia, gente d'armi cambiata in straccioni napoletani » (p. 351).

Questa moltitudine chiassosa opera con malizia cattiva:

« Le darà una pozione per farla dormire senza intorpidire i suoi preparativi per la burla napoletana. » (p. 116)

« Sua madre, donna Munda, (...) ripeteva poi ai più vicini i suoi pezzi di bravura, profumati di aspro timo campagnolo, ma inopportuni e pungenti, come fossero napoletane palle impolverate scagliate sulle faccie di manomessi e spaventati spettatori... » (p. 75)

tutto ciò viene inserito in un golfo popolato di sirene e colorato di sfumature sinistre, « voluttuoso e traditore »:

« Poiché non penetrava, i bordi della cisterna femminile gli si mutarono in una laguna infernale dove bollivano schiume da cui si rizzavano mostri cornicini, o code di sirene napoletane, o centauri... » (p. 378)

« Offriva la pianura della sua schiena e la sua baia napoletana. » (p. 238).

E c'è poi anche una Napoli storica e colta — miseria e nobiltà — in evocazioni come questa:

« Era affascinante che Giacomo, re di Napoli e di Sicilia, si coprisse di stracci e avesse per letto portatile una barella, e dietro tutto il seguito di gentiluomini con sontuosità di corte, mule sellate con gioielli sulla fronte; dietro il giaciglio veniva solinga la lettiga reale. » (p. 514).

Altrove Lezama ricorda il soggiorno a Napoli di un personaggio ambiguo e sottilmente cattivo quale fu Nerone (p. 274), o la raffinata collezione di monete antiche del duca Carafa (p. 48). Ne viene un quadro inquietante: al di sotto di questa Napoli riimmaginata dalla lontana Habana serpeggia un'aria misteriosa come se continuamente si stessero tramando oscuri delitti dietro la facciata sfrenata e contraddittoria di una città vecchia di storia. Vien fatto di pensare alle stregonerie del Duca di Sansevero, al macabro culto delle catacombe di San Gennaro, alla recente epidemia di colera, agli antichi sconvolgimenti telurici, al rovescio, cioè, della medaglia archetipa, alla possibilità (intravista da tanto lontano) che Napoli sia altro e sia diversa dall'immagine consueta.

non possono, non vogliono accontentarsi di ciò che è ragionevole. L'uomo deve cercare in se stesso la forza di elevarsi al di sopra dell'idea angosciosa di vivere per morire, deve liberarsi della paura della morte assieme a tutti gli altri tabù che gli impediscono di godere appieno della propria esistenza; l'uomo deve credere nei sogni come in una realtà diversa, ma altrettanto concreta e la follia stessa non è più un'infermità sociale, una malattia, al contrario, è un vivere di lato, un rifiuto ad inserirsi in una società sbagliata, un modo, insomma, di accostarsi alla surrealtà.

È nota la posizione violentemente critica di Breton nei confronti dei medici alienisti e la tenerezza e meraviglia che riusciva a suscitare in lui per esempio un personaggio come Nadja. Egli stesso confessa:

Non a caso Lezama Lima ci offre attraverso la sua immagine la possibilità di un'altra Napoli, che non è più quella di Cervantes di Lope o di Moratín, ma che assomiglia assai a quella che ci offre Ramón Gómez de la Serna in *La mujer de ámbur* (Madrid, 1937) poiché « Ramón » è uno di quegli uomini del mondo letterario ispanico che più e meglio si sono avvicinati al surrealismo. È il surrealismo infatti che offre la chiave per vincere certe resistenze tempo-spaziali e che può permettere all'autore di penetrare così suggestivamente nella realtà nascosta di una città di cui non ha conoscenza diretta; come Oppiano Licario, Lezama si muove in un ambito profondamente napoletano con la sua possibilità di attuare « en la infinidad de la imagen ».

La « chère imagination » bretoniana ha riconquistato in Lezama tutti i suoi diritti; la potenza immaginativa di Góngora è un motivo di godimento per il nostro autore (« Gli Incas nella fantasia di Góngora; ecco un argomento delizioso! » si esclama in un momento del romanzo — p. 284 —). Parafrasando potremmo chiederci come e perché Napoli abbia stuzzicato la fantasia di Lezama; scoprire se vi è stato per lui, come per Góngora, un Inca Garcilaso provocatore di immagini; domandarci inquieti perché Napoli spunti in momenti scabrosi o tesi del romanzo, perché, dai lontani Caraibi, impietosamente Lezama metta a nudo le piaghe segrete di un'infelice città. L'autore stesso dichiara in un'intervista ad Armando Alvarez Bravo in *Mundo Nuevo* (N. 24, París, Junio 1968, p. 33): « La imagen es la realidad del mundo invisible. (...) Partiendo de la afirmación pascaliana de que como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza, la imagen viene a situarse en una parcela de batiente significación. » e precisa in una lettera che mi scrive il 5 aprile 1974 sull'argomento: « Las referencias a Nápoles que aparecen en mi novela, son mero producto de mi imaginación y del misterio de la reminiscencia. Nunca, desgraciadamente para mí, he estado en Italia. Tal vez sea una nota más del barroquismo de mi obra. ».

Le considerazioni ora fatte mi sembrano mostrare che al di sotto di un barocchismo indiscutibile c'è un vitale e palpitante surrealismo.

« Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne »³⁸. In *Paradiso* la pazzia è presente in varie forme, c'è la follia della moglie del critico musicale e quella di Foción che hanno tentato di ottenere l'impossibile, la follia di Oppiano Licario, personaggio al di sopra del tempo e dello spazio, c'è la posizione solitaria, a-sociale, a-normale di José Cemí e quella di molti personaggi minori, ma è chiaro che per Lezama Lima come per Breton (e per Shakespeare e per Cervantes) la follia è un posto di osservazione privilegiato: « Les fous sont, aux échecs, les plus proches des rois: a scacchi i pazzi sono i più vicini ai re »³⁹; la pazzia è dunque una condizione favorevole per contemplare i « re », o forse, per chi è all'altezza, è la condizione per vivere vicino ai « re » senza temerne più il fulgore.

Riassumendo, ho cercato di evidenziare il surrealismo di *Paradiso* attraverso alcuni punti essenziali: mancanza di senso di colpa, previa o riconquistata, così necessaria per vivere in stato di innocenza; fervore coraggioso di ricerca che spinge a valicare ogni frontiera e a tentare l'impossibile; barocchismo formale o di fondo attraverso il quale è possibile dare agilità e nuovi strumenti al bisogno vitale di ricerca; superamento di tabù e « credo »⁴⁰ che impediscono all'uomo di agire in piena libertà nella direzione che più gli interessa; e inoltre, nel caso di un intellettuale, saper vivere di lato, saper riconoscere senza preoccupazione che il proprio posto non può essere al centro. Dice Breton: « Sans doute y-a-t-il trop de nord en moi pour que je sois jamais l'homme de la pleine adhésion »⁴¹ e dice Cortázar che è in forte odore di surrealismo: « Cerrar los ojos, abandonarse, flotar en una disponibilidad total, en una espera pro-

³⁸ A. Breton: *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1946, pp. 16-17.

³⁹ J. Lezama Lima: *Paradiso*, Milano, 1971, p. 544.

⁴⁰ Cfr. tra l'altro Centro de investigaciones literarias de Casa de las Américas: *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona, 1971: « Todo poeta, sin embargo, crea la resurrección, entona ante la muerte un hurrá victorioso. Y si alguno piensa que exagero, quedará preso de los desastres, del demonio y de los círculos infernales. » p. 49 e « nosotros creemos que una de las maldiciones del nombre contemporáneo, y en general del hombre que habita un mundo de teología, es el tiempo. » p. 51.

⁴¹ A. Breton: *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1946, p. 193.

picia (...), no puede ser que una vez más me ocurra ser el centro de esto que viene de otra parte, y quedarme a la vez como expulsado de lo más mío»⁴², Lezama, poi, ribatte: « La vivencia oblicua es como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascata en el Ontario»⁴³.

Ritengo che l'artista debba sapersi distanziare dalla vicenda che lo vede protagonista per potere, da una prospettiva diversa, inquadrare i problemi che affronta, con una apertura più ampia ed essere nello stesso tempo spettatore ed attore del dramma che la vita gli ha assegnato; così egli può assolvere quel ruolo di impegno che sempre più insistentemente la società pretende ed esige da lui.

Si ricordi, a questo proposito, l'appassionato e sofferto impegno politico di Breton negli anni trenta, la sua scelta di uscire dalla « turris eburnea » che gli costò tante critiche e tante amarezze in seno al movimento stesso, e si rifletta sul fatto che la gioventù protagonista nel maggio francese ricorse e si ispirò a slogans surrealisti collegando il proprio impegno ad un movimento artistico il cui nesso con la politica era sfuggito a molti.

La giovane Cuba di oggi ci ha dato con *Paradiso* la visione di una Avana coloniale che si consuma con dignità e sulle cui ceneri si può cominciare a ricostruire anche sostenendo — come per un suo politico di oggi che va per la maggiore — che: « Cuando lo extraordinario se hace cotidiano es que existe verdaderamente una revolución ». E questa è una affermazione profondamente surrealista.

ALESSANDRA RICCIO

⁴² J. Cortázar: 62. *Modelo para armar*, Buenos Aires, 1972, p. 13.

⁴³ A. Alvarez Bravo: *Conversación con Lezama Lima*, in « Mundo Nuevo », n. 24, París, junio 1968, p. 36.

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana - VIII - INI-LIBB*. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1973, pp. 1038.

