

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giuseppe Carlo Rossi

Comitato di redazione: Eraldo Melillo Reali - Teodoro Onciulescu -
Antonio Palermo - Gian Carlo Menichelli

Segretari: Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo

XIX, 2

Luglio 1977

INDICE

Saggi e articoli:	PAG.
Paola Elia, <i>Una satira anonima del XV secolo: « Abre, abre las orejas »</i>	313
María de las Nieves Muñiz Muñiz, <i>Mimesis e romanzo storico: gli « Episodios Nacionales » di Benito Pérez Galdós</i>	343
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Gheorghe Carageani, <i>A proposito di « Considerazioni sul problema lingua-dialetto con particolare riguardo agli idiomi romanzi sud-danubiani » di G. Piccillo</i>	381
Teresa Cirillo, <i>Note sulla traduzione spagnola della « Peregrinação » di Fernão Mendes Pinto</i>	407
Pio Colonnello, <i>« Honra » e « honor » nelle « Coplas por la muerte de su padre » di J. Manrique: loro ámbito semantico</i>	417
Carmela Comella, <i>Note per una definizione ideologica e storica del « Costumbrismo » nella letteratura spagnola</i>	435
Caterina De Caprio, <i>Il giovane Di Giacomo: i « racconti fantastici » dimenticati</i>	455
Filomena Liberatori, <i>Observaciones sobre algunos cursos audiovisuales de español empleados en Italia</i>	489
Maria Grazia Micci Scelfo, <i>Miguel Delibes e « Las guerras de nuestros antepasados »</i>	523
Vincenzo Minervini, <i>Schede sulla tradizione manoscritta del « Livre de Sidrach »</i>	539
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Un « adattamento al gusto portoghese » dello « Alessandro in Sidone » di Apostolo Zeno</i>	571
<i>Recensioni:</i>	
A.A.V.V., <i>I Contemporanei (Marina Zito)</i>	583
Manuel Ferreira, <i>No Reino de Caliban (Annamaria Pagliaro)</i>	586
Aldo Ruffinato, <i>Struttura e significazione del « Lazarillo de Tannes » I. La costruzione del modello operativo. Dall'intreccio alla fabula (Maria Spagnuolo)</i>	590
Castro Soromenho, <i>Terra Morta (Maria Teresa Gil Mendes Da Silva)</i>	593
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	597
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	609

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

UNA SATIRA ANONIMA DEL XV SECOLO:
« ABRE, ABRE LAS OREJAS »

(Edizione critica)

Le *coplas* che si iniziano con i versi *Abre, abre las orejas*, conosciute anche come *Coplas del tabefe*¹, rappresentano, insieme a quelle di *Mingo Revulgo*, l'espressione più viva di satira politica della seconda metà del XV secolo. Entrambi i componimenti, attraverso l'uso di un linguaggio rustico e suscitando immagini bucoliche, rivolgono le loro frecce contro *los vicios y el mal gouierno* di Enrique IV².

Il carattere anonimo delle *Coplas del tabefe* (non è infatti menzionato alcun personaggio ben determinato) e i diversi titoli dei manoscritti che le tramandano, hanno suscitato talune perplessità nel determinare chi, fra Enrique IV e i re Cattolici, fosse l'oggetto contro cui venivano mosse le aspre accuse di mal governo³.

P. José Pidal nell'introduzione al *Cancionero de Baena*⁴

¹ Foulché-Delbosc, *Las coplas del tabefe*, « Revue Hispanique », I, 1903, p. 607; II, 1904, pp. 540-1.

² Una delle differenze più evidenti tra le due satire è quella che le *Coplas de M.R.* sono presentate in forma dialogata: due personaggi allegorici (M.R. che rappresenta la Repubblica e il profeta Gil Arribato) parlano del pastore (il re) e delle sue manchevolezze nei confronti del gregge; mentre le *coplas « Abre, abre »* sono rivolte direttamente al pastore (il re) accusandolo di trascurare le pecore. Cfr. Fernando del Pulgar, *Letras — Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*, II, ed. y notas de J. Domínguez Bordona, Madrid, Clásicos Castellanos, 1958.

³ Le *coplas del Cancionero de Gallardo* sono precedute dal titolo: « Coplas hechas al Rei don enrique... », quelle conservate nella Biblioteca de Palacio: « Coplas que se hizieron... en vida del Rey Don fernando y de la Reyna Dona ysauel sobre la gouernaçion del Reino ».

⁴ Pidal, P. José, *De la poesia castellana en los siglos XIV y XV*, in *El*

afferma, dopo aver trascritto alcune *coplas*: “*Esta composición debió escribirse antes de 1490*”, motivando questa opinione coi primi versi della *copla XX* “*El sol se pondrá turbado / en el año de nobenta ...*”. Non è improbabile però che proprio la *copla XX* (manca infatti in alcuni manoscritti) sia stata aggiunta in tempi successivi, cioè quando regnavano i Re Cattolici.

Appare pertanto autorevole l'opinione di J. M. Azáceta secondo la quale queste *coplas*, “*difundidas durante la época de su hermano, continuasen en boga, adaptadas al nuevo gobierno de la Reina Católica*”.

La forma metrica è la stessa usata nelle *Coplas de Mingo Revulgo*: strofe di nove versi formate da una 'redondilla' e una 'quintilla' con consonanti indipendenti, secondo lo schema ABBA o (ABAB) + CCDDC.

Le *coplas* ‘*Abre, abre las orejas*’ sono conservate nei seguenti otto manoscritti:

Pc:

Pequeño Cancionero, fine del sec. XVI, appartenuto al Marqués de la Romana, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3788. Ai ff. 12r-13r: *Abre abre las orejas / escucha escucha pastor ...*, explicit: *con otros malos agujeros / que demuestran grandes males*. 19 *coplas*.

Le *coplas* del *Pequeño Cancionero* sono precedute dal titolo *Coplas de Mingo Revulgo* apposto da altra mano, la stessa che apporta numerose correzioni sia nel margine che nell'interrigo delle strofe⁵.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, Ediciones Anaconda, Buenos Aires, 1851, p. LXXXVI.

⁵ *Correzioni apportate a Pc (che indicherò con la sigla Pc^a):* II,1 tienen / tienes, 9 arrojales / arrojasle; IV,2 si te dieras la m. / si d. buena m.; VI,5 andan / andas; VIII,1 rapaz / rabaz, 3 que / porque, 4 es vn grande / pueda ser mas, 6 comias / comia; IX,3 andas / andase; XII,5 van / vas; XIII,4 tan gran / buena, 6 y el torbellino graniza / y el tempero añublina, 7 y el tempero se anebliza / y el torbellino graniza, 8 pues / porque; XIV,7 porque / pues que; XIX,1 en / que, 2 y espunto; XX El sol se pondra turbado ... / aggiunta.

Pa3:

Poestas Varias, fine del sec. XVI, Biblioteca de Palacio, Madrid, ms. II, 617. Ai ff. 140r-142r: *Coplas que se hizieron en Xerez de la Frontera en vida del Rey Don fernando y de la Reyna Doña ysauel sobre la gouernacion del Reino. Abre abre las orejas / escucha escucha pastor ...*, explicit: *que hara temblar a espana / segun muestra su planeta*. 22 *coplas*.

Hr:

Coplas de Pedro de Vera de xerez al rei catolico, fine del sec. XVI, The Hispanic Society of America, New York, ms. B 2531, copia autografa di Hernando de Herrera⁶ al margine numerose varianti, appartenuto al Marqués de Jerez de los Caballeros, Archer M. Huntington. Ai ff. 1r-5v: *Abre abre las orejas / escucha escucha pastor...*, explicit: *que hara temblar a España / segun muestra tu planeta*. 22 *coplas*. Una nota in margine alla *copla I*: *Parece autografo de Hernando de Herrera el Divino*.

Ga:

Cancionero Gallardo, fine del sec. XVI, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3993. Ai ff. 35r-36r: *Coplas hechas al Rei don enrique reprimiendole sus vicios y el mal gobierno destos reinos de Castilla. Abre abre las orejas / escucha escucha pastor ...*, explicit: *y las albardas tan duras / que te abrā de derribar*. 18 *coplas*.

Fi:

Cancionero de Fernández de Hajar, fine del XV sec. fino al f. 329, i ff. seguenti del XVI e XVII secolo, 34 ff. in bianco + 366 ff., Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 2882; secondo

⁶ Cfr. Kossoff. A. D., *Herrera Editor de un poema*, in *Homenaje a Rodríguez Moñino*, I, Madrid, 1966, pp. 283-290 «... es autógrafo de Herrera, no cabe duda. Está conforme con los muy pocos manuscritos existentes en cuanto a las formas de las letras... y la ortografía tan suya no sólo en manuscritos sino también en las ediciones publicadas por el propio poeta durante su vida».

un'annotazione al f. 1 apparteneva nel 1645 a D. Jaime Fernández de Hajar, conde de Belchite; sul dorso della rilegatura: *Obras de d. Juan Fernandez de Ixar, llamado el Orator*. Ai ff. 330v-332r: *Abre abre las orejas | escucha escucha pastor ...*, explicit: *que ara temblar a espana | segun muestra tu planeta*. 20 coplas.

Se:

Obras poeticas de Baltaçar de Alcaçar Ilustre Sevillano. Recogido por Don Diego Luis de Arroyo y Figueroa. Natural de Sevilla. En Sevilla, Año de 1666. The Hispanic Society of America, New York, ms. B 2345. Ai ff. 100v-104r: *Un caballero de Badajoz diçen hiço estos em tiempo del Rey don f.do (Fernando)*. *Abre abre las orejas | escucha escucha pastor ...*, explicit: *que hara temblar a espana | segun lo muestra su planeta*. 20 coplas.

Hi:

Papeles Curiosos, della seconda metà del sec. XVIII, proveniente dalla Libreria Hiersemann, catalogo 380, n° 144 Archer M. Huntington, contiene numerosi opuscoli in prosa e in versi. The Hispanic Society of America, New York, ms. HC 380, 144. Ai ff. 314r-316r: *Abre abre las orejas | escucha escucha pastor ...*, explicit: *porque habra de temer espana | segun muestra la cometa*. 19 coplas.

Cm:

Papeles Varios, sec. XVIII [?], Biblioteca de la Universidad de Coimbra, ms. 1023, 238 ff, numerati da 70 a 245. Ai ff. 144r-147r: *El tabeffe, en tiempo del Rey Catholico Don Fernando S.r de Castilla*. *Abre abre las orejas | escucha escucha pastor ...*, explicit: *porque ha de tremar Espana | segun lo muestra el Cometa*. 19 coplas⁷.

⁷ L'ordine delle coplas non è lo stesso in tutti i testimoni, la tabella a p. 18 ne indicherà le corrispondenze.

Un primo esame della tradizione ci porta ad eliminare Ga e Fi come copie di Pc; il primo, oltre allo stesso ordine e numero di strofe (non troviamo in Ga la *copla* XX che, come già detto, è aggiunta da altra mano in Pc), ha di Pc tutti gli errori:

- I,3 di no / que no Pc Ga⁸
 VI,5 andas / andan Pc Ga (corretto *andas* Pc)
 VIII,3 porque / que Pc Ga (corretto *porque* Pc)
 IX,3 andase / andas Pc Ga (corretto *andase* Pc)
 XIII,4 buena / tan gran Pc Ga (corretto *buena* Pc)
 " 8 porque / pues Pc Ga (corretto *porque* Pc)

Ga si allontana da Pc soltanto in questi casi:

- IV,2 dieres Pc / dieras Ga (è variante adiafora; Kossoff nella trascrizione di Hr legge 'dieres')⁹
 VIII,4 pueda ser mas / es vn grande Pc
 es el mesmo Ga (qui le lezioni di Pc e Ga, anche se separative tra loro, sono congiuntive rispetto a tutta la tradizione: infatti Ga tenta di correggere Pc per congettura).

Ancora un caso in cui Ga cerca di correggere la lezione errata di Pc:

- XIII,6 graniza Pc / lo arbina Ga
 " 7 añebliza Pc / ablebiça Ga

Pc inverte i vv. 6 e 7 alterando così la rima della *copla* (CDDDC); Ga non si rende conto che l'errore è nella posposizione dei due versi, per cui corregge per congettura *lo arbina* lasciando inalterato il verso seguente, dove *ablebiça* è cattiva trascrizione.

⁸ Ga ha inoltre errori propri: IV,5 la / las Ga; IX,7 los / lo; XII,4 que manca; XIII,6 tèmpero / temporal; XIV,3 grey / lei (errore che commettono indipendentemente anche Hi Cm cfr. p. 12), 7 allanaste / allabaste, 9 destruyes / destuyes; XV,1 barquino / barqueno; XVI,7 el / al; XVII,1 muchos çamarrones / muchas çamarronas; XVIII,3 hato / ado, 9 de / do.

⁹ In realtà la grafia di Herrera non è molto chiara, solo una lettura approfondita consente di decifrare DIERAS e non DIERES.

Anche Fi dipende da Pc, ma nei confronti di Ga presenta una caratteristica particolare: Fi copia Pc con le correzioni, mentre Ga lo trascrive prima (e questo ci permette di datare le correzioni di Pc tra la fine del XVI e i primi anni del XVII secolo); si spiega così la presenza in Fi della copla XX, come le buone lezioni, dove Pc ha errori corretti al margine di altra mano:

- II,9 arrojales Pc — arrojale Pc^a Fi
 IV,2 la mana Pc — buena mana Pc^a Fi
 VI,3 andan Pc — andas Pc^a Fi
 VIII,3 que Pc — porque Pc^a Fi
 " 4 es vn grande Pc — pueda ser mas Pc^a Fi
 IX,3 andas Pc — andase Pc^a Fi
 XIII,4 tan gran Pc — buena Pc^a Fi
 " 6 Pc — 7 Pc^a Fi
 " 7 y el tempero se anebliza Pc — 6 anublina Pc^a Fi
 " 8 pues Pc — porque Pc^a Fi
 XIX,2 y Pc — *espunto* Pc^a, *manca* Fi

Ecco alcuni casi in cui Fi non segue la correzione ma il testo:

- VIII,1 rapaz Pc Fi — *corretto* rabaz Pc^a (*adiafora*)
 XII,1 van Pc Fi — *corretto* vas Pc^a (*vas lezione errata*)
 XIX,1 en Pc Fi — que Pc^a (*adiafora*)

Fi, oltre agli errori non corretti successivamente in Pc, ha una serie di errori propri¹⁰.

Pa3 si allontana dalla tradizione con una serie di lezioni che si possono considerare adiafore giacché sono grammaticalmente corrette e non modificano sostanzialmente il senso del testo; ciò fa pensare a congetture operate su un testo molto guasto o ad una trascrizione mnemonica.

¹⁰ Errori di Fi: I,9 las / les Fi; II,8 si les ladra / si se les saldra; IX,9 oyes / oye; XI,4 tu / su (nello stesso errore incorre indipendentemente Cm); XIV,5 que / manca (anche Cm: errore indipendente); XV,6 hazes / hazeis; XVI,6 buen / a b., 8 as sido / a salido; XX,5 ha / manca.

Il fatto però che Herrera nella sua "edizione" trascriva nel margine (o rare volte inserisca nel testo) quasi tutte le lezioni "singularis" di Pa3 potrebbe significare che le *coplas* furono tramandate in due diverse versioni (rappresentate nella tradizione a noi nota da Pc Ga-Fi e Pa3) di cui era necessario tener conto, seppur relegando in nota quella rappresentata da Pa3 o da un ms. a quest'ultimo assai vicino¹¹.

Queste le lezioni separative di Pa3:

- I,5 suben / llegan Pa3
 IV,5 la / le Pa3
 " 7 era / yba Pa3
 V,3 si de las yeruas no p. / que no ay yerua donde p. Pa3 Hr^b
 " 4 ordeñada / esquilmada Pa3 Hr^b
 " 6 cada día / contino de Pa3 Hr^b
 " 7 todo / toda Pa3
 " 8 leche / tetas Pa3
 " 9 sea / tengan Pa3 Hr^b
 VI,5 los unos / las unas Pa3 Hr^b
 " 6 los otros / las otras Pa3 Hr^b
 " 7 donde llega su / a la que le sale (s. de Hr^b) Pa3
 IX,1 con otros / traes dos Pa3 Hr^b
 " 7 quedan / tienes Pa3 Hr^b
 X,4 corridos / uyendo Pa3 Hr^b
 " 7 de caçar / y caçado Pa3 Hr^b
 XI,8 la otra / otra sierpe Pa3 Hr^b
 " 9 siempre / hazia Pa3 Hr^b
 XII,1 consientesles / consientes en Pa3
 " 5 y otras cabras / mil achaques Pa3 Hr^b
 " 6 rodeando / tropeçando Pa3 Hr^b
 " 7 ay del / con el Pa3 Hr^b
 " 9 todo coxeando / siempre çanqueando Pa3 Hr^b
 XIII,2 se haze / consientes Pa3 Hr^b
 " 9 derramas / derraman Pa3
 XV,5 del / de Pa3

¹¹ Contrassegno le varianti annotate nel margine da Herrera con la sigla Hr^b.

- XV,7 tabefe / tabefes Pa3
 " 8 trefe / trefes Pa3
 " 9 nunca te puede hartar / prouocate a revesar Pa3 Hr^b
 XVI,3 muy / aqui Pa3
 XVII,1 tienes / traes Pa3 Hr^b
 XVIII,8 derribar / rebellar Pa3
 XIX,2 en los cambios / las bueltas Pa3 Hr^b
 " 5 pues de los / tambien en los Pa3 Hr^b
 " 7 males / daños Pa3 Hr^b
 " 8 malos / muchos Pa3
 XX,3 cierço / tal Pa3 Hr^b

Pa3 è congiunto a Se Hi Cm da alcuni errori:

- I,6 su / con Pa3 Se Hi Cm
 II,9 arrojasle tu / arrojasles (arrojanles Cm) el Pa3 Se Hi Cm
 III,2 y de cada qual oveja / cada año *una vez la* (de cada Se, y a cada Hi, y de cada Cm) oveja Pa3 Se Hi Cm
 IV,7 que / porque Pa3 Se Hi Cm
 era / yba Pa3, va Se Hi Cm
 V,1 tragar / sabor Pa3 Se Hi Cm
 " 7 mas / y Pa3 Se Hi Cm

Pa3 è congiunto inoltre ad Hi Cm da:

- V,7 todo lleno el / *todo* (y toda Pa3) va al Pa3 Hi Cm
 " 8 leche / tetas Pa3 teta Hi Cm
 IX,3 andase en pos las / que andan *entre las* (por tus Hi Cm) Pa3 Hi Cm
 " 6 tus / los Pa3 Hi Cm
 X,8 lobo / perro Pa3 Hi Cm
 XI,2 an sacado / enconado Pa3 Hi Cm
 XII,2 moren / biuan Pa3 Hi Cm
 XV,7 atabefe / de tabefes Pa3, del tabefe Hi Cm
 XIII,2 hatillo / atijo Pa3 Hi, atizo Cm

Inoltre Pa3 è congiunto a Se da:

- III,1 bastara / bastaria Pa3 Se
 trasquilaras / trasquilasses Pa3 Se

- III,4 sacaras / sacasses Pa3 Se
 IV,4 a / manca Pa3 Se
 XI,5 sierpe radiante / serpiente rapante (draguiante Se) Pa3 Se
 XVII,8 que / y Pa3 Se
 XIX,3 quanto / quando Pa3 Se
 XX,9 tu / su Pa3 Se

Due errori congiungono Pa3 a Cm:

- X,2 en / de Pa3 Cm
 " 3 andan los mas / andan todos Pa3, todos andan Cm¹²

Altri errori hanno in comune a loro volta Se Hi Cm (oltre ai numerosi errori separativi di ciascuno di essi)¹³:

¹² In questi errori non incorre Hi che, da parte sua, trascrive scorrettamente il verso precedente: en verse / todos estan.

¹³ Errori di Se:

I,6 quejando / clamando (*attratto da* clamor del v. 3), 9 nunca / jamas Se; II,4 has / an Se; III,2 tijera / tisera Se, 4 vellocino / vellonsilo Se, 7 el / la Se (*Vedi* Hi Cm); IV,1 as / a Se, 8 a salvacion Se / tu yntencion Se (*Vedi v. precedente*), 9 ni a p. / em p. Se; VI,4 lo / al Se, 7 y donde llega su / y en lugar de quitar Se; VII,1 vives / vienes Se, 4 como medrara / que nos comen Se (comen *separativo di* Hi Cm), 8 solos / solo Se; IX,2 de / del Se, 4 descubriendo / desabriendo Se; XI,2 sacado / celado Se, 5 radiante / draguiante Se; XII,4 quiere / manda Se, 9 coxeando / corqueando Se; XIII,2 se haze tan gran e. / porque hazes tal e. Se (V. Hi Cm), 5 remolina / se amotina Se; XV,5 manca; XVII,4 huessos / guessos Se; XVIII,8 manca Se; XX,3 cierço / viento Se (*attratto da* venteara).

Errori di Hi:

III,8 ni t. con / y t. en Hi, 9 del i. m. / de i. no m. Hi, V,5 extrema / estrima Hi, 7 entremijo / entresijo Hi; VI,5 los / a los Hi, 6 y los prosperrando / y a los vandeando Hi; VII,5 manadas / cañadas Hi, 7 comidos los / muertos dos mil Hi (V. Cm), 8 y tu por solos los cueros / por codicia de los quessos Hi; IX,2 de / manca Hi, 3 obejas / orejas Hi, 5 y de / que de Hi (*attratto da* que te dan del v. siguiente), X,2 en verse tan m. / todos estan m. Hi; XI,7 todas / todos Hi; XIII,6 manca Hi, 7 torbellino / vellocino Hi; 8 allegas / a llegado Hi, 9 derramas / derramos Hi; XIV,6 empleado / emposado Hi; XV,8 mas / y Hi; XVI,2 del / de tu Hi; XVII,4 huessos / quessos Hi, 5 y / manca Hi, 7 siempre / con Hi; XVIII,1 no ay majada que

- II,1 tienes / traes Se Hi Cm
 " 3 y dexas tales los cueros / y *ponen* (y *manca* Hi Cm, pones Hi Cm) tantos *temores* (tenores Se) Se Hi Cm
 III,7 que con / con *la* (el Hi Cm) Se Hi Cm
 IV,2 te d. / le d. Se Hi Cm
 " 7 era / va Se Hi Cm
 VII,4 como medrara / que nos *matan* (comen Se maten Hi) Se Hi Cm (comen *errore di* Se)
 " 5 andan / que andan Se Hi Cm (*corruzione di* quedan Pa3)
 XIII,2 se haze tan gran e. / porque *suffres* (hazes Se) tal e. Se Hi Cm
 XIV,4 acrecentar / crecer mas Se Hi Cm (*lectio facilior*)
 XV,9 nunca te puede hartar / temo que has de *rebellar* (reuesar Se) Se Hi Cm (V. Pa3 Hr^b)
 XVI,7 el / lo Se Hi Cm
 XVIII,9 que te habran de respingar / temo que te han de respingar Se Hi, que te avran de respingar Cm

Hi Cm hanno a loro volta una lunga serie di errori che li congiungono:

- I,3 di no / porque no Hi Cm
 " 4 hazen / dauan Hi Cm

no embarga / juro a mi que ya me embargo Hi, 5 y recelan el cargar / que de mucho trauajar Hi; XX,1 pondra turbado / pone enrocado Hi.

Errori di Cm:

I,9 nunca / ya no Cm; II,7 peladores / peradores Cm, 9 arrojasles / arrojanles Cm; III,1 que trasquilaras / te trasquilallas Cm, 5 que / y Cm; IV,5 repelado / trasquilado Cm; V,7 entremijo / esprimixo Cm, 9 postema / apostema Cm; VI,5 andas matando / van vadeando Cm, 6 prosperando / tropesando Cm; VII,5 essas / las Cm, 7 los / mil Cm, 8 tu por solos / por causa de Cm; VIII,3 paz / en paz Cm, 7 que / *manca* Cm; IX,6 a tus / en los Cm (*separativo di* Pa3 Hi); XI,9 la cola siempre / va con la cara Cm (V. Hi); XIII,1 pues / di Cm, 7 y el tempero se a. / con el viento y la neblina Cm (*lectio facilior*), XV,8 mas / que Cm; XVI,1 pues / si Cm; XVII,7 de / a Cm 7 el / de Cm, 9 ello / ella; XVIII,5 y recelan al / y aun reielo que al Cm (reielo o recelo, è *mal leggibile*), 6 tienen / tiene Cm; XX,1 turbado / embrocado Cm.

- II,2 tres / quatro Hi Cm
 " 5 que has / de (has *manca*) Hi Cm
 V,8 a salvacion / en conclusion Hi Cm
 " 9 ni / *manca* Hi Cm
 VI,3 los / tu Hi Cm
 " 4 tiñoso / sarnoso Hi Cm
 " 5 andan / vas Hi Cm
 " 7 y / que Hi Cm
 su / tu Hi Cm
 " 8 fuerte / grande Hi Cm
 VII,4 como medrara / que nos *maten* (matan Cm) Hi Cm
 " 6 las o. degolladas / mil o. barrancadas¹⁴ Hi Cm
 " 7 los / dos mil Hi, mil Cm
 VIII,4 pueda ser mas carnicero / nos muerde mas de ligero Hi Cm
 VIII,5 y / que Hi Cm
 " 8 anda / esta Hi Cm
 IX,3 andase en pos las o. / que andan por tus o. Hi Cm (V. Pa3)
 " 4 descubriendo sus sabores / destruyendo tus fauores Hi Cm
 " 7 quedan / andan Hi Cm
 " 8 matan / maten Hi Cm
 X,7 caçar / tomar Hi Cm
 " 9 ladra / traes Hi Cm
 XI,5 con la sierpe radiante / y siempre *vas* (vos Cm) adelante Hi Cm
 " 6 que es / con la Hi Cm
 y muy / *manca* Hi Cm
 " 8 y la otra que arremete / con otra que se arremete Hi Cm
 " 9 la cola siempre / la cola cara Hi, va con la cara Cm (*comune: Hi commette un errore di lettura, Cm corregge per congettura*)
 XII,5 y otras cabras van buscando / y (*manca* Cm) andas siempre desvelado Hi Cm

¹⁴ Cfr. *Mingo Revulgo* XVIII,4 'ovejas barrancadas'.

- XII,6 por veredas rodeando / *distrayendo* (destruyendo Cm)
tu ganado Hi Cm
- " 7 ay del triste del ganado / lo menudo con los *grandes*
(padres Cm) Hi Cm
- " 8 que va ya tan despeado / sin dolerte de las madres
Hi Cm
- " 9 que anda todo coxeando / como eres obligado Hi Cm
- XIII,2 se haze tan gran e. / porque suffres tal e. Hi Cm
(V. Se)
- " 5 qu'el / ya el Hi Cm
- XIV,2 ley / grey Hi Cm
- " 3 aumentar tu grey / ensalzar tu ley Hi Cm (V. Ga)
- " 9 pues destruyes / pues que matas Hi Cm
- XV,1 tu tienes tanta caldera / traes tanto tarro y natera
Hi Cm
- " 2 del tarro / barquino Hi Cm
- " 3 barquino y natera / çurron y caldera Hi Cm
- XVII,1 muchos çamarrones / tanto zamarron Hi Cm
- " 2 las / *manca* Hi Cm
- quitado / desollado Hi, degollado Cm
- " 3 compuestos con botones / compuesto tu *sayon* (çurron
Cm) Hi Cm
- " 3-4 *invertiti*
- XX,3 venteara çierço ñublado / segun que esta ya dado
Hi Cm
- " 5 cometa / planeta Hi Cm
- " 8 que hara temblar a e. / porque ha de *temer* (tremar
Cm) e. Hi Cm
- " 9 planeta / cometa Hi Cm

Risulta evidente la parentela tra Pa3 Se Hi Cm, anche se non è possibile tracciare uno stemma se non ammettendo avvenuta una contaminazione, sia per quanto riguarda Se (V. errori congiuntivi Pa3 Hi Cm), sia a livello dell'ascendente di Hi Cm (V. errori cong. Pa3 Se).

La tradizione ci si presenta perciò a due rami: da una parte quello rappresentato da Pc e Ga Fi, dall'altra quello rappresentato da Pa3, Se e Hi Cm (questi ultimi due mss. strettamente congiunti).

A parte deve essere considerato il ms. autografo di Herrera, in quanto questi non si limita ad una semplice trascrizione, ma intraprende una sorta di 'edizione critica' delle *coplas* in base a più di un manoscritto. Trascrive infatti le *coplas* come le tramanda il *Pequeño Cancionero* (Pc) (che segue anche nelle correzioni), correggendolo sporadicamente, in primo luogo in base al testo del *Cancionero de Palacio* (Pa3), di cui moltissime lezioni annota al margine come versione alternativa¹⁵, poi tenendo altresì conto di un terzo manoscritto del quale introduce due varianti nel testo e alcune altre nelle note marginali. Quest'ultimo risulta strettamente imparentato con i testimoni a noi noti Hi Cm (sempre nella lezione comune ad entrambi); come è ovvio Herrera non poteva conoscere il tardo Cm e, d'altra parte, nessuna lezione separativa introduce di Hi: si deve pensare che il ms. che Herrera aveva sotto mano fosse una copia perduta (*h*) del diretto ascendente di Hi Cm.

Che non sia lo stesso ms. ci fanno pensare alcune poche varianti, annotate in margine, che non collimano né con la lezione di Pa3, né con quella di Hi Cm, e in particolare la variante al verso 3 della *copla* XV¹⁶, mentre l'esiguità anche numerica di tali varianti non giustifica la collazione di un quarto manoscritto¹⁷.

Herrera si scosta dal testo (corretto Pc^a) di Pc per seguire Pa3:

- IV,4 a / *manca* Pa3 Hr
- V,4 pues / y Pa3 Hr
- VI,2 ronoso / feroso Pa3 Hr
- VII,1-2 *invertiti* Pa3 Hr
- " 5 manadas / majadas Pa3 Hr

¹⁵ Herrera segue l'ordine delle *coplas* di Pc inserendo, dopo la IX le *coplas* X e XI di Pa3, non presenti in Pc, conservando però a queste la numerazione di Pa3.

¹⁶ XV,3 tanto barquiño y natera / tanta cuchara y caldera Hr^b, tanto çurron y caldera Hi Cm.

¹⁷ IV,6 el viento te lo Hr / a te lo el viento Hr^b; VIII,3 porque en son de buena Hr / que en señal de poner Hr^b; X,3 andan los mas asombrados Hr / andan muy descarriados Hr^b; XIX,1 que en la Hr / y la Hr^b.