Questo ottavo volume de « Il Battaglia », come il *Dizionario* è ormai chiamato, più ancora che per pratica comodità, per riconoscimento di « monumentum aere perennius », si presenta con la precisazione che « dopo la scomparsa di Salvatore Battaglia l'opera è curata dalla redazione lessicografica dell'UTET sotto la direzione di Giorgio Bàrberi Squarotti. La revisione degli etimi è curata da Corrado Grassi », che sostituisce quella del settimo volume che « l'opera di raccolta, stesura e coordinamento lessicale è stata curata dalla redazione lessicografica dell'UTET sotto la direzione di Giorgio Bàrberi Squarotti. Dalla voce 'impartire' la revisione degli etimi è stata curata da Corrado Grassi »: precisazione alla quale aveva fatto séguito la notizia della scomparsa del Battaglia, con l'omaggio alla Sua memoria e col « tassativo impegno di portare a termine quest'impresa, senza riscontro nella cultura italiana ».

È cioè il primo volume nel quale il nome di Salvatore Battaglia compare sí quasi non più che di passaggio, ma appunto come quello di colui al quale si deve non solo l'idea dell'opera gigantesca, ma anche la sua realizzazione, non importa se ormai non più che indiretta.

Allo scorrere il volume ricorrono infatti alla mente i criteri che Egli aveva annunciato nella *Presentazione*, di « prospettare e documentare la secolare civiltà linguistica italiana », con la ricchezza di citazioni necessarie per ricondurre il *Dizionario* « nell'ambito della letteratura e della vita », senza peraltro la pretesa di concedere attestati « di classicità e di esemplarità » a certi scrittori d'oggi, ma obbedendo al convincimento che « la parola risulta, in un vocabolario, per un verso, come semplice scheda d'anagrafe e, simultaneamente, vi assume valore biografico e personale, carico cioè di qualifiche e di esperienze »; nello spirito del quale convincimento il Battaglia intese preparare un dizionario « rivolto principalmente a documentare l'at-

tuale esperienza linguistica come fede nella vitalità e creatività del nostro tempo».

La critica ha notoriamente seguito con la ben meritata attenzione lo svolgersi dell'opera, nella sua pubblicazione che avviene con sorprendente rara puntualità, la puntualità di un volume ogni anno e mezzo, che era stata annunciata quando l'insieme era stato progettato, dal suo stesso ideatore, in quattro volumi... L'ha seguita, la critica, con quel rispetto che le è dovuto, senza che venissero risparmiati (proprio nello spirito di tale rispetto) i suggerimenti ritenuti opportuni per l'ulteriore perfezionamento. Essi si sono susseguiti dal primo volume in poi, da quello particolare, fra gli altri, di Giovan Battista Pellegrini a proposito della voce *amaca*¹ appunto nel primo volume, a quello generale del compianto Enrico Falqui a proposito del maggiore spazio che secondo tale letterato il *Dizionario* dovrebbe dare ai critici delle arti, della musica, del teatro, ecc., oltre che della letteratura: suggerimento dato appunto a proposito del settimo volume².

Sono suggerimenti, c'è da supporre, che il Battaglia stesso avrebbe tenuto in considerazione in una possibile appendice, presentandosi essi sotto l'aspetto di volenteroso contributo all'imponenza del lavoro. Il quale lavoro anche in questo ottavo volume propone all'attenzione di studiosi e lettori vere monografie, che per quantità oltre che per qualità richiamano tante altre già apparse nei volumi precedenti (dalle 15 colonne con 19 accezioni della voce *amore* alle 18 colonne con 23 accezioni della voce *carta*, tanto per ricordarne alcune). Molte del volume superano infatti le dieci colonne, giungendo la voce *levare* nientemeno che a 32 colonne con 80 accezioni: voce fra le più lunghe, se non forse la più lunga, di tutte quelle date finora alle stampe.

Anche perché riguarda il mondo iberoamericano ci viene il desiderio di riportare la prima voce del presente volume: «*inia*, sf.

¹ In tale voce «le citazioni partono giustamente dal Pigafetta, ma saltano poi direttamente al D'Annunzio, mentre era utile un richiamo al D'Alberti (1797) che ne dà la seguente definizione 'T. della storia moderna. Letto pensile de' Brasiliani che è una coltre appiccata a due punti fissi'.» (da G. B. Pellegrini, *Il «Grande Dizionario della Lingua Italiana» di S. Battaglia*, in «Studi Medio-latini e Volgari», IX, 1961, p. 161).

² Da «Il Tempo», 13 agosto 1972.

Zool. Cetaceo Odontoceto lungo più di due metri, di colore blu nerastro sul dorso e rosato sul ventre, presente in un'unica specie (*Inia geoffroyensis* o *Inia amazonica*) nel Rio delle Amazzoni e nei suoi affluenti. = Lat. scient. *inia*, deriv. probabilmente da una voce indigena». È una voce che documenta ancora una volta lo scrupolo con cui questo eccezionale lavoro è stato preparato e condotto, dato che essa non risulta neppure in tanti dei dizionari castigliani e portoghesi.

Col suo proseguimento, e con la regolarità con cui è offerto agli studiosi e al pubblico, «Il Battaglia» si conferma come titolo singolare di merito per l'Italia, in un momento in cui anche gli altri popoli romanzi ridanno attualità a lavori del genere. Si pensi per esempio al mondo di lingua spagnola, dove in Spagna procede la pubblicazione del *Diccionario histórico de la lengua española* (giunto recentemente alla conclusione dei fascicoli del primo tomo) per iniziativa del Consejo Superior de Investigaciones Científicas di Madrid, e nell'America ispanica ha finalmente ripreso il completamento del *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, iniziato a suo tempo da R. J. Cuervo, con la recente pubblicazione dei fascicoli 3 e 4 del terzo volume (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973 e 1974), a cura rispettivamente di Fernando Antonio Martínez (*en-encallar*) e di José-Álvaro Porto Dapena (*encallecer-enconar*), a distanza di molti anni dai primi due fascicoli di tale volume, usciti nel 1959 e nel 1961.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Probleme de dialectologie română*. Universitatea din București, Facultatea de limbă și literatură română, Catedra de istoria limbii române, 1973, pp. 235.

A dodici anni dall'apparizione del primo manuale di dialettologia romena (I. Coteanu, *Elemente de dialectologie a limbii române*. București, 1961) è stato edito recentemente il secondo, dalla giovane studiosa L. Ionescu-Ruxăndoiu. Entrambi gli autori hanno preferito, per modestia o forse per prudenza, parlare di « elementi » o di « problemi », piuttosto che semplicemente di « dialettologia romena »; ma, a parte questa coincidenza, i lavori sono, in genere, diversi come concezione e realizzazione. Rispetto al volume di Coteanu, quest'ultimo rappresenta una variante riveduta e migliorata del corso tenuto da L.I.-R. alla Università di Bucarest — corso moltiplicato a ciclostile a cura della Cattedra di storia della lingua romena — il cui contenuto è stato condizionato dal programma in vigore nelle università romene. Perciò esso comprende alcuni capitoli in più: i rapporti della dialettologia con il folclore, con la storia, con la psicologia e con la sociologia; l'origine dei dialetti romeni; momenti della storia della dialettologia romena, etc. Parimenti si procede ad una scelta delle particolarità caratteristiche delle unità dialettali sud-danubiane, rendendo più comprensibile ed accessibile il materiale contenuto nelle monografie dialettali o nel lavoro dello stesso Coteanu. Dal punto di vista didattico, notiamo che la Ionescu-Ruxăndoiu rinuncia all'inserimento di testi dialettali alla fine del suo manuale (come aveva fatto, invece, Coteanu) e non utilizza i richiami nel testo o a piè di pagina, ma, dopo ogni capitolo, ci offre un'accurata bibliografia.

Il volume, con una struttura tripartita, è avviato da una breve nota introduttiva (pp. 3-5) e da un elenco delle abbreviazioni (pp. 6-8). Nella prima parte, *Introduzione* (pp. 9-42), sono discusse l'oggetto e l'importanza della dialettologia ed i rapporti fra questa ed altre discipline linguistiche o scienze, seguite da una rapida esposizione sulle ricerche di dialettologia. Nella seconda, *Problemi teorici e di*

metodo (pp. 43-106), sono analizzati i rapporti ed i criteri di delimitazione fra lingua e dialetto, la questione dei confini dialettali ed i metodi adoperati nello svolgimento della ricerca dialettale (raccolta del materiale, inchiesta, atlanti linguistici, etc.). Nella terza, *Problemi di dialettologia romena* (pp. 107-232), sono presentati i dialetti romeni (origine, distribuzione dialettale del dacoromeno e particolarità delle sue parlate, aromeno, meglenoromeno, istroromeno).

Sebbene il titolo del libro limiti la ricerca al materiale che riguarda la dialettologia romena, va osservato che l'autrice lo supera, quando l'argomento glielo permette, inserendo varie informazioni che interessano la dialettologia generale; però, anche in questi casi, i dati presentati vengono continuamente discussi nell'ambito della dialettologia romena. Ricordiamo, così, che i principi della geografia linguistica o della linguistica spaziale sono illustrati con esempi presi dai dialetti romeni.