- X,8 lobo / perro Pa3 Hr
 XI,5 sierpe radiante / serpiente rapante Pa3 Hr
 " 6 dragona / dragon Pa3 Hr
 gigante / tragante Pa3 Hr

Due lezioni introduce del terzo manoscritto:

- IX,7 quedan / andan Hr (*lezione di Hi Cm*)
 XV,7 atabefe / del tabefe Hr (*Hi Cm*)

Herrera commette inoltre alcuni errori di trascrizione che a volte corregge egli stesso in margine in base a Pc:

- IV,4 cubriera / cubrieras (*errore di Hr*)
 " 5 la / lo (*errore di Hr*)
 " 6 la / lo (*errore di Hr*)
 V,7 entremijo / entresijo Hr (*entremijo Hr^b*)
 VI,7 su / la (*errore di Hr*)
 " 8 su / tu Hr (*su Hr^b*)
 VIII,3 poner / buena Hr (*poner Hr^b*)
 XIV,9 pues / si Hr (*pues Hr^b*)
 XV,9 puede / puedes (*errore di Hr*)
 XVII,7 tañer / tener (*tañer Hr^b*)
 XVIII,1 embarga / embargue (*errore di Hr*)
 " 6 como / porque Hr (*porque Hr^b*)
 " 6-7 el sillar tan lleno de / manca (*errore di Hr*)
 XIX,3 esta / se esta (*errore di Hr*)

Le lezioni annotate da Herrera nel margine sono essenzialmente di Pa3 (a volte con differenze minime):

- I,6 quejando su desconsuelo / quejansen con d. Pa3 Hr^b
 III,1 bastara que trasquilaras / bastaria que trasquilasses Pa3 Hr^b
 " 3 y de cada qual o. / cada año una vez la o. Pa3 Hr^b
 " 4 un vellocino sacaras / y vn vellocino sacasses Pa3 Hr^b
 V,3 si de las yervas no p. / que no ai ierva donde p. Pa3 Hr^b
 " 5 ordeñada / esquilmada Pa3 Hr^b
 " 6 cada dia / contino de Pa3 Hr^b

- V,7 todo lleno el entresijo / i todo (toda Pa3) va al *entremijo* (enternixo Pa3) Pa3 Hr^b
 " 9 sea / tengan Pa3, tenga Hr^b
 VI,5 los unos / las unas Pa3 Hr^b
 " 6 y los otros / i las otras Pa3 Hr^b
 " 7 y donde llega la r. / y a la que *sale* (le sale Pa3) de r. Pa3 Hr^b
 IX,1 con otros / traes dos Pa3 Hr^b
 " 3 andas en pos / que andan entre Pa3 Hr^b
 " 4 descubriendo sus s. / por *conocer* (comer Hr^b) a sus s. Pa3 Hr^b
 " 7 andan / tienes Pa3 Hr^b
 X,3 andan los mas asombrados / *due varianti al margine:* todos Pa3 — andan muy descarriados (*h*)
 " 4 corridos / huyendo Pa3 Hr^b
 XI,8 y la otra q. / i otra sierpe q. Pa3 Hr^b
 " 9 siempre / hazia Pa3 Hr^b
 XII,2 moren / biuan Pa3 Hr^b
 " 5 y otras cabras / mil achaques Pa3 Hr^b
 " 6 rodeando / tropeçando Pa3 Hr^b
 " 7 ay del triste / con el t. Pa3 Hr^b
 " 8 va / esta Pa3 Hr^b
 " 9 todo coxeando / siempre çanqueando Pa3 Hr^b
 XIII,1 manada / majada Pa3 Hr^b
 " 2 se haze / consientes Pa3 Hr^b
 XV,9 nunca te puedes hartar / *due varianti al margine:* prouocate a revesar Pa3 — temo que has de reventar Hi Cm
 XVI,2 tragar / sabor Pa3 Hr^b
 XVIII,2 hatillo / atijo Pa3 Hr^b
 XIX,2 en los cambios / y las bueltas Pa3 Hr^b
 " 5 pues de / tambien en Pa3 Hr^b
 " 7 males / daños Pa3 Hr^b
 XX,3 venteara çierço / i v. tal (Pa3 i manca) Pa3 Hr^b
 " 4 porque ha / q. haga Pa3, q. hara Hr^b
 " 5 a / i Pa3 Hr^b
 " 6 en / a Pa3 Hr^b
 " 9 tu / su Pa3 Hr^b

Alcune altre varianti, anche in alternativa con la lezione di Pa3, da *h*¹⁸:

- II,1 tienes tres trasquiladeros / traes cuatro tresquiladores
Hr^b (Hi Cm)
" 3 y dexas tales los cueros / i pones tales temores Hr^b (*h*)
IV,6 el viento te lo ha / a te lo el viento Hr^b (*h*)
" 8 a salvacion / en conclusion Hr^b (Hi Cm)
" 9 ni a / al (a Hi Cm) Hr^b
V,7 todo lleno el entremijo / i todo va al entremijo Hr^b
(Hi Cm)
VIII,3 en son / en señal Hr^b (*h*)
" 4 pueda ser mas carnicero / nos muerde mas de ligero
Hr^b (Hi Cm)
" 8 anda / esta Hr^b (Hi Cm)
XV,1 tu tienes tanta caldera / traes tanto jarro (tarro Hi
Cm) y natera Hr^b (Hi Cm)
" 2 del tarro / barquino Hr^b (Hi Cm)
" 3 tanto barquino y natera / tanta *cuchara* (çurron Hi
Cm) y caldera Hr^b (Hi Cm)
" 9 nunca te puede hartar / temo que has de rebentar
Hr^b (Hi Cm)
XIX,1 que en la / y la Hr^b (*h*)

In un solo caso (alla *copla* VI,2 *hermoso* nel testo / *roñoso* nel margine) annota al lato della strofa la lezione rifiutata di Pc, e sottolinea la correzione scrivendo nel margine 'dezia'.

Il ms. di Herrera risulta perciò *descriptus* nel testo e nelle varianti e non si dovrà tenerne conto per una edizione critica, anche se costituisce un interessante documento e ci conferma la scelta fatta del *Pequeño Cancionero* come testo base per questa edizione.

¹⁸ Tra parentesi indicherò quando la lezione coincide con quella di Hi Cm.

Edizioni moderne

- B. J. GALLARDO, *Coplas hechas al Rey Don Henrique reprendiéndole sus vicios y el mal Gobierno Destos Reynos de Castilla*, in *Ensayo de una Biblioteca de Libros Raros y Curiosos*, T. I, Madrid, 1863, Cols. 638-640 (Trascrizione del ms. Ga)¹⁹.
J. M. Azáceta, *Abre, abre las orejas*, in *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, II, Madrid, 1956, pp. 752-758. (Trascrizione del ms. Fi)²⁰.
J. M. Azáceta, *Coplas Hechas al Rey Don Enrique Reprendiéndole sus vicios y el mal Gobierno D'estos Reinos de Castilla*, in *Cancionero de Gallardo, edición crítica*, Clásicos Hispánicos, Madrid, 1962, pp. 194-201. (Trascrizione del ms. Ga)²¹.
Menéndez y Pelayo, *Coplas hechas al rey D. Henrique, reprehendiéndole sus vicios y el mal gobierno destos reinos de Castilla*, in *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, T. V, Madrid, 1965, pp. 89-93. (Trascrizione del ms. Ga)²².

¹⁹ *Lecture errate della trascrizione di Gallardo*: I,7 tresquilas / trasquilas; IV,9 ni al / mas; XII,3 quieres / quieren, 4 lo q. / lo que q.; XIV,3 lei / grey, 7 allabaste / allanaste, 9 destuyes / destruyes; XV,2 tarro / carro, 3 barqueno / barreño, 5 al / el; XVII,1 muchas çamarronas / muchos zamarrones 3 conpuestos / aun puestos, 8 que / y; XVIII,2 garebato / gazelado, 6 syllar / sivar, 9 te a. do / le a. de.

²⁰ *Alcuni errori di lettura di Azáceta*: VI,1 persecuciones / perseciçiones; XI,5 vadiante / radiante, 6 gigante / ligante; XII,2 nos / uos.

²¹ *Oltre a trascrivere Ga, Azáceta indica le varianti di Fi e Pa3, incorrendo in errori di lettura*: II,2 tienes / tien, 9 arrojales / arrojales; III,5 sobraría / sobria; IV,4 a / manca; V,5 que sestrema / qu'es estrema, 7 el / de; VII,5 manadas / mandas, 8 los manca; XII,2 apetido / apatito; XVI,6 publicando / lubicando; XVIII,2 garebato / garebado, 3 ato / ado.

²² *Dalla coincidenza di alcuni errori è probabile che Menéndez y Pelayo si sia servito della trascrizione di Gallardo. Lecture errate di M. y P.*: IV,5 las / la, 9 ni al / mas; V,7 entremijo / entresijo; VIII,5 cueba / cuba; IX,7 los / los XII,4 lo / lo que; XIV,3 agimentar t. lei / aumentar t. grey, 7 allabaste / allanaste, 9 destuyes / destruyes; XV,2 tarro / carro, 3 barqueno / barreño, 5 al / el; XVII,3 conpuestos / aun puestos, 9 das / da; XVIII,2 garebato / gazelado 9 te / le.

A. D. Kossoff, *Herrera, Editor de un poema*, in *Homenaje a Rodríguez Moñino*, T. I, Madrid, 1966, pp. 283-290. (Trascribe il ms. Hr)²³.

E. Rincón, *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media*, Madrid, 1968, pp. 66-70. (Trascrizione del ms. Ga)²⁴.

Ordine delle 'coplas' nei diversi manoscritti²⁵:

	Pc Se	Pa3	Hi Cm
Abre, abre las orejas ...	I	I	I
Tienes tres trasquiladeros ...	II	II	III
Bastara que trasquilaras ...	III	III	II
As sacado lana tanta ...	IV	IV	V
Guay del cordero que nasce ...	V	V	IV
Hazes mil persecuciones ...	VI	VI	XV
O tú vives engañado ...	VII	VII	X
Traes un lobo rabaz ...	VIII	VIII	VII
Con otros lobos ventores ...	IX	IX	IX
Es tan grande tu cobdicia ...		X	
Y con este desatino ...		XI	
Tus mastines los famosos ...	X	XIV	VIII
Las siete sierpes rabiosas ...	XI	XV	XII
Consientésles sus plazerer ...	XII	XVI	XIII
Pues pastor en tu manada ...	XIII	XVII	XI
Si dizes que fue tu empresa ...	XIV	XVIII	XIV
Tú tienes tanta caldera ...	XV	XII	XVI
Pues pastor tan bien te sabe ...	XVI	XIII	VI
Tienes muchos çamarrones ...	XVII	XIX	XVII
No ay majada que no embarga ...	XVIII	XX	XVIII
Que la rueda de fortuna ...	XIX	XXI	
El sol se pondrá turbado	XX*	XXII	

²³ *Lecture errate di Kossoff*: II,1 al margine traes / Kossoff legge tienes e annota sic; VI,5 al margine las unas / las mas: IX,6 te / se.

²⁴ *L'edizione di Rincón, come quella di M. y P., risente molto della trascrizione di Gallardo ripetendo gli stessi errori di lettura.*

²⁵ *Ga Fi, descritti, hanno lo stesso ordine di Pc (le coplas XIX, XX mancano in Ga); Hr segue l'ordine di Pa3 (cfr. p. 13 nota 15).*

* Pc: aggiunta alla fine d'altra mano.

Coplas hechas al rei don Enrique reprendiéndole sus bicios y mal gobierno destes reinos de Castilla

- I Abre, abre las orejas,
escucha, escucha pastor,
Di ¿ no oyes el clamor
que te hazen tus ovejas?
Sus voces suben al cielo
quejando su desconsuelo,
que las trasquilas a engaño
tantas vezes en el año,
que nunca las cubre pelo.
- II Tienes tres trasquiladeros,
cada qual con su tigera,
y dexas tales los cueros,
que el ganado desespera,
y después que has trasquilado
alquilas todo el ganado
a peladores que van,
y si les ladra algún can
arrójasle tu cayado.

- I, 3 Di / que (*in margine una parola illegibile*) Pc, porque Hi Cm; 4 hazen / dauan Hi Cm; 5 suben / llegan Pa3; 6 quejando / quejense Pa3, clamando Se; su / con Pa3 Hi Cm; 9 nunca / jamas Se, ya no Cm.
- II, 1 Tienes / traes Se Hi Cm; tres / quatro Hi Cm; 3 y dexas tales los cueros / pones (y ponen Se) tantos temores (tenores Cm) Se Hi Cm; dexas / dexan Pa3; 5 que has / que an Se, de (has *manca*) Hi Cm; 9 arrójasle / arrojasles *corretto* arrojasle (-s *finale espunta*) Pc, arrojasles Se Hi, arrojanles Cm; tu / el Pa3 Se Hi Cm.

- I, 1,2 Abre, abre ... escucha, escucha / Oja, oja los ganados (cfr. Fernando del Pulgar, *op. cit.*, p. 1, *citato in forma abbreviata* PULGAR per le 'glosas' e M.R. per le 'coplas') M.R. IV,1 (Y como el hombre que tiene alguna pena la suele referir dos veces para mostrar su sentimiento, dice aqui oja, oja, como quien dice mira, mira como todo está perdido ...) PULGAR; 3-4 clamor ... ovejas / los ganados balar M.R. VIII,6 (... que son los clamores de los agraviados ...) PULGAR; 7 trasquilas: *sotto la metafora della tosatura (ripetuta ancora nelle 'coplas' successive) è da intendere i pesanti tributi che il popolo era costretto a pagare al re e ai nobili*; manso al trasquiladero M.R. XXII,9.
- II, 9 cayado / cayado M.R. VI,1 (El cayado dice aquí por cetro real ...) PULGAR.

- III Bastara que trasquilaras
con tu tigeria la vieja,
y de cada qual oveja
un vellocino sacaras,
que lana te sobraría
y el ganado medraría,
que con calor del estío,
ni tanpoco con el frío
del invierno, moriría.
- IV As sacado lana tanta,
que si te dieras la maña
obieras fecho una manta
que cubriera a toda España;
mas como la has repelado,
el viento te la ha llevado,
que no era tu intención
dirigida a salvación
ni a provecho del ganado.

- III, 1 Bastara q. trasquilaras / bastaría q. trasquilases Pa3 Se; que trasquilaras / te trasquilallas Cm; 3 y de cada / cada año Pa3 Se Hi Cm; qual o. / vna vez la o. Pa3, de (y a Hi y de Cm) cada o. Se Hi Cm; 4 un / y un Pa3; vellocino / vellonsilo Se; sacaras / sacasses Pa3 Se; 5 que / y Cm; 7 que con / con el Se Hi Cm; 8 ni / y Hi; con / en Hi; 9 del / de Hi; moriría / no m. Hi.
- IV, 1 As / a Se; 2 si te d. la m. / si d. buena m. Pa3, *corretto* si dieras buena m. (te e la *espunti*, in margine buena) Pc; dieras / dieres Pc; te / le Se Hi Cm; 4 a / manca Pa3 Se; 5 la / le Pa3; repelado / trasquilado Cm; 7 que / porque Pa3 Se Hi Cm; era / yba Pa3, va Se Hi Cm; 8 a salvación / tu yntencion Se (attrazione del v. 7), en conclusion Hi Cm; 9 ni a / em Se, a Hi Cm.,

- IV, 1 lana ... que cubriera a toda España / lo merino y lo cabruno - y peor lo castellano M.R. XXII,3-4 (Porque en aquel tiempo había división en Castilla y en Aragón y en Navarra y aun en Granada ...) PULGAR.

- V Guay del cordero que nasce,
pastor, en tu temporada,
si de las yervas no pasce,
pues la madre está ordeñada;
que la oveja que se estrema
cada día leche y flema,
todo lleno el entremijo,
¿qué leche dará a su hijo
que sea sino postema?
- VI Hazes mil persecuciones
en el ganado roñoso
y dexas por los rincones
lo peor y más tiñoso;
los unos andas matando,
y los otros prosperando
y donde llega su roña
es tan fuerte su ponçoña,
que mata luego en llegando.

- V, 3 si de las yervas no p. / que no ay yerua donde p. Pa3; las yervas / la yerua Se; 4 pues / y Pa3; ordeñada / esquilada *corretto* esquilada Pa3; 6 cada día / contino de Pa3; 7 todo lleno el entremijo / y todo (toda Pa3) va al enternixo (entremijo Hi, esprimixo Cm) Pa3 Hi Cm; 8 leche / tetas Pa3 teta Hi Cm; 9 sea / tengan Pa3.
- VI, 2 el g. / el tu g. Cm; roñoso / hermoso Pa3 Hi Cm; 3 por los / a los Pa3, a tu Hi Cm; 4 lo / al Se; tiñoso / sarnoso Hi Cm; 5 los unos / las vnas Pa3, a los unos Hi; andas / andan *corretto* andas (-n *finale espunta*) Pc Se, vas Hi van Cm; 6 y los otros / y a las otras Pa3, y a los otros Hi; prosperando / vandeando Hi, tropessando Cm; 7 y donde llega su / y a la que le sale Pa3, y en lugar de quitar Se; y / que Hi Cm; su / tu Hi Cm; 8 fuerte / grande Hi Cm.

- V, 1 cordero / corderos M.R. XVII,2 (... inocentes y hombres sin culpa ...) PULGAR; 3 yerbas / yerbas M.R. IX,3 (... bienes ...) PULGAR; 7 entremijo — entremiso ... en Salamanca alterado en entresijo y por etimología popular expremijo. V. meter: Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, 1964.

- VI, 7 roña / roña M.R. VIII,4 (... vicios y pecados del pueblo ...) PULGAR.

- VII O tú vives engañado,
o piensas que somos bobos,
trayendo por perros lobos
¿cómo medrará el ganado?
Andan por essas manadas
las ovejas degolladas
y comidos los corderos,
y tú por solos los cueros
daslas por bien empleadas.
- VIII Traes un lobo rabaz
en hábito de cordero,
porque en son de poner paz,
pueda ser más carnicero;
y en la cueba do yazía,
raíces crudas comía,
y después que entró lamiendo
en tu hato anda mordiendo
los mastines cada día.

- VII, 1-2 *invertiti* Pa3; 1 vives / vienes Se; 4 como medrara / que nos comen (maten Hi, matan Cm) Se Hi Cm; 5 andan / quedan Pa3, que andan Se Hi Cm; essas / las Cm; manadas / majadas Pa3, aradas Se Cm, cañadas Hi; 6 las / mil; degolladas / barrancadas Hi Cm; 7 comidos / muertos Hi; los / dos mil Hi, mil Cm; 8 y tú por solos los cueros / por codicia de los quessos Hi, y por causa de los cueros Cm; solos / solo Se; 9 daslas / las das Se Hi Cm.
- VIII, 1 Traes / tu traes Cm; rapaz *corretto* rabaz (p *espunta* b *nell'interrigo*) Pc / rabaz Pa3 Cm; 3 porque / que *corretto* porque (por *al margine*) Pc; paz / en paz Cm; 4 pueda ser mas / es vn grande *corretto* pueda ser mas (es vn g. *espunto* p. ser mas *nell'interrigo*) Pc, nos muerde mas de ligero Hi Cm; 5 y / que Hi Cm; 6 comía / comias *corretto* comía (s *espunta*) Pc; 7 que / manca Cm; 8 anda / esta Hi Cm.

- VII, 3 perros, lobos / lobos M.R. XV,1 (...virtudes...tiranos...) PULGAR; 6 ovejas degolladas / o. barrancadas Hi Cm / o. abarrancadas M.R. XVIII,4 (*Hi sembra correggere confrontando* con M.R.).
- VIII, 1-4 lobo rabaz ... carnicero / Trae un lobo carnicero — Por medio de las manadas — Porque sigue sus pisadas — Dice a todos ques carnero ... M.R. p. 164, n. (1). *L'allusione al lobo carnicero nelle due satire puó riferirsi a qualunque dei privados (favoriti)*

- IX Con otros lobos ventores,
de linaje de vulpejas,
ándase en pos las obejas
descubriendo sus sabores,
y de los muchos aullidos
que te dan a tus oydos
los que quedan a tu lado
aunque matan el ganado,
nunca oyes sus gemidos.
- X Tus mastines los famosos,
en verse tan mordiscados,
andan los más asombrados,
corridos de los raposos,
y si algún mastín cuítado
por el monte ha trabajado
de caçar algún conejo,
tómasele el lobo viejo
que ladra siempre a tu lado.

- IX, 1 Con otros / traes dos Pa3; 2 de l. / del l. Se; de v. / de manca Hi; 3 ándase / andas *corretto* andase (e *nell'interrigo*) Pc, andanse Se, que andan Pa3 Hi Cm; en pos las / entre las Pa3, por las Se, por tus Hi Cm; obejas / orejas Hi; 4 descubriendo sus sabores / por conocer a sus s. Pa3, desabriendo sus s. Se, destruyendo sus fauores Hi Cm; 5 y / que Hi; 6 a tus / a los Pa3 Hi, en los Cm; 7 quedan / tienes Pa3 andan Hi Cm; 8 matan / maten Hi Cm.
- X, 2 en verse tan m. / todos estan m. Hi; en / de Pa3 Cm; 3 los andan (los *espunto*) Pc; andan los más a. / andan todos a. Pa3, todos andan a. Cm; 4 corridos / huyendo Pa3; de caçar / y caçado Pa3, de tomar *del re, forse* don Beltrán de la Cueva; 8 hato / hato M.R. XVI,5 (... pueblo ...) PULGAR; 9 mastines / mastines M.R. VII,2 (... se entiende por los predicadores y hombres eclesiásticos y ladran en los pueblos amonestando las buenas costumbres ...) PULGAR.
- IX, 1 lobos / lobos M.R. XV,1 (... los tiranos, que compara a los lobos, han lugar de hacer mal en los pueblos y vienen acompañados de los siete pecados mortales ...) PULGAR.
- X, 2 mordiscados / mordiscados M.R. XII,4 *dai peccati mortali*; 3 asombrados / descarriados Hr^b / descarriados M.R. IV,4 (... los predicadores ... andan perdidos sin orden ...), Hr^b *sembra*

(X Pa3) *Es tan grande tu cobdicia,
que no ay cosa que te harte,
mas venga de qualquier parte,
bien ganado o con malicia,
que todo caue en tu seno:
lo mal ganado y lo bueno,
trasquilado o repelado,
mal ganado o bien ganado,
que sea tuyo o ageno.*

(XI Pa3) *Y con este desatino,
llenos de temor y enojos
muchos huyen del camino
y te dexan los despojos,
porque, aunque puedan caçar
no se osan determinar
de acometer la ventura,
porque temen la rotura
de tu mucho castigar.*

Hi Cm; 8 lobo / perro Pa3 Hi Cm; 9 ladra / traes Hi Cm.

correggere con M.R.; 7-8 conejo ... lobo viejo / lobo viejo ... conejo M.R. XI,7-8 (Dícelo por *codicia*, que es loba muy vieja, y antiguamente usada en el mundo ... y la *Justicia* ... estaba tan caída, que un conejo, que es animal flaco y huidor, la corría y la tenía sojuzgada).

(X-XI Pa3) *Queste due 'coplas', mancanti al resto della tradizione (V. Hr) sono una innovazione dell'ascendente di Pa3.*

XI *Las siete sierpes rabiosas
an mordido y an sacado
las pastoras virtuosas
de todo tu dehesado
con la sierpe radiante,
que es dragona y muy gigante
cabeça de todas siete,
y la otra que arremete
la cola siempre delante.*

XII *Consíentesles sus plazer
y que moren entre nos,
porque hazen lo que quieres
y no lo que quiere Dios,
y otras cabras van buscando
por veredas rodeando,
¡ ay del triste del ganado
que va ya tan despeado,
que anda todo coxeando!*

XI, 2 an sacado / enconado Pa3 Hi Cm, an çelado Se; 4 tu / su Cm; dehesado / hedesado Pa3; 5 con la sierpe radiante / y siempre vos (vas Hi) adelante Hi Cm; sierpe radiante / serpiente rapante (draguiante Se) Pa3 Se; 6 que es / con la Hi Cm; y muy gigante / (y *manca*) muy tragante Pa3, (y *manca*) muy gigante Se, (y muy *manca*) gigante Hi Cm; 8 y la otra que arremete / con otra q. se a. Hi Cm, y otra sierpe q. a. Pa3; la cola siempre / la cola la cara Hi, va con la cara Cm; siempre / hazia Pa3.

XII, 1 Consíentesles / consientes en Pa3; 2 moren / biuan Pa3 Hi Cm; 4 quiere / manda Se; 5 y otras cabras van (van *corretto* vas Pc) b. / andas siempre desuelado Hi Cm, mil achaques van b. Pa3; 6 por veredas rodeando / distrayendo (destruyendo Cm) tu ganado Hi Cm; rodeando / tropeçando Pa3; 7 ay del triste del ganado / lo menudo con los grandes (padres Cm) Hi Cm; ay del / con el Pa3; 8 que va ya tan despeado / questa ya t. destroçado Pa3; sin dolerte de las madres Hi Cm, 9 que anda todo coxeando / como eres obligado Hi Cm; todo coxeando / siempre çanqueando Pa3, t. corqueando Se.

XI, 1 siete sierpes / siete lobos M.R. XII,2 (... los siete pecados mortales ...) PULGAR; 5 sierpe / serpiente Pa3 Se / serpiente M. R. XXX,4 (... tentación ...) PULGAR; radiante Pc, rapante Pa3, draguiante Se: *il guasto dell'archetipo è segnalato dalla discordanza dei vari testimoni.*

XII, 9 çanqueando Pa3 / zanqueando M.R. II,7 (... sin regla ni orden ninguna ...) PULGAR.

XIII Pues, pastor, en tu manada
se haze tan gran estrago,
no has de dar cuenta con pago
pues llebas buena soldada,
qu'el ganado remolina
y el tempero se añeblina
y el torbellino graniza,
¿por qué allegas la ceniza
y derramas la harina?

XIV Si dizes que fue tu empresa
por servicio de tu ley,
y por augmentar tu grey
y acrecentar tu dehesa,
y que lo qu'as trasquilado
ha sido bien empleado,
pues que allanaste las sierras,
¿para qué quieres las tierras,
pues destruyes el ganado?

XIII, 1 Pues / di Cm; manada / majada Pa3; 2 se haze tan gran e. / consientes t. gran e. Pa3, porque suffres (hazes Se) tal e. Se Hi Cm; 4 tan gran *corretto* buena Pa3; 5 qu'el / ya el Hi Cm; remolina / se amotina Se; 6-7 Pc *invertiti*; 6 manca Hi; y el torbellino graniza *espunto, al margine d'altra mano* y el tempero anublina Pc; y el t. se añeblina / con el viento y la neblina Cm; añeblina / añebliza Pc; 7 y el tempero se anebliza *espunto, al margine d'altra mano* y el toruellino graniza Pc; 8 pues *espunto, nell'interrigo* porque Pc; allegas / a llegado Hi; 9 derramas / derraman Pa3, de rramos Hi.

XIV, 2 ley / grey Hi Cm; 3 augmentar / ensalzar Hi Cm; grey / ley Hi Cm; 4 acrecentar / crecer mas Se Hi Cm; 5 y que / y (que manca) Cm; 6 empleado / emposado Hi; 7 pues / porque Pc Pa3, pues que Hi Cm; 9 pues / si Se; destruyes / que matas Hi Cm.

XIII, 8-9 ceniza ... harina: 'Allegadores de la ceniza, y derramadores de la harina' Refr. que advierte la mala providencia de algunos, que no cuidan de conservar lo que importa y atienden mucho a guardar lo que no es provecho. V. *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid, 1954.

XV Tú tienes tanta caldera
tanto del tarro y herrada
tanto barquiño y natera,
que es cosa demasiada,
y al sabor del paladar
no hazes sino tragar
de la nata y atabefe,
mas como es vianda trefe
nunca te puede hartar.

XVI Pues, pastor, tan bien te sabe
el tragar del apetito,
que se diga muy bien cabe:
a buen bocado buen grito.
Entraste muy alagüero
publicando buen tempero
para sanar el morbido,
mas paréceme que has sido
el hisopo del herrero.

XV, 1 Tú tienes tanta caldera / traes tanto tarro y natera Hi Cm; 2 del tarro / barquino Hi Cm; barquiño / çurron Hi Cm; natera / caldera Hi Cm; 5 manca Se; del / de Pa3; 7 y atabefe / y de tabefes Pa3, y del tabefe Hi Cm; 8 mas / y Hi que Cm; trefe / trefes Pa3; 9 nunca te puede hartar / prouocate a reuesar Pa3, temo que as de rebentar (reuesar Se) Se Hi Cm.

XVI, 1 Pues / si Cm; 2 tragar / sabor Pa3 Se Hi Cm; del / de tu Hi; 3 muy / aqui Pa3; 7 el / lo Se Hi Cm; 8 mas / y Pa3 Se Hi Cm; has / a Pa3 Hi.

XV, 2 tanto del tarro: *sembra un guasto dell'archetipo corretto per congettura da Hi Cm*; -natera: *non attestato da Corominas, forse da nata 'leche cuajada' naterón*; 3 çurron Hi Cm / zurrón M.R. VI,2 (... dice aquí ... el zurrón por el tesoro ...) PULGAR; 7 atabefe: Foulché-Delbosch: «Si tous les dictionnaires castillans sont muts sur l'expression *ordeñar hasta el tabefe* et sur le mot *tabefe* lui même, les dictionnaires portugaise traduisent ce dernier par 'petit-lait', c'est-à-dire le 'liquide blanc qui rest du lait, quand la partie grasse du lait est convertie en beurre', 'la sérosité qui se sépare du lait lorsqu'il se caille'», *op cit.*, p. 607.

XVI, 2 tragar / sabor Pa3 Se Hi Cm lectio facillior; 4 bocado ... grito: 'A buen bocado, buen grito' contra la golosina y gula, que trae dolor y gemido. V. Correas, G., *Vocabulario de Refranes y Frases Proverbiales*, Madrid, 1924.

XVII Tienes muchos çamarrones
de las pieles que has quitado,
y compuestos con botones
de los huessos del ganado,
y has perdido la cayada
de traer la mano usada
de tañer siempre el albogue,
que aunque el ganado se ahogue,
no te das por ello nada.

XVIII No ay majada que no embarga
tu hatillo y garabato,
que ya las burras del hato
no pueden llevar la carga
y recelan el cargar
como tienen el sillar
tan lleno de mataduras,
y las albardas tan duras,
que te habrán de derribar.

XVII, 1 Tienes / traes Pa3; muchos çamarrones / tanto zamarron Hi Cm; 2 las / manca Hi Cm; quitado / desollado Hi degollado Cm; 3 compuestos con botones / compuesto tu sayon (çurron Cm) Hi Cm; 4 huessos / guessos Se, quesos Hi; 5 manca Hi; 7 de / a Cm; siempre / con Hi; el / de Cm; 8 que / y Pa3 Se; 9 ello / ella Cm.

XVIII, 1 No ay majada que no embarga / juro a mi que ya me embargo Hi; majada / manada Cm; 2 hatillo / atijo Pa3 Hi, atizo Cm; 5 y recelan el cargar / que de mucho trauajar Hi, y aun reiello que al c. Cm; 6 tienen / tiene Cm; 8 manca Se; que te habrán de derribar / temo que an de respingar Se Hi; derribar / rebellar Pa3, respingar Cm.

XVII, 1 çamarrones / zamarron M.R. VI,3 (... que es vestidura, se puso por la preeminencia y autoridad real...) Pulgar.

XVIII, 1 Juro a mi que ya me embargo Hi / juro a mi que es peligroso M.R. XXXII,1; majada / majadas M.R. XXVI,8; 3 burras / burra M.R. IV,2 (... la Iglesia, que se entiende por las burras ...)

XIX Que la rueda de Fortuna
en los cambios de ventura,
quanto más está segura
haze eclipsi como luna,
pues de los ríos cavdales
avemos visto señales
de males advenideros
con otros malos agüeros
que demuestran grandes males.

XX El sol se pondrá turbado
en el año de noventa,
venteará cierço ñublado,
porque ha de correr tormenta
y mostrar se ha una cometa
en manera de saeta,
pastor, sobre tu cavaña,
que hará temblar a España
según muestra tu planeta.

XIX, 1 En *espunto*, al *margin*e que Pc; que / que en Se; 2 y en / y *espunto* Pc; en los cambios / y las bueltas Pa3; 3 quanto / quando Pa3 Se; 5 pues de / tambien en Pa3; 7 males / daños Pa3; 8 malos / muchos Pa3.

XX, 1 pondrá / pone Hi; turbado / enrocado Hi, enbrocado Cm; 3-4 *invertiti* Hi Cm; 3 venteará cierço ñublado / segun que esta ya ha dado Hi Cm; cierço / tal Pa3, viento Se; 4 porque ha de c. / que haga c. Pa3; 5 y / a Pc Se; ha una cometa / te ha la planeta (el planeta Cm) Hi Cm; 6 en / a Pa3 Se Hi Cm; 8 que hará temblar a E. / porque habra de temer (ha de tremer Cm) E. Hi Cm; 9 muestra / lo muestra Cm; tu / su Pa3 Se; tu planeta / la cometa Hi, el Cometa Cm.

PULGAR; 9 derribar / rebellar Pa3 / rebellado M.R. XXII,8 'textos pastoriles sayagueses ... una adaptación suelta de un latinismo a la fonética dialectal que el lenguaje común rechazó siempre como una barbaridad pastoril' v. bélico: Corominas. 7 cavaña / cabañas M.R., XVII,1 (... que entiende por lo poblado ...) PULGAR.

XX,

SIGLE E ABBREVIAZIONI

Pc	B.N.M., ms. 3788
Pc ^a	correzioni apportate a Pc
Pa3	Biblioteca de Palacio, ms. II, 617
Hr	The Hispanic Society of America, ms. B 2531
Hr ^b	varianti al margine di Hr
Ga	B.N.M., ms. 3993
Fi	B.N.M., ms. 2882
Se	The Hispanic Society of America, ms. 2345
Hi	The Hispanic Society of America, ms. Hc 380
Cm	Biblioteca de la Universidad de Coimbra, ms. 1023
h	manoscritto perduto ascendente di Hi Cm.

PULGAR - M.R.:

Fernando del Pulgar, *Letras — Glosas a las Coplas de Mingo Revulgo*, II, Edición y notas de J. Domínguez Bordona, Madrid, 1958

Paola Elia

MIMESIS E ROMANZO STORICO:
GLI « EPISODIOS NACIONALES »
DI BENITO PEREZ GALDOS

Premessa.

Il panorama di titoli offerto dalla più recente produzione critica su Galdós, unanimemente impegnata nel tentativo di sottrarre questo autore al realismo ottocentesco, si presenta come un seguito di paradossi che lo accostano ora al *feuilleton* ora all'avanguardia europea; ora ne evidenziano la bravura tecnica ora ne fanno emergere la natura di scrittore « impegnato », più attento al contenuto che alla forma¹.

In realtà simili sforzi (alcuni tendenti alla dissacrazione, altri alla riabilitazione) costituiscono il simmetrico opposto della consuetudine ufficiale che ha consacrato Galdós come il Balzac iberico anche se, è vero, un po' annacquato e involgarito: un Balzac « terrone », tutto « pane e salame », in ossequio alla famosa battuta con cui Valle-Inclán lo battezzò malignamente « Don Benito el garbancero »².

Certo anche Buñuel in due film, *Nazarín* e *Tristana*, si è ispirato apertamente agli omonimi romanzi di Galdós, svelandone un volto surrealista finora nascosto; ma sull'altro piatto della bilancia pesa il carattere « scientifico » dei quadri di costume, l'esattezza delle analisi economiche e delle sintesi stori-

¹ Cfr., ad esempio: Francisco Ynduráin, *Galdós, entre la novela y el folletín*, Madrid 1970; Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Madrid 1966 e *Técnicas de Galdós*, Madrid 1970; Laureano Bonet, *De Galdós a Robbe-Grillet*, Madrid 1972; e J. Rodríguez Puértolas, *Galdós, burguesía y revolución*, Madrid 1975.

² Alla lettera « Don Benito il ceciainolo ».

che, citate da noti studiosi³ quali fonti necessarie e a volte imprescindibili per comprendere i processi sociali dell'800 spagnolo.

Il Galdós diurno maschera il Galdós notturno: non appena la sua opera viene etichettata la sua immagine rimane tagliata in due. Ricomponendo entrambi i lati del ritratto appare un inquietante volto in chiaroscuro, in cui luce e ombra convivono inconciliate. La verità è che ogni interpretazione annulla le precedenti, ogni tentativo di inquadrare una volta per tutte Galdós nasconde la volontà di sigillare il mistero della sua opera. Ma la catena esegetica si sviluppa all'infinito; finora ogni ultima parola su Galdós è stata la porta da cui si è reintrodotta il dubbio e, oggi più di ieri, nuove ombre si aggiungono alle vecchie chiarezze.

Il problema della collocazione critica sfugge ad una soluzione definitiva dal punto di vista delle categorie finora usate. Il presente lavoro si propone di situare Galdós al di là della sua definizione e, in particolare, di sottrarlo al dilemma realismo/antirealismo. Qui si tenta una lettura capovolta: il filo della scrittura viene colto nel punto in cui si spezza (nelle brutali interruzioni dell'opera) o là dove devia dalla direzione stabilita (nelle infrazioni allo schema di racconto adottato); si ricomponono così un negativo fotografico, un codice di lettura alla rovescia che interroga solo i lati oscuri della narrazione.

L'attenzione di chi qui scrive è rivolta in particolare agli *Episodios Nacionales*, il grande romanzo storico per due volte abbandonato e infine rimasto incompiuto, un tentativo frustrato di adattare la storia recente della Spagna ad una struttura epica di racconto.

Galdós ritenta alla fine del secolo scorso un'impresa che già molti decenni prima Walter Scott aveva fallito in Inghilterra⁴.

³ In particolare Manuel Tuñón de Lara in *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid 1971; e Raymond Carr in *España 1808-1939*, Barcelona 1969.

⁴ Su questo punto vedi G. Lukács, *Il romanzo storico*, trad. it., Torino 1965. Per quanto riguarda la nota affermazione secondo cui il romanzo avrebbe svolto

Negli *Episodios Nacionales* egli spinge fino in fondo le possibilità realistiche del romanzo storico; passa dalla rappresentazione della storia passata alla rappresentazione del presente come storia. Figlio del tardo '800, Galdós crede di poter espellere da questo modello di romanzo tutto quanto Scott vi aveva immesso di fantastico e di approssimativo. Mettendo al centro dello sviluppo storico la dimensione sociale ed economica della vita, il capitalismo aveva conferito rilevanza pubblica al quotidiano⁵, tutti gli ambiti della vita umana sembravano entrare nella storia dalla porta principale. In termini letterari ciò significava la possibilità di ritornare all'epica⁶.

Il fallimento del tentativo di Galdós è la riprova dell'inganno in cui il romanzo storico era caduto; tale illusione presenta due facce, quella « fantastica » di *Ivanhoe* e quella « realistica » degli *Episodios Nacionales*. Entrambe svelano che il nuovo sistema sociale, dopo aver eliminato le fratture tra sacro e profano e tra nobile e servile, ne ha generata una altrettanto profonda tra *pubblico* e *privato*⁷. L'ambito privato dell'esistenza

per la società borghese la stessa funzione svolta dall'*epos* per la società antica rinviamo allo scritto lukácsiano *Il romanzo come epopea borghese*, in AA. VV., *Problemi di teoria del romanzo*, Torino 1976. Ben diversa è la posizione di Walter Benjamin (« Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov », in *Angelus Novus*, Torino 1962) e quella di Michail Bachtin (« Epos e romanzo », in AA. VV., *Problemi di teoria del romanzo cit.*: qui si distingue in modo radicale la forma epica della narrazione da quella del romanzo). Tuttavia, mentre Bachtin vede, in senso storico-estetico, l'*epos* ed il mito come manifestazioni del dominio ed il romanzo come regno della libertà, Benjamin intende il romanzo come espressione della scomparsa della saggezza tramandata e sintomo dell'isolamento dell'uomo.

⁵ Cfr. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1962; trad. it. Bari 1971.

⁶ « L'epoca eroica », così definita da Hegel nell'*Estetica*, comportava la « compenetrazione dell'individualità con l'universalità, poiché l'universale solo attraverso il singolo acquista concreta realtà, ed il soggetto singolo e particolare solo nell'universale trova la base incrollabile ed il contenuto autentico della sua realtà. (*Estetica*, ed. italiana a cura di Nicolao Merker, Milano 1963, p. 239).

⁷ « Le antiche forme, che agghiacciavano l'intera personalità a sistemi di fini sovraperpersonali, erano morte e l'economia singola di ogni famiglia era diventata il centro della sua propria esistenza; si era così venuta fondando una sfera privata, cui ora si contrapponeva quella pubblica come qualcosa di distinguibile ».

individuale poté accedere alla letteratura attraverso la porta di servizio del romanzo. L'era dei cavalieri e degli eroi era conclusa dal momento che né il singolo individuo né la collettività avevano raggiunto il controllo cosciente della storia.

Dal tardivo sforzo di Galdós di conciliare la letteratura eroica col reale emerge e si evidenzia l'incompatibilità *teorica* tra «realismo» e «romanzo storico», che trova la propria motivazione *pratica* nell'ordinamento di un secolo che espelle l'epica dalla realtà.

In questo senso l'«oscurità» degli *Episodios Nacionales* non è che il segno della collisione tra forma e contenuto, che costituisce la chiave di questa lettura.

I. *La lotta contro il tempo negli «Episodios Nacionales».*
Fuga dal presente: dalla guerra di liberazione nazionale alla guerra civile.

Chi incomincia a scrivere un romanzo deve averne presente la probabile conclusione: la correlazione tra l'inizio del racconto ed il suo scioglimento fonda il legame sotterraneo delle sue sequenze interne; venendo a mancare questo requisito crolla la coerenza della narrazione⁸. Questo è appunto quanto avviene negli *Episodios Nacionales*.

L'eroe positivo. — Galdós parte dal risveglio del popolo; non a caso situa la prima scena importante nella battaglia di Trafalgar, ultima sconfitta del traballante impero marittimo spagnolo di fronte alla più potente flotta inglese. Galdós interpreta questo avvenimento come preludio di una nuova era,

(F. Schumpeter, *Die Krise des Steuerstaates*, Leipzig 1918, in J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica cit.*, p. 16).

⁸ «L'essenza di compiutezza e esauribilità interna [del romanzo] porta a un netto rafforzamento delle esigenze di una compiutezza e esauribilità esterne, soprattutto d'intreccio (...) L'epopea è indifferente all'inizio formale e può essere incompleta (cioè può ricevere una fine quasi arbitraria) (...) Lo specifico «interesse del seguito» (che cosa avverrà dopo?) e l'«interesse della fine» (come andrà a finire?) sono caratteristici soltanto del romanzo ...» (Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 211).

come superamento della monarchia e ingresso delle masse popolari nella storia. Il sollevamento spontaneo di Madrid contro Napoleone dopo la fuga di Carlo IV avrebbe confermato, pochi anni dopo Trafalgar, questo ruolo catartico del popolo.

Il protagonista della prima serie degli *Episodios*, Gabriel Araceli, fa le sue prime esperienze di soldato su una nave da guerra durante la battaglia di Trafalgar. Egli stesso, figlio del popolo (è un *placero*, un vagabondo cresciuto nei quartieri più miseri di Cadice), prende progressivamente coscienza della funzione storico-nazionale delle masse di fronte alla decadenza della monarchia e allo sfacelo dell'Impero. Araceli partecipa attivamente ai più importanti episodi della guerra antinapoleonica, che si conclude con la militarizzazione delle guerriglie spontanee, con l'intervento inglese e con l'incoronazione del nuovo sovrano. Ciò che aveva esordito con i toni dell'epopea termina con una vittoria ambigua, più diplomatica che militare, e meno «popolare» di quanto si pensasse (l'esercito è controllato in sostanza da generali stranieri e da aristocratici nazionalisti; le «Giunte», organismi di base che gestivano la nascente rivoluzione borghese originata dalla lotta di liberazione nazionale, vengono unificate e svuotate di contenuto politico). La dialettica della storia ha accecato il popolo che, per disfarsi dei suoi oppressori, ha firmato un nuovo patto di sottomissione. Contro il mostro bifronte delle forze sociali astratte non sono valsi né il coraggio né la decisione. Ben presto, dietro alla maschera della nobiltà francofona e dell'alleato inglese, sarebbe ricomparso il volto del vecchio dominio.

Eppure, sull'ironia della storia reale prevale ancora il tono trionfalistico del racconto, che obbedisce alle regole dell'equilibrio formale (proposito-realizzazione), chiudendo la parabola della favola sulla base del successo apparente. D'altronde per Galdós era indispensabile saldare la sfera pubblica, il bene della patria, con la sfera privata, la felicità personale dell'eroe; senza questo requisito un romanzo storico avrebbe perduto la propria credibilità. La volontà dell'autore di evidenziare al massimo il rapporto di necessità esistente fra i due orizzonti emerge con chiarezza dalla *fabula*⁹. In Araceli vivono e diventano traspa-

⁹ Sul problema del rapporto tra *Storia* e *Romanzo* negli *Episodios Nacionales*

renti le contraddizioni storiche in atto nella sua epoca; il suo proposito iniziale (« hacer fortuna » e sposare Inés, figlia illegittima di un'aristocratica) si identifica con la necessità di rimuovere gli ostacoli sociali rappresentati dalla sua povertà e dal sussistere del feudalesimo in Spagna. Da questo conflitto scaturisce la confluenza tra le motivazioni private, *che cadono nel campo della finzione*, e quelle pubbliche, *che concernono la realtà storica*. Le azioni di Araceli rivelano un doppio significato, come duplice è il suo proposito iniziale, la felicità in amore e l'emancipazione sociale dei « poveri ». L'io collettivo al quale Gabriel si associa non è che lo strumento per realizzare i desideri del suo io individuale.

Riducendo la sequenza completa alle funzioni fondamentali, *proposito-ostacolo-aiuto*, e denominando (R) la sfera del privato corrispondente all'ambito strettamente *romanzesco* della vicenda e (S) la sfera degli avvenimenti *storici*, avremo un quadro di questo tipo:

	Situazione iniziale (R) (-)	Proposito	Ostacolo	Aiuto = azione storica	Scioglimento = realizzazione proposito
(R)					
(S)					
	Situazione iniziale (S) (-)			Situazione finale (S) (+)	

L'eroe parte da un proposito che lo riguarda in quanto individuo isolato (sposare la nobile Inés e « fare fortuna »), (R); la sua strada è ostacolata dai rapporti sociali (feudali) imperanti

si veda Hans Hinterhäuser, *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid 1963 (in particolare il capitolo *La conexión de Historia y Novela* — p. 233 e segg. —).

nella Spagna preborghese del primo ottocento, (S). Il popolo cerca di abbattere i privilegi della nobiltà ottenendo alcuni risultati parziali; *la guerra*, in ogni caso, *permette* ad Araceli di fare carriera militare e di raggiungere uno status sociale superiore (S = R), tale da consentirgli di sposare Inés (R). Certo la vittoria nasconde un compromesso con il passato: Inés lega indirettamente Gabriel all'aristocrazia; se l'eroe ha vinto è anche perché si è andato assimilando al proprio antagonista.

L'Araceli che ritroviamo alla fine, sposato a una contessa — anche se bastarda — e nelle vesti di un rispettabile generale in pensione, è un vincitore o uno sconfitto? La connessione tra pubblico e privato (S = R) è così perfetta come sembra? Lo scioglimento, positivo solo in apparenza per il popolo che riacquista l'indipendenza dalla Francia, anche se non dalla monarchia assoluta, rappresenta soprattutto la fortuna privata del protagonista: la struttura del racconto rimane in piedi a fatica.

L'eroe negativo. — Quando nel 1875 Galdós deve affrontare, nella seconda serie degli *Episodios*, la narrazione del periodo che va dal 1814 (anno dell'incoronazione di Ferdinando VII) al 1834 (inizio della guerra « carlista » di successione), uno dei più disastrosi nella storia interna della Spagna, il conflitto tra lo schema di racconto fino allora adottato e lo squallore del contenuto storico reale non solo diventa manifesto, ma si trasforma nella molla stessa della narrazione.

La storia di Salvador Monsalud (il protagonista della seconda serie), un cospiratore liberale che per conservare la purezza delle proprie idee deve ritirarsi a vita privata, è una storia non realizzata. Gli ostacoli che il nuovo eroe trova sulla propria strada coprono tutto il contesto in cui si muove; senza amici, senza amore e senza famiglia, in totale contrasto con le idee dominanti, egli deve partire da zero: « Todos los hombres hacemos nuestros cálculos para lo porvenir, Juan — dice Salvador al suo amico Bragas de Pipaón — y los míos son un poco extraños y fuera de lo común. A mí se me ha puesto en la cabeza que para levantarse todos los días, comer, dormir la siesta, pasear, cenar y meterse en la cama, no valía la pena que hubiésemos nacido »¹⁰. Il suo proposito si colloca al di là della

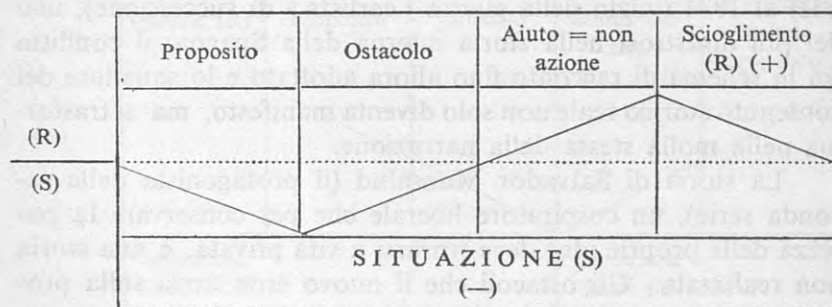
¹⁰ *Episodios Nacionales*, ed. Sáinz de Robles, Madrid 1945, Vol. I, p. 994.

felicità quotidiana che Araceli aveva conquistato; lo spirito sovversivo che lo spinge a combattere nasce da una formidabile crisi di valori e mostra una profonda sfiducia nel carattere liberatorio della rivoluzione borghese.

Il racconto si sviluppa sulla base di una doppia contraddizione, quella tra il radicalismo di Monsalud e le ristrette prospettive della sua epoca e quella tra la sua felicità privata e la lotta politica che tende ad annientarlo come individuo.

L'intreccio è non più che un modo per dilazionare il fallimento politico dell'eroe: questi conquista l'amore « a dispetto della storia »; la felicità sentimentale che raggiunge infine unendosi alla insignificante Sola è una funzione secondaria, il segno privato della sua sconfitta pubblica. I termini della struttura di racconto (i rapporti tra le diverse funzioni) si sono invertiti: la svolta della traiettoria di Monsalud non trova la propria causa nell'ambito della storia, che rimane immutata e negativa, ma nel suo abbandono da parte dell'eroe.

SCHEMA DELLA SEQUENZA



Alla fine del racconto Monsalud ha perduto ogni contatto con il contesto storico reale: « Pienso vivir alejado de toda acción política —son le sue ultime parole. —Estoy abrumado de experiencias (...). Mi ideal está lejos. *El tiempo le tiene tan guardado aún que no se le vislumbra* aquí por ninguna parte. Pero vendrá (...). En tanto, no puedo tener entusiasmo (...) porque no creo en el presente »¹¹.

¹¹ *Op. cit.*, Vol. II, p. 324 (Il corsivo è nostro).

Galdós, come Monsalud, nel terminare la seconda serie si dichiara sconfitto dal tempo, il che equivale a dire sconfitto dalla storia: « Basta ya. » — scrive in un'appendice all'ultimo episodio — « Aquí concluye el narrador su tarea, seguro de haberla desempeñado muy imperfectamente; pero también de haberla terminado *en tiempo oportuno* (váyase lo uno por lo otro), y cuando el continuarla habría sido causa de que las imperfecciones y faltas de la obra llegaran a ser imperdonables. *Los años que siguen al 34 están demasiado cerca*, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros. Los hombres de ellos casi se confunden con nuestros hombres. Son años a los que no se puede disecar porque algo vive en ellos que duele y salta al ser tocado con escalpelo. Quédese pues aquí este largo trabajo, sobre cuya última página (a la cual suplico que me sirva de Evangelio) hago juramento de no abusar de la bondad del público añadiendo más cuartillas a las diez mil de que constan los *Episodios Nacionales*. Aquí concluyen definitivamente éstos (...) Pero los personajes novelescos, que han quedado vivos en esta dilatadísima jornada, los guardo, como legítima pertenencia mía, y los conservo para casta de tipos contemporáneos, como verá el lector que no me abandone al abandonar yo para siempre y con entera resolución el llamado género histórico »¹².

Il materiale storico *reale* che Galdós doveva trattare si era dimostrato ingovernabile (« salta al ser tocado »); la rappresentazione rigorosa degli eventi avrebbe reso sempre più sbilenca la sua opera privandola di circolarità: « Ottenere in un racconto più legato ai fatti che alle favole — affermava Melville nelle ultime pagine di *Billy Budd* — la simmetria formale che si può raggiungere in un puro romanzo d'invenzione, non è cosa facile. *La verità presentata in modo rigoroso ha sempre delle frange*; sicché la conclusione di questo racconto non potrà essere perfetta come il pinnacolo di un'opera architettonica »¹³.

¹² *Ibid.*, p. 326 (Il corsivo è nostro).

¹³ Herman Melville, *Billy Budd*, trad. it., Milano 1971, p. 192 (Il corsivo è nostro).

Galdós si trovò di fronte a un doppio contrattacco dei « fatti ». Da una parte, a livello *narrativo*, la guerra d'Indipendenza sfociò nel ritorno di Ferdinando VII (nel 1814) e nel ripristino dell'assolutismo, col suo seguito di intrighi di Corte e di corruzione pubblica e privata, mentre in parallelo si compiva il ciclo della nascita e della vertiginosa degenerazione del liberalismo; dall'altra, a livello del *vissuto*, il periodo successivo al 1873 (data in cui lo scrittore aveva iniziato gli *Episodios Nacionales*) vide il sorgere, la breve e tormentata vita della prima repubblica spagnola e la sua fine ingloriosa a colpi di « pronunciamientos » (quello del generale Pavía e quello di Martínez Campos), fino alla nuova, e questa volta definitiva, Restaurazione della monarchia (la forma di potere scelta dal blocco oligarchico costituitosi sulla base dell'alleanza tra il capitale finanziario e la nobiltà agraria). Il 1808, data del sollevamento popolare contro Napoleone, viene sepolto dal 1814, il 1873 (apice della rivoluzione antimonarchica che nel 1868 aveva tolto il trono a Isabella II) ha come contraltare il 1875, che segna la morte della nascente repubblica e il ritorno al passato.

Se i primi decenni dell'800 avevano portato al fallimento della rivoluzione borghese in Spagna, l'ultima metà del secolo svelò il carattere regressivo della borghesia trionfante. L'epoca che Galdós ricostruisce si piega in due e diventa specchio di se stessa: la metà che lo scrittore vive (Galdós nasce nel 1843) riproduce fatalmente la metà che lo precede.

Nel 1879, data in cui lo scrittore interrompe gli *Episodios*, il processo storico si era già compiuto. Rifiutandosi di proseguire la narrazione, Galdós fuggiva (letterariamente) dal proprio tempo.

Galdós al bivio. — Scosso nelle sue fondamenta, il grandioso edificio galdosiano traballò: come conciliare *nella finzione* il male pubblico col bene privato ora che *nella realtà* tutto andava alla rovescia?

La sfera di cristallo, nella quale lo scrittore aveva letto la conferma della delusione di Monsalud, era il presente storico che egli stesso stava vivendo; l'impostazione trionfalistica degli *Episodios Nacionales* fu smentita sia all'interno che all'esterno del romanzo e l'opera si venne a trovare in un vicolo cieco.

Quando l'autore riprese gli *Episodios*, dopo un'interruzione di 20 anni, si trovò a un bivio: ora che il corso della storia favoriva i commercianti, gli usurai e gli speculatori bisognava descrivere eroi senza vittorie (ma già Monsalud è un eroe negativo) o vittorie senza eroi? Entrambe le soluzioni implicavano strutture di racconto antiepiche; romanzi della delusione, oppure romanzi realisti di critica sociale.

La terza serie degli *Episodios* rappresenta un penoso compromesso per rimandare la decisione. Invano Galdós cerca di ritornare al modello primitivo, di creare un nuovo Araceli, agente storico del bene pubblico e artefice vittorioso della propria felicità. Ormai la storia e la vita individuale non vanno più d'accordo e l'uomo del popolo è diventato sempre più estraneo agli avvenimenti nazionali¹⁴. Il giovane liberale Fernando Calpena, protagonista della maggior parte degli episodi di questa serie, ha un bel correre da un generale all'altro durante la guerra civile tra carlisti e liberali; il suo ruolo si limita ad essere quello del messaggero di notizie o del semplice testimone. Il filo dell'intreccio romanzesco (la ricerca dell'amore) e quello della storia corrono parallelamente senza mai incontrarsi; Calpena assolve il proprio compito di uomo d'azione per il tempo strettamente necessario alla narrazione prima di rientrare nell'anonimato.

Galdós aveva voluto adattare il corso della storia allo stampo letterario dell'ottimismo liberale e, su questa base, nel 1873 aveva predisposto le caselle della scacchiera in cui avrebbe inse-

¹⁴ Parlando delle « attuali condizioni prosaiche » Hegel, nell'*Estetica*, afferma: « Così, in generale, nell'attuale condizione del mondo, il soggetto può certo agire da se stesso secondo questo o quel lato, ma ogni singolo, da qualsiasi lato si volga, appartiene ad un ordinamento sociale sussistente e non appare come la figura autonoma, totale ed al contempo individualmente viva di questa società, ma solo come suo membro limitato. Egli quindi agisce solo come involuppato in essa, e l'interesse per una simile figura ed il contenuto dei suoi fini e della sua attività sono infinitamente particolari. Alla fine, infatti, ci si limita sempre a vedere come si comporta quest'individuo, se raggiunge felicemente il suo scopo, quali ostacoli e contrattempi gli si oppongono, quali complicazioni accidentali o necessarie facilitano od ostacolano l'esito, ecc. » (*Estetica* cit., p. 256).

rito la conciliazione tra oppressi e oppressori. Ma il flusso del tempo non depositò l'atteso tesoro; gli eventi si avvolgevano su se stessi come lungo un'immaginaria fascia di Moebius e il movimento in avanti si rivelò un semplice effetto ottico.

In uno scritto commemorativo del 1° maggio 1910 Galdós, ormai vecchio, constatando il carattere regressivo del dominio borghese, scriveva: « ... la extinción de la raza de tiranos ha traído el acabamiento de la raza de liberadores. (...) Ahora la tiranía subsiste, sólo que los tiranos somos ahora nosotros, los que antes éramos víctimas y mártires, la clase media, la burguesía, que antaño luchó con el clero y la aristocracia hasta destruir al uno y a la otra con la desamortización y la desvinculación. ¡Evolución misteriosa de las cosas humanas! El pueblo se apodera de las riquezas acumuladas durante siglos por las clases privilegiadas. Con estas riquezas se crean los capitales burgueses, las industrias, las grandes empresas ferroviarias y de navegación. Y resulta que los desheredados de entonces se truecan en privilegiados. Renace la lucha, variando los nombres de los combatientes, pero subsistiendo en esencia la misma »¹⁵.

Due anni dopo, interrompendo definitivamente gli *Episodios Nacionales*, Galdós preferì lasciare libero il tempo piuttosto che raffigurare (legittimare nella forma letteraria dello scioglimento) il mostro dell'eterno ritorno; la massima chiusura, il circolo vizioso della realtà, e la massima apertura, l'incompletezza del romanzo, non erano che due percorsi di uno stesso labirinto che conduceva all'infinito.

II. Disintegrazione della struttura di racconto. Le ultime serie degli « *Episodios Nacionales* »: dal liberalismo alla Restaurazione.

1. — *Frattura fra 'pubblico' e 'privato'*. — Il periodo storico che Galdós ricostruisce nella quarta serie (dal 1834 al 1869) coincide ormai con l'arco della sua vita. Forse si deve ricercare qui il motivo della profonda svolta formale che risulta

¹⁵ In H. Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 143.

evidente nell'ultima parte degli *Episodios*. Ogni tentativo di attenersi al modello classico del romanzo storico viene meno: siamo in presenza di un affresco composto più da romanzi sociali indipendenti che da episodi storici legati da una *fabula-unione*¹⁶. I personaggi si muovono nella sfera degli avvenimenti pubblici come su un palcoscenico che li tiene prigionieri; la storia è una gabbia che limita la vita di ciascuno ma che non la motiva.

Sono venuti meno i legami spazio-temporali e causali tra la vicenda di carattere pubblico e quella di carattere privato. Ciò che è rigorosamente « reale » (le istituzioni, gli eventi e le personalità ufficiali) appare come inessenziale e astratto, mentre la vita di tutti i giorni, ricreata dall'immaginazione del romanziere, sembra l'unica depositaria della concretezza.

L'attesa dell'imminente destituzione della regina Isabella II (figlia di Ferdinando VII) occupa la quasi totalità degli episodi come un fantasma gigantesco sospeso sul brulicante mondo « reale » del romanzo.

Per circa mille pagine la regina in disgrazia è il punto di riferimento, la figura muta e assente intorno alla quale si intessono i fili della narrazione. Man mano che il fatale scioglimento si avvicina i personaggi si separano dal corso ufficiale della storia come in un frutto marcio la polpa si stacca dal nocciolo. Virginia del Socobio (figlia di ricchi borghesi di Madrid) scappa di casa per amore di un operaio; il colonnello Villascusa, tipico esempio della repressione militare in atto, si uccide durante una manifestazione di piazza perché inferocito da una

¹⁶ Ciò non significa affatto che questa parte degli *Episodios* sia priva di unità: il tema della decadenza della Spagna e la conseguente delusione del narratore assumono le dimensioni di una macrosequenza, il cui sviluppo verso la necrosi finale cadenzata l'intero ciclo narrativo con un ritmo di morte. Il trattamento della cronologia storica nelle serie finali può essere paragonato alla tecnica che, secondo Benjamin, usa J. P. Hebel nel racconto intitolato *Inesperato incontro*, in cui il narratore cala la vicenda in un seguito di avvenimenti storici legati l'uno all'altro dal regolare riapparire della morte (« Nel frattempo la città di Lisbona fu distrutta da un terremoto, e passò la guerra dei Sette Anni, e morì l'Imperatore Francesco I; ecc. »). Tale cronologia è definita da Benjamin come *storia naturale* (W. Benjamin, *Il narratore cit.*, p. 246-247).

terribile gastrite; sua figlia Teresa, che è diventata una mantenuta di nobili rovinati e di miliardari stranieri, finisce con l'unirsi a Ibero, un giovanissimo cospiratore impegnato insieme al generale Prim a preparare la rivoluzione antimonarchica. Intorno al trono che traballa tutto si trasforma e i personaggi allontanano il proprio sguardo dal presente storico mummificato che essi stessi stanno liquidando nella vita quotidiana.

Il cronista degli ultimi anni del precario regno di Isabella II è il neomarchese di Beramendi, un tempo studente scapestrato con aspirazioni di rivoluzionario e di poeta. Dopo un matrimonio di convenienza che gli ha procurato nobiltà e ricchezza Beramendi ha messo da parte la prassi; il terreno in cui si colloca è lontano sia dall'azione storica che dall'avventura romanzesca; la sua unica attività consiste nel narrare la storia, non nel viverla. Avvicinando la figura del protagonista a quella dello scrittore Galdós spezza per la prima volta l'anello che legava il protagonista all'intreccio. Ciò che accade non riguarda più la vita di chi racconta; l'illusione di realtà cui il romanzo aspirava subisce un grave attacco e la finzione, essenza e colpa segreta di ogni narrazione letteraria, esce improvvisamente allo scoperto.

Nello schema che segue si evidenzia la sfasatura tra i vari livelli del racconto. La narrazione si stacca dal proprio oggetto svelandone il carattere fittizio; la storia ufficiale appare quasi irrealistica di fronte alla concretezza con cui viene trattato il quotidiano immaginario, i personaggi di maggiore rilevanza funzionale scardinano oppure ignorano le istituzioni vigenti. Le coppie *narrazione-narrato* e *privato-pubblico* si dissociano apertamente; eppure, con quale impegno Galdós aveva curato la convergenza dei loro termini nella prima serie degli *Episodios ...*

	Narrato (S)	NARRAZIONE — PRESENTE (Beramendi)	Narrato (R)
MATERIALE	personaggi storici eventi ufficiali istituzioni		personaggi fittizi vita quotidiana rivoluzione
TEMPO	PASSATO		FUTURO
VISIONE	irrealizzante		realistica
	PUBBLICO		PRIVATO

2. — Disintegrazione del tempo.

a) *Il presente come regno dell'effimero.* — Il quotidiano non solo si sgancia dalla storia reale rifugiandosi nel campo della pura finzione, ma si proietta nella rivoluzione avvenire. Tuttavia non è ancora successo nulla, la rivoluzione non ha vinto e la monarchia sussiste; il presente oscilla su un'altalena che la narrazione (la cronaca di Beramendi) spinge avanti e indietro a ritmo sempre più veloce facendo comparire ora l'evanescente volto della regina ora quello minaccioso, ma altrettanto inafferrabile, della repubblica futura.

La rottura del rapporto pubblico-privato ha portato con sé la disintegrazione del tempo.

L'effimero diario di Beramendi scorre e si svolge tra le reminiscenze di epoche passate e le predizioni di un futuro storico che nella diegesi ha già avuto luogo (si tenga presente che lo scarto di tempo tra il momento in cui Galdós scrive e gli avvenimenti storici raccontati è di circa 40 anni), mentre per la narrazione è solo imminente¹⁷.

¹⁷ Troviamo un esempio delle conseguenze stilistiche che tale sfasatura temporale comporta nel racconto dell'attentato alla regina, avvenuto il 3 febbraio 1852. Beramendi non è un cronista onnisciente, ma assume la prospettiva di testimone involontario dell'episodio. Il suo punto di osservazione non è tuttavia

Galdós si trova a fare i conti con un tempo reale che presenta due facce: quella di *referente*, oggetto della narrazione, e quella di *vissuto*, che entra nel racconto come seguito strettamente cronologico dell'opera *in fieri*.

La narrazione introduce volutamente il lettore nel « dopo » del racconto privando ogni fatto di attualità. La gigantesca figura del narratore, che può leggere nel futuro come un veg-

di prima fila: « En el momento de acometer Merino a nuestra querida Reina, cuchillo en mano, hallábame yo en la Galería del Norte — precisa — entre la Capilla y la escalera, hablando con doña Victorina Sermiento de un asunto que no es ni será nunca histórico ... » (*Episodios*, vol. III, p. 7).