In uno spazio ridotto, imposto da necessità didattiche, la Ionescu-Ruxăndoiu riesce in un'impresa assai difficile, operando continuamente una sottile selezione dei fatti, presentati poi in pagine di una particolare concisione e chiarezza. Dobbiamo rilevare, inoltre, la concezione moderna, evidente quasi dappertutto. Eccone alcuni esempi:

a) per stabilire l'oggetto e il problema fondamentale della dialettologia si usa l'affermazione di W. G. Moulton, il quale distingue tre dimensioni principali della variazione linguistica (geografica, sociologica e cronologica) ed una citazione di E. Stankiewicz¹;

b) nei capitoli consacrati ai dialetti sud-danubiani si rinuncia alla descrizione tradizionale del sistema fonetico e fonologico e vengono elencate le differenze di inventario rispetto al dacoromeno e le differenze che riguardano la distribuzione e la frequenza dei fenomeni comuni al dacoromeno.

Sempre come novità si può considerare la presentazione del materiale concernente il dacoromeno. L'autrice avverte, nella *Notă*,

¹ Secondo Edw. Stankiewicz, *On Discreteness and Continuity in Structural Dialectology*, in « Word », n. 1, 1957, p. 47: « The central problem in dialectology is the problem of grouping divergent systems, distributed in geographical proximity, within a higher framework of similarities or of convergence ». Il citato è tradotto dall'autrice alla p. 12.

della sua concezione, affermando: «... non abbiamo esposto in lezioni separate le particolarità caratteristiche di ciascun sottodialeto del dacoromeno. E questo perché non consideriamo risolto in modo convincente il problema della struttura dialettale del dacoromeno» (p. 3). D'altronde sottolinea il fatto che, nelle Università romene, spetta ai seminari di dialettologia, svolti quasi esclusivamente sull'analisi dei testi, il rilevare le particolarità delle principali parlate romene. Naturalmente, queste idee, abbozzate nella *Notă*, sono riprese nel capitolo *La ripartizione dialettale del dacoromeno*. Dopo una consistente esposizione dei principali pareri (H. Tiktin, M. Gaster, G. Weigand, A. Philippide, I. Iordan, A. Rosetti, S. Pușcariu, E. Petrovici, R. Todoran, I. Gheție), vengono accettate le conclusioni tipologiche formulate da E. Vasiliu, il quale, utilizzando i principi teorici e metodologici delle grammatiche generative di tipo trasformativale, ha delimitato due tipi dialettali, denominati convenzionalmente «tipo valacco» e «tipo moldavo». Rifacendosi alla teoria di Vasiliu, L.I.-R. sottolinea il suo carattere oggettivo e conclude affermando: «In questo modo si trova, pensiamo, una soddisfacente soluzione alle principali deficienze delle ripartizioni dialettali tradizionali: quelle determinate dalla scelta dei tratti linguistici con funzione di classificazione e dalla distinzione fra tratti essenziali e tratti minori» (p. 149). Accettando le obiezioni avanzate alla divisione «classica» del dacoromeno in cinque sottodialetti, la Ionescu-Ruxăndoiu, nel momento in cui stabilisce la distribuzione territoriale delle particolarità descritte, non si riferisce ai sottodialetti, ma alle provincie o alle zone geografiche. La soluzione proposta ci sembra discutibile almeno per due ragioni:

a) per evitare il riferimento ai cinque sottodialetti tradizionalmente accettati, si finisce col sostituirli² con nozioni ambigue dal punto di vista dialettale;

b) sebbene il principio metodologico scelto abbia il vantaggio di offrire «un'immagine esatta della struttura delle parlate dacoromene» (p. 153), considerate nel loro insieme, ha tuttavia lo svantaggio di non permettere l'attuazione del principio esposto precedentemente da L.I.-R. e cioè che «ogni ricerca dialettologica mira, in ultima

² È vero che anche il Vasiliu li sostituisce, ma egli è coerente in quanto parla continuamente del gruppo dei dialetti di tipo valacco o moldavo.

istanza, alla riduzione della straordinaria varietà degli aspetti territoriali della lingua ad un numero limitato di unità» (p. 126).

Allo stesso modo ci viene proposta una descrizione complessiva anche per il dialetto aromeno, ma in questo caso essa appare motivata dalla mancanza «di saggi parziali sufficienti, che permettano il chiarimento del problema della ripartizione dialettale dell'aromeno» (p. 188). Ciononostante, sarebbe stato opportuno evitare gli esempi che contengono varianti fonetiche con una distribuzione diatopica ridotta, limitata talvolta ad un'unica attestazione. In tale situazione si trovano le forme *ameru* (p. 190) e *rcoari* (p. 191). La prima venne discussa da Th. Capidan³, il quale la riprende dal volume di A.J.B. Wace e M.S. Thompson, *The Nomads of the Balkans*, London 1913; *rcoari* è attestata solo nell'opera di Cavallioti, dal quale la riproduce Capidan (*op. cit.*, p. 52)⁴. Per illustrare i due fenomeni — la protesi di [a] davanti alla consonante [m] e la sincope di [a] — si potevano sostituire le varianti analizzate con altre più diffuse: *amură* 'mora' (per la protesi), *armîn* 'rimango' (per la sincope).

Altre osservazioni su particolari di minori rilievo:

1. L'affermazione secondo la quale i fenomeni /ð, ð, γ/ «appaiono soltanto in parole di origine greca» (p. 192), nel dialetto aromeno, non è esatta, poiché:

a) nelle parlate aromene di tipo meridionale il fonema /γ/ si è esteso anche alle parole di altre origini, così come è dimostrato dagli esempi: *ayunescu* 'gonesc', [...] — vedi *agunescu* [...]. — <v.sl. *goniti* (cfr. D.D.A., s.v.); *γgăcă* 'guler', [...] — <alb. *jakë* (cfr. D.D.A., s.v.); *γgănițar* 'ienicer', [...] — <tc. *ĩėñi-tcheri* etc.;

b) i fonemi /ð, ð/ sono stati introdotti non solo attraverso pa-

³ Cfr. Th. Capidan, *Aromăni. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, București, 1932, p. 225; una seconda attestazione della stessa forma è rappresentata dal nome di una località: *Amerlu* (cfr. Capidan, *op. cit.*, p. 399). Tuttavia, nel più completo dizionario aromeno [cfr. Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic*, București, 1963, s.v. (titolo abbreviato: D.D.A.)] la variante *ameru* non è stata registrata.

⁴ Dobbiamo rilevare che anche nella prima analisi strutturale dell'aromeno (cfr. Matilda Caragiu-Marioțeanu, *Fono-morfologie aromână. Studiu de dialectologie structurală*, București, 1968) il gruppo consonantico /rc/ non risulta occorrente all'iniziale; nello stesso volume appare non occorrente anche /r/ solo, come unità consonantica iniziale semplice (Cfr. *op. cit.*, pp. 51-53).

role greche, ma anche albanesi (cfr. Capidan, *op. cit.*, p. 356). Notiamo che l'autrice stessa cita il vocabolo *dalã* 'lapte acru' (p. 191), certamente di origine albanese. (Cfr. Capidan, *op. cit.*, p. 358; cfr. D.D.A., s.v.).

In più, dobbiamo segnalare la tendenza a sostituire il suono [f] con il suono [θ], che si riscontra pure nelle parole di origine latina, come *θeámin* 'de sex feminin, ingenios'. — < lat. * *feminus* (cfr. D.D.A., s.v.; cfr. Capidan, *op. cit.*, p. 301)⁵.

2. Nell'enumerazione delle consonanti o delle vocali davanti alle quali si riscontra una [a] protetica nell'aromeno, è stata trascurata la [p]. Es.: *apalã* 'sabie', *apãrñescu* 'pornesc' etc. (Cfr. Capidan, *op. cit.*, p. 225).

3. Nel capitolo dedicato agli atlanti linguistici rileviamo alcune inavvertenze:

— si sostiene che l'atlante linguistico della Catalogna « non è integralmente pubblicato » (p. 26); in verità, dopo il vol. V, uscito nel 1939, la pubblicazione ha potuto essere ripresa tra il 1962 e il 1964 « e portata celermente a termine con la pubblicazione dei volumi mancanti (VI-VIII) e completata da un indice generale a cura di Ch. Haesler (*Index*) e dall'Introduzione (*Introduccio explicativa*) »⁶;

— il titolo esatto dell'atlante linguistico della Corsica, di J. Gilliéron e E. Edmont non è *Atlas linguistique de la Corse* (p. 26), ma *Atlas linguistique de la France: Corse*, concepito, come lo stesso titolo suggerisce, « quasi come una specie di appendice all'ALF » (Cfr. Tagliavini, *op. cit.*, p. 32).

— fra gli ideatori dell'Atlante Linguistico Italiano non viene ricordato G. Vidossi (p. 27), etc.

4. Sarebbe stato auspicabile un capitolo sulla dialettologia strutturale, tanto più che l'autrice è una delle migliori specialiste nel campo romeno ed ha pubblicato eccellenti studi; tale mancanza è dovuta, probabilmente, alla limitazione imposta dal programma in vigore

⁵ Per il passaggio di [f] a [θ], Th. Capidan (*op. cit.*, p. 300) formula due ipotesi: l'influsso della lingua albanese (più precisamente: del dialetto toscano) oppure la sostituzione con un suono frequente nell'aromeno, date le numerose parole di origine greca che lo contengono.

⁶ Cfr. C. Tagliavini, *Le origini delle lingue neolatine. Introduzione alla filologia romanza*, V edizione, Bologna, 1969, pp. 33-34.

nelle Università romene. Lo stesso vale anche per l'assoluta mancanza di riproduzione di carte linguistiche, ma anche qui pensiamo che sono intervenute ragioni extrascientifiche, di ordine tipografico.