La visione che ne risulta è parziale e confusa: « Vi la cabeza cana de Merino ... La vi luego subir, y tras ella negras vestiduras ... Apenas distinguí el rostro ... Entre tantas manos que querían conducirme y al son confuso de imprecaciones y denuestos, se me perdió aquella figura que yo quería ver en los instantes que siguen al punto trágico, ya que en el punto mismo no logré verla » (*Episodios*, *ibid.*).

Il narratore completa le proprie carenti informazioni con quelle ricavate dai testimoni oculari: le notizie vengono riportate con un tale disordine da impedire una coerente ricostruzione cronologica dell'attentato. Nessun processo di rielaborazione conoscitiva indirizza la lettura. Ecco la sequenza frammentata che ne risulta:

ordine della esposizione		ordine cronologico
(1)	« Ha sido un clérigo », oí que decían	(2)
(2)	« Atentado, puñalada ..., un cura! »	(1,2)
(3)	« Pasó su Majestad ... y la vi pararse, la vi sonreír mirando hacia atrás (...) ... y cuando me volví ... le vi asestar la puñalada ».	(1)
(4)	« Es español-nos dijo- (...) ... riojano, por más señas, y cura. Se llama Martín Merino ».	(4)
(5)	« ... vino a decirnos que la herida de la Reina no era de cuidado » (<i>Ibid.</i> , pp. 7-8).	(3)

I pezzi del *puzzle* così ricomposto sono di dimensioni differenti; ciò che per i presenti è una « hecatombe » per Beramendi non è altro che un fatto di cronaca. Egli si situa al di sopra dei due piani, quello della vittima e quello dell'assassino. Solo Beramendi prende le distanze dallo stupore e dall'indignazione generale: chi teme per la vita della regina ignora la sua futura guarigione e si colloca orizzontalmente rispetto al piano temporale di Isabella. I personaggi-contesto sono nani che brulicano attorno a una figura di cartapesta.

gente, si erge sempre più spesso sugli avvenimenti pubblici per svuotarli di significato storico: chi crede all'importanza del vissuto appare, in quanto contemporaneo del tempo narrato, come « mortale ».

La sfasatura temporale strappa a metà il presente ed il racconto come stoffe logore.

b) *Paralisi del tempo: l'intreccio romanzesco come statizzatore della storia.* — In uno schema in cui lo sviluppo dell'intreccio romanzesco è indipendente dal corso degli eventi storici, questi perdono ogni giustificazione narrativa. « El verano arrojó sus ardores sobre la política »¹⁸ — è la strana annotazione con cui l'autore evidenzia la paralisi della storia. Allo stesso modo i personaggi assistono impassibili alla ripetizione coatta degli eventi pubblici, i quali divengono tanto più mutevoli nell'apparenza quanto più rimangono immutati nella sostanza: « En su nueva casa, visitado de pocos y buenos amigos, veía Centurión pasar la historia, no sin tropiezos y vaivenes en su marcha, a veces precipitada, a veces lenta; vio la salida de la Reina Cristina [...] vio como se establecía la Milicia Nacional [...] vio entrar en España huésped tan molesto como el cólera morbo; [...] asistió a la apertura de las nuevas Cortes [...] y lamentó, en fin, los motines con que el loco año 54 se despedía »¹⁹.

Allorché perde la propria funzione dinamica all'interno dell'ingranaggio romanzesco la storia pubblica diventa *notizia*; senza legami immediati con la vita quotidiana essa acquista il carattere di sequenza autonoma e resta sospesa nel vuoto: lo spazio lineare lungo il quale si svolge la sua marcia ininterrotta e traballante è desertico e astratto.

¹⁸ *Episodios*, Vol. III, p. 129.

¹⁹ *Episodios*, *ibid.*, p. 125. Il tempo della lettura (appena alcune righe) e quello della diegesi (l'intero anno 1854) sono affatto diversi. Il susseguirsi delle notizie, che trovano giustificazione solo in se stesse, è telegrafico. Gli *omissis* con cui sono state scandite le cesure del discorso avrebbero dovuto, sulla base dello schema narrativo del romanzo storico, essere colmati con le sequenze dell'intreccio romanzesco. L'inserimento di tali sequenze avrebbe avuto la funzione di conferire dinamismo al rapporto personaggio/istituzioni e di dare una dimensione umana alla diacronia, prolungando la *durata* del racconto.

c) *Abolizione del presente*. — A partire dal quarto episodio (intitolato *O'Donnell*) si inizia una sfilata di personaggi, già apparsi nel corso del romanzo, che ha qualcosa di sospetto. Man mano che la lettura avanza il ritmo delle riapparizioni (o delle citazioni) diventa più incalzante: alcune figure risalgono agli ultimi episodi della terza serie (come Santiago Ibero, compagno di avventure di Fernando Calpena e padre del rivoluzionario amante di Teresa Villaescusa), altre al passaggio dalla seconda alla terza serie (come Saloma, una bella contadina che al tempo della prima guerra carlista faceva strage nei cuori dei soldati). Più questi ricordi vanno a ritroso e più ci mettono a disagio; man mano che il tempo della finzione (ormai il romanzo è entrato negli anni '60) si avvicina al punto in cui la narrazione aveva avuto inizio (il 1873) lo sguardo diventa nostalgico e retrospettivo: il romanzo appare come un serpente che si morde la coda.

Vi sono anche personaggi o, per meglio dire, personalità storiche, come il generale Espartero, Narváez o la stessa regina, che coprono un lungo arco di tempo; il loro passato, le loro prime comparse nel romanzo ci rinviano a epoche (di lettura) remote, ci fanno tornare alla memoria episodi quasi dimenticati. Così, una piccola allusione del narratore è sufficiente a ricordarci la fanciullezza di Isabella II, quando giocava con le bambole nel tempo ormai lontano in cui Salvador Monsalud era protagonista della seconda serie degli *Episodios*. « Quali cambiamenti in così poco tempo! » — ci viene da esclamare; e non sappiamo se questa sensazione renda più remoto il passato o più effimero il presente. Il ritmo frenetico assunto dall'evoluzione del costume, dei rapporti politici, delle idee, la grande instabilità che si è rivelata in ogni aspetto della realtà, hanno dissolto l'oggettività della cronologia. La smentita che il prosieguo della storia ha riservato alle speranze e alle lotte di allora (la salvezza che Monsalud legava all'avvenire della Spagna non si è realizzata) è la campana che suona a morto per quanto di vivo c'era nella prima parte degli *Episodios Nacionales*. Se Galdós si era data una tregua di vent'anni per raccogliere il frutto del tempo, la risposta che questo ha dato alle sue attese ed a quelle di Monsalud è, ancora una volta, negativa: la seconda parte degli *Episodios* seppellisce la prima.

Espartero, Narváez, Isabella II, vere e proprie sintesi viventi di un'epoca, sembrano essersi consumati col passare del tempo; quanto appaiono invecchiati se calcoliamo in anni le migliaia di pagine che ci separano dalla loro prima comparsa! La loro presenza maschera situazioni già vissute; la loro semplice esistenza è rievocazione del passato. Ogni volta che il generale Espartero (vecchia gloria della guerra carlista) ricompare, alla sua figura si sovrappongono altre immagini che l'hanno preceduta. Espartero assomiglia a se stesso; i suoi discorsi sono la parodia di discorsi che ha pronunciato in altre occasioni. La reiterazione non ha bisogno di essere spiegata, è sufficiente trascriverla: « Echó breves peroratas con menor ahuecación de voz que la comúnmente usada por él ante el pueblo y terminaba con vivas a la libertad y a la independencia (...) A sus exclamaciones respondió la patriotería con otras y luego [Espartero] dio media vuelta ... »²⁰.

Con Espartero Galdós vanifica tutta un'epoca che lo aveva assunto come simbolo e distrugge proprio quella parte dell'opera che si era incaricato di ricostruire: la terza serie degli *Episodios Nacionales*.

La corrosione del tempo colpisce anche il capo del Governo, Narváez, che « ... debilitado por la edad, no era ya el gobernante de otros días ». E che dire di Isabella II, che ritroviamo ignara della imminente destituzione, deformata dall'obesità, con le palpebre arrossate e con lo sguardo del *dégoûté* che ha esaurito tutti i piaceri (« Parecía distraída, inquieta, y sus ojos, de un azul húmedo y claro, sus párpados ligeramente enrojados, más expresaban el cansancio que el contento de la vida. [...] Eran los ojos del absoluto desengaño »²¹)?

Coloro che ancora credono nel presente (nella realtà, se non nella narrazione) sono dei sopravvissuti. La storia, come i suoi rappresentanti ufficiali, assume l'andamento stanco delle cose decadute; il futuro incalza e relega nell'inattualità ciò che persiste.

²⁰ *Episodios*, Vol. III, p. 148.

²¹ *Ibid.*, p. 651.

Anche le figure della finzione, come contagiate dalla generale atmosfera di disfacimento, diventano evanescenti; così Manolita Pez (vedova del colonnello Villaescusa): « ... vio pasar a su hija por Madrid como una sombra triste »²². E Beramendi, sempre più sofferente di una strana malattia nervosa, vede passare « ... hechos y personas por delante de su vista sin dejar imagen ni apenas recuerdo »²³. Valeria ed Eufrosia, due vecchie amiche incontrate casualmente per la strada, vengono indicate come « sombras »; e come ombre fugaci passano i governi Narváez-Nocedal e Mon-Bermúdez. Più il tempo trascorre più appare fermo; per rimmetterlo in moto bisogna ormai abbandonare il presente. Il destino della storia e della finzione stessa si proietta nel futuro; là, per Galdós, risiede l'unica salvezza.

Non vi è soluzione di continuità: l'alternativa di potere (la rivoluzione che il generale Prim prepara all'estero e che trionferà nel '68) si colloca su un altro piano sia dal punto di vista spaziale (Galdós si è guardato bene dal creare qualche legame tra la Corte e la cospirazione) che da quello temporale.

III. Esaurimento del materiale letterario.

Il treno come annullamento dello spazio romanzesco. — Negli ultimi episodi della serie i personaggi viaggiano spesso in carrozze o in treni. Non a caso il viaggio rappresenta l'elusione dello spazio letterario istituito: Santiago Ibero e Teresa Villaescusa, i due protagonisti della sequenza finale della serie, si incontrano su un treno in partenza per la Francia.

Anche Isabella II, una volta destituita, abbandona il paese in treno, portando via con sé l'ultimo frammento di presente e ogni residuo dello spazio pubblico. « La Corte de España [está ya] reducida a la vulgar estrechez de los cuartos de una posada »²⁴; questa è la breve frase con cui Galdós, alludendo alla pensione che ospita la regina nel giorno dell'esilio, liquida

²² *Ibid.*, p. 186.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 762.

il suo regno. Se durante l'ultimo colloquio che Beramendi e sua moglie hanno sostenuto con la regina (il dialogo trascorre a fatica tra le distrazioni della sovrana e le astrazioni del cronista, che sovrappone parole immaginarie a quelle realmente pronunciate) la non pertinenza della monarchia con il presente era già diventata manifesta, ora l'immagine della sua rappresentante legittima, affacciata al finestrino del treno in movimento come un ritratto nella propria cornice, passa fugace davanti agli occhi dei presenti: « ... el paso de los claros ojos azules de la soberana fue rapidísimo y cortante como el diamante que rasga el cristal »²⁵.

La storia ufficiale che viene lasciata indietro dal treno appare evanescente come una fotografia sfocata; il generale Serrano col suo seguito « ... en carricoches y a caballo desfiló por la carretera como procesión fantástica cuyas figuras se desvanecían en la nube de polvo que a su paso levantaban »²⁶.

Poco più avanti, le notizie che annunciano il consolidarsi del nuovo blocco di potere giungono soffocate dal frastuono del treno che trasporta Ibero a San Sebastián e frantumate dalle scosse delle vetture in movimento: « Ministerio de Hacienda, Figueroa; de Estado, Lorenzana ... Y, en tanto, Prim de triunfo en triunfo en su viaje por el Mediterráneo ... Hermosa Revolución ... Todo como una seda »²⁷.

Ora che il destino della regina si è finalmente compiuto « los tiempos que algunos días antes parecían lejanos »²⁸ corrono a occupare le caselle vuote della scacchiera (« a encasillarse en la actualidad »²⁹); il futuro espelle il presente. Ma la stessa rivoluzione che ha cacciato la monarchia ne ha ereditato il destino: quando Ibero, insieme agli altri uomini di Prim, ritorna in Spagna per assistere alla carnevalesca vittoria del liberalismo, che nulla avrebbe cambiato nella sostanza dei rapporti

²⁵ *Ibid.*, p. 766.

²⁶ *Ibid.*, p. 748.

²⁷ *Ibid.*, p. 768.

²⁸ *Ibid.*, p. 762.

²⁹ *Loc. cit.*

umani e sociali³⁰, prende atto dell'inganno di cui è stato vittima e insieme a Teresa abbandona la Spagna. Come Isabella II ha dissolto lo spazio storico, così i personaggi positivi lasciano dietro alle proprie spalle lo scenario del romanzo: « Doña Isabel no volverá, ni nosotros tampoco — dice Ibero alla sua compagna —. Ella, destronada, sale huyendo de la libertad, y hacia la libertad corremos nosotros »³¹. L'impalcatura del racconto rimane deserta, lo spazio romanzesco si annulla nella retina dell'ultimo fuggiasco: « La última visión de Madrid en la retina de Santiago » appare come « un ciclo de rápidas imágenes »³².

Ora che hanno perduto il tempo e lo spazio loro propri, i soggetti dell'azione rivoluzionaria e i portavoce del futuro diventano erranti e si proiettano nella dimensione dell'utopia³³. La realizzazione dei propositi di Teresa e di Ibero, come quella dei desideri di Monsalud, trascende le pagine del libro. L'alleanza tra le forze individuali e le forze del progresso sociale viene a trovarsi al di là dei limiti del tempo vissuto dal personaggio e, nella diegesi, di quello vissuto dallo scrittore.

Quando nel 1907 Galdós conclude la quarta serie degli *Episodios*, il racconto è arrivato al 1868, ma lo scarto di tempo tra le due date non è servito a risolvere nessuno dei problemi della Spagna. Ora che gli sviluppi della rivoluzione del '68 sono sfociati in una nuova Restaurazione (1875), e che il pe-

³⁰ « Ahora veo todo lo vulgar, todo lo indecente y chabacano de esta revolución que ustedes han hecho — dijo Ibero con negro pesimismo — ¡Inmensa y ruidosa mentira! La misma *Gaceta* con emblemas distintos ... Palabras van, palabras vienen. Los españoles cambian los nombres de sus vicios ». (*Episodios*, Vol. III, p. 753); e più avanti: « ¿ Ha visto usted, Señor Conde — dice a Ibero il suo amico *Confusio* — la elegante revolución que hemos hecho? Es un lindo andamiaje para revocar el edificio y darle una mano de pintura exterior. Era de color algo sucio, y ahora es de un color algo limpio pero que se ensuciará en breves años ... » (*Episodios*, Vol. III, pp. 767-768).

³¹ *Episodios*, Vol. III, p. 768.

³² *Ibid.*, p. 766.

³³ « Ibero. — (*Andando el tren*) Somos la *España sin honra*, y huimos, desaparecemos, pobres gotas perdidas en el torrente europeo ». (*Episodios*, Vol. III, p. 769).

riodo repubblicano si è dimostrato una speranza vana evidenziando il carattere controrivoluzionario della borghesia, lo scrittore sa che il seguito non fa storia: continuare a scrivere è impossibile.

IV. Distruzione dell'opera.

Nella serie successiva, che si ferma poco prima della morte di Alfonso XII, i tratti dei personaggi e le situazioni in cui essi si vengono a trovare sono stilizzati fino al limite estremo del grottesco. Tito, il nuovo protagonista-narratore nella cui figura Galdós fa la parodia di se stesso³⁴, è quasi un nano. Poiché viene meno ogni pretesa di rappresentare il reale nella forma della *mimesis* letteraria, la narrazione dichiara il proprio carattere fittizio e la quinta serie cita spesso la quarta. Ancora una volta ritroviamo Santiago e Teresa su un treno, ma ora si tratta di un treno della morte. « El día que partió para la frontera la Legión de voluntarios ... Entre el humano revoltijo formado por los legionarios y los que iban a despedirlos »³⁵. Travolto dalla folla, l'ex-rivoluzionario allucinato dal miraggio della guerra franco-prussiana appare per l'ultima volta come un naufrago. Le figure che solo pochi anni prima erano apparse come le più rappresentative dell'epoca e del romanzo (Prim, Ibero, Teresa e lo stesso Beramendi) sono ora altrettanto arcaiche e spettrali di quelle di Isabella II, Narváez e Espartero. La loro presenza non ha motivazioni e resta priva di conseguenze: nell'epilogo del romanzo tutti i personaggi si

³⁴ Cfr. la presentazione del personaggio (*Episodios*, Vol. III, p. 960). E, più avanti: « Venid acá otra vez, fieles parroquianos de estas páginas, y escuchad la voz de aquel buen Tito, entremetido indagador de cosas y personas, familiar diablillo que os entretuvo con la vaga historia del Rey saboyano; venid acá otra vez, y os contará cómo saltó España del trono majestático al tablado de la República, las fatigas, desazones y horribles discordias que affigieron a esta patria nuestra, tan animosa como incauta, y, por fin, el traqueteo nervioso y epiléptico que la precipitó a su desdichada caída » (*Episodios*, Vol. III, p. 1093).

³⁵ *Episodios*, Vol. III, p. 945.

muovono senza una meta definita, senza una « storia ». Tutto mostra un volto dissolto e putrefatto; tutto richiama la morte.

Persino il ricordo di Trafalgar ritorna come spoglia mummificata: « Visitamos también el Museo Naval — racconta Tito — y allí vio Casianilla despojos gloriosos de Trafalgar y los modelos de las antiguas y modernas naves de guerra »³⁶. Quanto ci si sente lontani dal bravo Gabriel Araceli che imparava le prime nozioni di storia su una di quelle navi! Da allora sono trascorsi 70 anni, ma non sono gli anni che sembrano tanti; pesa piuttosto il materiale storico che si è andato consumando nel corso della lettura e che ora sbarra la strada a eroi del suo stampo.

Il romanzo fruga nei propri resti come in vestigia archeologiche e rivisita i propri capitoli come le sale di un museo: fare la storia di se stessi è l'unico modo per interrompere il flusso nel tempo.

Ora che né il romanzo né la vita controllano il tempo, il corso degli eventi sembra ribellarsi: una volta divenuta indipendente la storia si estrinseca nella forma del puro divenire. Non a caso Galdós introduce in questa serie la figura mitologica di *Clio*, prima nella forma di una maestosa padrona del futuro poi in quella di una vecchia grinzosa, alle prese con l'irrilevanza delle « effemeridi » presenti. Giunto ormai in un vicolo cieco, per liberarsi dal romanzo l'autore deve sopprimere la storia. Sarà la stessa *Clio* a dichiarare la propria morte abbandonando il tempo all'utopia: « Alarmante / es la palabra Revolución » [confessa nelle ultime righe dell'episodio con il quale Galdós interrompe definitivamente l'opera]. Però si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla los que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu nación. Declaraos revolucionarios (...). En la situación a la que llegaréis andando los años, el ideal revolucionario, la actitud indómita, si queréis, constituirán el único síntoma de vida. Siga el lenguaje de los bobos llamando paz a lo que en realidad es consumición y acabamiento ... Sed constantes en la protesta, sed viriles, románticos,

³⁶ *Ibid.*, p. 1347.

y mientras no venzáis a la muerte, no os ocupéis de Mariclío ... Yo, que ya me siento demasiado clásica, me aburro, me duermo ... »³⁷.

SCHEMA DELLE SFASATURE TEMPORALI
NELL'ULTIMA PARTE DEGLI « EPISODIOS NACIONALES »

	PASSATO		PRE-SENTE	FUTURO	
	remoto	recente		prossimo	utopia
1865 IV Serie		ricordi	Isabella II	preparativi rivoluzionari	
1868			Rivoluzione del '68		
1869			Nuovo blocco di potere		
Fine della IV Serie	attualità storica				desideri personaggi
1869-75 V Serie	<i>Episodios Nacion.</i>			narratore	Galdós 1912

Se ogni romanzo crea un campo magico in cui il tempo *referente* viene trasformato nel tempo della finzione³⁸, il ro-

³⁷ *Ibid.*, p. 1377.

³⁸ « Nel prodotto letterario va distinto il tempo della *fabula* e quello della narrazione; il primo è quello in cui si suppone siano accaduti gli avvenimenti esposti, il secondo quello occupato dalla lettura dell'opera » (Boris Tomaševskij, « La costruzione dell'intreccio » in AA.VV., *I formalisti russi*, Torino 1965, p. 325). Più preciso è Tzvetan Todorov quando distingue fra tempo della storia e tempo del discorso: « Il problema della presentazione del tempo nel racconto si pone

manzo storico trasferisce il tempo rigorosamente *reale* in quello *referente*. Negli *Episodios Nacionales* Galdós tentò un'impresa ancora più difficile: quella di introdurre nella letteratura l'epoca da lui stesso vissuta, di rincorrere, scrivendo, il proprio presente (e forse anche il proprio futuro). Nello specchio del romanzo (di qualunque romanzo) il passato appare come presente, ma entrambi sono virtuali. Nella prima parte degli *Episodios* il passato remoto di Galdós viene attualizzato dal racconto. L'unica differenza sta nel fatto che il « passato » appartiene alla realtà e non all'immaginazione. A partire dalla quarta serie, il « passato reale » entra nell'area della vita dello scrittore; egli si sente coinvolto negli avvenimenti che racconta e, data la loro natura, lo stesso presente vissuto da Galdós è strettamente collegato al falso presente della narrazione: entrambi diventano interdipendenti (ciò che nella finzione « sta succedendo », nella realtà vissuta « è già successo »; oppure, ciò che nella finzione « deve ancora succedere », nella realtà vissuta « è già successo » o « sta succedendo »). I rapporti temporali diventano quindi estremamente più complessi che in un normale romanzo. Quando il corso della storia spagnola dimostra a Galdós che la verità, il momento dello « scioglimento », è da venire, quando cioè egli perde ogni speranza nel proprio presente, *la realtà cessa di essere la chiave della scrittura*. Il romanzo, come la vita, proietta nel futuro l'arcano del presente.

Possiamo sintetizzare in forma di schema questa evoluzione delle correlazioni temporali all'interno degli *Episodios*:

a causa della diversità tra la temporalità della storia e quella del discorso » (Tzvetan Todorov, « Le categorie del racconto letterario », in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano 1969, p. 250). Nel caso del romanzo storico, però, il « tempo della storia » ha una duplice faccia: quella reale e quella che qui abbiamo definito *referente*, cioè la cronologia risultante da una selezione previamente operata dallo scrittore sulla base del materiale storico vero e proprio. Questa distinzione ci permette di sottolineare la distanza che separa gli avvenimenti narrati da quelli vissuti dallo stesso Galdós.

tempo della fabula	finzione	realtà	tempo della scrittura	vita di Galdós
I parte degli <i>Episodios</i> : 1805-1834	presente	passato remoto	1873-79	
IV serie*: 1843-1868	presente futuro	passato recente presente	1902-07	Galdós nasce nel '43 e inizia a scrivere nel '68
V serie: 1868-1880	futuro (utopia)	futuro (utopia)	1907-12	Entra nella lotta politica nel 1906
		↓ tempo zero		

* Si è volutamente lasciata da parte la III serie in quanto la sua collocazione all'interno dell'evoluzione formale degli *Episodios* è del tutto transitoria; d'altronde il centro d'interesse di questo schema è la parte finale del romanzo mentre le serie precedenti vengono usate unicamente come termine di paragone.

Rifugiandosi nel futuro irraggiungibile dell'utopia Galdós conciliava, vanificandoli, il tempo della realtà vissuta e quello della narrazione. In questo modo egli uscì dal *tunnel* letterario del tempo, ma il lettore vi rientra istituendo ogni volta (in epoche e in luoghi diversi) un'ora eterna³⁹, il tempo virtuale del « c'era una volta ». Gli *Episodios Nacionales* restano sospesi in questo passato immaginario che Foucault definisce « ce passé qui ne passe pas »⁴⁰. Il tempo zero dell'arte, negando il romanzo come realtà e affermandolo come finzione, gli garantisce l'eternità mentre lo condanna al dubbio. Il tempo, che il romanzo storico aveva assunto *naturaliter* come proprio cardine, si è rivelato come il mostro che ha travolto i margini della struttura narrativa.

³⁹ Per la distinzione tra il *tempo della scrittura* e il *tempo della lettura*, cfr. T. Todorov, op. cit., pp. 253-254.

⁴⁰ Michel Foucault, *La Métamorphose et le Labyrinthe* in « La Nouvelle Revue Française », N. 124 (1963), p. 639.

Il fallimento dell'opera galdosiana ⁴¹ rischia un caso limite di *mimesis* che si rovescia nella propria negazione; nel momento in cui la letteratura tenta il salto mortale nella realtà si ritrova al di qua di questa e si rivela, in quanto pura forma, come artificio ⁴². La simulazione del vero è dissimulazione; l'arte mimetica è necessariamente un labirinto la cui traiettoria si conclude nell'attimo tautologico in cui il romanzo rinvia a se stesso.

Conclusione.

1. Galdós fra realtà e letteratura

a) *L'opera*. — Tra il 1868 (data che segna l'inizio della carriera letteraria di Galdós) e i primi decenni del '900, in un arco di tempo che arriva da Balzac alle avanguardie europee, in un paese che vede convivere inconciliati passato e futuro, che è ricordo delle vecchie strutture feudali dell'Europa e insieme, col precoce formarsi di un'oligarchia finanziaria, premonizione dell'aspetto improduttivo del capitale monopolista, hanno origine il tempo e lo spazio in cui cresce il mostro letterario di Galdós.

Il « curriculum » schematizzato nel grafico 1 [vedi Appendice] è una linea ascendente verso la realtà; tuttavia gli spigoli dei gradini che formano questa scala evidenziano altrettante palinodie di Galdós, che rinnega il romanzo storico per il romanzo sociale e il romanzo sociale per il teatro ⁴³; infine rin-

⁴¹ Dal punto di vista dell'analisi qui condotta non interessa tanto dare un giudizio sul valore estetico dell'opera quanto evidenziarne i conflitti interni. La disintegrazione della forma « tonda » del racconto non comporta un decadimento della sua « bellezza » letteraria che proprio nelle serie finali cresce a causa delle sue stesse contraddizioni. Ciò che per una lettura « in negativo » rappresenta un fallimento, per una lettura « in positivo » (ancora da farsi) potrebbe rappresentare la parte più riuscita del romanzo.

⁴² Cfr. Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, in *Obras completas*, ed. Revista de Occidente, Madrid 1947, vol. VIII, pp. 411-412.

⁴³ I primi tentativi di romanzi storici (*El audaz*, *La Fontana de Oro*) coagulano ben presto nel più vasto tentativo degli *Episodios Nacionales*, cui vengono inter-

negherà la letteratura in nome della politica ⁴⁴. Questo sforzo rappresenta una catena di *sacrifici*, un continuo rimodellamento della forma letteraria a vantaggio della vita; ogni passo in avanti avvicina al « dialogo » e allontana dal « rispecchiamento ».

Alla luce di questo percorso il romanzo storico appare come la preistoria letteraria di Galdós; eppure, nel 1898, egli riprende, contro ogni aspettativa, gli *Episodios Nacionales*. Nella dichiarazione, con cui tenta di giustificare il ritorno a un genere di romanzo che 20 anni prima aveva « giurato » di abbandonare per sempre, l'insistenza sul problema del tempo contrasta con l'assenza di qualunque argomentazione di carattere letterario: « Al terminar (...) la segunda serie de los *Episodios Nacionales* [egli ricorda] hice juramento de no poner la mano por tercera vez en novelas históricas. Cuán claramente veo ahora que esto de jurar es cosa mala, como todo lo que resolvemos menospreciando o desconociendo la acción del tiempo y las rectificaciones que este tirano suele imponer a nuestra voluntad y a nuestros juicios... » ⁴⁵; ma sarebbe superfluo tentare di attribuirgliene una. Significativo è anzi il carattere gratuito di un'impresa che si sapeva perduta in partenza. Il faticoso andare controcorrente

calati alcuni romanzi realisti di critica sociale (*Doña Perfecta*, *La familia de León Roch*, ecc.). Nel 1879 Galdós interrompe gli *Episodios* e per quasi vent'anni si dedica alla stesura dei cosiddetti « romanzi contemporanei », che ripropongono un taglio sincronico del tempo. A partire dal 1892 diventa anche drammaturgo; quest'attività raggiunge l'apice nei primi anni del nuovo secolo (*Electra* ebbe un clamoroso successo, più politico che letterario, nel 1901) e segna il passaggio di Galdós alla politica attiva; infatti egli considera il teatro « ... un medio más rápido para llegar al alma del pueblo » (dall'intervista concessa da Galdós al « *Bachiller Corchuelo* », in « *Por esos mundos* », N. 185-186 (1910)).

⁴⁴ In una lettera del giugno 1901, indirizzata al direttore del giornale *El Cantábrico*, Galdós interveniva nella polemica suscitata dal successo politico di *Electra* affermando: « Como nada podemos contra la realidad, es inútil y completamente fantástico que (...) pretendamos sustraernos a la política. (...) Por tanto, no me asusta que sean estimados como función política los agasajos del día 23 » (Carmen Bravo-Villasante, *Galdós visto por sí mismo*, Madrid 1970, pp. 219-220). Nel 1906 Galdós accetta di presentarsi alle elezioni come candidato repubblicano e in una lettera a Alfredo Vincenti afferma: « ... he pasado del recogimiento del taller al libre ambiente de la plaza pública (...) Voy a donde la política es función elemental del ciudadano » (Carmen Bravo-Villasante, op. cit., p. 242).

⁴⁵ *Episodios*, Vol. II, p. 326 (Il corsivo è nostro).

della seconda parte degli *Episodios*, costretti a ritornare su se stessi, su una strada cioè che due decenni prima si era fermata appena « in tempo » (« en tiempo oportuno ») sul bordo dell'abisso, è un tentativo di suicidio; ed è proprio come la storia di un suicidio che si son volute leggere qui le ultime serie del romanzo: mentre nella prima parte dell'opera il contenuto si ribella alla forma, nella seconda parte la forma si ribella al contenuto distruggendo se stessa.

Se nella dichiarazione del '79 Galdós confessava di sentirsi troppo vicino al presente (lo scarto tra il tempo della scrittura e il tempo *referente* è di 45 anni), il suo timore (e la sua fuga) era dettato dalla smentita che *i fatti* storici reali avevano dato, nel vissuto, all'impostazione eroica del racconto. La visione del tempo che traspare dalla dichiarazione del '98 (quando ormai il contenuto storico dell'opera si confonde con il presente storico di Galdós) pone un problema diverso; lasciando incompiuto il romanzo egli ammetteva implicitamente che la realtà è l'unica detentrica del tempo, araba fenice che rinasce eternamente dalle proprie ceneri; inseguire il presente è chimerico, perché le cose immerse nel tempo nascondono la verità e la proiettano nel futuro⁴⁶. Galdós aveva ricostruito un lungo serpente di anni (dagli inizi dell'800 agli anni '80) che si avvicinava progressivamente all'« oggi » della vita reale e, nelle sue prossimità, per due volte arretrò, quasi fosse di fronte ad una parete di vetro che solo lui vedeva.

La seconda volta dovette fuggire il nuovo segreto svelato dal presente, la natura effimera del *Tempo*, che dissolve la realtà nel cattivo infinito del proprio percorso. L'attimo che illumina il luogo in cui è celato l'arcano lo tramuta invece in un mistero per l'eternità.

Il romanzo storico, ben più del romanzo sociale, deve fare i conti con la dimensione temporale della realtà; per quanto lo scrittore sia rimasto fedele ai fenomeni reali, la fedeltà al tem-

⁴⁶ « Il presente è qualcosa di transeunte, un fluire, un'eterna continuazione senza principio e senza fine; è privo di vera compiutezza e, quindi, di essenza ». (Michail Bachtin, « Epos e romanzo » in AA. VV., *Problemi di teoria del romanzo cit.*, p. 199).

po, che tutto cambia e che non ha mai fine⁴⁷, è un'impresa chimerica. Chi insegue il filo del tempo entra necessariamente nel labirinto: « L'oggetto evolve e, se pure nel frattempo viene raggiunta la conclusione, è sempre troppo tardi »⁴⁸. *È sempre troppo tardi* per rappresentare il tempo; semmai è possibile rappresentare la sua ricerca perché « Un essere esteso nel tempo e nello spazio (...) è (...) una successione di eventi sui quali non possiamo gettare alcuna luce »⁴⁹. Ecco ciò che Proust scoprì e che Galdós ancora non sapeva, ma che lo specchio infranto della sua opera riflette con tragica chiarezza.

b) *La vita*. — A metà strada tra il romanzo realista (lo scrittore ha appena ultimato i « romanzi contemporanei ») e l'abbandono della letteratura (le pubblicazioni diventano sempre più rare, mentre la politica assorbe la maggior parte del suo tempo) l'ultima parte degli *Episodios Nacionales* può essere vista come l'estremo tentativo di conciliare l'arte con la vita abolendo il dilemma realismo/realtà.

Negli ultimi anni Galdós sembra preso da un'enorme fretta di avvicinarsi al proprio presente: l'attualità dei romanzi contemporanei si prolunga e si accentua sul palcoscenico, nell'immediatezza dell'attività teatrale⁵⁰. L'ambiguità dell'impresa nasce dal fatto che Galdós pone il problema del ricongiungimento di passato e presente in termini di conciliazione tra vita e arte; egli rincorre il presente *reale* montato sul carro della finzione *realista*, ma questa, mimando ciò che è già *avvenuto*, arriva sempre in ritardo.

Più la forma letteraria man mano adottata avvicina allo scopo, più infrange i propri confini. Galdós porta avanti (in-

⁴⁷ In questo senso conviene distinguere con Bachtin tra il *passato remoto* dell'epica e il *passato relativo* del romanzo: « In complesso, il mondo della grande letteratura dell'epoca classica è proiettato nel passato, nel piano di lontananza della memoria, ma non nel reale passato relativo, legato al presente da ininterrotti passaggi temporali » (Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 198).

⁴⁸ Samuel Beckett, *Proust*, trad. it., Milano 1962, p. 83.

⁴⁹ In Beckett, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁰ D'altronde la forma del romanzo « dialogato » cui faceva ricorso sempre più spesso non era che un'anticipazione della forma teatrale e buona parte dei suoi drammi non fu che un rifacimento di romanzi scritti in precedenza.

consapevolmente?) un processo che liquida la letteratura come sfera autonoma dalla vita. L'extraletterario incombe sul letterario fin dai primi momenti della sua carriera artistica; gli ultimi episodi della serie finale del suo agonizzante romanzo storico sono una tribuna da cui l'inverosimile Tito lancia proclami e discorsi apocalittici ai propri contemporanei, mentre, nello stesso periodo, le rappresentazioni delle sue opere teatrali accendono polemiche e scatenano manifestazioni popolari: il momento di aggancio alla realtà vissuta viene a coincidere con la fine dell'opera. Galdós trovò l'uscita dal labirinto rompendo l'orizzonte dell'arte; per avere accesso al presente (e alla realtà) dovette rinnegare la letteratura.

Ma quando, dopo aver abbandonato « la pace del suo studio » per entrare nella lotta politica, Galdós come Santiago Ibero scoprì che il partito da lui rappresentato non era che « una gusanera » (un covo di vermi)⁵¹, corrotta e svuotata ideologicamente, la delusione politica lo gettò nelle braccia dell'utopia; e solo allora egli poté conciliare la *frustrazione* della realtà con il carattere *fantastico* dell'arte⁵².

Nello schema che segue si evidenzia graficamente il dissidio tra arte e vita, complicato nel romanzo storico dalla frattura tra la sfera pubblica e la sfera privata e dalla conseguente sfasatura temporale: la conciliazione avviene sulla base dell'assoluta irrealità.

Letteratura		Vita
PUBBLICO		PRIVATO
PASSATO		PRESENTE
PRIVATO + PUBBLICO ARTE + VITA UTOPIA		

⁵¹ Nell'intervista al « Bachiller Corchuelo » cit.

⁵² Il racconto fantastico *El Caballero encantado* potrebbe essere rivisto alla luce di questo problema.

2. La mimesis

È indubbiamente singolare che la critica letteraria contemporanea, quando si occupa dell'800, parli sempre più del romanzo realista e sempre meno del romanzo storico. Chi nell'epoca d'oro del realismo rinuncia in anticipo a scrivere romanzi storici dà per scontata l'impossibilità di un'epica vera e propria. Se, seguendo Hegel, consideriamo l'epica come la forma più coerente e completa di rappresentazione della realtà, il fallimento del romanzo storico e il trionfo del romanzo realista sociale ci si presentano come due facce dello stesso problema.

Mentre il romanzo realista sociale assume come proprio centro il rapporto realtà/rappresentazione, il romanzo storico, sotto certi aspetti, porta all'estremo le possibilità della *mimesis* letteraria del reale, che cessa di essere una cornice iterativa della vicenda immaginaria prettamente romanzesca per diventare esso stesso l'*intreccio*.

Nei romanzi storici non si narrano le avventure di personaggi più o meno « datati » in un'epoca, ma l'avventura dell'epoca stessa nella sua dinamica dal punto di vista delle trasformazioni che la comunità, rappresentata da un eroe, attua e vive. Il romanzo storico è appunto il tentativo più radicale di ritornare all'*epos*, vale a dire all'illusione (caratteristica degli inizi dell'800) di poter andare oltre il frammento e l'individuo (per quanto « tipici ») per raffigurare la totalità. Dietro una tale illusione c'era quella di ridare al corso degli eventi sociali (divenuto astratto e incontrollabile) una guida umana cosciente, di farlo apparire come prodotto della volontà che esegue un proposito, come *azione*, appunto, come *avvenimento storico* (nel senso di impresa nazionale)⁵³ piuttosto che come *processo sociale*.

⁵³ « Il fine animato ad individualità, dietro la cui particolarità si muove il tutto, deve assumere nell'*epos* (...) la figura di un evento, e così noi dobbiamo a questo punto richiamarci in primo luogo alla forma precisa in cui il volere e l'agire in generale divengono *avvenimento* » (Hegel, *Estetica cit.*, pp. 1406-1407).

Se teniamo conto di questi presupposti, possiamo ormai elencare i requisiti del romanzo storico, in contrasto con quelli del romanzo sociale realista: la storia

- a) da cornice del racconto, ne diviene il centro tematico;
- b) invece che come una *situazione* viene raffigurata nel suo divenire;
- c) appare come *azione* cosciente dell'uomo, come impresa o « avventura »;
- d) perde il proprio carattere astratto, in quanto viene presentata come un *evento* delimitato nel tempo e controllato dalla comunità,
- d') la cui trascendenza è *immediatamente riconoscibile*;
- e) infine l'eroe è un *agente storico* invece che una vittima o un prodotto del suo tempo.

Il lieto fine è tanto necessario al romanzo storico nelle sue premesse (è impensabile che non si verifichi una convergenza tra gli obiettivi storici da raggiungere e i desideri dell'eroe) quanto impossibile nella sua realizzazione, dal momento che un simile schema di racconto va proprio contro il corso reale del mondo che ne deve costituire l'oggetto.

Il fatto che il maggiore esponente di questo genere letterario abbia eluso il presente storico, ambientando la maggior parte delle azioni nel Medio Evo, trova spiegazione nell'inadeguatezza della realtà moderna all'epica. Il fallimento del romanzo storico dovrebbe però sollevare un dubbio sugli esiti del romanzo realista *tout court*. Il realismo sociale che si chiude nelle stanze delle abitazioni borghesi e, da questo laboratorio magico dove il tempo ristagna, getta un'occhiata sul mondo, costituisce senza dubbio la prova più evidente del fatto che la storia segna il passo (diventa iterativa) e che i suoi impercettibili movimenti possono essere visti solo al microscopio, ingrandendo le tracce che, sotto forma di piaghe, di erosioni o di vere e proprie metamorfosi, essi lasciano sugli individui.

Se il controllo umano degli eventi è diventato nella realtà un sogno utopistico, raffigurando letterariamente l'estraneità dell'uomo alla storia come se fosse un fatto naturale non ci si avvicina maggiormente alla verità.

La « ... società contrappostasi allo Stato da un lato delimita chiaramente un ambito privato nei confronti del pubblico potere, dall'altro, però eleva a questione di pubblico interesse la riproduzione della vita »⁵⁴. L'ambivalenza del rapporto pubblico/privato nasce dalla brutale frattura delle due sfere, e qualunque *mimesis* è condannata a riflettere questa amputazione; la raffigurazione dell'interno borghese permette al romanziere di alludere alla storia proprio perché l'intimità dell'uomo è diventata a sua volta un surrogato dei rapporti pubblici.

Per quanto ingegnose siano, le trame inventate dai romanziere realisti non possono nascondere la sostanziale povertà umana che è alla base della vita dei loro personaggi. Hannah Arendt ha chiarito assai crudamente che « Society is the form in which the fact of mutual dependence for the sake of life and nothing else assumes public significance and where the activities connected with sheer survival are permitted to appear in public »⁵⁵.

Il romanzo realista è il triste specchio della socializzazione dell'individuo e, in quanto tale, è costretto a mettere in evidenza i tratti pubblici del quotidiano. Per dirci qualcosa sull'uomo il realista ci parla spesso del denaro; egli interroga instancabilmente la società e si attiene ai dati della lotta per la vita, scambia l'essenza dell'uomo con la sua seconda natura, socializza l'uomo e umanizza il sociale, rimanda specularmente dall'uno all'altro per svelare il mistero di entrambi. La tautologia custodisce il segreto della vita rinviando la risposta all'infinito e il

⁵⁴ J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica cit.*, p. 39. E più avanti: « A misura che il traffico delle merci infrange i limiti dell'economia familiare, la sfera del piccolo nucleo familiare si delimita nei confronti della sfera di riproduzione sociale: il processo di polarizzazione di Stato e società si ripete ancora una volta all'interno della società. Lo *status* di un privato vede il ruolo del possessore di merci combinato con quello di padre di famiglia, quello del proprietario con quello dell'« uomo » come tale. Il raddoppiamento della sfera privata sul piano più elevato della sfera intima fornisce la base per l'identificazione di entrambi quei ruoli sotto la comune etichetta di 'privato'; a essi risale, in ultima istanza, anche l'autocomprensione politica che la sfera pubblica borghese ha di se stessa » (*Ibid.*, p. 43).

⁵⁵ H. Arendt, *The human condition*, Chicago 1958, p. 44.

realismo riproduce *en abîme* questa *mimesis*: è un *trompe-l'oeil*.

Dopo che le avanguardie artistiche del '900 hanno dovuto rompere la catena del realismo per ritrovare la verità al di là della rappresentazione, la strada più sbagliata per spiegare il fallimento del romanzo storico sarebbe quella di assumere ancora una volta come suo parametro il romanzo sociale realista. Piuttosto si dovrebbero invertire i termini del problema e cogliere nell'impossibilità storica dell'epica il primo sintomo dell'inganno del realismo.

María de las Nieves Muñiz Muñiz

APPENDICE

Grafico 1

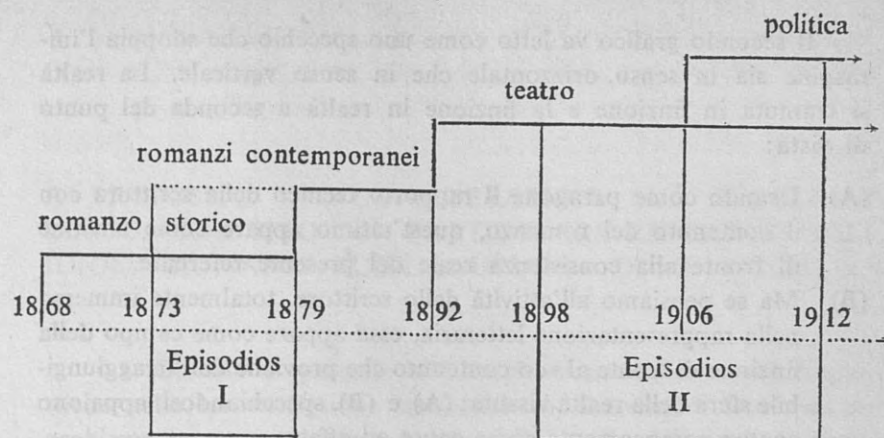


Grafico 2

inseguimento del tempo (B)	TEMPO NARRANTE	SCARTO	TEMPO NARRATO	
	REALTÀ		FINZIONE	
	1868	68 anni	1800	
	1873	45 anni	1808	
	1879		1834	
				prima in- terruzione
	1898	63 anni	1835	
	1906	38 anni	1868	
	1912	37 anni	1880	ripresa
	LETTERA- TURA		REFERENTE	
	FINZIONE		REALTÀ	Incalzare del tempo (A)

Il secondo grafico va letto come uno specchio che sdoppia l'immagine sia in senso orizzontale che in senso verticale. La realtà si tramuta in finzione e la finzione in realtà a seconda del punto di vista:

- (A) Usando come paragone il rapporto tecnico della scrittura con il contenuto del romanzo, quest'ultimo appare come finzione di fronte alla consistenza reale del presente referente.
- (B) Ma se pensiamo all'attività dello scrittore, totalmente immerso nella rappresentazione letteraria, essa appare come campo della finzione di fronte al suo contenuto che proviene dall'irraggiungibile sfera della realtà vissuta; (A) e (B), specchiandosi, appaiono contemporaneamente come causa ed effetto.

All'inseguimento dello scrittore	corrisponde	la fuga del referente
All'incalzare della realtà	corrisponde	la fuga della scrittura che arretra, impotente di fronte alla smentita delle ipotesi.

I due triangoli evidenziano che il ricongiungimento del tempo referente con il tempo della scrittura passa attraverso il massimo scarto di anni: Galdós inizia a scrivere romanzi storici attorno al 1868, ma per arrivare alla ricostruzione di quest'anno, egli ha dovuto aspettare il 1906; altrettanto succede con il 1879 e il 1912. La realtà *referente* e la realtà *narrante* rimangono separate per sempre.

A PROPOSITO DI «CONSIDERAZIONI SUL PROBLEMA LINGUA-DIALETTO CON PARTICOLARE RIGUARDO AGLI IDIOMI ROMANZI SUD-DANUBIANI» DI G. PICCILLO¹

0.1. Quando si procede all'identificazione delle varietà linguistiche nella loro diffusione territoriale ci si trova di fronte ad un problema in un certo senso insuperabile, quello della delimitazione tra lingua e dialetto. Proprio questo è l'argomento affrontato da Giuseppe Piccillo, il quale propone un riesame della situazione degli idiomi romanzi sud-danubiani (aromeno, meglenoromeno ed istroromeno), per accertare la loro individualità e per poter concludere che si tratta di «unità indipendenti»².

0.2. Il saggio di cui ci occupiamo viene articolato in due parti: nella prima (pp. 61-77), di carattere prevalentemente teorico, sono discussi i concetti di lingua, dialetto, parlata, idioletto, sistema, dia-sistema, con qualche riferimento al problema, fondamentale per l'argomento scelto, dei criteri che possano distinguere il dialetto dalla lingua; nella seconda (pp. 77-103) si tenta l'applicazione delle nozioni e dei principi analizzati nella prima parte agli idiomi romanzi nord- e sud-danubiani.

1. Per comprendere a fondo il lavoro è indubbia la necessità di approfondirlo innanzitutto sul piano generale-teorico, ciò che intendiamo fare offrendo all'inizio un riassunto della sua prima parte. Per maggiore chiarezza adopereremo spesso la citazione e ci asterremo dall'introdurre i nostri commenti, che saranno però collocati alla fine del riassunto.

¹ Cfr. G. Piccillo, *Considerazioni sul problema lingua-dialetto con particolare riguardo agli idiomi romanzi sud-danubiani*, nei suoi *Saggi romeni*, Vito Cavalotto editore, Catania-Caltanissetta-Roma 1975, pp. 61-103.

² L'idea è stata espressa dall'autore anche nella premessa del suo volume citato, alla p. 6.

1.1. Lo schema proposto dall'autore per le varianti orizzontali della lingua è quello diventato ormai classico: (idioletto)-parlata-dialetto-lingua, con l'inclusione dell'idioletto come minima unità e con l'esclusione delle categorie intermedie o complementari (sottoparlata, sottodialetto, dialetto di transito, interdialeto)³.

Per l'autore la lingua ha differenti aspetti territoriali o stilistici: lingua comune (standard) — con la sua variante letteraria —, dialetti, parlate, idioletti.

1.1.1. Il dialetto viene definito « un fenomeno tipico di differenziazione linguistica spaziale » (p. 64), oppure è considerato, dal punto di vista genetico, « una variante di una lingua che, attraverso l'azione di diversificazione, ha perduto l'unità ed ha acquistato aspetti territoriali diversi gli uni dagli altri » (p. 64).

1.1.2. Le lingue e i loro dialetti hanno una struttura analoga, condizionata dalla comune origine; questa struttura, pertanto, non può offrire un sicuro criterio di definizione di questa entità.

1.1.3. Arrivato a questo punto, il discorso teorico di Piccillo implica sempre di più la nozione di sistema.

1.1.3.1. Infatti si sostiene che per poter comunicare si stabilisce necessariamente una corrispondenza tra il sistema del parlante e quello dell'interlocutore.

1.1.3.2. Chi parla un dialetto « si trova nella situazione di plurilinguismo (almeno di bilinguismo), poiché adopera, a seconda delle circostanze, un sistema linguistico o un altro » (p. 69).

1.1.3.3. Il sistema linguistico rappresenta « un insieme di elementi fonologici, morfologici, sintattici e lessicali, tra i quali si stabiliscono relazioni paradigmatiche e sintagmatiche » (p. 70), mentre il diasistema — « risultato di un'analisi su vari aspetti sincronici e diacronici di una lingua » (p. 70) — può essere ritenuto « un modello, piuttosto che un sistema linguistico » (p. 70).

1.1.3.4. L'autore propone anche una tipologia interna basata su criteri (però non indicati)! che permetterebbero di fissare i limiti della estensione sociale o temporale di una lingua. Sulla base di questi criteri, ignoti ai lettori, vengono identificati quale dialetti o gruppi dialettali il siciliano, il toscano, il lombardo, ecc. o le unità più

³ Per la nozione di interdialeto si veda l'articolo di B. Cazacu, *Noțiunea de interdialect* nei suoi *Studii de dialectologie română*, București 1966, pp. 33-40.

generali: i dialetti meridionali, quelli settentrionali ecc. Viene affermato che queste unità « non rappresentano sistemi; esse sono soltanto dei modelli teorici, costruiti in base ad un'analisi specialista che sta determinando alcuni criteri tassonomici per certi livelli di generalità » (p. 70).

1.1.4. Brevemente, ed in conformità con i pareri espressi da A. Martinet e J. Vendryes, sono esaminate le tendenze generali che agiscono sulla lingua determinandone le suddivisioni territoriali, la *divergenza* e la *convergenza*. La presenza di entrambe le tendenze è obbligatoria per poter parlare di una lingua e dei suoi dialetti. Interrotto il legame tra lingua e dialetto, quest'ultimo continua la sua evoluzione, in condizioni di indipendenza, e diventa un'entità a sé una « lingua ».

1.1.5. Per parlare di una lingua a sé dovrebbe esistere una lingua comune per mezzo della quale si realizzino i contatti tra i parlanti dei diversi dialetti; senza una lingua comune « che ha alla base un determinato dialetto e che assomma i caratteri generali di molte unità linguistiche territoriali, tra le quali serve da legame, è difficile parlare di una lingua a sé, in quanto manca quel collegamento di riferimento che fa possibile la comprensione di un messaggio » (p. 73).

1.1.5.1. Secondo il Piccillo le forme di legame che agiscono quali elementi unificatori tra la lingua ed i suoi dialetti sono: l'unità territoriale (che, però, non è obbligatoria), le tradizioni, i legami culturali extraterritoriali. Tra questi ultimi viene inclusa la « coscienza » dei parlanti, ossia il loro « sentimento » di parlare una determinata lingua, la loro volontà di appartenere alla stessa comunità linguistica⁴.

Quantunque ammetta l'importanza del fattore « coscienza », lo autore non lo ritiene pertinente per l'idioma aromeno, sostenendo che: a. solamente pochi aromeni hanno espresso questo « sentimento », precisamente quelli che per legami culturali hanno imparato il romeno; b. anche per questi pochi aromeni la coscienza della « romenità » è dovuta al fatto che essi sono circondati da popoli non romanzi, che parlano una lingua diversa dal loro idioma.

⁴ Secondo B. Cazacu, che usa questo fattore partendo da alcune indicazioni date da A. Meillet (Cfr. Cazacu, *Studii de dialectologie română*, pp. 24-27, dove si trovano anche indicazioni bibliografiche), l'idioma aromeno è un dialetto poiché gli aromeni sono coscienti di appartenere al popolo e alla lingua romena.

1.1.5.2. Dal punto di vista storico, per identificare come dialetti di una certa lingua alcuni idiomi, «è necessario che esista un'unità di evoluzione, che si manifesta attraverso tendenze innovatrici comuni e generali. Tale unità di evoluzione presuppone un continuo ed ininterrotto legame determinato dalla convergenza» (p. 76). Quando invece i legami tra i differenti aspetti della lingua si interrompono per un lungo periodo di tempo si spezza l'unità linguistica.

1.1.6. L'autore conclude la parte teorica del saggio definendo i dialetti come «aspetti che la lingua assume nel processo storico della sua diversificazione spaziale» (p. 77).

1.2. Le considerazioni espresse da Piccillo sono complessivamente valide. Benché non portino novità rispetto alle consuete analisi, va rilevato lo sforzo di presentare, in maniera esplicita, i rapporti tra le varie unità (lingua-dialetto-idioletto), nella duplice prospettiva sincronica e diacronica. Permangono tuttavia alcune perplessità:

1.2.1. Non è molto chiaro l'uso delle nozioni 'struttura' e 'sistema'. Le ricerche moderne hanno evidenziato varie accezioni per questi concetti, alcune inavvertenze e anche una certa sinonimia tra loro⁵. Tuttavia anche nel volume di Robins, che rappresenta in un certo senso il supporto teorico del discorso di Piccillo, viene affermato che è utile servirsi di 'struttura' «quando si faccia riferimento a raggruppamenti di elementi sintagmaticamente correlati, e di sistema, quando si faccia riferimento a classi di elementi correlati paradigmaticamente»⁶. Per il Piccillo, invece, il 'sistema' comprende un insieme di elementi tra i quali si stabiliscono sia relazioni paradigmatiche sia relazioni sintagmatiche⁷ (cfr. *sopra* 1.1.3.3.).

⁵ Nel suo ottimo volume, *Structuralismul lingvistic (Lecturi critice)*, Editura didactică și pedagogică, București 1973, pp. 83-97, 252, Maria Manoliu-Manea mette in evidenza tre significati diversi per la nozione di sistema: a) insieme di unità in relazioni paradigmatiche (nell'accezione di F. de Saussure, L. Hjelmslev, N. Trubeckoj, E. Coseriu ecc.); b) insieme di relazioni paradigmatiche (J. Firth); c) sinonimo con il primo significato del termine struttura.

⁶ Cfr. R. H. Robins, *Manuale di linguistica generale*, seconda edizione, Editori Laterza, Bari 1973, p. 68.

⁷ La distinzione tra sistema e struttura può essere interpretata anche come una relazione inclusiva: «il sistema è un insieme di unità in relazione (F. de

1.2.2. Parimenti risulta ambiguo il significato attribuito ai concetti di 'bilinguismo' e 'plurilinguismo'. Nei casi in cui, per farsi intendere da una comunità linguistica più estesa, il parlante di un dialetto adopera un sistema linguistico o un altro (cfr. *sopra* 1.1.3.2.), la letteratura sociolinguistica americana parla non solo di bilinguismo, ma anche di diglossia⁸. Va osservato, inoltre, che oggi il bilinguismo o il plurilinguismo possono essere analizzati e definiti da almeno tre punti di vista: psicologico, sociologico e linguistico. In tal senso i vari tipi di bilingui o di bilinguismi si sono moltiplicati secondo la dimensione in cui sono inseriti: *bilingue precoce-diglotta (bilingue tardivo)*; *bilinguismo composto-bilinguismo coordinato/bilinguismo permeabile-bilinguismo stagno*; *bilinguismo simmetrico-bilinguismo asimmetrico* (con le suddivisioni: *ricevente o passivo*; *non ricevente*; *scritto*; *tecnico*) ecc.⁹.

1.2.3. La differenza tra 'sistema' e 'modello' è poco chiara, così come è ambigua la definizione del 'diasistema' (cfr. 1.1.3.3.). Osserviamo che: a. non è sufficiente parlare di modello; si deve aggiungere un determinativo: modello generale (o complessivo) (overall pattern), modello teorico, ecc. b. la distinzione tra 'modello' e 'sistema' non è pertinente nei termini adoperati da Piccillo. Infatti, molti linguisti considerano «la langue» un modello collettivo¹⁰, mentre il diasistema viene inteso come «un sistema formato da più

Saussure), regole di combinazione (che corrispondono alla nozione di codice cfr. R. Jakobson), mentre la struttura rappresenta il modo dell'ordinamento del sistema, l'insieme di relazioni (di dipendenza)». (Cfr. M. Manoliu-Manea, *op. cit.*, p. 89). Questo tipo di distinzione è pertinente anche per L. Hjelmslev.

⁸ Per la definizione di «diglossia» si veda l'articolo con l'omonimo titolo di C. A. Ferguson, pubblicato inizialmente in «Word», XV (1959), pp. 325-340 ed ulteriormente nel volume curato da P. P. Gigliogli, *Language and Social Context*, Penguin Books, Harmondsworth 1972, pp. 232-251; per una sommaria ma pertinente analisi del concetto di diglossia nei suoi rapporti con il bilinguismo si veda G. Berruto, *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna 1974, pp. 80-81; per un'analisi più estesa cfr. Joshua A. Fishman, *La sociologia del linguaggio*. Saggio introduttivo di Alberto M. Mioni, Officina Edizioni, Roma 1975, pp. 155-170.

⁹ Per dettagli cfr. *La linguistica. Guida alfabetica* a cura di André Martinet, Rizzoli, Milano 1972, pp. 264-268, oppure G. Berruto, *op. cit.*, pp. 79-83.

¹⁰ Cfr. F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1972, p. 29 e anche la nota n. 79, p. 395, del traduttore e commentatore dell'edizione italiana, Tullio De Mauro.

sistemi aventi una parte di struttura in comune e dei settori diversi all'interno di questa struttura comune, ognuno dei quali identifica una varietà»¹¹.

1.2.4. L'analisi del criterio della «coscienza» dei parlanti è troppo sommaria e non corrisponde alla realtà storica per ciò che riguarda gli aromeni (cfr. 1.1.5.1.). Gli argomenti portati dall'autore non sono probanti, poichè: a. il fatto che sono attestate relativamente poche testimonianze di aromeni che hanno sostenuto la loro appartenenza al popolo romeno non significa implicitamente che siano stati pochi a sostenerla. Ricordiamo che anche per l'origine latina della lingua e del popolo romeno (dell'odierna Romania) non si sono espresse molte persone nel passato, ma il peso di queste testimonianze rimane importante; b. non è vero che solo quegli aromeni che per legami culturali hanno imparato il romeno si sono espressi in tal senso: il generale Coletti, nel 1835, o l'ecumeno Averchie, al tempo di Al. I. Cuza, non avevano imparato il romeno, eppure avevano la «coscienza» di essere romeni¹²; ma anche se fosse vero, non cambierebbero i connotati del problema discusso, in quanto soprattutto gli intellettuali si potevano rendere conto di appartenere al popolo romeno e di usare la stessa lingua; c. parimenti è errato affermare che anche per questi pochi aromeni la «coscienza» della romenità è determinata dal fatto che essi sono circondati da popoli non-romanzi, parlanti lingue molto diverse dal loro idioma. In tal caso si potrebbe chiedere, al limite, perché essi non hanno sostenuto un legame con la lingua italiana, che pure è una lingua romanza, d'altronde ben nota ad alcuni di loro.

2. Nella seconda parte del saggio, che sarà riassunta e poi commentata, il Piccillo ci presenta la situazione degli idiomi balcanoromanzi alla luce dei principi esposti precedentemente.

2.1. Tenendo conto dei criteri storico e genealogico si analizza la formazione della lingua romena. Secondo l'autore il periodo di formazione è compreso tra i secoli VII-IX, e si può parlare di una

¹¹ Cfr. G. Berruto, *op. cit.*, p. 66.

¹² Cfr. B. Cazacu, *Limbă și dialect*, p. 26, nel suo volume citato alla nota n. 4.

lingua romena a cominciare dal X secolo; «appena nel secolo IX la lingua della popolazione latina daco-mesiana (sic!) può essere chiamata "romeno comune"» (p. 82, nota 55). Dal latino orientale hanno origine tre lingue romanze: il dalmato, il macedoromeno, il dacoromeno; dall'ultima deriva, più tardi, un'altra lingua: l'istoromeno.

Le ipotesi accettate dal Piccillo sono quelle espresse nella *Istoria României*¹³ e nei saggi di I. Coteanu, anche se non sono condivise dalla maggior parte dei linguisti romeni.

2.2. La seconda fase dell'indagine è rappresentata da un tentativo di ricerca sull'evoluzione degli idiomi romanzi nord-e sud-danubiani.

2.2.1. Come impostazione metodologica, l'autore propone il paragone tra i risultati di tale ricerca «con la situazione in cui si trovano le altre lingue romanze, le une di fronte alle altre, e ciascuna di fronte ai propri dialetti» (p. 80).

2.2.2. Viene rilevato il completo isolamento, durato molti secoli, dei tre gruppi linguistici¹⁴, mai più riuniti, e si tenta un avvicinamento alla situazione dello spagnolo e del portoghese rispetto alle loro varianti giudeo-spagnolo e giudeo-portoghese; si afferma, però, che tale situazione è solo «in certo qual modo simile» (p. 83), poiché esistono anche notevoli differenze.

2.2.2.1. Si precisa che il dacoromeno (il romeno) ha una forma scritta a partire dal XV secolo; ha un aspetto letterario, le cui basi si pongono nel XVI secolo; diventa lingua nazionale contemporaneamente alla formazione della nazione romena.

2.2.2.2. Si afferma che gli influssi che hanno agito sull'idioma dacoromeso, dopo la separazione degli altri rami del romeno comune, «hanno determinato particolari linee di evoluzione soprattutto nella struttura del suo lessico» (p. 84), nonché sulla sintassi. Parimenti anche gli altri influssi, comuni al gruppo romanzo sud-danubiano, hanno agito diversamente sul romeno (dacoromeno).

¹³ Cfr. *Istoria României*, I vol., Academia Republicii Populare Române, București 1960.

¹⁴ Il contesto non è molto esplicito: supponiamo, tuttavia, che si tratti del dacoromeno, dell'aromeno e dell'istoromeno, oppure dell'aromeno, del meglenoromeno e dell'istoromeno; ci sembra meno probabile l'inclusione del dalmato qui, secondo la divisione di I. Coteanu.

2.2.3. In seguito sono elencati i caratteri specifici dei quattro idiomi, ai livelli fonetico (raramente fonologico), morfologico e sintattico, nonché le differenze a livello lessicale, queste ultime senza esempi.

2.2.4. L'autore presenta anche la situazione delle lingue iberoromanze (spagnolo e portoghese) e del ladino — con esempi — considerandola paragonabile a quella degli idiomi romanzi sud-danubiani.

2.3. Dopo aver brevemente sintetizzato anche la seconda parte del saggio, ci proponiamo adesso di analizzarla, rilevando anche i meriti dell'intero lavoro ed indicandone i limiti e le contraddizioni.

2.3.1. Sono certamente da considerare aspetti positivi: a. il fatto di aver ripreso la discussione di un argomento molto controverso nella linguistica romena e di averlo riproposto in Italia, paese in cui l'interesse per lo studio della lingua romena, rappresentato in passato da tante valide ricerche, si è alquanto attenuato negli ultimi anni¹⁵; b. l'impostazione stessa del saggio in due parti, una a carattere teorico e l'altra a carattere pratico-descrittivo (concepita come un'attuazione dei principi esposti precedentemente dall'autore); in tal modo il quadro offerto è abbastanza chiaro e coerente; c. il tentativo di realizzare una sintesi dei principali problemi teorici ed un'analisi dei caratteri specifici dei quattro idiomi, abbinando l'approccio deduttivo della prima parte del lavoro a quello induttivo della seconda; d. l'intenzione di collegare la situazione degli idiomi romanzi del sud del Danubio con quello di altre lingue romanze (spagnolo, portoghese e ladino).