5. Aggiungiamo la correzione di alcuni errori di stampa (pochi, in verità), quasi inevitabili in una simile impresa:

— nella trascrizione fonetica, [u] breve del dialetto aromeno è stato omissso in alcuni esempi: *armîn*^u, *dispot*^u (p. 191); *γumar*^u (p. 192); *țer*^u (p. 194); *cusurin*^u, *mes*^u, *apus*^u, *aleg*^u (p. 203), etc.

— parimenti, si deve leggere: « secolul al XIII.lea » invece di « secolul al XVII.lea » (p. 123); « Brîncuș » invece di « Grîncuș » (p. 184); *γramă* 'slovă' invece di *γramă* 'slavă' (p. 192), etc.

* * *

Valutato per quello che si propone di essere — un corso di dialettologia romena per studenti universitari — il libro di L. Ionescu-Ruxăndoiu costituisce un ottimo manuale per la ricchezza dell'informazione e per la chiarezza dell'esposizione, accessibile pur nella sua notevole tenuta scientifica; alcuni capitoli contengono dati e suggerimenti che interessano non solo gli studenti, ma anche gli specialisti.

Gheorghe Carageani

In memoriam Carles Riba (1959-1969), Editorial Ariel, Barcelona, 1973, pp. 591.

Per onorare degnamente la memoria di Carles Riba nel decimo anniversario della scomparsa, il 28 ottobre 1969 si è tenuta, nell'aula magna dell'Università barcellonense, una cerimonia in cui J. Alsina, E. Valentí, J. V. Foix, J. Rubió e J. Maluquer hanno illustrato alcuni aspetti della sua personalità di poeta, di letterato e di uomo. In tale occasione fu deciso di dar vita a una miscellanea di studi e contributi, quale più tangibile segno del posto preminente che l'*intelligenza* catalana riconosce al suo eccezionale esponente: cioè, il sostanzioso volume che, col titolo *In memoriam Carles Riba* (1959-1969), ha visto la luce sul finire del 1973 per cura dell'editrice Ariel, in collaborazione con l'Istituto di studi ellenici e col Dipartimento di filologia catalana di Barcellona.

L'elegante pubblicazione — che è arricchita da alcune ottime illustrazioni (è presente anche un maestro come Miró, senza dire del bellissimo abbozzo del volto ribiano dovuto a Tàpies o di quello di Benet, nonché dei disegni di Domingo, di Sunyer e di Rebull) — è costituita da due distinte sezioni e completata da una scrupolosa bibliografia ribiana, allestita da M. M. Martí i Bas. E per segnalare subito quale prestigio goda oramai la poesia di Riba fra i suoi compagni d'arte, basti ricordare soltanto — senza voler entrare (indebitamente, in questa sede) in merito — che, nella sezione riservata alle testimonianze poetiche, sono presenti testi di assai notevole livello e firme di alta risonanza, affiancate fraternamente a firme più giovani nel tributo d'affetto: V. Aleixandre, G. Celaya, J. Guillén, J. A. Goytisolo, J. Arús, A. Bartra, M. Dolç, J. V. Foix, T. Garcés, M. de Pedrolo, P. Quart, J. Teixidor, Ll. Villalonga, J. Vinyoli e, ancora, J. Agelet i Garriga, Ll. Alpera, J. Alsina Clota, M. Arimany, E. Badosa, M. Bertran i Oriola, X. Casp, F. Cid, G. Colom, J. Colomines, G. d'Efak, F. Faus, C. E. Ferreiro, A. Font i Costa, R. Leveroni (l'allieva così cara al Riba), J. Llacuna, R. Matheu, E. Moreu-Rey, Ll. Moyà Gilabert de la Portella, F. de Pol, P. Ribot,

A. Sala-Cornadó, O. Saltor, S. Sánchez Juan, R. Santos-Torroella, J. Tharrats, A. Valls, F. Vallverdú, J. Vidal i Alcover, G. Viladot. Non poteva mancare, per altra parte, la voce di colei che condivise l'esistenza con Riba, Clementina Arderiu cioè, il cui testo lirico (*L'esperança encara*) — commosso e rigoroso, solarmente consolato in una fedeltà di memorie fatta di tenera pienezza di presenze — apre giustamente, e più che degnamente, l'opera.

La maggior parte del volume, tuttavia, è riservata alla sezione comprendente saggi e memorie, con incluse anche alcune traduzioni poetiche, dovute a X. Benguerel, O. Cardona, J. Perucho e A. E. Solà. Si tratta, in complesso, di una folta partecipazione culturale di significativo valore, sia sul versante dell'indagine non sempre strettamente connessa ai temi e problemi della cultura catalana (e alludo alle ricerche di natura varia, quali quelle di J. Alsina, P. Bosch i Gimpera, M. Coll i Alentorn, C. Esteva i Fabregat, S. Mariner, J. O'Callaghan, R. Roca-Puig, J. de C. Serra-Ràfols, R. Sugranyes de Franch, J. Trueta), sia su quello che della civiltà catalana assume come momento di ricerca tratti, momenti e fatti di diversa entità (e qui si registrano le presenze di J. Alegret, J. Bastardas i Parera, A. Comas, J. Lladonosa, J. Maluquer de Motes, J. Massot i Muntaner, M. de Riquer, M. S. Salarich i Torrents, J.-M. Sobré, J. Solà, A. Terry, J. Vernet, A. Vilanova).

Un cospicuo settore di questa seconda sezione è dedicato però, comprensibilmente, alla figura umana e all'opera di Carles Riba. Non è possibile, nel corso di questa rassegna, segnalare distintamente il rilievo e la qualità dei singoli scritti e mi riservo pertanto di illustrare concisamente solo i contributi degli studiosi che, in forma più diretta e specifica, si sono confrontati con alcuni testi creativi del Riba, anche per il fatto che, per merito di questo gruppo di ricerche, la comprensione del mondo e del modo inventivi ribiani mi pare che abbia compiuto un considerevole passo avanti, soprattutto per ciò che concerne l'attenta e puntuale analisi testuale. Sarebbe ingiusto, tuttavia, non rilevare che pagine come quelle di E. Albert, P. Bohigas, F. M. Lorda i Alaiz, M. Manent, J. Miracle, C. Miralles e J. Ventalló, ognuna entro l'ambito della propria tematica, contribuiscono in vario modo ad avvicinarci a chi fu poeta e letterato situato, con sempre lucida consapevolezza, al crocevia di una ricchissima somma di esperienze culturali in un momento storico dei più delicati.

Mi sia consentito però di sottolineare preliminarmente che memorie come, ad esempio, quella di A. Bladé i Desumvila sulla permanenza del Riba esule a Montpellier, rivestono un notevole interesse: e non tanto perché soddisfano la curiosità biografica (pur legittima) del lettore, quanto per il fatto che illuminano tratti umani che aiutano a meglio comprendere la personalità complessiva di un uomo che visse la doppia avventura del vivere e del creare in una interrelazione pienissima e consapevole. Per altra parte, se scritti che rendano noti momenti dell'esistenza del poeta hanno una loro indiscutibile utilità per chi voglia attingerne la voce sin nei più velati e allusi suoni, la pubblicazione di brevi (e speriamo, in avvenire, meno brevi) epistolari — come quelli editi da Dom M. M. Boix e, più ancora, da R. Leveroni e da A. Manent — risulta di grande supporto per un migliore intendimento della gestazione e storia di determinati prodotti poetici. Si tratta, in complesso, di tutta un'area di materiali sussidiari il cui interesse non è da sottovalutare, tanto da far sembrare perfino ovvio l'augurio che essa venga coperta il più possibile e nel minor tempo.

Due saggi sono destinati all'esame della prosa ribiana: quello di A. Badia i Margarit e quello di M. Sarrahima. Nel primo si studiano, con competenza e ampiezza di vedute, diciassette castiglianismi inseriti dal Riba nel *Perot Marrasquí* e si individuano pertinentemente le motivazioni stilistiche di tali immissioni; e pare opportuna la precisazione che quelle adozioni non sono soltanto in linea con la bonaria ironia che caratterizza l'operetta, ma contengono anche, implicitamente, una volontaria e decisa denuncia della « situació objectiva del català... i contra els responsables de tal situació » (p. 60). Nel secondo scritto il problema generale della prosa narrativa ribiana viene riconosciuto ed evidenziato in quanto atteggiamento eminentemente stilistico (quindi, come ricerca di un livello di lingua letteraria congeniale) più che come perseguimento di un ideale di lingua parlata da trascrivere con preoccupazione normativizzante: è indiscutibile, infatti, che « el llenguatge amb el qual escriu aquelles narracions era, planer i tot com semblava, una complexa creació literària » (p. 360), come sostiene assai opportunamente il Serrahima.

Alla poesia di Carles Riba sono dedicate invece sette collaborazioni, tre delle quali consacrate alle *Elegies de Bierville*, un testo cui si va riconoscendo in modi sempre più convinti valore emblematico

a significare il travaglio e il carattere della generazione alla quale il poeta appartiene. Col suo articolo, M. Arimany intende ribadire, mediante assennate considerazioni, che alcuni debiti formali del Riba verso la tradizione classica (ad esempio, Eschilo) o verso la poesia contemporanea (ad esempio, Rilke) non incidono negativamente sull'autenticità del suo poetare. Tali imprestiti non sono da assumere, dunque, come indizio o della soggezione culturale di chi s'affascina dei modelli e perde se stesso o, più semplicemente, di povertà fantastica, dal momento che quelli già segnalati, e gli altri ancora che dovessero venire alla luce in seguito a più ampie inchieste, s'inseriscono in un tessuto, in una contestualità, del tutto autonomi e personali, sí da rinnovarsi pienamente nei contenuti espressivi, ricevendo un'inedita carica lirica. Le non molte pagine di M. A. Capmany su quella che potrebbe dirsi la tecnica dell'invenzione del Riba contengono fini, anche se un po' sommarie, annotazioni soprattutto sull'operazione di condensazione dell'illuminazione poetica, che si compie attraverso un così esigente lavoro intellettuale, una così raccolta operosità e una così vigile tensione, da permettere d'individuare consistentemente non solo il rapporto corrente fra *intenció* e *vers en si*, ma anche quello esistente tra singolo verso e componimento lirico nella sua interezza.