2.3.2. Non mancano però, nel lavoro, contraddizioni, limiti ed errori che qui in seguito discuteremo.

2.3.2.1. L'analisi dei tratti rilevanti in ognuno dei quattro idiomi è troppo sommaria e, talvolta, ambigua, per motivi che saranno elencati più avanti. In secondo luogo c'è da osservare che si sarebbe dovuto invertire, — a nostro parere — l'ordine delle operazioni di

¹⁵ L'ultimo volume apparso in Italia, che riguarda i problemi della lingua romena — se escludiamo le traduzioni dal romeno oppure i manuali di grammatica destinati all'uso universitario — è quello di G. Bonfante (*Studii romeni*, Roma 1973), ma esso contiene, innanzitutto, saggi ed articoli scritti precedentemente.

sintesi e di analisi: l'approccio induttivo dovrebbe precedere quello deduttivo, dato che quest'ultimo dà per scontata la conoscenza della struttura degli idiomi sud-danubiani.

2.3.2.1.1. Uno dei maggiori errori consiste nel fatto di paragonare i tratti caratteristici degli idiomi romanzi sud-danubiani, privi di una variante standard (comune, koinè), soltanto con quelli del dacoromeno letterario o comune¹⁶. Per i fenomeni ritenuti pertinenti nei tre idiomi del sud del Danubio, l'autore doveva accertarne la presenza anche nelle parlate dacoromene. Due esempi, a livello fonetico: a. arcaismi fonetici: i fonetismi [ɖ] (< lat. [d] + [ɛ, ɨ, i])¹⁷ e [ǰ] (< lat. [j] + [o, u]) si conservano non solo nell'aromeno, ma anche nelle parlate dacoromene della Moldavia, del Banato e del Maramureș: lat. *audimus* > ar. *avidî'm*^u (mold., băn., maram., *auđî'm*); lat. *jocum* ar. *ǰoc* (mold., băn., maram., *ǰoc*). b. innovazioni: la palatalizzazione delle labiali ha dei riflessi simili o identici nell'aromeno e nella parlata moldava del dacoromeno; il fenomeno non viene registrato nell'istroromeno, così come non viene registrato nelle parlate dacoromene del Banato e della Crișana meridionale.

2.3.2.1.2. Nell'elencare le particolarità ai vari livelli dei quattro idiomi non sono indicati i criteri adoperati nella selezione del mate-

¹⁶ È vero che lo stesso accade anche nel più recente ed esauriente manuale di dialettologia romena. [Cfr. Matilda Caragiu Marioțeanu, *Compendiu de dialectologie română (nord-și sud-dunăreană)*, Editura științifică și enciclopedică, București 1975]. In questo libro però, si specifica di solito che la comparazione viene effettuata con il dacoromeno letterario e sono rilevate anche le forme caratteristiche per varie parlate dacoromene. Il riferimento al dacoromeno letterario è giustificato dal fatto che gli idiomi sud-danubiani, considerati dialetti dall'autrice, sono confrontati con l'unità superiore, la lingua romena (cioè il dacoromeno letterario), alla quale sono subordinati (Cfr. M. Caragiu Marioțeanu, *op. cit.*, p. 28).

¹⁷ Comunemente il fonetismo arcaico [ɖ] viene considerato una fase intermedia tra il latino [d], nelle condizioni fonetiche già indicate sopra, ed il suono [z], registrato in alcune parlate dacoromene (della Valacchia e della Crișana), nel dacoromeno letterario (= la lingua romena), nel meglenoromeno e nell'istroromeno. Secondo alcuni studiosi lo stesso fonetismo arcaico è presente nelle parole appartenenti al sostrato, anche se in questo caso le condizioni fonetiche sono meno chiare (Cfr. L. Ionescu-Ruxăndoiu, *Probleme de dialectologie română*, București 1973, p. 166; l'esempio portato è *buză*, termine di sostrato; cfr. ar. *būđi* ecc.).

riale presentato. Talvolta non sono rilevate particolarità pertinenti, oppure ne compaiono altre, non pertinenti o di minore importanza. Alcuni esempi, a caso, per il meglenoromeno:

a. a livello fonetico-fonologico (sia nell'inventario, sia nella distribuzione) non sono elencati i seguenti tratti caratteristici:

— il suono [a], occorrente sia all'inizio delle parole contenenti nei rimanenti idiomi il prefisso *in*, sia all'inizio dei pronomi atoni: megl. *antréb* (cfr. ar. *ntreb*¹⁸, dr. *intreb.*); megl. *anⁱ* (cfr. ar. *inⁱ*, dr. *inⁱ*)¹⁸;

— la iotizzazione della vocale *e*-, fenomeno comune nel dacoromeno ed assente nell'aromeno: megl. *iel'* (cfr. ar. *el'*, dr. *iei*); megl. *ieş* (cfr. ar. *éşti*, dr. *ieşti*)¹⁹;

— la mancanza della consonante [h], attestata negli altri tre idiomi: tc. *haber* < megl. *abér* (cfr. ar. *hábári*, dr. *habár*)²⁰;

b. parimenti, nell'elenco sono presenti particolarità poco rilevanti per il meglenoromeno, o sono indicate in maniera errata o incompleta:

— la palatalizzazione delle labiali (nel saggio manca qualsiasi commento in proposito); quantunque esista, essa è diversa rispetto all'aromeno o ad alcune parlate dacoromene, in quanto è parziale (cioè non è estesa a tutte le labiali e a tutte le parole in condizioni fonetiche identiche, né è diffusa nell'intero idioma);

— le affricate [č, ğ]; l'autore aggiunge, tra parentesi, «influsso turco» (p. 92). In realtà [č] è attestata anche nelle parole ereditate dal latino: lat. [c, t] + [e, i] + [ó, ú] > dr. (ar., megl.) [č]²¹: lat. **matteúca* > megl. *măčúcă*; lat. *petiólus* > megl. *pičór*. La frequenza della affricata [č] è aumentata in seguito ai prestiti presi da diverse lingue, non solo turca: megl. *čăčúyă* (cfr. alb. *kaçullë*, lo stesso etimo del termine aromeno, per il quale si veda DDA, s.v.)²²; megl. *bač*,

¹⁸ Cfr. M. Caragiu, *op. cit.*, p. 269: 4.2.1.1.1.2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 270: 4.2.1.2.1.

²⁰ *Ibid.*, p. 272: 4.2.1.3.1.3.

²¹ Cfr. Florica Dimitrescu, *Introdúcere în fonetica istorică a limbii române*, Editura științifică, București, 1967, p. 107.

²² Cfr. T. Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic. Dictionnaire aroumain (macedo-roumain) général et étymologique*, București 1963; II ed. 1974; abbreviato: DDA.

inserito da Capidan tra gli elementi di origine albanese²³, ma in realtà di origine incerta; megl. *čăčúncă* (< bg. *kačunka*)²⁴; megl. *cučán* (< bg. *kočan*)²⁵ ecc.

2.3.2.1.3. Non si fa la necessaria distinzione tra innovazioni che interessano da vicino l'evoluzione ed elementi arcaici, conservatori; la distinzione è fondamentale, a nostro avviso, per chi tenta di tracciare i lineamenti generali di sviluppo degli idiomi discussi, in termini di convergenza e divergenza. Ci limitiamo a due esempi fra i molti che si potrebbero addurre: per il meglenoromeno sono considerati fenomeni specifici anche l'aferesi e le consonanti palatali [l'] e [ń]. Precisiamo però che nel meglenoromeno l'aferesi è un'innovazione ed è un fenomeno opposto alla protesi dell'aromeno e simile all'aferesi dell'istroromeno, mentre le sonanti palatali [l', ń] rappresentano arcaismi, sono presenti nell'inventario di tutti e tre gli idiomi sud-danubiani e non sono attestate nell'idioma dacoromeno²⁶.

Lo stesso termine di «evoluzione» viene inteso in un'accezione speciale, dal momento che il Piccillo, parlando di una «particolare linea di evoluzione» (p. 92) nella morfologia dell'aromeno, include qui anche arcaismi, quali l'articolo *lu* per i sostantivi maschili o neutri, il numerale *yingit/ingit*²⁷ (sic! *yingit*), la formazione del superlativo con *mult* ecc.

2.3.2.1.4. Talvolta i tratti inventariati sono rilevanti solamente per alcune parlate, non per l'intero idioma descritto. Esempi: per l'aromeno l'autore indica la sincope delle vocali [si deve aggiungere: atone! n.n. — G.C.], oppure il passaggio di *nt, nc* a *nd, ng*, entrambi fenomeni caratteristici per le parlate aromene meridionali.

2.3.2.1.5. Il sistema delle opposizioni o dei raggruppamenti

²³ Cfr. Th. Capidan, *Meglenoromâni, I. Istoria și graiul lor*, București 1925, p. 83.

²⁴ *Ibid.*, p. 88.

²⁵ Cfr. M. Caragiu, *op. cit.*, p. 274: 4.2.1.3.2.2.

²⁶ In realtà [ń] è attestato anche nella parlata del Banato, appartenente al dacoromeno: *cuń* (< lat. *cuneum*), *călci'ń* (< lat. *calcaneum*) ecc., ma questo fonetismo arcaico manca nelle altre parlate dacoromene.

²⁷ La forma *ingit* (sic! *ingit*?) non è menzionata da T. Papahagi e M. Caragiu Marioșeanu nei lavori da noi citati precedentemente, né da Th. Capidan, nella più completa monografia del dialetto aromeno: *Aromâni. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, București 1932.

(idiomi sud-danubiani vs dacoromeno, oppure gli stessi idiomi collegati tra loro) non è definito sempre in maniera esplicita. Così si spiega, pensiamo, una certa confusione nella presentazione dei fenomeni, la quale, logicamente, crea delle ambiguità. Non è chiaro, per esempio, perché le affricate [č, ĝ] (già discusse *sopra*: cfr. 2.3.2.1.2.) sono rilevanti per il meglenoromeno, nelle parole di origine turca, ma non per l'aromeno, idioma il quale, da questo punto di vista, presenta similitudini con il meglenoromeno²⁸.

2.3.2.2. La comparazione con la situazione delle lingue iberoromanze non può costituire un argomento a favore della condizione di lingue degli idiomi romanzi balcanici, date le condizioni storiche, politiche e culturali diverse nonché le strutture ed i sistemi differenti.

Paradossalmente, proprio il paragone proposto dall'autore dimostra la infondatezza e la debolezza delle sue ipotesi. Infatti il Piccillo afferma che le differenze strutturali tra lo spagnolo ed il portoghese sono minime a tutti i livelli²⁹, tranne che nel lessico; eppure si tratta di lingue a sé. La conclusione logica è che, al livello attuale dell'analisi ed in certe circostanze, i fattori «extralinguistici» hanno un maggior peso e possono avere un'incidenza decisiva³⁰.

2.3.2.3. Riassumendo la prima parte del saggio, abbiamo accennato all'affermazione del Piccillo secondo la quale è difficile parlare di una lingua a sé senza ammettere l'esistenza di una lingua comune (cfr. 1.1.5.). Apparentemente l'autore ha ragione, in quanto la maggior parte dei parlanti gli idiomi sud-danubiani (soprattutto i meglenoromeni) non possiedono, all'infuori del sistema del proprio

²⁸ Sarebbe stata utile anche la segnalazione delle disparità esistenti: a differenza dell'aromeno, il meglenoromeno ha la tendenza a trasformare le affricate dentali [t] [d] nelle fricative [s] [z]: lat. *fecit* > ar. *feati*, mgl. *fe(a)ti* > *fe(a)si* (cfr. M. Caragiu, *op. cit.*, p. 274: 4.2.1.3 2.1).

²⁹ « In quanto alla struttura, queste due lingue [sp. e port. -nn: C. G.] si differenziano relativamente poco » (p. 98); « anche le differenze morfologiche tra lo spagnolo e il portoghese sono relativamente poche » (p. 99); « nella sintassi le differenze sono molto piccole » (p. 99).

³⁰ Cfr. B. Cazacu, *op. cit.*, p. 31; Piccillo sottolinea, per esempio, il fatto che il portoghese ha avuto un'evoluzione diversa da quella dello spagnolo, grazie alle condizioni storiche favorevoli: la formazione di uno Stato e poi di una Nazione, la creazione, a cominciare dal sec. XIII, di una letteratura originale, il relativo distacco dallo spagnolo ecc.

idioma, anche quello della lingua romena (il dacoromeno) nella sua variante standard (romeno comune, koinè). Va rilevato però che: a. l'esistenza di questa lingua «comune» non è obbligatoria³¹; b. anche se volessimo accettare la validità dell'ipotesi di Piccillo, per poter parlare di una lingua aromena a sé dovremmo ammettere l'esistenza di una *lingua aromena comune*, tramite la quale si potrebbero realizzare i contatti tra i parlanti dei diversi «dialetti» aromeni. Le ricerche hanno dimostrato però che l'aromeno è rimasto «un insieme di parlate non standardizzate»³²; lo stesso vale anche per il meglenoromeno e per l'istroromeno.

2.3.2.4. Più di una volta l'autore afferma che gli idiomi romanzi del sud del Danubio hanno dei lineamenti specifici comuni, che li collegano tra loro e, implicitamente, li differenziano dal dacoromeno³³. In questo caso ci domandiamo se non sarebbe stato più coerente da parte dell'autore ammettere l'esistenza di due sole lingue romanze danubiane: il dacoromeno, al Nord del fiume, ed una lingua romanza sud-danubiana con due o tre dialetti: aromeno, meglenoromeno (istroromeno). Intanto, almeno per i primi due idiomi menzionati, ed a prescindere dalle loro profonde convergenze strutturali, i contatti sono stati ininterrotti e non si è verificato quell'isolamento, spesso evidenziato dal Piccillo a sostegno delle proprie ipotesi.

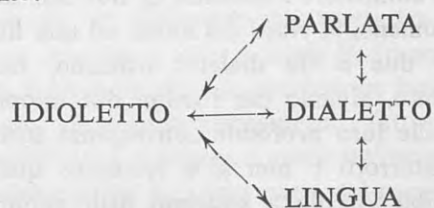
3. Passiamo ora all'esame dei criteri proposti, dall'autore o da altri, per la delimitazione tra lingua e dialetto; in quest'ultima parte riprenderemo alcuni dei problemi discussi precedentemente e ne presenteremo altri, nuovi, integrandoli in una concezione unica che mira a portare alcuni chiarimenti e/o suggerimenti relativi alla condizione degli idiomi romanzi sud-danubiani.

³¹ Cfr. G. Berruto, *op. cit.*, p. 114, dove si ammette l'esistenza di «una fascia di parlanti esclusivamente e prevalentemente dialettali, che hanno una scarsa competenza, in genere più passiva che attiva, della lingua nazionale [...]»; anche B. Cazacu, in riferimento alla situazione delle parlate romene nel passato, presuppone che «esistevano soggetti parlanti i quali non disponevano che del sistema linguistico della parlata locale» (*op. cit.*, p. 34).

³² Cfr. M. Caragiu, *op. cit.*, p. 222: 3.2; alcuni dei nostri precedenti commenti hanno dimostrato proprio questo (cfr. 2.3.2.1.3.).

³³ Cfr. G. Piccillo, *op. cit.*, pp. 88, 91; per le concordanze che riguardano solo l'aromeno ed il meglenoromeno *ibid.*, pp. 92-93.

3.1. Il primo problema di interesse generale, indirettamente connesso a quello di fondo che ci interessa, riguarda lo schema *idioletto-parlata-dialetto-lingua*. A nostro parere questo schema, d'altronde quasi generalmente accettato, non è correttamente costruito, nel senso che è unilaterale, rilevando solo le differenze della estensione dell'ambito demografico. In realtà le opposizioni realizzate tra i quattro termini sono diverse: sono di un certo tipo tra *parlata-dialetto-lingua* (del resto difficilmente identificabili, ad eccezione del fattore della diffusione territoriale: più o meno diffuso), mentre l'idioletto si oppone a tutte e tre le nozioni (costrutti), e, nello stesso tempo, rappresenta l'unica modalità concreta della loro esistenza³⁴. Evidentemente ammettiamo la presenza di più idioletti, per lo stesso individuo, nei diversi momenti della sua vita. Per meglio rilevare i rapporti complessi che collegano le entità discusse proponiamo lo schema seguente:



3.2. Nei vari studi, i criteri messi in discussione per distinguere le lingue dai dialetti sono stati raggruppati in due categorie: linguistici ed extralinguistici³⁵.

3.2.1. Criteri linguistici.

3.2.1.1. Il criterio della *possibilità di intercomprensione* (chiamato anche il criterio dell'*intelligibilità* o della *comprensione reciproca*) è stato sostenuto, nella linguistica romena, da D. Macrea (1956; 1961, p. 46 e segg.), ma è ritenuto attualmente irrilevante o poco

³⁴ L'esistenza della lingua si manifesta anche attraverso i dialetti e le parlate, ma non solo attraverso essi, mentre senza gli idioletti non possiamo concepire la lingua come realizzazione pratica. Naturalmente qui parliamo di lingua nel senso saussuriano di « parole », non di « langue ».

³⁵ Per il raggruppamento e l'analisi di questi criteri e per il problema lingua-dialetto nella dialettologia romena abbiamo utilizzato la bibliografia elencata alla fine di questo contributo. Per ragioni pratiche, nel corso delle citazioni saranno indicati solo i nomi degli autori e l'anno di apparizione del lavoro (eventualmente anche la pagina o le pagine).

rilevante (cfr. A. Martinet, 1972, pp. 166-168³⁶; L. Ionescu-Ruxăndoiu, 1973, p. 47; M. Caragiu Marioțeanu, 1975, pp. 30-31 ecc.). Piccillo non lo prende in considerazione.

3.2.1.2. Il criterio *genetico* (chiamato anche *genealogico*: cfr. B. Cazacu, 1966, p. 18; G. Piccillo, *op. cit.*, p. 77) può essere utilizzato con profitto solo nella prima fase della ricerca, per stabilire se una certa unità dialettale (idioma) appartiene alla lingua X o Y. Superata questa fase diventa inoperante. (Cfr. B. Cazacu, 1966, p. 18; L. Ionescu-Ruxăndoiu, 1973, p. 50; M. Caragiu Marioțeanu, 1975, p. 30). In alcune ricerche viene collegato col criterio *strutturale*, formando così il criterio *genetico-strutturale* (cfr. L. Ionescu-Ruxăndoiu, 1973, p. 50); il Piccillo propone l'abbinamento del criterio *genealogico* a quello *storico* (*op. cit.*, p. 77).

3.2.1.3. Il criterio *strutturale* è, forse, il più pertinente dei criteri linguistici (cfr. V. Polak 1954; L. Ionescu-Ruxăndoiu, 1973, p. 50; M. Caragiu Marioțeanu, 1975, p. 30, dove si esprimono, però, anche delle riserve; l'importanza di questo criterio è stata completamente negata da Al. Graur, 1956, p. 68 e da I. Coteanu, 1957, p. 7). Il Piccillo ha, verso questo criterio, atteggiamenti diversi. All'inizio afferma che « la struttura analoga delle lingue e dei loro dialetti non può offrire un sicuro criterio di definizione di queste entità » (p. 66); in seguito, però, ritiene rilevante per la condizione di lingue degli idiomi romanzi sud-danubiani la mancanza di un'unità di evoluzione con il dacoromeno, conseguenza dell'isolamento in cui si trovarono questi idiomi. Per poter concludere che si tratta di un'evoluzione indipendente l'autore cerca di identificare proprio nella loro *struttura* gli elementi probanti.

3.2.1.3.1. Secondo il nostro parere è indubbio che è esistito un isolamento di questi idiomi rispetto al dacoromeno, ma esso è stato *relativo*. Numerose testimonianze attestano gli spostamenti continui, soprattutto degli aromeni, i quali, per le loro occupazioni — erano prevalentemente pastori nomadi, carovanieri o commercianti carovanieri — giravano continuamente attraverso la Penisola Balcanica. Nei loro movimenti transumanti o carovanieri gli aromeni non hanno

³⁶ Cfr. Martinet, 1972, p. 167: « Purtroppo il criterio della comprensione reciproca non è sempre decisivo [...]. In linea generale fra la comprensione immediata e l'incomprensione assoluta si hanno tutti i gradi intermedi possibili ».

interrotto i contatti con i dacoromeni del nord del Danubio³⁷. Il grande fiume non costituiva un ostacolo. C'è anche l'ipotesi, per i secoli passati, della lingua romena come «lingua franca»³⁸.

Per i meglenoromeni abbiamo poche testimonianze, supponiamo tuttavia che tra loro e gli aromeni i legami siano stati stretti, dato che vivevano nella stessa area linguistica, in una zona di contatto continuo.

I soli isolati sono stati gli istroromeni, ma per essi il discorso è ben diverso. Infatti la maggior parte degli specialisti ha accettato l'ipotesi secondo la quale essi sono gli eredi della popolazione romanizzata nord-occidentale della Penisola Balcanica e fanno parte dello stesso ramo al quale appartengono i dacoromeni, il che spiegherebbe alcune note concordanze tra il loro idioma e le parlate dacoromene della parte occidentale e nord occidentale dell'odierno territorio dacoromeno.

3.2.1.3.2. Anche se relativo, l'isolamento ha determinato, come naturale conseguenza, un'evoluzione in un certo senso divergente per gli idiomi romanzi nord — e sud — danubiani. I dati offerti dall'autore devono essere però rigorosamente selezionati, completati e rielaborati in una futura ricerca, poiché non riescono a dare un'immagine esatta delle differenze tra questi idiomi dal punto di vista della loro struttura.

3.2.1.3.3. L'accettazione della tesi dell'evoluzione indipendente, divergente, non implica necessariamente anche l'accettazione dello *status* di lingue per tali idiomi. È stato dimostrato che i dialetti possono essere sia convergenti sia divergenti³⁹. In determinate condizioni storiche, politiche, economiche, sociali e culturali, gli ultimi possono diventare lingue a sé; in mancanza di queste condizioni (che fanno parte dei fattori extralinguistici, che saranno analiz-

³⁷ Cfr. Th. Capidan, 1926; 1943, pp. 120-121, 123-124 ecc.; V. Papahagi, 1935, pp. 73-75; 1939, p. 7; T. Papahagi, 1932; 1967, p. 400: «Superando di gran lunga anche le carovane di cavalli come anche quelle di muli dei turchi *cóhearî*, le carovane degli aromeni erano quelle che, in molte regioni della Penisola Balcanica, superavano il primato nei trasporti di uomini e merci, mantenendo contatto periodicamente con molte città dei Paesi nord-danubiani».

³⁸ Cfr. Al. Rosetti, 1968, p. 217.

³⁹ Cfr. A. Martinet, 1972, pp. 176-177; R. Todoran, 1956, pp. 97-98.

zati in seguito) gli idiomi divergenti possono sì scomparire, ma rimangono dialetti⁴⁰.

3.2.1.3.4. Precisiamo che un'analisi strutturale dei quattro idiomi può essere attuata in vari modi; si devono però evitare i meri elenchi di fenomeni considerati tipici per l'uno o per l'altro di essi.

3.2.1.3.4.1. Si potrebbe tentare, per esempio, una comparazione tra i diasistemi di due o più idiomi, ma, purtroppo, tranne che per l'aromeno⁴¹, mancano le descrizioni di tali diasistemi.

In secondo luogo, al concetto di diasistema sono state mosse delle critiche che non si possono ignorare⁴².

In terzo luogo, sembra che un tale analisi non porterebbe a dei risultati molto proficui per la delimitazione tra lingua e dialetto in quanto il concetto di diasistema, nonostante i suoi limiti, rimane operativo, «soprattutto in situazioni di bilinguismo e di lingue in contatto, a rappresentare l'insieme di dialetti che costituiscono una lingua, o l'insieme di parlate che costituiscono un dialetto, ecc.: in generale, un sistema linguistico e le sue varietà geografiche»⁴³.

3.2.1.3.4.2. Un'altra possibilità sarebbe quella di un'analisi strutturale-tipologica.

Abbiamo presenti gli ottimi lavori di Em. Vasiliu⁴⁴, autore di un nuovo tentativo di classifica delle parlate dacoromene nel quale sono stati utilizzati i principi teorici e metodologici delle grammatiche generative di tipo trasformazionale. Una simile analisi, estesa a tutti e quattro gli idiomi romanzi nord- e sud-danubiani, potrebbe portare dati nuovi per la soluzione del problema che ci interessa. Ma pur senza prendere in considerazione i principi delle grammatiche generativo-trasformazionali, risulterebbe forse utile anche un'ampia descrizione tipologica, seguendo i suggerimenti contenuti nell'articolo della Caragiù⁴⁵. Agli esempi portati dall'autrice biso-

⁴⁰ Cfr. R. Todoran, 1956, p. 99; B. Cazacu, 1966, pp. 13-14,32; L. Ionescu-Ruxândoiu, 1973, pp. 56-57.

⁴¹ Cfr. M. Caragiù Marioțeanu, 1968.

⁴² Cfr. M. Cortelazzo, 1969, pp. 127-130; un breve raggruppamento delle principali obiezioni ci offre G. Berruto, 1974, pp. 66-67, il quale, però, nonostante i limiti del diasistema, lo ritiene operativo in determinati casi.

⁴³ Cfr. G. Berruto, 1974, p. 67.

⁴⁴ Cfr. Em. Vasiliu, 1967; 1968.

⁴⁵ Cfr. M. Caragiù Marioțeanu, 1973.

gnerebbe aggiungerne altri per individuare, in modo più adeguato ed esauriente, il luogo che occupano gli idiomi romanzi nord- e sud-danubiani in rapporto non solo con le lingue romanze, ma anche con quelle balcaniche. L'interpretazione comparativa dei dati ottenuti offrirebbe presumibilmente nuovi elementi nella questione dello *status* degli idiomi sud-danubiani.

3.2.1.3.4.3. Importanti ci sembrano anche le precisazioni di L. Ionescu-Ruxăndoiu⁴⁶, secondo la quale: a. la comparazione strutturale tra due unità dialettali non deve consistere nel confronto successivo dei sottosistemi (fonetica, morfologia, sintassi ecc.); b. tale comparazione deve tenere conto dei sistemi linguistici considerati nel loro insieme, poiché l'interdipendenza tra i sottosistemi linguistici fa sì che ogni differenza a livello di un certo sottosistema si ripercuota sull'aspetto generale del sistema delle relazioni che caratterizzano gli idiomi analizzati.

3.2.2. Criteri extralinguistici.

3.2.2.1. Criteri storico-politici e socio-culturali.

3.2.2.1.1. *Il territorio*. È stato ormai dimostrato che per essere lingue due idiomi non devono, necessariamente, essere parlati su territori diversi. Si veda, in proposito, la situazione di lingue come l'inglese, il francese, lo spagnolo ecc., parlate nelle colonie. (Cfr. M. Caragiu Marioțeanu, 1975, p. 32).

3.2.2.1.2. *L'appartenenza allo stesso Stato o Nazione*. Cortelazzo parla dell'*ufficialità* dell'idioma, associando questo criterio con quello dell'*espressione letteraria* (1969, p. 27 nota 41). Il Piccillo ritiene ciò importante, ma va osservato che la condizione di dialetto non dipende dall'appartenenza allo stesso Stato: il sardo o il basco sono lingue diverse dall'italiano, dal francese o dallo spagnolo, ma non sono lingue di stato (Cfr. M. Caragiu Marioțeanu, 1975, p. 32; L. Ionescu-Ruxăndoiu, 1973, p. 48). I membri della stessa Nazione possono usare lingue diverse; per esempio gli svizzeri, i quali parlano tedesco, francese, italiano ecc.

3.2.2.1.3. Il criterio delle *funzioni dell'idioma* (Cfr. Wartburg, 1963, p. 14 e segg.; B. Cazacu, 1966, pp. 27-29). Alcuni linguisti parlano di questo criterio soprattutto nel processo di comunicazione (cfr. L. Ionescu-Ruxăndoiu, 1973, p. 49). Lo sviluppo delle funzioni

⁴⁶ Cfr. L. Ionescu-Ruxăndoiu, 1973, pp. 50-51.

di un idioma dipende dall'evoluzione della società; le lingue sono utilizzate per trasmettere qualsiasi idea « dai più variati domini della vita sociale e culturale delle comunità estese, mentre i dialetti sono, di solito, un mezzo di comunicazione corrente nelle comunità ristrette relativamente unitarie dal punto di vista sociale » (Cfr. L. Ionescu-Ruxăndoiu, 1973, p. 49). Tra le varie funzioni distintive della lingua, nel periodo moderno spicca quella letteraria⁴⁷. È stato accertato però che esistono letterature realizzate in dialetto ed esistono idiomi che non conoscono l'aspetto letterario eppure non sono dialetti, ma sono lingue (si vedano molti idiomi africani).

Altri specialisti insistono soprattutto sulle funzioni *culturali* della lingua che mancano ai dialetti e che consistono nell'uso della lingua « non solo come mezzo di comunicazione, ma anche come strumento della cultura (nella scuola, in scopi letteristici e scientifici, nella stampa, alla radio e alla televisione ecc.) » (Cfr. M. Caragiu Marioțeanu 1975 p. 32).

Indipendentemente dalle sfumature nell'analisi il criterio, sia pure utile, ha un'applicabilità ristretta, essendo, in un certo senso, subordinato al rapporto stato/lingua (cfr. M. Caragiu Marioțeanu, 1975, p. 32).

3.2.2.2. Il criterio della *subordinazione* del dialetto alla lingua. Nella linguistica romena è considerato decisivo da Al. Graur ed I. Coteanu. Secondo quest'ultimo il dialetto, unità subordinata della lingua comune, « si trasforma in lingua quando sfugge alla subordinazione, indipendentemente dalle cause concrete che lo portano a questa situazione » (cfr. I. Coteanu, 1961, p. 60). Anche a questo criterio il Piccillo accorda una esagerata importanza. Gli errori metodologici di tale ragionamento sono già stati messi in evidenza da B. Cazacu (1966, pp. 30-31), perciò non insistiamo; ripetiamo soltanto ciò che abbiamo affermato precedentemente: i dialetti divergenti possono scomparire in determinate condizioni senza diventare lingue a sé.

3.2.2.3. Il criterio della *prospettiva* dell'idioma (chiamato comu-

⁴⁷ Accennando a questo problema, a proposito della classifica delle lingue neolatine, C. Tagliavini (1969, p. 351) parla di basi filologiche, considerando questo criterio, anche se non esplicitamente, un criterio filologico (cfr. anche B. Cazacu, 1966, p. 28).

nemente il criterio della *possibilità di fusione*) secondo il quale le lingue, anche se imparentate, non si possono mai riunire, mentre i dialetti si possono riunire e si riuniscono di solito in una sola lingua è stato particolarmente sostenuto da Al. Graur (1960, p. 304) ed è considerato importante anche dal Piccillo. Le ultime ricerche non lo ritengono pertinente, poiché si potrebbe attuare « solo nel caso delle lingue con una evoluzione già conclusa (il che non è avvenuto finora), essendo aprioristico nelle altre situazioni » (cfr. M. Caragiu Marioțeanu, 1975, p. 32).

3.2.2.4. Criteri psico-sociali e politico-culturali.

Abbiamo raggruppato qui fattori simili quali il 'sentimento' e 'la volontà' dei parlanti, ossia la loro 'coscienza' di parlare la stessa lingua ⁴⁸.

Siamo concordi con B. Cazacu nel considerare che la 'coscienza' dei parlanti, di appartenere ad una certa comunità linguistica, è uno tra i fattori più importanti per stabilire la condizione (di lingua o dialetto) di un idioma, con una riserva: quella di non contraddire i risultati ottenuti grazie all'attuazione dei criteri genetico e strutturale.

Certo, si potrebbe obiettare che la 'coscienza' non è immutabile e che, inoltre, non rispecchia sempre i 'sentimenti' e la 'volontà' delle masse parlanti, bensì di una *élite*. A questo punto riteniamo utili alcuni chiarimenti.

B. Cazacu aveva già avvertito che l'importanza di questo criterio varia in epoche diverse, nella storia di una comunità, sottolineando però il suo carattere decisivo nel periodo della formazione delle Nazioni ⁴⁹.