Nel suo contributo sul sonetto V di *Salvatge cor*, E. Barjau i Riu esamina le correlazioni simboliche quivi esistenti allo scopo di evincere che in Riba predomina, all'atto dell'ideazione di un testo, l'immagine virtuale, e che solo attraverso la forza coagulante, e a sua volta creatrice, delle soluzioni lessicali ha vita l'intera edificazione poetica. Il processo creativo, quindi, non muove previamente da una determinata considerazione dell'essere, della vita e del mondo, da cui poi procede, per forza di naturale vocazione, la frase lirica; bensì è per via di graduali associazioni che l'immagine virtuale (ma va detto qui che è chiaro come essa debba pur sempre muovere da una primordiale visione individua del reticolo esistenziale), il fantasma connotato simbolicamente si esplicitano. Si tratta, come ben s'intende, di un'allettante proposta di lettura di un singolo testo ribiano (che contiene le premesse per altri approcci consimili), non estranea a certi suggerimenti semiologici, ma la conclusione sulla modalità poetica ribiana in generale, con tutti i rinvii ai fatti di estetica che non potranno venir trascurati, appare ancora abbastanza provvisoria e non esime da una certa perplessità. Anche lo scritto

di J. Palau i Fabre è dedicato a un singolo componimento, il ben famoso *T'ha enquimerat la gràcia fugitiva*: e si tratta di uno studio puntuale e attento dei rapporti concettuali che strutturano la prima delle *Estances*. Forse non tutti i passaggi di questo utile esame appaiono ugualmente stringenti e convincenti, e per qualche fase parrebbe lecito azzardare ulteriori ipotesi interpretative; ma è fuor di dubbio che, mediante questo tipo d'esegesi, sarà dato di penetrare sempre più a fondo nei testi del Riba. D'altro canto, è solo attraverso il cammino di un'analisi orientata sul concreto delle relazioni identificabili in quell'organismo vivente a diversi livelli che è il testo poetico (naturalmente senza perdere di vista altro ordine di riferimenti e i necessari sfondi) che si potranno conseguire apprezzabili risultati: tanto più per un autore quale è Riba che, come tutti i veri poeti, cela dietro il nitore dell'adamantina absolutezza una ricca e completa pluralità di motivazioni sapientemente dosate e concordate.

Vanno segnalati, da ultimo, i tre notevoli contributi sulle *Elegies de Bierville*, in alcuni passaggi dei quali ho rilevato con piacere qualche punto di contatto con l'introduzione da me premessa alla traduzione del poema (il volumetto è in corso di stampa per i tipi Einaudi nella «Collezione di poesia»), introduzione intesa soprattutto a tracciare l'itinerario lirico percepibile attraverso il mutevole eppur compatto andamento di quelle dodici testimonianze di vita poetica. Nelle attente pagine su *Les Elegies de Bierville i el mite d'Orfeu*, C. Boyé descrive una modalità della strutturazione del testo, conducendo una lettura tematica precisamente angolata in quell'incrocio di piani immaginifici perfettamente compensati che alimenta l'opera. Si tratta, quindi, di una disamina volta a circoscrivere il significato di un particolare motivo, nel corso della quale si approfondisce la proposizione critica espressa in apertura: «Al meu entendre, el vehicle és el viatge simbòlic d'Orfeu: un camí d'anada, pròpiament de recerca, un retrobament en les aigües originals i, per tant, una purificació, i, per últim, un camí de retorn. Hi distingim, doncs, les etapes fonamentals del misticisme òrfic, transcendit ací per la visió d'un déu personal» (p. 95).

Il saggio di A. Cirici, invece, ha per oggetto l'illustrazione delle relazioni funzionali, dei rapporti costitutivi (evidenziati anche mediante grafici) riscontrabili nella seconda Elegia. Tuttavia, non ogni momento di questa pur acuta analisi riesce a convincere, nonostante

il tono asseverativo e assiomatico con cui viene condotto il discorso, più ancora che a causa di alcune affermazioni che sembrano alquanto gratuite (per fare un solo esempio, si veda la conclusione del paragrafo a p. 119), per il fatto che l'esegesi testuale appare abbastanza povera di sfondi. Si ha la sensazione difatti, in cospetto di queste pagine (per altro ingegnose), che si sia voluto esibire principalmente un esercizio di metodo, in sé certamente valido e utile, ma qui applicato forse un po' troppo meccanicamente, piuttosto che, utilizzando certi legittimi strumenti critici, cogliere spassionatamente le motivazioni e i significati di un testo visto nella sua interezza di riferimenti e connessioni. È indiscutibile però che soprattutto le relazioni metaforiche presenti nell'Elegia sono poste in bella evidenza.

Il saggio di A. Piqué infine, che ha per titolo *Elegies de Bierville: de la metàfora al mite*, si configura sostanzialmente come un ragguaglio su alcuni tratti che caratterizzano l'opera, e però tutt'altro che carente di osservazioni assai suggestive, come quella che, ad esempio, si legge a p. 319: «Però, com l'aigua, el mite flueix ordenant la creació, cercant la paraula, el símbol, estalviant l'accessori. I d'aquí provenen les dues constants d'aquesta poesia: la intensitat i la dinamicitat». La seconda parte di questo contributo è forse un po' meno stringente e puntuale della prima, il che vale a far restare parzialmente in ombra — come se fosse più alluso che non definito e circoscritto — il rapporto esistente fra poesia-metafora e poesia-mite, che mi pare tema critico di notevole interesse.

Anche se si è dovuto rinunciare a parlare di altri scritti di particolare valore, credo che, dal poco che si è andato esponendo, risulti come, con questo nobile omaggio al suo eccezionale figlio, la Catalogna abbia compiuto un atto degno della sua migliore tradizione. Ma, probabilmente, ancor più del tributo di rispetto e d'amore che è a monte e a valle della pubblicazione, importa il sensibile progresso che si compie nella conoscenza dell'uomo e del poeta per merito di così valida somma d'indagini e contributi. E ciò assume tanto maggiore importanza ove si pensi alla complessa cifra dell'intellettuale Riba e alla multiforme varietà della sua opera; un'opera che, col passare degli anni, viene sempre più e meglio definita nella sua collocazione storica e nella pregnanza del suo magistero.

Giuseppe E. Sansone

CRONACA BIBLIOGRAFICA

(a cura di Claudio Bagnati, Annamaria Pagliaro, Giuseppe Carlo Rossi)

Manuel Alvar, *Villancicos dieciochescos (La Colección malagueña de 1734 a 1790)*. Málaga, Ayuntamiento, 1973, pp. 66 + fac-simile dei testi.

La multiforme attività di studioso di Manuel Alvar, ben lontana dal limitarsi al campo strettamente linguistico nel quale egli è notoriamente maestro, si esplica qui con la riproduzione in fac-simile e l'illustrazione di una raccolta settecentesca di «villancicos» della zona di Málaga. È un'iniziativa apparentemente marginale ma in realtà innovatrice, questa di mettere insieme una «colección coherente — por localización, por los autores que la integran y por la cronología —» (dall'Introduzione), cioè le *Letras de villancicos* esistenti nell'Archivio Municipale di Málaga e risalenti al Settecento. L'iniziativa è tanto più benemerita perché il «villancico» settecentesco è molto diverso da quello del «siglo de oro»: non è un poemetto musicale (che si distingue per caratteristiche note), bensì un insieme di «pasos» caratterizzati da una struttura diversa, con una lingua e una tematica definite da limiti ben concreti, e di ispirazione religiosa.

Si tratta cioè di una indagine nuova, che alla prova dei fatti si rivela di molta utilità perché viene ad apportare contributi inaspettati alla conoscenza della vita sociale e letteraria — oltre che religiosa — dell'epoca, finendo per servire come documento di fatti che sarebbero entrati nella vita culturale ufficiale solo più tardi.

Queste *Letras de villancicos* appaiono poi di una particolare utilità per i rapporti fra musica e poesia, data l'importanza anche letteraria di molti dei loro autori, spagnoli e non spagnoli. S'intende che l'Alvar ha dovuto affrontare (e l'ha fatto con la perspicacia e la tenacia insieme che gli sono connaturali) svariati problemi, da quello

della paternità letteraria di tanti di quei «libretti» a quello delle possibili o probabili influenze di un autore sull'altro. In tal senso questo suo lavoro si inserisce anche nell'indagine — che i tempi moderni vanno accentuando con risultati sempre più palesi — sulla presenza della letteratura e della musica italiana del Settecento in quelle iberiche; e anche in questo caso, come in tanti altri di questi rapporti letterario-musicali italo-iberici di quel secolo, è di particolare interesse rilevare che al centro di tale presenza italiana è il Metastasio. Si tratta di una presenza che si articola ben chiaramente in vari aspetti, dalle caratteristiche della struttura musicale (arie, fughe, recitativi, ecc.) a quelle dei versi, nei loro metri e nelle loro strofe. E anche qui appare eccezionale il prestigio del Metastasio, che si impone perfino sugli autori spagnoli che gli sono avversari a parole ma che ne adottano le peculiarità.