L'istituzione di scuole romene, a cominciare dal 1864, nelle quali si insegnava soprattutto nella lingua romena letteraria è stata accolta con entusiasmo dalla popolazione aromena dei Balcani. Senza la coscienza della loro appartenenza alla popolazione romena del nord del Danubio sarebbe stata indifferente, per gli aromeni, la lingua utilizzata nelle scuole, dato che non era il loro

⁴⁸ L'importanza dei fattori 'sentimento' e 'volontà' è stata evidenziata da A. Meillet (1926, p. 8), mentre B. Cazacu (1966, pp. 24-27) li riunisce nel criterio della 'coscienza' dei parlanti di usare una certa lingua.

⁴⁹ Cfr. B. Cazacu, 1966, p. 25.

idioma ⁵⁰. Di più: si sa che essi erano almeno bilingui (cioè parlavano il proprio idioma più una altra lingua balcanica, di solito il greco), così che per la maggior parte sarebbe stato più facile frequentare le scuole di lingua greca — lingua parlata da essi — invece che quelle romene, in quanto non conoscevano la lingua letteraria romena. Eppure hanno risposto con entusiasmo all'appello di risveglio nazionale. In queste condizioni cominciava ad essere utilizzato anche un romeno comune *sui generis*, contenente elementi dialettali aromeni ⁵¹.

Il 'sentimento', la 'volontà', la 'coscienza' di essere romeni sono stati spiegati per merito delle scuole romene ⁵², oppure per tramite delle colonie aromene di Vienna, Pesta e Trieste ⁵³. Alle testimonianze raccolte da Cazacu se ne possono aggiungere altre ⁵⁴. È evidente, a questo punto, che un'indagine su questo argomento deve esaminare in maniera esauriente i dati offerti da tante valide ricerche, molte delle quali effettuate da V. Papahagi e da noi elencate nella bibliografia finale.

⁵⁰ Dobbiamo precisare che questa « scelta » per le scuole romene era tanto più importante in quanto si svolgeva in un clima di tensione provocata, soprattutto dopo le due guerre balcaniche e la prima guerra mondiale, dalle classi governanti dei vari Paesi ai quali appartenevano, geograficamente, gli aromeni. In questa campagna di persecuzioni che arrivava persino all'assassinio e che mirava anzitutto ai capi delle organizzazioni pastorali aromene (i *celnici*), nonché ai preti e agli insegnanti aromeni, hanno avuto un triste « primato » i dirigenti greci.

⁵¹ Lo zio dell'autore del presente contributo, il prof. Al. Dumitrescu (oggi deceduto), ha insegnato, tra le due guerre mondiali, al liceo romeno di Grebena (Grecia) ed ha sposato un'aromena, T. P. Nei vent'anni di residenza in Grecia egli non ha imparato né il greco né il dialetto aromeno. Il solo suo mezzo di comunicazione con gli aromeni era costituito da uno strano romeno comune che conteneva anche elementi dialettali aromeni; lo stesso si può dire per parecchi aromeni i quali usavano il loro dialetto, più « dacoromenismi ».

⁵² Cfr. D. Macrea, 1956, p. 74.

⁵³ Cfr. B. Cazacu, 1966, p. 26, n. 67.

⁵⁴ Cfr. V. Papahagi, 1935; 1937; 1938; 1939; 1940; M. Boiagi nell'introduzione della sua *Grammatica* pubblicata nel 1815 (introduzione scritta in greco e tedesco e tradotta da P. Papahagi: cfr. M. Boiagi, 1915, p. X) include nella lingua romena anche gli idiomi romanzi sud-danubiani (almeno l'aromeno) quando ricorda « la nostra lingua romena, parlata da quattro milioni di anime, dal punto di vista politico troppo dispersa per poter rappresentare un insieme importante [...] ».

Parimenti ci sembra importante un altro aspetto: nella discussione non si è nemmeno accennato ad un fattore particolarmente rilevante, quello del tradizionalismo della più importante popolazione romanza sud-danubiana: gli aromeni. La civiltà aromena è stata per un lungo periodo (fin quasi ai nostri giorni) molto conservatrice; la sua matrice pastorale ha favorito questo atteggiamento, sostenuto, naturalmente, soprattutto dall'elemento socialmente più stabile e tradizionalista, le donne. Persino i matrimoni misti con membri di altre comunità erano quasi inesistenti. Questa situazione non poteva che favorire il mantenimento della coscienza degli aromeni di appartenere alla comunità romena, coscienza che probabilmente è sempre esistita per loro e che è stata particolarmente rafforzata nei secoli XVIII-XIX.

3.3. Un altro problema che ci potrebbe interessare, la definizione delle varie entità ('idioletto'; 'parlata'-'dialetto'-'lingua') rimane, tuttavia, meno rilevante per il nostro discorso. Le numerose accezioni di questi concetti mettono in evidenza solamente alcuni aspetti. Il dialetto, per esempio, viene definito come la prima suddivisione in riferimento all'unità superiore (lingua), suddivisione caratterizzata da un insieme di tratti⁵⁵, oppure come «uno strumento di comunicazione linguistica di ambito e di impiego demograficamente più ristretto che la "lingua"»⁵⁶, oppure ancora come un'entità collegata «al prestigio di un certo gruppo, normalmente culturale o politico»⁵⁷. Per l'approfondimento di queste e di altre definizioni rimandiamo alla bibliografia annessa⁵⁸, precisando però che attualmente si manifesta un particolare interesse per le definizioni socio-linguistiche di questi concetti.

⁵⁵ Cfr. M. Caragiu Marioțeanu, 1975, p. 28.

⁵⁶ Cfr. G. Berruto, 1974, p. 63.

⁵⁷ Cfr. R. Hall jr., 1969, p. 523.

⁵⁸ Cfr. G. Berruto, 1974; M. Caragiu Marioțeanu, 1975; B. Cazacu, 1966; M. Cortelazzo, 1969; I. Coteanu, 1961; R. Mc David, 1970; J. A. Fishman, 1975; J. Fourquet, 1968; G. Francescato, C. Grassi, in U. Weinreich, 1974; Al. Graur, 1960; R. A. Hall, jr., 1969; E. Haugen, 1972; L. Heilman in U. Weinreich, 1974; L. Ionescu-Ruxândoiu, 1973; J. Marouzeau, 1969; A. Martinet, 1972; M. Pei, 1966; M. Philipp, 1972; V. Polák, 1954 ecc.

4. Conclusioni.

4.1. Il problema dello *status* degli idiomi romanzi sud-danubiani, riproposto da G. Piccillo, non viene risolto dall'autore, nonostante il suo meritevole tentativo.

4.2. Una futura indagine dev'essere anzitutto analitica e deve cercare nella descrizione delle strutture degli idiomi anche l'attuazione degli approcci strutturali generativo-trasformativisti e tipologici.

4.3. Fondamentali rimangono, nei limiti imposti dai criteri genetico e strutturale, i criteri extralinguistici, soprattutto quelli psicosociali e politico-culturali: il 'sentimento', la 'volontà', la 'coscienza'. Si deve approfondire la ricerca delle numerose testimonianze offerte in primo luogo dalla storia degli aromeni.

4.4. La mancanza di una dimostrazione fondata su argomenti pertinenti a favore dello *status* di lingue degli idiomi romanzi sud-danubiani ci induce a considerarli dialetti, ritenendo validi (e non superati) i pareri espressi in tal senso dalla grande maggioranza dei linguisti romeni.

Gheorghe Carageani

BIBLIOGRAFIA SELETTIVA

- Berruto, G., *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna 1974, pp. 62-67; 73-76.
- Boiagi, M. G., *Gramatica română sau macedo-română*, reeditată cu o introducere și un vocabular de Per. Papahagi, București 1915.
- Capidan, Th., *Românii nomazi* in «Dacoromania» IV, 1926, pp. 183-352; *Fărșeroșii. Studiu lingvistic asupra Românilor din Albania*, in «Dacoromania», VI, (1929-1930), pp. 1-210; *Aromânii. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, București 1932; *Les Macédo-Roumains. Ethnographie, histoire, langue*, București 1943.
- Caragiu Marioțeanu, M., *Fono-morfologie aromână. Studiu de dialectologie structurală*, Editura Academiei R.S.R., București 1968; *Les idiomes romans sud-danubiens du point de vue typologique*, in «Dacoromania» (Jahrbuch für Östliche Latinität herausgegeben von Paul Miron), 1 (1973), Freiburg-München, pp. 222-227; *Compendiu de dialectologie română (nord-și sud-dunăreană)*, Editura științifică și enciclopedică, București 1975.
- Cazacu, B., *Studii de dialectologie română*, București 1966.
- Cortelazzo, M., *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana. I. Problemi e metodi*, Pacini Editore, Pisa 1969, pp. 14-29; 126-130.

- Coteanu, I., *Cum dispăre o limbă (istroromână)*, București 1957; *Și totuși istroromână este limbă!* in « Studii și cercetări lingvistice », 1958, 3, pp. 391-393; *Elemente de dialectologie a limbii române*, București 1961.
- David Mc., R., *A theory of Dialect*, in J. E. Alatis (ed.), *20th Annual Round Table. Linguistics and the Teaching of Standard English to Speakers of Other Languages or Dialects*, Georgetown University Press, 1970, pp. 45-62.
- Fishman, J. A., *La sociologia del linguaggio*. Saggio introduttivo di Alberto M. Mioni, Roma 1975.
- Fourquet, J., *Langue, dialecte, patois*, in A. Martinet (ed.), *Le langage*, Gallimard, Paris 1968, pp. 571-596.
- Francescato, G., *Comparazione strutturale, diasistemi e dialettologia*, in Uriel Weinreich, *Lingue in contatto*. Con saggi di Francescato, Grassi, Heilmann, Boringheri, Torino 1974, pp. 236-245.
- Grassi, C., *Sistemi in contatto: il concetto di diasistema e i principi della geografia linguistica*, nell'edizione italiana del volume di U. Weinreich, precedentemente citato, pp. 246-256.
- Graur, Al., *Studii de lingvistică generală*, București 1955, pp. 112-127; *Dialectele limbii române*, in « Limba română », 1956, 4, pp. 66-69; *Limbă, dialect, stat*, in « Viața românească », 1958, 3, pp. 98-102; *Studii de lingvistică generală. Variantă nouă*, București 1960, pp. 293-311.
- Hall Jr., R. A., *Idioletto, dialetto, lingua*, in AA. VV., *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Paideia, Brescia 1969, vol. I, pp. 515-528.
- Haugen, E., *Dialect, Language, Nation*, in *Ecology of Language*, Stanford, California 1972, pp. 237-254.
- Heilmann, L., *Per una dialettologia strutturale*, nell'edizione italiana del volume di U. Weinreich, precedentemente citato, pp. 224-235.
- Ionescu-Ruxăndoiu, L., *Probleme de dialectologie română*, București 1973.
- Macrea, D., *Despre dialectele limbii române*, in « Limba română », 1956, 1, pp. 17-23; *Cîteva precizări în legătură cu problema dialectelor limbii române*, in « Limba română », 1956, 4, pp. 70-75. *Cîteva precizări în problema raporturilor dintre limbă și dialect*. Pe marginea dialectelor limbii române, nel suo volume *Probleme de lingvistică română*, București 1961, pp. 62-65.
- Marouzeau, J., *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris 1969.
- Martinet, A., *Elementi di linguistica generale*, Laterza, Bari 1972, pp. 165-179.
- Meillet, A., *Le problème de la parenté des langues*, nel suo volume *Linguistique historique et linguistique générale*, I, Paris, 1926.
- Moulton, W. G., *The Short Vowel Systems of Northern Switzerland: a Study in Structural Dialectology*, in « Word » XVI (1966), pp. 155-182.
- Papahagi, T., *Poezia lirică populară*, București 1967; *Aromânii. Grai, folklor, etnografie* (curs litografiat) [București] 1932.
- Papahagi, V., *Aromânii moscopoleni și comerțul venețian în secolele al XVII lea și al XVIII lea*, București 1935; *Dimitrie Procopiu Pamperi Moscopoleanul. Un aromân secretar, profesor și medic la Curtea domnească din București în secolul al XVIII lea și colaborator al lui J. A. Fabricius*, București 1937; *Cîteva precizări în legătură cu medicul aromân din Viena Ion Nicolide de Pindo (1737-1828)* Extras din « Revista istorică », anul al XXIV lea, n-rele 7-9, Vălenii de Munte 1938; *Moscopole, metropola comercială și culturală a româ-*

- nilor din Peninsula Balcanică în secolul al XVIII, Roșiorii de Vede 1939; *Invățați aromâni din secolul al XVIII lea*, Extras din revista « Lumina » (1938-1939), București 1940.
- Pei, M., *Glossary of Linguistic Terminology*, New-York 1966.
- Philipp, M., *Varietà degli idiomi* in *La linguistica. Guida alfabetica* a cura di A. Martinet, Rizzoli, Milano 1972, pp. 352-357.
- Polák, V., *Contributions à l'étude de la notion de langue et de dialecte*, in « Orbis » III (1954), pp. 89-98.
- Rosetti, Al., *Limbă sau dialect?* I, in « Studii și cercetări lingvistice », 1958, 1, pp. 101-102; II *ibid.*, 1958, 3, pp. 395-397; *Istoria limbii române*, București 1968.
- Tagliavini, C., *Le origini delle lingue neolatine. Introduzione alla filologia romanza*, V edizione, Bologna 1969.
- Todoran, R., *Cu privire la o problemă lingvistică în discuție: limbă și dialect*, in « Cercetări de lingvistică », 1956, 1, pp. 91-102; *Cîteva observații cu privire la problema delimitării dintre limbă și dialect*, in « Studia Universitatis Babeș-Bolyai », Series IV, fasc. 2, Philologia, Cluj 1960, pp. 57-68.
- Vasiliu, Em., *Considérations typologiques sur la phonologie transformationnelle des parlers dacoroumains*, in « Cahiers de linguistique théorique et appliquée », 1967, IV, pp. 253-260; *Fonologia istorică a dialectelor dacoromâne*, București 1968.
- Wartburg, Von, W., *Problèmes et méthodes de la linguistique*, II ed., Paris 1963, p. 14 e segg.

NOTE SULLA TRADUZIONE SPAGNOLA DELLA
"PEREGRINAÇÃO" DI FERNÃO MENDES PINTO

A distanza di più di tre secoli dalla pubblicazione¹ le traversie orientali di Fernão Mendes Pinto si caricano di notazioni e di significazioni che vanno prendendo corpo in un gioco combinatorio legato al processo di accumulo di informazioni relative sia alla decifrazione del codice sia al rapporto autore-opera-destinatario; ogni rilettura della *Peregrinação* appare quindi stimolante per un più completo approccio alla vita polisemica del testo.

L'opera del « pellegrino » Mendes Pinto, oltre che per la depistante ambiguità dell'origine e della genesi, per la cangiante varietà di motivi, stilemi e strutture, per la specificità di formulazione del messaggio, s'inserisce² stabilmente nel sistema letterario, recando in sé feconde prospettive per un percorso di lettura, sul piano sindiacronico, che possa coadiuvare la ricerca della legge costitutiva di un'opera che mostra ancora vivace incidenza al di fuori dell'epoca, dell'ambiente e della circostanza in cui è maturata.

Del resto l'interesse che ancor oggi suscita la *Peregrinação* potrebbe anche richiamare alla mente il fenomeno di un « ... recupero

¹ *Peregrinação de Fernam Mendez Pinto. Em que dá conta de muytas e muyto estranhas cousas que vio & ouuiu no reyno da China (...)*, Lisboa. Por Pedro Crasbeeck. Anno 1614. Cfr. per l'esame delle edizioni e delle traduzioni dell'opera: Clemente Segundo Pinho, *Introdução à Lexicologia das edições à constituição do « Corpus »*. *Prática. (À margem dos estudos sobre « A linguagem de Fernão Mendes Pinto »)*. « Ocidente », 401, settembre 1971, pp. 155-167. Per un aggiornamento sull'autore e sull'opera: *Peregrinação 1537-1558 di Fernão Mendes Pinto*. A cura di Giuseppe Carlo Rossi. Traduzione di Erilde Melillo Reali. Milano, Longanesi & C., 1970.

² Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*. Milano, Bompiani, 1976, pp. 13-33; M. Pagnini, *Struttura letteraria e metodo critico*. Messina-Firenze, D'Anna, 1969.

a livello tematico-creativo: la letteratura di viaggi in chiave memorialistica» cui va aderendo la letteratura italiana contemporanea insieme alla reinstaurazione di alcuni prodotti della cultura secentesca³.

È noto che motivazioni di varia natura sovrintendono alle intricate relazioni che corrono nel circuito autore-opera-lettore. Nel rapporto che si stabilisce fra testo e destinatario lungo l'asse spaziale e temporale, l'opera incide con diversa gradualità a seconda delle modalità di approccio da parte del lettore; inoltre, poiché ogni epoca applica differenti codici di lettura, il testo lontano nel tempo (a meno che non sia un componimento d'occasione la cui potenzialità di decodifica si esaurisce fuori dal contesto in cui è nato), non si sclerotizza come puro oggetto letterario ma allarga le proprie possibilità di vita segnica.

Nella sua singolare autobiografia Fernão Mendes Pinto non è tanto l'eroe di *res gestae* quanto l'attore vagante in una storia che sembra il fantasioso contrappunto esotico del contingente quotidiano. L'istinto narrativo dell'A. ha commisurato il momento icastico con quello favoloso: felice unione che ha prontamente goduto dei consensi di un vasto strato di pubblico rappresentativo del gusto e della cultura allora dominante ma che può anche essere stata responsabile dei tagli, delle censure e degli ambigui passaggi di mano subiti dal testo.

Si sa che fin dal suo primo apparire la *Peregrinazione* ha proposto un nodo di problemi di varia natura e spessore che, come è stato ribadito anche di recente⁴, appare ancora lontano da soluzioni definitive.

L'attenzione di lettori, critici e traduttori dell'opera di quella singolare figura di giramondo che fu Fernão Mendes Pinto si è a

³ Corti, cit., p. 177. Il recupero che ingloba «... il settore delle teorie linguistiche e grammaticali o quello della riflessione critica (la saggistica su oggetti artistici secenteschi...) o addirittura il settore semiologico...» si affianca a un rifiuto dell'odierno sistema letterario e del romanticismo che l'aveva preceduto e aveva negato al barocco ogni validità. Un cambio di «area di pertinenza», un tentativo di rinnovamento effetto di un programma demistificatorio nelle intenzioni dei promotori.

⁴ Cfr. G. C. Rossi, *Ancora su Fernão Mendes Pinto*. «Annali sez. romanza», XII, 2, 1973, pp. 235-267.

lungo soffermata sul problema basilico della veridicità della narrazione⁵, che venne pubblicata a trent'anni di distanza dalla stesura originaria a tutt'oggi sconosciuta, e si è cimentata in diversi tentativi per individuare l'istituto letterario a cui il testo può essere ricondotto⁶.

Tenendo presenti i condizionamenti dovuti al modo di trasmissione dell'opera⁷, sono anche direttamente legati all'autorità di un apografo la *querelle* delle interpolazioni e dei tagli operati dai gesuiti⁸ e una più consapevole definizione della attendibilità del testo

⁵ L'edizione critica del testo è stata iniziata da António José Saraiva (*F. Mendes Pinto, Peregrinação e outras obras*. Texto crítico, prefácio, notas e estudo por A. J. Saraiva. (2 voll.) Lisboa, Sá da Costa, 1961-62. Per una sintesi della problematica cfr. Erilde Melillo Reali, *Note sull'esotismo linguistico nella «Peregrinação» di Fernão Mendes Pinto*. «Annali-sez. romanza», XI, 2, 1969, pp. 225-233; G. C. Rossi, 1970 e 1973; Ch. A. Julien, *Les voyages de découverte et les premiers établissements (XV^e-XVI^e siècles)*. Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 100. Sulla attendibilità storica della narrazione di Mendes Pinto si può tracciare «grosso modo» una scala di giudizi che va da quelli positivi (il traduttore spagnolo F. de Herrera Maldonado, João de Lucena, Mons. S. R. Dalgado, Visconde de Lagoa) alle posizioni più pacate (Rodrigues Lapa, A. J. Saraiva) ai dubbi accentuati (Donald Fergusson, Georg Schurhammer S. J.). In margine alla polemica cfr. G. de Reparaz, *Dois obras recentes sobre os descobrimentos portugueses no Oriente*. «Quaderni Ibero-americi», 8, 1948, pp. 235-36 e la replica di Schurhammer («Quaderni Ibero-americi», 10, 1951, p. 73) che smentisce di aver definito F. Mendes Pinto un impostore.

⁶ *La Peregrinação*, «Historia Oriental» secondo Maldonado, sembra comprendere, per la varietà di definizioni che ne sono state date, tratti propri di vari generi letterari. La traduzione francese di Bernard Figuier (1628) è intitolata *Les voyages aventureux de...* e l'aggettivo si ricollega all'ed. di Aquilino Ribeiro, *Aventuras extraordinárias dum Português no Oriente*. Lisboa, Sá da Costa, 1943, dove si parla di «verdadeira epopeia» e di «Segundas Lusíadas», e alla definizione di Le Gentil, *F. Mendes Pinto. Un précurseur de l'exotisme au XVI^e siècle*. Paris 1974. È noto il collegamento del Saraiva, cit., vol. I pp. XXIX-XXXIII) col genere picaresco. Per A. Casais Monteiro la *Peregrinação* appartiene «... a ficção» che «... tanto se cria à base de verdade como de invenção». (*Prefácio a F. Mendes Pinto, Peregrinação | Peregrinação*. Texto primitivo... Versão integral..... (2 voll.). Lisboa - Rio de Janeiro, Soc. de Intercambio Cultural Luso-Brasileiro, 1952-53, vol. I, p. 11). E. Melillo Reali, 1969, parla di «poema in prosa dei mercanti e avventurieri portoghesi nell'Oriente del XVI sec.»; G. C. Rossi, 1973, di «autobiografia»; L. Marchiori, in una rilettura della *Peregrinação*, la definisce «una vita romanziata» (Quaderni Ibero-americi, 41, 1972, pp. 7-17).

⁷ Cfr. R. Escarpit, *Sociologia della letteratura*. Napoli, Guida, 1970, p. 8.

⁸ Melillo Reali, 1969, p. 225; Rossi, 1970, p. 54 e 337.

così da poter stabilire con un miglior margine di approssimazione quanto dell'opera di Fernão sia espressione dell'ideologia dell'A. e quanto sia mimesi del reale invece che probabile fuga compensatoria verso l'immaginario.

Inoltre nella prospettiva della formula barthiana «l'écrivain est créature de langage»⁹ anche la prosa di Mendes Pinto, in correlazione con l'intreccio¹⁰, nasce all'insegna dell'impasto discontinuo e dell'eterogeneo stilistico, con un difficile equilibrio tra i modi correnti della prassi comunicativa e un colorito aggregato di codici espressivi e di linguaggi settoriali propri (o immaginari?) delle varie genti con cui l'Autore si è incontrato e scontrato nella lunga peregrinazione; le ricorrenti fughe in avanti di tono didascalico, con l'espressione di un moralismo gratificante e retorico, pagano il tributo alle convenzioni etiche e letterarie del tempo.

Per i decodificatori lontani nel tempo, ormai avulsi dalla realtà socio-politica dell'epoca di Mendes Pinto, l'opera offre ancora lo spunto per riflessioni diverse e suggestive.

Dopo lo scavo a livello storico, tematico o ideologico, l'analisi dei livelli stilistici, lessicali e simbolici, che si cerca di portare avanti in questi ultimi anni¹¹, appare interessante per un discorso sul processo costitutivo del testo considerato in rapporto ai suoi due funtivi¹²; al di là dei parametri d'interpretazione di matrice storicistica, l'interpretazione dell'opera può emergere dallo stesso strumento di comunicazione usato dall'A.

Nel caso specifico della *Peregrinação*, l'indagine può, in parte, apparire inquinata all'origine da una strutturazione che, come si è detto, sembra si sia attuata per fasi diverse, con ridimensionamenti dovuti a più mani e blocchi estranei inseriti in modo coercitivo nel *continuum* del discorso.

⁹ R. Barthes, *Le plaisir du texte*. Paris, éd. du Seuil, 1973, p. 57.

¹⁰ Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*. Torino, Einaudi, 1974, p. 5.

¹¹ Cfr. Segundo Pinho, cit.; Melillo Reali, 1969; M. Luisa Cusati, *Note lessicali: terminologia mercantile nella Peregrinação di Fernão Mendes Pinto*. «Annali-sez. romanza», XII, 2, 1971, pp. 227-233. Inoltre, sulla presenza lessicale portoghese in Oriente cfr.: Luigi Santa Maria, *I prestiti portoghesi nel malese-indonesiano*. Napoli 1967 e *Ancora sui prestiti portoghesi in malese-indonesiano*. Napoli 1974.

¹² Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*. Milano, Bompiani, 1975, p. 73.

Le tensioni narrative che s'intersecano nella *Peregrinação* ben corrisposero al sistema di attese di un vasto strato di pubblico, e il testo venne accettato con entusiasmo sia dal lettore medio, incuriosito soprattutto per l'altalena di peripezie del protagonista, sia da una fascia di gente di cultura pronta a mietere una messe di nozioni (e di emozioni) sui paesi orientali senza porsi il problema di una sospetta credibilità.

Il *Licenciado* don Francisco de Herrera Maldonado¹³, traduttore

¹³ Ricorda M. Menéndez Pelayo: «Francisco de Herrera Maldonado (Comendador de Villela en la Orden de San Juan). Licenciado en Teología, canónigo de la Iglesia Real de Arbas de León, y natural de la villa de Oropesa. Amigo de Lope de Vega. que le celebró en el *Laurel de Apolo* (silva 2.a):

Preciada de las Musas Oropesa
Dijo que en el Parnaso gradüado
Don Francisco de Herrera Maldonado
Había de ser el héroe de esta empresa, ...

Publicó Herrera Maldonado las dos traducciones a continuación registradas: *Luciano Español. Diálogos morales, útiles por sus documentos* (...). En Madrid. Por la viuda de Cosme Delgado, año 1621.

(2.a ed.) *Diálogos Morales de Luciano, traducidos del Griego* (...). En Madrid en la Imprenta de Manuel Alvarez. Año de 1796. De los principios de la edición antigua conserva una *décima* de Lope de Vega a Herrera Maldonado:

Como de la antigüedad
Fué Luciano venerado,
Es Herrera Maldonado
La gloria de nuestra edad: ...

y un prólogo del traductor enderezado a todos, pieza de poquisima o ninguna sustancia, escrita en retumbante, metafórico y conceptuoso estilo. » Maldonado tradujo del Latín según entendemos, y con tan escado respeto al texto que interpretaba, que no dudó en añadir pensamientos, frases, períodos y hasta páginas enteras, no escritas, de cierto, con la ática sal de Luciano, sino con el tenebroso estilo de los prosistas gongorinos. Aun en los pasajes menos corrompidos por el mal gusto, cuesta trabajo reconocer a Luciano envuelto en las innumerables perifrasis, circunloquios y amplificaciones retóricas de su sacrilego intérprete.

Sanazaro Español. Los tres libros del Parto de la Virgen nuestra Señora. Traducción castellana de verso heroyco latino (...). En Madrid, por Fernando Correa de Montenegro. Año de 1621.

Traducción en octavas reales, inferior a la de Gregorio Hernández de Velasco, pero hartó más estimable que la de los *Diálogos* de Luciano.

in Spagna della *Peregrinação*, sei anni dopo l'*editio princeps* portoghese, considerò l'A. uno storico qualificato per le cose d'Oriente nell'*Apologia en favor de Fernan Mendez Pinto*¹⁴.

Su Maldonado però grava l'ipoteca di quelle implicazioni programmatiche e didascaliche che connotano un « modello » di letterato-erudito barocco nell'accezione meno positiva. Tuttavia la traduzione e l'*Apologia* composte a breve distanza dall'uscita della prima edizione portoghese della *Peregrinação* possono, in mancanza di elementi più significativi, avviare un discorso sulla reale situazione del manoscritto.

Nell'*Apologia* di Maldonado che precede la traduzione si può estrapolare, dall'alluvione di sentenze e di citazioni, almeno un *leitmotiv*, l'appassionata difesa della veridicità di Mendes Pinto e

Originale escribió Herrera Maldonado las obras siguientes:

Epítome Historial del reino de la China, con la descripción de aquel imperio, y la introducción en él de nuestra fe católica. Madrid, 1620. 8°, por Andrés de Parra. (N. A.).

Discurso Panegyrico y descendencia de los Toledos de Castilla. Madrid, 1622.

Libro de la vida y maravillosas virtudes del Siervo de Dios Bernardino de Obregón. (...). Madrid, 1633.

Relación de los casamientos del sexto Conde de Oropesa. Citado en el *Discurso Panegírico*.

Del portugués tradujo:

Las Peregrinaciones de Fernán Méndez Pinto. Madrid, por Tomás de Junta, 1620, fol., con una *Apologia*. Cfr. M. Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores españoles.* (4 voll.). Madrid, C.S.I.C., 1952, Vol. II, pp. 218-222.

Sulla traduzione spagnola cfr. anche: *Catálogo de la biblioteca de Salvá.* (3 tomi). Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, tomo II, nn. 3787, 3788 e 3789, con le osservazioni di Nicolas Antonio; A. Palau y Dulcet, *Manual del librero Hispanoamericano.* (voll. I-XXVI). Barcelona, 1948-1975, vol. IX, pp. 20-21, che riporta una nota manoscritta in cui si ricorda che il Licenciado Pedro Ordóñez de Zeballos scrisse nel 1613 il *Viaje del Mundo* che « acredita la verdad de F. M. Pinto que muchos ignorantes juzgan por fabulosa ».

¹⁴ La *Historia Oriental de las peregrinaciones de Fernan Mendez Pinto Portugueses, adonde se escriben muchas, y muy estrañas cosas que vio, y oyo en los Reynos de China, Tartaria, Sornao* (...). En Madrid. Por Tomas de Junta 1620.

L'edizione del 1627 (Madrid, Diego Flamenco), riporta l'*Apologia en favor de Fernan Mendez Pinto y desta Historia Oriental*, datata Evora 30 maggio 1618, e un *Catálogo de los autores que han escrito de las Indias Orientales...* comprendente più di 70 opere (Cfr. Palay y Dulcet, cit.).

l'affermazione che la versione spagnola è stata condotta sul manoscritto portoghese¹⁵.

Il *licenciado* esordisce prendendo posizione in favore di Mendes Pinto qualificato uomo « de agudo ingenio, de singular memoria », e ricorda che anche Felipe II, che pur « detestava la mentira », ascoltava volentieri le avventure del portoghese, dando credito a delle verità che solo la perversità umana può « tachar de falsarias ... ». Maldonado decide di tradurre la *Peregrinação* che giudica ammirevole ma « ... no alcançamos con pequeno trabajo la version deste libro por hallar su original escrito fuera de las reglas y preceptos de toda buena retorica, ... como su dueño se preciaua mas de soldado que de docto ... ».

Decisa è l'accusa di Maldonado nei confronti di « Francisco de Andrada (*sic*), Coronista mayor de aqueste Reino de Portugal, quando vinieron a sus manos estos originales de Fernan Mendez Pinto, para que los dispusiese, corrigiese ... antes de imprimirlos ... dexo tan imperfeto este libro ... » e prosegue: « ... dieron a quien ya he dicho cargo de pulirlas [estas verdades] que le parecio que lo estauan bastantemente con diuidirlas en capitulos ... y asi el año de mil y seiscientos y diez y siete (*sic*) salieron a la plaça del mundo ... ».

E per la conoscenza del manoscritto: « admira mucho lo que dize el Autor en el cap. 54 que estando perdidos en una Isla sin tener que comer ..., passo volando un cueruo marino (asi dize en sus originales) y no milano, como en los libros impressos ... ». E infine « ... para confirmar lo que dize de la venida de los Achenes ..., esta en la torre de Tumbo de Lisboa una carta para el Rey dom Juan el Tercero de Portugal que la escriuió Pedro de Faria, Capitan que entonces era de Malaca, su fecha de veinte y cinco de Deziembre, año de mil y quinientos y treinta y quatro ... en esta carta que yo vi ... ».

¹⁵ Il Saraiva, cit., pp. XLIX-L, rileva che « as diferenças entre o texto português e o castelhano são principalmente estilísticas, estando este último dentro do gosto do estilo engenhoso do século XVII em contraste com a simplicidade um pouco primitiva do texto português. No capítulo I encontramos um passo na tradução castelhana que não se encontra na edição portuguesa; tudo leva a crer que se trata de uma interpolação de invenção de Herrera Maldonado ». Cfr. anche le annotazioni di J. F. de Castilho, *Fernão Mendez Pinto. Excertos seguidos de uma notícia sobre su vida e obras* (...) (2 voll.). Rio de Janeiro, Livraria de B. L. Garnier, Ed., 1865; e Segundo Pinho, cit.