Resta da augurarsi che dopo questa iniziativa la ricerca si allarghi, da parte dell'Alvar e di altri, anche ai «romances», e non solo a quelli esistenti in Málaga, con quell'allargamento e approfondimento di conoscenza sull'attività artistica del Settecento che i risultati qui ottenuti fanno ritenere sicuri.

G. C. R.

Elvira Cunha Azevedo, *O sefardismo na cultura portuguesa*. Porto, Paisagem, 1974, pp. 232.

Sono andati aumentando in quantità e in qualità, in questi ultimi tempi, gli studi sul mondo sefardita, sulla dispersione degli ebrei iberici nel mondo dopo l'espulsione quattro-cinquecentesca da Portogallo e Spagna. Si tratta di studi che riguardano gli esuli dalla Spagna, dovuti a studiosi spagnoli e non spagnoli, e che si riferiscono alle varie terre della diàspora. Senza riandare ai lavori di un Menéndez Pidal e a quelli, pure già alquanto arretrati nel tempo, di Michael Molho (*Usos y costumbres de los sefardies de Salónica*, Madrid 1950), si pensi agli *Actas del simposio de estudios sefardies* (Madrid 1970) a cui hanno contribuito studiosi di tutto il mondo, ai *Cantos de boda judeo-españoles* di cui ha discusso Manuel Alvar (Madrid 1971), per giungere via via fino alle ancora più recenti pagine di Letizia Arbeteta Mira su *Raíces de la canción sefardí y problemas de su interpretación a propósito de un disco de Sofía Noel* (nel numero del maggio 1974 dei «Cuadernos Hispanoamericanos»). E si vuol far notare che una caratteristica di questo genere di ricerche nei tempi più vicini a noi è l'ampliamento geografico della zona presa in esame, ampliamento dovuto in buona parte a studiosi nordamericani di origine o di adozione.

Ci si vuol riferire al riguardo almeno alle pagine recenti dedicate al mondo giudeo-spagnolo dell'Africa settentrionale, come quelle di Samuel G. Armistead, I. M. Hassán e J. H. Silverman su *Four Moroccan Judeo-Spanish Folksong «Incipits»* (1824-1825) (nel numero dell'inverno 1974 della «Hispanic Review»), il primo e l'ultimo dei quali tre studiosi avevano già dato notizia (nel numero del marzo 1971 delle «Modern Language Notes») dell'ottimo *Romancero-judeo-español de Marruecos* (Madrid 1968) di Paul Bénichou, libro le cui benemerite in proposito sono state sottolineate come eccezionali da tutti gli studiosi che l'hanno conosciuto.

E anche agli stessi due studiosi americani citati da ultimo, fra gli altri, si deve l'attenzione recentemente richiamata anche su un'altra

area geografica, verso Oriente, dalla Romania alla Turchia, con le pagine su *Las « Coplas dela muerte como llama a vn poderoso Cauallero » y una endecha judeoespañola de Esmirna* (nel vol. VII, 1968-69, dello « Anuario de Letras » della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Messico), così come all'Armistead si devono le pagine su *Hacia un gran Romancero sefardí* negli Atti del I Colloquio Internazionale su *El Romancero en la tradición oral moderna* (s.l., s.a.), e su *Un último eco del romancero sefardí de Bucarest* (nel vol. X, 1972, dell'Annuario ora menzionato): su *Phonétique et phonologie du Judéo-Espagnol de Bucarest* aveva notoriamente pubblicato un volume, nel 1971, il rumeno Marius Sala.

Ma l'attenzione era stata dunque dedicata finora pressoché esclusivamente ai sefarditi spagnoli, con una lacuna gravida di conseguenze nel quadro di una esatta valutazione di tale grosso fenomeno storico, sociale, economico e culturale: si era cioè trascurato pressoché del tutto l'aspetto portoghese del problema. Ha affrontato questa realtà la giovane studiosa portoghese autrice del libro di cui qui si dà notizia: in esso si fa la storia dallo stabilirsi degli ebrei nella Penisola all'indipendenza portoghese, da questa alla loro espulsione dal Portogallo per iniziativa di re Dom Manuel I (5 dicembre 1496); e si fanno due aggiunte su *Os Marranos* e su *Os Sefardimes em Diáspora*.

Amílcar Paulo in una prefazione al libro ne sottolinea i pregi e ne precisa i limiti. Questi ultimi consistono in primo luogo nell'aver data importanza preminente al folklore, fattore importante sí ma non esclusivo per una visione d'assieme. Peraltro, a detta stessa dell'autrice, il lavoro vuol essere non più che la formulazione del problema e un incoraggiamento alla ricerca multiforme e urgente di cui si ha bisogno, tanto più che è indubbia una differenza fondamentale fra il sefardismo spagnolo e quello portoghese: « Da Espanha sai uma massa heterogénea que, além duma *élite*, inclui também o povo — a arraia miúda — que arrasta consigo simultaneamente uma cultura popular, de Portugal sai apenas uma *élite* burguesa. Nao é pois de estranhar que haja diferenças notórias entre as culturas *sefardins* portuguesas e espanholas ». (Dalla prefazione di Amílcar Paulo, alle pp. 10-11).

Resta pertanto aperta la strada sulla quale la giovane studiosa, che prudentemente si è per ora in sostanza appoggiata agli investigatori del sefardismo spagnolo e adeguata ai loro metodi di indagine,

è auspicabile che proceda oltre, con altrettanta prudenza ma anche coraggiosamente applicando al sefardismo portoghese i criteri di ricerca e gli scopi che vanno apparendo ad esso più adatti.

G. C. R.

Giovanni GENTILE, *Lettere a Benedetto Croce*. Volume primo, dal 1896 al 1900, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 352. Volume secondo, dal 1901 al 1906, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 364.

A distanza di due anni dal primo volume, che contiene lettere del Gentile al Croce dal 6 luglio 1896 all'11 novembre 1900, esce il secondo, delle lettere dal 17 agosto 1901 al 29 dicembre 1906. Il secondo volume è un completamento non solo cronologico del primo, che aveva offerto (si pensi alle date) un interesse e un'importanza particolari, trattandosi notoriamente degli anni di graduale ma allo stesso tempo rapido avvicinamento dei due giovani studiosi, distaccati cronologicamente di non più che nove anni (nato nel 1866 il Croce e nel 1875 il Gentile): i loro rapporti appaiono documentati da subito da un evidente senso di rispetto del più giovane nei riguardi del più anziano, già maggiormente impegnato nelle ricerche di erudito e nella formulazione di un proprio mondo di idee. Ma le lettere di quel periodo del Gentile al Croce, e le citazioni di brani di lettere del Croce al Gentile, utili per seguire più da vicino il dialogo a distanza fra i due, mostrano ben chiaramente che si tratta di un rispetto presto accompagnato da sicurezza di osservazione e di critica, nonché di affiancamento all'attività del Croce: una sicurezza che il Croce riconosce, accoglie e tiene presente, nel proprio duplice impegno di quel periodo: da un lato lo studio del materialismo storico, dall'altro la formulazione di una teoria dell'arte, nella preparazione della « memoria » del 1900 sulle *Tesi fondamentali di estetica*, e della *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* di due anni dopo.

Le lettere del Gentile — con i relativi completamenti frammentari dati dalle citazioni dal Croce — del secondo volume interessano da un punto di vista umano non meno (se non si voglia dire ancora di più) che da quello culturale. Si assiste all'accentuarsi dell'amicizia fra i due studiosi, a un sempre più fiducioso e abbandonato ricorrere del Gentile (premutato da molteplici problemi personali e familiari, da quello dei concorsi per l'insegnamento a quello delle difficoltà di

sostentamento della famiglia sempre più numerosa) al Croce, e a una sempre maggiore considerazione, da parte di quest'ultimo, del contributo che il Gentile gli dà per il suo lavoro, coi suggerimenti, le considerazioni, le domande stimolanti. Sono gli anni in cui si va imponendo « La Critica », e il Croce sottolinea il decisivo contributo che dà al successo il Gentile, dalla sua premurosa opera di divulgazione della rivista ai consigli per un arricchimento dei suoi temi (« Sarà bene incominciare presto una nuova rubrica nella *Critica*, che potremmo scrivere tutti e due sui principali filosofi stranieri contemporanei, perché le sole recensioni non credo che bastino per farci prestare attenzione fuori d'Italia »: scrive il Gentile al Croce in una lettera presumibilmente dei « primi di agosto 1905 », come suggerisce Simona Giannantoni, che ha curato l'edizione, alla p. 219 del secondo volume), esplicitamente riconoscendo che « del lavoro che vi [ne « La Critica »] si spende intorno, una gran parte viene da voi » (scrive il Croce il 5 novembre 1903).

La corrispondenza, fittissima nei primi anni contemplati nel secondo volume, diminuisce quantitativamente nei successivi, dal 1904 al 1906; ma a ideale compenso si fanno più profondi e concreti gli scambi di collaborazione per i relativi lavori. E i due studiosi procedono affiancati non solo per i lavori ma anche nelle polemiche, le polemiche di sempre fra i contemporanei, per ogni genere di attività: e anche le loro sono polemiche che vanno dalle prese di posizione feroce contro, fra gli altri, i gruppi di Masci e di D'Ovidio (preso di mira in modo particolare è Manfredi Porena), a quelle benevole e compassate col gruppo del « Leonardo », con Prezzolini e Papini. E si fa sempre più evidente la presenza del Gentile in certe formulazioni di lavori del Croce, man mano essi si concretano nella mente e nelle pagine, dall'*Estetica* al *Ciò che è vivo e ciò che è morto nella filosofia di Hegel*; mentre si va delineando lentamente il divario filosofico fra i due e assume lineamenti alle volte già sostanziali in alcune delle ultime lettere del secondo volume, quelle particolarmente lunghe del 16 dicembre 1906 (pp. 336-342) e del 29 dello stesso mese (pp. 346-355) (nell'Avvertenza al primo volume la Giannantoni aveva precisato che le lettere del Gentile al Croce si spingono fino al 23 ottobre 1924).

A chi per ragioni di età è capitato di seguire, all'Università di Milano, le lezioni di un docente di estetica come Giuseppe Antonio Borgese e di un docente di filosofia come Piero Martinetti (dei quali

ovviamente si parla spesso in queste lettere), la lettura dei due volumi fa ripassare nella mente tanti e tanti nomi della cultura «militante» di allora, che si rianimano qui non solo per ciò che hanno rappresentato nel campo della vita italiana dello spirito dei primi decenni del secolo ma anche (e non è meno interessante) nella loro umanità, fatta appunto di pensieri e di sentimenti ora molto nobili ora meno o poco nobili, com'è della natura dell'uomo. Anche per questo motivo l'inserimento, nelle *Opere complete* del Gentile, di queste lettere, dopo il carteggio già pubblicato con lo Jaja, col D'Ancona, con l'Omodeo, contribuisce alla storia della cultura, al di là e al di sopra di tutte le circostanze che spesso distaccano penosamente uomini già davvero amici, sino a farne degli irriducibili avversari.

G. C. R.

David Hershberg, *Juan de Zabaleta - Errores celebrados*. Edición, introducción y notas de ... Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1972, pp. XXX+222.

Nella letteratura di intenzioni moraleggianti del Seicento spagnolo non è stato finora attribuito a Juan de Zabaleta il significato che ha. La non ricca tradizione critica su di lui ha finito col perdere il senso di proporzione del valore delle componenti della sua opera, attenendosi in modo predominante al carattere drammatico di essa (la sua collaborazione con Calderón e autori minori). A ricostruzione meno generica del quadro della sua attività letteraria va detto che la critica non aveva mancato di sottolineare l'aspetto indubbiamente più importante di quanto egli ci ha lasciato, quei *Día de fiesta por la mañana* (1654) e *Día de fiesta por la tarde* (1660) che costituiscono un gioiello di letteratura «costumbrista» *ante litteram*, ispirata a una fine satira della vita madrilenana dell'epoca, presa brillantemente di mira soprattutto nei suoi personaggi non ossequienti — o non abbastanza ossequienti — alle norme religiose. Ma la preoccupazione moraleggiante di questo autore appare non meno, e si presenta con non minore brio espositivo, in altre opere che finora hanno attirato l'attenzione molto meno, pur se pubblicate insieme a quelle sopra ricordate già nella prima delle sette edizioni delle sue *Obras en prosa* (1667).

E fra di esse la più rispondente alle preoccupazioni per i valori religiosi e morali è appunto quella degli *Errores celebrados* (risalente al 1653), rimasta finora nell'ombra e sostanzialmente sfuggita all'attestazione dei critici, anche dei non molti che al di fuori della Spagna si sono accorti di questo secentista, dagli anglo-nordamericani (dal Ticknor al Fitzmaurice-Kelly, alquanto diffidenti per aver visto in lui uno scrittore tipicamente barocco) ai tedeschi (dal Pfandl al Werner, che curiosamente invece gli hanno attribuito semplicità di stile).

Gli *Errores celebrados* sono trentasei casi, di fatti e di prese di posizione, riferentisi ai luoghi e alle persone più svariate dell'anti-

chità, in primo luogo di quella greca, elogiata attraverso i secoli, e che Zabaleta invece critica per quella che a lui appare — nei casi in esame — deficienza o mancanza assoluta di valore etico. Il secentista attribuisce di solito i fatti che commenta appunto a fonti greche, con le quali peraltro i suoi testi non sempre collimano, per cui è opportuna spesso molta cautela nel condividere la sua attribuzione a quel tale o a quel tal altro autore, Erodoto o Diogene Laerzio o Strabone o chiunque altro sia. L'aspetto più importante di queste sue pagine è comunque il fatto che egli «strumentalizza» in chiave cristiana tutto quello che presenta, apparendo pertanto come uno degli scrittori spagnoli moralisti più degni d'attenzione, e non solo del Seicento. E si aggiunga peraltro che, anche in questo spirito edificante, lo Zabaleta di solito si attiene a un'altra convinzione e intenzione, quella di mostrare l'opportunità del principio che «in medio stat virtus» anche agli effetti etici, sia pure con qualche ambiguità o contraddizione, che vanno da un non dissimulato misogenismo a una alquanto eccessiva benevolenza verso la nobiltà del lignaggio.

David Hershberg, nell'offrire finalmente agli studiosi di letteratura spagnola, e di letteratura moraleggiante, questi testi, fa cenno anche alla «querelle» degli antichi e dei moderni che quei testi provocarono al loro tempo, da parte del contemporaneo dello Zabaleta, il P. José de la Torre, che intese refutarli punto per punto con un'opera polemicamente intitolata *Aciertos celebrados de la anti-güedad*; al quale José de la Torre si oppose invece nella critica anche Fernando Díez de Leiva, il cui atteggiamento nei riguardi degli antichi, pur non apertamente ostile, appare diffidente e critico.

Resta ancora da prendere nota che l'atteggiamento pur polemico dello Zabaleta non esce mai da forme di garbo e di buon gusto, che di fatto sempre risponde a un'esplicita dichiarazione del prologo: «En algunas partes de este librito me opongo a hombres que reverencio; pero reveréncioslos como a hombres; déjame fuera de la veneración lo que erraron. Hubieran sido divinos si no erraran. Grande torpeza es de los mortales creer que los que acertaron en mucho acertaron en todo... Los hombres grandes que yo impugno, si resucitaran, me dieran las gracias del advertimiento. Los varones verdaderamente sabios están mejor con la verdad que consigo mismos».

G. C. R.

Luís Bernardo Honwana, *Nós matámos o cão-tinhoso!*, 2a ed. revista, Porto, Afrontamento, 1972, pp. 147.

In Mozambico, come in Angola, l'attività letteraria proviene da due fonti: una propriamente autoctona, ora in via di sviluppo, un'altra legata all'interesse dei metropolitani per l'ambiente africano; e, se consideriamo il carattere regionalistico che è elemento ricorrente nella letteratura 'ultramarina', possiamo affermare che le correnti proseguono di pari passo.

Dalla lettura dei racconti si evince la prima fase dell'attività di un Honwana puntiglioso cronista, pronto e capace di cogliere nella loro essenza fatti di vita africana; e ci pare che egli spesso si lasci prendere la mano da una sorta di affettuosa partecipazione emotiva alle vicende dei personaggi.

La chiave dei racconti e l'elemento che li unisce nella diversità dei personaggi tendono a un unico fine: la rappresentazione dell'uomo indigeno a contatto con l'elemento bianco, e dell'opposizione patente tra di essi nei rapporti quotidiani.

Preoccupazione costante dell'A. ci sembra tuttavia quella di spogliare gli ambienti di ogni connotazione troppo realistica e individuabile, volgendosi a denunciare fatti comuni ad una realtà umana, quella locale, vista nella sua totalità.

L'ambiente in cui l'A. preferibilmente colloca le proprie storie è quello agricolo, e le ampie distese di coltivazioni di canna da zucchero ricordano il Nordeste brasiliano, teatro anch'esso dei noti movimenti di rinnovamento sociale ed economico.

Il linguaggio è vivace: lo scrittore ricorre con un certo compiacimento a espressioni proprie del portoghese parlato. Ma i suoi protagonisti non abbandonano definitivamente l'uso delle loro parlate, quasi a sottolineare la diversità culturale e sociale esistente tra la classe dirigente e l'indigeno.

La raccolta non è priva di considerazioni storico-sociali di immediata verifica: soprattutto ricorre nel testo un invito a riflettere sulla situazione del negro immerso nei problemi vecchi e nuovi di

un continente che muta. E letterariamente essa ci appare inserirsi in modo interessante in quella letteratura che già prima dei tempi vicinissimi a noi aveva cercato una propria strada in quei territori dell'Africa portoghese, e che aveva già dato anche qualche prova in riviste come « Despertar » e « Notícias ».

A. P.

Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. Madrid, C.S.I.C., 1973, pp. 55.

Va detto a onor del vero che gli spagnoli e i portoghesi non hanno fatto molto per incoraggiare un'eventuale revisione di quanto si è pigramente tramandato per secoli, cioè che non sarebbe attitudine dello spirito iberico la tendenza alla critica, alla problematica estetica: l'opera che singolarmente contraddice questo convincimento, la *Historia de las ideas estéticas en España*, di Menéndez y Pelayo, è stata implicitamente o esplicitamente addotta proprio come un'eccezione che conferma la regola.

Ciò va detto soprattutto per quanto riguarda i secoli precedenti il Seicento. A proposito dell'epoca rinascimentale hanno peccato di quanto detto sopra gli studiosi in genere dell'estetica europea: nei rapidi e superficiali accenni alle teorie letterarie in territorio iberico, essi pure, dagli Spingarn e Saintsbury dell'inizio del secolo a quelli di oggi (e sono studiosi che hanno ulteriormente sottovalutato il contributo iberico al riguardo, qualunque esso apparisse loro, vedendolo magari addirittura non più che come derivazione, per esempio, dalle teorie italiane), non sono mai risaliti a prendere in considerazione documenti che precedano gli ultimi anni del Cinquecento.

Partendo da questo dato di fatto, essersi finora sostanzialmente escluso che si possa parlare di teorie letterarie in Spagna (e a maggior ragione in Portogallo) prima degli ultimissimi anni del Cinquecento, cioè che non esisterebbe un pensiero estetico non solo in tutto il pre-rinascimento castigliano e catalano della seconda metà del secolo XV, ma neppure in tutto il rinascimento spagnolo e portoghese, nelle convenzionali date dal 1473 per la Spagna (ritorno di Nebrija dall'Italia) e dal 1526 per il Portogallo (ritorno dall'Italia di Sá de Miranda) fino al 1600, l'autore dello studio sopracitato intende dare l'avvio a un capovolgimento di quanto si è pensato finora, offrendo con questo volume, selezionate e ordinate, le fonti sulle quali egli o altri studiosi possano in un secondo momento formulare interpretazioni più aderenti alla realtà delle cose, cioè all'esistenza di un

pensiero estetico anche nelle letterature iberiche umanistico-rinascimentali.

È non ultimo suo merito quello di avere affrontato difficoltà che gli sono venute dagli eruditi spagnoli stessi. Questi infatti, per la voce dei loro più notevoli rappresentanti della seconda metà del Cinquecento, dal Palmireno della *Retórica* (1566-1567) al Pinciano della *Philosophia antiqua poética* (1596), non avevano esitato a escludere il proprio Paese, fino al loro tempo, dal terreno delle disquisizioni teorico-letterarie; analogamente, alla ripresa in Spagna del discorso sul «siglo de oro» nel Settecento, chi lo difende si sofferma qua e là a sottolinearne le teorie estetiche senza però andare al riguardo appunto più indietro della fine del Cinquecento: la più antica opera del genere citata dal Montiano nei due suoi discorsi *Sobre las tragedias españolas* (1750) è il commento del Brocense alla *Poetica* di Orazio, del 1582.

La ricerca qui eseguita, del materiale del Quattrocento e del Cinquecento, e l'esposizione di esso, sono fatte alla luce dell'evidente principio che la formulazione delle teorie letterarie dell'umanesimo e del rinascimento nella Penisola Iberica deve rispondere all'interpretazione di un umanesimo e di un rinascimento come fenomeni culturali e sociali nel senso più ampio del termine. Da questo studioso ci si aspetta ora che, valendosi della ricca documentazione su cui ha posto lo sguardo, contribuisca con un secondo volume a rivedere una volta per sempre, documenti alla mano, la posizione della Penisola Iberica anche per quanto riguarda questo aspetto della cultura.

G. C. R.

Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona, Seix Barral, 2a ed. corregida y aumentada, 1973, pp. 146.

Medioevalista (redattore capo dello «Anuario de Estudios Medievales») dalle non comuni capacità di cogliere peraltro le più sfuggenti sfumature dei processi creativi e critici anche di ogni momento ed epoca della vita letteraria, autore di edizioni critiche di spagnoli e non spagnoli, specialista del Petrarca (dall'illustrazione di materiale inedito del poeta a una stimolante relazione su *Petrarca en España: cuestiones de método y sugerencias de trabajo* tenuta nel Convegno Internazionale su Francesco Petrarca organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei in occasione del VI centenario della morte del poeta), Francisco Rico affronta in questo volumetto il tema vecchio e sempre nuovo, semplice e complesso, della «picaresca». Si tratta di pagine in cui l'analisi letteraria procede parallelamente all'indagine sulla prospettiva storica del «genere», delle opere che lo compongono, dell'evoluzione di esso.

Il libretto è suddiviso in tre parti, che a loro volta si distinguono nettamente, le prime due dalla terza, che è quella che reca un sostanziale contributo di originalità. Le prime due infatti (*Lazarillo de Tormes, o la polisemia; Consejos y consejas de Guzmán de Alfarache*), sottoponendo a un esame strutturale il *Lazarillo* e il *Guzmán de Alfarache*, tenendo presente la loro stesura in prima persona, si propongono di chiarire il rapporto esistente fra il «pícaro» come attore e il «pícaro» come autore fittizio: ed è il rapporto che secondo il Rico costituisce la peculiarità di quella prima narrativa «picaresca», di contro per esempio a quella dell'odierno «nouveau roman» («l'absence de tout lien entre moi et ce qui m'entoure», come cita da J. Bloch-Michel e Xavier Rubert a proposito di Robbe-Grillet, a p. 10). La terza parte invece è tesa a «esbozar en qué forma se dilapidó la herencia de los dos geniales iniciadores de la novela picaresca: y tengo una ligera esperanza de que las páginas en cuestión, aunque centradas sólo en un par de motivos, contribuyan en otros niveles a definir y ordenar el conjunto del género picaresco» (p. 11).

Siamo cioè a una suggestiva interpretazione della « picaresca », che potrebbe quasi far pensare addirittura al paradosso: il trasformarsi dei primi due documenti, il *Lazarillo* e il *Guzmán*, in « genere » letterario avrebbe provocato proprio l'abbandono della strada nuova che era stata aperta alla narrativa da quelle due opere, un trasformarsi che avrebbe portato la narrativa su un binario morto, con conseguenze a catena fino ad oggi, a causa dell'applicazione meccanica, senza giustificazione effettiva, di una formula che, vitale all'inizio, sarebbe diventata prevedibile e monotona.

Del resto l'attenzione che si merita ogni lavoro del Rico è qui confermata dall'elenco degli studiosi a cui la prima edizione del presente volumetto (1970) aveva suggerito « reseñas y observaciones », un elenco di quasi tre pagine. Appare evidente che la lettura del volumetto ha indotto gli studiosi a prendere in molta considerazione le interpretazioni del Rico, a cominciare da quella secondo la quale in quei primi due documenti della « picaresca » la « formula » narrativa resterebbe dissimulata nella ricca fisionomia dei rispettivi protagonisti, mentre invece nei documenti successivi (a cominciare dalla *Pícara Justina* e dal *Buscón*), al contrario, la « formula » occulterebbe il protagonista stesso. Di particolare interesse si rivela anche una certa terminologia del Rico a proposito della « picaresca », che secondo lui sarebbe « tragicommedia », nel senso che in se stessa tale narrativa sarebbe una tragedia, dato l'esame che gli autori del *Lazarillo* e del *Guzmán* fanno del « didentro » dei loro protagonisti, mentre invece in quanto « genere » letterario, cioè in quanto opera che prende a protagonista un povero, visto « da fuori », essa « picaresca » sarebbe una commedia, nello spirito della concezione (che va dal medioevo al Settecento) secondo la quale la dignità dell'opera letteraria dipende dalla dignità sociale del protagonista.

I critici della narrativa dei nostri giorni trovano pertanto anche essi uno stimolo in questo studio della prima « picaresca », la quale, se avesse continuato sulla sua via originale, avrebbe appunto portato dritto — secondo il Rico — ai nostri giorni. E in questo senso il giovane autore di queste pagine ci si presenta come critico « militante » non meno che come ferratissimo erudito.

G. C. R.

Pedro Antonio Urbina, *Una de las cosas*, Editora Nacional, Madrid, 1973, pp. 239.

All'ultimo romanzo di Pedro Antonio Urbina, *Una de las cosas*, serve da epigrafe e definizione la frase poscritta: « !Os escribí esta carta en 1968; siendo que os llegue tan tarde. Hasta pronto ! » E in effetti questo libro, edito alla fine del 1973, ha la misura ed il senso di una lunga e bella epistola dell'autore al lettore (da un uomo ad altri uomini).

Nel complesso, l'opera può accostarsi a *Días en la playa* (uno dei primi romanzi di Urbina), per la comune atmosfera rarefatta e lirica, seppure è da sottolineare il fatto che gli elementi e gli spunti narrativi che la costituiscono sono addirittura antecedenti a *Días en la playa*, e che forse in *Días* il linguaggio è più aspro, le situazioni sotto molti aspetti più tese, la simbologia più frequente ed evidente (il che nulla toglie però alla profondità del racconto). Diremmo che periodicamente alle impressioni proprie del giovane — e la prima stesura, che definiremmo mentale, può collocarsi intorno all'anno 1963 — fanno séguito le constatazioni dell'uomo maturo di oggi che guarda alla realtà della vita attraverso il filtro della propria esperienza.

Il protagonista ricorda situazioni e momenti della vita passata: in effetti la narrazione è quasi una cronaca familiare raccontata in tono pacato e tranquillo. Momenti di ricordo si intrecciano ad episodi reali, e ben delineate appaiono, per esempio, le figure degli amici italiani, nonché il ritratto del nostro Paese che viene fuori dalle lettere e dalle riflessioni dei personaggi. Per Urbina l'Italia è del resto anche una fonte di ispirazione, in quanto lo scrittore ci è vissuto diversi anni. Tutto è analizzato nelle descrizioni di un mondo apparentemente passato, o tale per l'autore, ma in realtà esistente ancora.

Un altro elemento importante nella struttura di *Una de las cosas* è il continuo riferimento al tempo passato che si alterna col presente: le varie situazioni si verificano in un susseguirsi di momenti reali e

di momenti immaginari: ne è una precisa spia il riferimento continuo all'orologio solare, forse 'una de las cosas' che più contribuisce a connotare poeticamente il testo. Altro tema ricorrente è quello della solitudine interiore: 'yo no estoy solo, soy solo'. È una solitudine imposta e poi ricercata, che infine diventa bisogno di riflessione e modo di vita. Ormai Urbina ha decisamente posto in primo piano il problema dell'angoscia, che da questione personale è divenuta qui uno strumento emblematico di scrittura.

C. B.