Prendendo come ipotesi di lavoro i primi cento capitoli della *Peregrinazione*, la collazione del testo a stampa portoghese con la traduzione spagnola induce, in complesso, alla conferma di almeno un paio degli enunciati di Herrera Maldonado; infatti la *Historia Oriental* ... denota l'impegno del traduttore nel far uso di tutti quegli strumenti formali che, per dirla con Maldonado, daranno all'opera «el adorno que faltava al original primero». Nel cap. XI, ad esempio, nel tradurre il discorso di un «Sacerdote Bragmane» Maldonado si fa prendere la mano dalla retorica e dall'eloquenza allungando e infiorando le proposizioni. All'intento didascalico o morale corrisponde l'introduzione di frasi o di interi brani esplicativi per i lettori spagnoli che ignorino gli usi portoghesi. Questo è il criterio per il brano inserito nel cap. I che descrive la cerimonia «... en estos Reynos antiquissima y que se llama quebrar los escudos...».

Talvolta Maldonado non sembra condividere il gusto di Mendes Pinto per i tentativi di ricerca etimologica¹⁶. Per esempio al cap. XV tralascia l'interpretazione del nome della città di Batorrendão (in spagnolo Batorendon) o del sostantivo *odiá* (cap. XIX).

Preferisce anche ignorare o tradurre con termini generici il lessico che usa il Mendes Pinto navigante e commerciante, ma talvolta offre spiegazioni: «... haze cada tael de nuestra moneda diez y ocho reales» (Cap. XLIX).

Tali varianti intenzionali e/o occasionali appaiono non intaccare sostanzialmente l'opera di Mendes Pinto nelle sue strutture. In questo quadro di relativa omologia fra i due testi, in presenza di interi capitoli tradotti quasi letteralmente, risulta degna di nota una quasi «sistemica» discrasia che si rileva nella traduzione di date e di cifre da annoverare, probabilmente, tra gli inevitabili «errata» presenti nella versione di un testo irto di numeri e di precisazioni.

Sarebbe lunga e tediosa una lista di queste false «traduzioni» di numeri: segnaliamo qualche esempio.

<i>Testo portoghese</i>	<i>/ Traduzione spagnola</i>
cap. I. Treze dias	/ quinze dias
cap. II. setecentos homens	/ seiscientos hombres (la frequenza

¹⁶ Cfr. Melillo Reali, 1969.

più alta di errori si ha nella serie 6/7; 60/70; 600/700....)

cap. III. no anno de 1507	/ el año de mil y quinientos y se- senta
cap. IV. quarenta homens	/ treinta hombres.
cap. V. vinte & sete Janiçares	/ veinte y quatro Genizaros
cap. VI. doze mil reis	/ trezientos y treinta reales (tenta- tivo di computo in moneta spagnola)
cap. VII. cinquenta & oito Ga- lés reays & bastardas	/ cincuenta y seis Galeras reales y bastardas.
cap. XVI. quatro batalhas ... quatro naos	/ tres batallas ... quarenta naos.
cap. XLV. trinta e dous rey- nos ... quinze mil picas	/ quinze Reynos ... cinco mil picas.

Teresa Cirillo

HONRA E HONOR NELLE COPLAS POR LA MUERTE DE SU PADRE DI J. MANRIQUE: LORO AMBITO SEMANTICO.

Nelle *Coplas por la muerte de su padre* di Jorge Manrique si riscontrano palesemente i segni della crisi di crescita della lingua castigliana tardo-quattrocentesca¹: anzitutto, nell'uso, per altro controllato, di neologismi e latinismi, di conio, se non «manriqueño», certamente recente, come *innumerables*, *impugnables*, *trasponer*, *edificios*, *delectable*, *sujetos*, *senectud*²; poi nell'oscillazione della forma delle parole, tipo *dudança* e *duda*, *olvidança* e *olvido*, *tristura* e *tristeza*; ancora nell'allotropia ortografica di termini come *ferir* e *herir*, *facier* e *hacer*, *hazaña* e *fazaña*; infine nella libertà di utilizzare, al posto dei sostantivi, le forme verbali: il *mandar*, il *querer*, il *vivir*³.

Comunque, verbi e sostantivi sono in maggioranza; esiguo, invece, è il numero degli aggettivi. Probabilmente proprio la scarsità di aggettivi esornativi o qualificativi conferisce ai sostantivi una

¹ Un'utile guida bibliografico-critica, per i problemi linguistici dell'epoca, è G. Rohlfs, *Manual de filología hispánica*, Bogotá, 1957. Per la storia della lingua si può consultare R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, 6a ediz., Madrid, 1965. Per la grammatica storica, cf. R. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, 9a ediz., Madrid, 1952. Tra i dizionari storico-etimologici dello spagnolo, cf. J. Corominas, *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, Berna-Madrid, 1954-1957; M. Alonso, *Enciclopedia del idioma*, Aguilar, Madrid, 1958.

² M. Rosa Lida de Malkiel, in *Juan de Mena poeta del prerrenacimiento español*, Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica, México, 1950, p. 251, sostiene che tali vocaboli sono neologismi «manriqueñi», mentre A. Serrano De Haro, in *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, 1966, pp. 268-70, riscontra l'uso dei termini anche nei poeti immediati predecessori di J. Manrique, come Fernán Pérez de Guzmán, Fr. Íñigo de Mendoza, Villandino.

³ Cf. A. Várvaro, *Filologia spagnola medievale*, I, Napoli, 1965, pp. 137-141.

particolare carica semantica, che, d'altro canto, è resa più viva dall'impiego di pochi ma pregnanti termini: e, come è noto, quanto una lingua perde in estensione tanto guadagna in spessore. In sostanza, la selezione dei segni non diminuisce, anzi aumenta le possibilità espressive ⁴.

Ora interessa definire soprattutto l'ambito semantico di alcune parole-chiave delle *Coplas* «manriqueña», *honra* e *honor*. È utile partire da un esame diacronico di tali termini, che segua le fasi degli scarti semantici, operati dai letterati del Quattrocento, e delle nuove potenzialità di significazione.

Honra e *honor*, provenienti dalla stessa radice latina *HONORE(M) ⁵, significano oggi sostanzialmente *onore, fama, dignità, carica pubblica*, mentre nella letteratura castigliana medievale del secolo XII acquistano anche, accanto al significato di *lote, suerte*, la particolare accezione di «heredad, patrimonio» e «usufructo de las rentas de alguna villa o castillo realengos, concedido por el rey a un caballero». Questo è il significato riportato anche dai vocabolari etimologici, come il Corominas, che cita, a sostegno di tale significato, alcuni passi del *Cid* ⁶.

Ma seguiamo lo sviluppo semantico dei termini soprattutto nelle opere degli scrittori castigliani immediati predecessori di Manrique.

Nei *dezires* di Fernán Pérez de Guzmán il valore di *honor*, (*honores*), molto più usato delle varianti *honra, honras, onrra, onrras*, ci è dato anzitutto dai rapporti sintagmatici che il termine stabilisce con altri termini. Per Fernán Pérez de Guzmán, come per i lirici medievali o protorinascimentali in genere, la lirica si identifica con l'uso di un sistema, di un *registro*, di un insieme di motivazioni e di procedimenti lessicali e retorici, in gran parte preesistenti allo stesso poeta, che li utilizza. All'interno di tale *registro* ogni elemento della forma

⁴ Cf. A. Várvaro, *Struttura e forme della letteratura romanica del Medioevo*, Napoli, 1968, pp. 229-37.

⁵ Cf. V. García De Diego, *Diccionario etimológico español e hispánico*, Madrid, 1954, alle voci *honor* e *honra*.

⁶ Cf. J. Corominas, *op. cit.*, alla voce *honor*, dove si fa riferimento ai vv. 776-9 del *Cid*; M. Alonso, *op. cit.*, che, alla voce *honor*, riporta anche il significato aragonese del termine: «ciudad, villa o lugar que el rey daba y sobre la que ejercia jurisdicción el señor» e J. Cejador y Franca, *Vocabulario Medieval Castellano*, Hildesheim, New York, 1971.

poetica è *segno*, che acquista la sua maniera di essere in rapporto agli altri elementi costitutivi, che vengono, così, ad essere *significanti*. *Segno*, dunque, relativamente ad altri *segni* reciprocamente motivati. Riguardo alla teoria della poesia medievale come una «summa» di *segni*, gli uni significanti in rapporto agli altri, concordo con Paul Zumthor, prescindendo tuttavia dalla sua gnoseologia generale dei *segni* ⁷.

Non a caso nelle liriche di F. Pérez de Guzmán *honor* si trova ripetutamente concordato a fama ⁸ o a gloria ⁹ e da questo rapporto riceve un'accezione tutta spirituale, in qualche caso di natura religiosa, come nell'*Hymno a los gozos de nuestra Senyora*: «Vengo con todo desseo / a honor e gloria tuya, / cantando con alleluya / gloria in excelsis Deo» ¹⁰.

Honor, fama e *gloria* sono comunque termini coestensivi ed equivalenti anche nelle *Coblas de vicios e virtudes*, nella *Coronación de los quatro virtudes cardinales*, nei *Loores de los claros varones de España*, nelle *Generaciones y semblanças* ¹¹.

È lo stesso Fernán Pérez de Guzmán ad indicare, in un ambito morale, le qualità proprie di *honor*, che si identifica con i termini che lo accompagnano costantemente, vera *nobleza, humanidad, franqueza* ¹², *piEDAD, verdad, tempranza* ¹³, cioè con le tipiche virtù etiche e cavalleresche, che sono alla base degli «actos famosos», che conferiscono «fama e renombre» ¹⁴ all'«hidalgo», ovvero al solo aspirante (secondo l'ottica aristocratica dei poeti del Quattrocento) all'immortalità del nome.

⁷ P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane* (XIe-XIIIe siècles), Paris, 1963. In trad. it. presso la casa ed. Il Mulino, Bologna, 1973.

⁸ Cf. R. Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano del siglo XV*, («Nueva Biblioteca de Autores Españoles»), I, Madrid, 1915, p. 586, strofa 97; p. 593, str. 162; p. 624, str. 442; p. 667, str. 36. Successivamente quest'opera sarà citata come C.C.

⁹ C.C., p. 591, str. 146; p. 667, str. 36; p. 689, str. 294.

¹⁰ C.C., p. 629, str. 8.

¹¹ F. Pérez De Guzmán, *Generaciones y semblanças*, edición crítica por B. Tate, London, 1965.

¹² C.C., p. 599, str. 212-214.

¹³ C.C., p. 713, str. 60.

¹⁴ C.C., p. 581, str. 52.

Tra le virtù morali, che costituiscono il risvolto de la *honor*, spicca particolarmente la liberalità: «e procura honor e fama / al que va por su carrera»¹⁵. Così il re Alfonso II è degno di *honor*, perché «labró con los sus thesoros / templos e casas reales, / monasterios e hospitales»¹⁶. S'intende che la prova del fuoco di queste virtù è costituita dalla guerra e soprattutto, secondo gli ideali che appartengono più al secolo XIII che al Quattrocento, dalla guerra contro i Mori.

Dall'esame sintagmatico-formalistico tuttavia emerge anche che *honor* è talora in rapporto o in funzione di vocaboli, come *estado* o *fazienda*, il cui campo semantico è ben identificabile: quello dell'economia o della condizione sociale.

La *fazienda* è propriamente la tenuta, l'azienda, ma indica anche, in genere, come nella lirica di Fernán Pérez, i beni economici, l'*estado*, l'appartenenza ad una determinata classe sociale¹⁷. Così è nella *Confesión rimada*: «Otros con yra e arrebatamiento / e ignorancia veemos sus fechos dañar, / de que su honor e mantenimiento / e su fazienda pueden peligrar»¹⁸ o nella lirica *Contra los que dicen...: «estados, honores, faziendas perdidas»*¹⁹ o nel *dezir* composto per la morte di don Diego Furtado de Mendoza: «Vasallos e tierras, rriquezas e aver, / e parientes e amigos todos quantos son / non me podieron a la fin valer / nin de la muerte ganar me perdon. / Gloria e onrras, estado e plazer...»²⁰.

In sostanza, *honor* potrebbe essere un termine coestensivo ed equivalente di *fazienda* o di *mantenimiento*? E potrebbe, per questo, assumere un significato economico?

Si osservi intanto l'uso quasi sempre plurale del vocabolo: quando il poeta vuole indicare beni economici non usa *onra* o *honor*, bensì *onras* e *honores*, termini che pure non riescono a conglobare in sé totalmente il senso di «rentas», mentre accompagnano, non sostituiscono sostantivi come *estados*, *faziendas*, *mantenimiento*. La conno-

¹⁵ C.C., p. 624, str. 442.

¹⁶ C.C., p. 722, str. 143.

¹⁷ Cf. J. Corominas, *op. cit.*, e M. Alonso, *op. cit.*, alle voci *hacienda* e *estado*.

¹⁸ C.C., p. 648, str. 170.

¹⁹ C.C., p. 654, str. 46.

²⁰ C.C., p. 689, str. 294.

tazione di *honor* però, quando non risulti in un contesto specifico di indole economica, conserva il carattere etico-spirituale che gli è proprio, senza mostrare alcuna traccia dell'accezione propria del XII secolo. D'altro canto sono convinto che, per giungere nel cuore di una consentanea comprensione critica delle possibilità espresse dal ventaglio semantico di una parola, non sia sufficiente una lettura di tipo strettamente formalistico, che si limiti a circoscrivere il campo espressivo in un'armonica variazione di un sistema precostituito di *segni* culturali e sentimentali, nell'intreccio sapiente di toni diversificati, secondo l'uso calcolato di una scontata *langue poétique*. Un esame sintagmatico-formalistico, pur prioritario, non può farci pervenire, da solo, alla completa comprensione del termine *honor*, che non è solo *segno* in quanto preso in un insieme «registrato», che gli comunica la sua particolare maniera di essere, differenziandolo dall'uso topico della *langue poétique* della tradizione, ma anche in quanto rinvia ad una realtà esterna all'opera.

Gli è che la tematica si traduce in forme di vita e la *honra* e la *honra* sono *segni* animati da linfe vitali, fatti vibrazione e passione, sono norme di comportamento. Ritengo pertanto che sia anche necessaria un'indagine che penetri nel vivo della realtà socio-psicologica e storica dell'autore per recuperare, sotto un altro versante, la misura delle varianti semantiche di un vocabolo²¹.

Allora diviene opportuno che il metodo sia storico e filologico insieme e che si punti perciò lo sguardo, sia pure fugacemente per ora, sui profondi turbamenti economici, storici ed ideologici, che sconvolgono la Castiglia dell'epoca, sulle lotte tra la monarchia e una classe nobiliare prepotente ed avida di cariche e di onori, sui contrasti tra la nuova nobiltà, commercianti ed uomini di affari

²¹ Oltre al metodo delle indagini «formalistiche», che si basano sostanzialmente sulle teorie elaborate dai formalisti russi con R. Jakobson a capo (cf. *Saggi di linguistica generale*, Milano, 1966), risulta utile ricorrere al metodo elaborato da I. Margoni in *Fin'amors, mezura e cortezia*, Milano-Varese, 1965. Con questo non si vuole stabilire, *sic et simpliciter*, una *contaminatio* di metodologie critiche. L'opera letteraria è costituita da un insieme di codici che si prestano a molteplici possibilità di lettura: non tutti i codici, cioè, possono essere decodificati secondo una sola ottica di lettura (formale, psicologica, ecc.). Ecco perché occorre porsi in una prospettiva plurima, che consenta di decodificare, anzitutto, la struttura dei codici e quindi i codici a vario livello.

innalzati al rango degli « optimates », e la vecchia aristocrazia terriera, gelosa delle proprie prerogative e legata ad una feudale concezione della società e della politica.

Questi turbamenti affiorano nelle opere in poesia e in prosa di Fernán Pérez de Guzmán, insieme alla profonda antinomia interiore, che il poeta viveva sul piano etico e religioso. Ed è inevitabile, pur senza voler stabilire, nel giudizio storico, un rapporto deterministico, considerare anche l'influenza che ha avuto nell'arte di Fernán Pérez la robusta antinomia, che vibra nel Quattrocento, tra realismo e nominalismo, tra una trascendenza di tipo medievale, che aveva bisogno del crisma divino per legalizzare non solo i fenomeni, ma anche i desideri dell'uomo, e un immanentismo laico ²².

Fernán Pérez, che riporta, perciò, gli atteggiamenti dualistici finanche negli stilemi della sua lingua poetica, predilige i chiaroscuri, i contrasti lessicali e retorici, tutto un insieme di procedimenti stilistici, di cui il Medioevo aveva fatto grande uso ²³: a bella posta talora, come nel passo citato ²⁴, accorda/oppone *honor/fazienda*, nell'intento di dare spicco alla condanna moralistica di un valore comunemente ritenuto non-economico ed insieme di un valore materiale, cioè dell'ambizione all'immortalità del nome, che la nobiltà a lui contemporanea intende conquistare attraverso le « dignidades » e, nel contempo, dei fugaci beni terreni.

Diverso valore acquista la *honor* nelle opere di Íñigo López de Mendoza, il 'marqués de Santillana' e di Juan de Mena. Da tipici umanisti del Quattrocento, il Santillana e il Mena limitano il campo semantico del vocabolo soprattutto alle accezioni di *onore*, *fama letteraria*, *gloria*, che solo il poeta può conferire agli eroi, alle dame e agli uomini di cultura. Anche l'esame sintagmatico dei testi conferma la dimensione prettamente letteraria del termine. Così, nel *proemio* de *La Comedieta de Ponça*, *honor* indica la fama conferita dall'immortalità dell'arte: « E si algunas otras cosas, muy noble Señora [doña Violante de Prades, condesa de Modica e de Cabrera], vos plazen que yo por *honor* vuestro e de la casa vuestra faga, con infallible fiuça vos pido por merced, asy como a menor hermano, me

²² Cf. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1964, pp. 255-267.

²³ Per le tecniche poetiche di contrasto, cfr. P. Zumthor, *op. cit.*, pp. 179-194.

²⁴ Cf. C.C., p. 648, str. 170.

escrivades» ²⁵. Così, in *El laberinto de Fortuna* Virgilio, ricorda Juan de Mena, è colui che ha conferito *honor* ad Antenore ²⁶. Non di rado però nell'opera del Santillana, *honor* è sinonimo del termine cui è spesso associato, *triumpho*, che indica gloria in senso lato. Così, ne *La Comedieta de Ponça*: « O vos, dubitantes, creed las estorias / e los infortunios de los humanales, e ved si los *triumfos*, *hones* e *glorias*... » ²⁷; così, sul vestito della Fortuna, appaiono le effigie dei « *triumphos* e *grandes honores* » ²⁸; così, in *Bias contro Fortuna*, la dea personificata, che parla allo stoico greco, evoca *honor*, *triumpho* e *vitoria* ²⁹, da lei conferiti agli Atridi.

È sintomatica tuttavia la mancanza quasi totale del termine nell'opera di Mena: gli è che il poeta ha sostituito *honor* con i sinonimi *fama* e *gloria*, come si desume da vari passi del *Laberinto* e della *Coronación*. Nel *Laberinto*, dopo aver delineato la figura del conte di Niebla, Mena prorompe nei commossi accenti: « si fe a mis versos es atribuyda, jamas la tu *fama*, jamas la tu *gloria* / daran a los siglos eterna memoria: / sera muchas vezes tu muerte plañida » ³⁰, dove risulta chiara l'identificazione *gloria/honor*. Altrettanto evidente è l'identificazione quando il poeta ricorda come il conte abbia rinvigorito la sua *fama*, cioè la *honra*, « summa » di virtù etico-cavalleresche, « en justa batalla, muriendo como ombre » ³¹; ed ancora *fama* e *honor* si immedesimano nell'esaltazione dell'opera di Vigezio: « vi la fama gloriosa / del arte cavallerosa / que compuso Vegecio, / y el consolable Boecio / con los sus metros y prosa » ³².

D'altro canto, in Santillana e in Mena si specifica meglio il senso, valido tutt'oggi, che il termine assume al plurale; vale a dire *honores* come *rentas*, come *bienes*. Nei *Proverbios* risulta evidente tale accezione: « Fijo, sey a Dios sirviente, / ca su yra / re-vuelve, trastorna e gira / en continente: / faze pobre del potente, / e accrescencia *bienes*, *honores* e *renta* al temiente » ³³.

²⁵ C.C., p. 461.

²⁶ C.C., p. 161, str. 89.

²⁷ C.C., p. 461, str. 1.

²⁸ C.C., p. 471, str. 87.

²⁹ C.C., p. 485, str. 71.

³⁰ C.C., p. 171, str. 186.

³¹ C.C., p. 171, str. 192.

³² C.C., p. 213, str. 38.

³³ C.C., p. 451, str. 20.

Tuttavia, come in Fernán Pérez de Guzmán, il vocabolo *honores* non indica propriamente, considerato di per sé, beni economici: in altre parole, riceve una coloritura di carattere economico proprio dai termini cui è in rapporto. Ma esaminiamo più da vicino le relazioni tra gli elementi poetici di un'opera. Si è già accennato, intanto, ai rapporti sintagmatici all'interno della *langue poétique*.

Ebbene, i rapporti semantici, ovvero di significanti e di significati, che insieme costituiscono il significante di un significato, che alcuni termini stabiliscono tra loro, rappresentano dal punto di vista dell'analisi formale una funzione, che, per comodità, si può definire sintagmatica. Tale funzione, che è l'unità minima in cui può essere scomposto un testo poetico, non necessariamente deve risultare chiusa tra due punti di interpunzione forti e, pertanto, corrispondere al significante di un significato sintetico, ovvero frastico.

Una funzione sintagmatica, benché generalmente avvenga tra i termini di una stessa frase, si può anche stabilire tra termini di vari gruppi di frasi. L'operazione di scomporre ad unità minime, cioè a funzioni, il testo poetico è necessaria per individuare le zone di convergenza tra i vari tipi di funzioni poetico-linguistiche³⁴.

Una volta scomposto il testo delle *Coplas* «manriqueña» in unità funzionali, ci si accorge che ogni unità corrisponde alle tre fasi di suddivisione tradizionale delle *Coplas*, operata su basi logico-concettuali, ovvero ai vv. 1-168, 169-288, 289-480³⁵.

³⁴ È un'operazione simile a quella compiuta, benché su un piano diverso, quello della narratologia, da C. Segre in *Le strutture e il tempo*, Torino, 1974.

³⁵ Cf. il citato volume di A. Serrano De Haro e P. Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1952. Anche volendo seguire le diverse edizioni delle *Coplas*, in mancanza di un esame completo delle fonti, la suddivisione delle unità funzionali sostanzialmente non cambia. Ho tenuto presente R. Foulché-Delbosc, *op. cit.*, II, pp. 228 e sgg., A. Cortina (J. Manrique, *Obra completa*, por A. Cortina, 7a ediz., Buenos Aires, 1964), ma seguo puntualmente l'ordine dato alle strofe e la lezione critica del *Cancionero de Llavía*, nella ristampa di R. Benítez Claros, Madrid, 1945, pp. 249-260. Successivamente questa opera sarà citata come *Ll. L'editio princeps*, la stampa della *Vita Christi*, Saragozza, 1482 circa, riporta la seguente successione delle strofe: 1-12; 25-36; 13-24; 37-40. Comunque, anche qui, all'interno di ogni gruppo risultano adoperate famiglie linguistiche di uno stesso tipo e stabiliti rapporti lessicali, stilistici, morfologici diversi da quelli degli altri gruppi. L'unica differenza è che l'*editio princeps* presenta non tre, bensì quattro unità linguistico-funzionali.

Con questo si intende osservare che il linguaggio adoperato da Manrique in ciascuno dei tre gruppi di versi differisce dal linguaggio degli altri gruppi; o, meglio, i rapporti semantici che si stabiliscono tra i vocaboli all'interno di un gruppo sono diversi dai rapporti stabiliti negli altri due.

Non a caso famiglie linguistiche di uno stesso tipo sono adoperate solo all'interno di un gruppo.

Così, solo nell'elogio del *Maestre*, cioè nel terzo gruppo, vengono impiegati i termini *honra*³⁶, *honrosos*³⁷, *onor*³⁸, *famoso*³⁹, *famosos*⁴⁰, *fama*⁴¹, e, all'inizio e alla fine dell'unità funzionale, i vocaboli *glorias*⁴² e *gloria*⁴³.

C'è una sorta di *climax*, un crescendo della carica semantica, che si sviluppa all'interno dei sostantivi citati e traduce, sul piano linguistico, il passaggio dal particolare all'universale, dall'immanente al trascendente, dall'umano al divino. Il primo attributo di Don Rodrigo, *virtuoso*, assume il senso di un'anticipazione della *honra*, perché la virtù, come già nell'opera di Fernán Pérez de Guzmán, è alla base della stessa *honra*, del riconoscimento pubblico delle qualità etiche e cavalleresche dell'eroe: «amado por virtuoso / de la gente»⁴⁴. La formula di *praeteritio* (vv. 295-300) ci dà ad intendere l'avvenuto riconoscimento pubblico delle virtù dell'eroe: «sus hechos grandes e claros / no cumple que los alabe, / pues los vieron, / ni los quiero hazer caros, / pues qu'el mundo todo sabe / cuáles fueron»⁴⁵. La *honra*, a sua volta, prepara e determina la *honor*, cioè la vita di fama, che ricompensa l'eroe delle sue imprese e delle nobili gesta, sostenute nella vita terrena.

Honra e *honor* non sono più strettamente sinonimi nella lirica «manriqueña», mentre il loro ambito semantico si precisa nei con-

³⁶ *Ll.*, p. 257, copla 30.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ll.*, p. 258, copla 35.

³⁹ *Ll.*, p. 256, copla 25.

⁴⁰ *Ll.*, p. 257, copla 30 e p. 259, copla 36.

⁴¹ *Ll.*, p. 258, cople 34 e 35.

⁴² *Ll.*, p. 253, copla 15.

⁴³ *Ll.*, p. 260, copla 40.

⁴⁴ *Ll.*, p. 256, copla 25.

⁴⁵ *Ibid.*

torni mantenuti anche nell'età moderna e contemporanea, tale da poter essere accettata, per alcuni aspetti, per le *Coplas*, la definizione di *honra* e di *honor*, che offrono gli odierni vocabolari ⁴⁶.

La *honor* come prodotto della *honra* e la *fama* come massimo fulgore de la *honor* sono gli ideali che i Manrique intendono perseguire nella prassi e in teoria: Don Rodrigo attraverso l'esercizio delle armi, Don Jorge attraverso la perdurabilità delle lettere ⁴⁷. Questi, che sono gli ideali propri di un cavaliere del secolo XIII, sono talmente connaturati alla psicologia militare di Don Rodrigo Manrique, da far sì che, in pieno secolo XV, si distingua come l'ultimo guerriero del Medioevo.

Il risvolto paradossale e grottesco di Rodrigo, non senza una vena di patetica malinconia, ci sarà dato dal Cervantes, col suo *Don Quijote*. *Honor* come *fama* è l'identificazione che risulta anche dal rapporto tra i « fechos famosos » ⁴⁸ e i « tratos tan honrosos » ⁴⁹, tra la « vida de fama » ⁵⁰ e la « vida d'onor » ⁵¹; l'aggettivo dimostrativo « esta », posto tra l'una e l'altra espressione, denota appunto il caso di sinonimia: « pues otra vida más larga / de la fama gloriosa / acá dexáis. / Haunqu'esta vida d'onor... » ⁵².

Comunque gli stessi « fechos famosos » e « tratos honrosos », che preparano e determinano la *fama* e la *honor* in terra, predispongono anche alla *gloria* in cielo. Dalla *virtud* ⁵³ alla *honra* ⁵⁴, alla

⁴⁶ « El honor consiste en la práctica de los usos y leyes de la sociedad; la *honra* mira al cumplimiento de las leyes de la justicia y de la equidad natural. El que acude a su duelo, es *hombre de honor*; el que hace justicia a un enemigo, o restituye lo que le consta que no es suyo, es *hombre honrado*. El honor sin la *honra* es como fuego de artificio: no deja nada tras de sí ». L. Ambruzzi, *Nuovo dizionario spagnolo-italiano*, Torino-Milano-Padova, 1966, alla voce *honra*.

⁴⁷ Cf. L. Salazar y Castro, *Historia de la casa de Lara*, II, Madrid, 1697, pp. 281-321; 407-411.

⁴⁸ *Ll.*, p. 257, copla 30.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ll.*, p. 258, copla 35.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ll.*, p. 256, copla 24.

⁵⁴ *Ll.*, p. 257, copla 30.

onor ⁵⁵, alla *fama* ⁵⁶, alla *gloria* ⁵⁷: questo il *climax* linguistico-funzionale all'interno della teoria « manriqueña » delle tre vite ⁵⁸.

La gloria o, meglio, il desiderio di gloria nella vita soprannaturale, il valore massimo cui aspirano i Manrique, accomuna questi poeti-guerrieri alle immagini dei santi-guerrieri, che cavalcano sugli innumerevoli altari medievali della Spagna. E la *gloria* celeste ⁵⁹ conclude il ciclo dei valori spirituali, introdotto, per così dire, dalla noncuranza per le *glorias* mondane dei Troiani e dei Romani ⁶⁰. Questo, dunque, l'universo spirituale de la *honra* e de la *honor*, illuminato dalle costellazioni delle virtù etiche e cristiane.

Veniamo ora ad un altro tipo di esame sempre all'interno dei rapporti linguistici tra gli elementi poetici delle *Coplas*. Il *Maestre* dalla guerra contro i Mori trae i propri vantaggi economici, « las *rendas* e los *vasallos* » ⁶¹. Ora non è un caso che la *copla* immediatamente successiva inizi con « *honra* e *estado* »: qui non intendo riferirmi soltanto ai rapporti di funzionalità semantica, che intercorrono tra i termini e conferiscono a *honra* l'accezione di *rendas*. Gli è che *honra* ha di per sé, cioè indipendentemente dai termini cui è in relazione, un'accezione economica, oltre che etica.

L'indomani della conquista di una « provincia » l'eroe è padrone anche dell'usufrutto delle rendite della stessa provincia. I vantaggi economici, che scaturiscono dalle virtù militari di Don Rodrigo, sono ricordati da Zurita negli *Anales de Aragón*: « y la Parrilla, y otros lugares; y *vasallos*, que fueron de tierra de Cuenca; y agora eran del Conde de Paredes », « también tuvo *vasallos* en Valera, Solera y Olmeda, y en Almodóvar del Pinar » ⁶².

⁵⁵ *Ll.*, p. 258, copla 35.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ll.*, p. 260, copla 40.

⁵⁸ Per la teoria « manriqueña » delle tre vite, cf. P. Salinas, *op. cit.*, p. 81 e sgg.; A. Krause, *Jorge Manrique and the cult of death in the cuatrocientos*, Berkeley, California, 1937, p. 121; M. Rosa Lida De Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, México, 1952.

⁵⁹ *Ll.*, p. 260, copla 40.

⁶⁰ *Ll.*, p. 253, copla 15.

⁶¹ *Ll.*, p. 257, copla 29.

⁶² J. Zurita, *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1610, t. IV, fo 128, citato da A. Serrano De Haro, *op. cit.*, p. 92.

In sostanza la *honra* di Rodrigo Manrique, ovvero le sue virtù etico-cavalleresche gli consentono di impadronirsi in guerra, e soprattutto nella guerra contro i Mori, di possedimenti e rendite. Con il valore delle armi, con la virtù personale e con i nobili ideali cavallereschi si può edificare, almeno teoricamente, un impero economico, anche se in realtà i possedimenti sopra citati, conquistati « manu militari », sono piccoli frammenti economici, che andranno presto alla deriva in un'economia in profonda trasformazione, quale quella del Quattrocento spagnolo⁶³. Ma non è questo che conta. L'importante è il valore simbolico della conquista economica, sia pure di un ettaro, tramite le virtù dell'eroe. Ecco perché la *honra*, che rappresenta la possibilità di una conquista materiale, finisce per identificarsi con la medesima.

Precisiamo, però, più da vicino, i termini di una simile conquista, che si esprime nel possedimento delle *fortalezas* e soprattutto delle *villas*⁶⁴. La *villa*, all'epoca di J. Manrique, ha perduto in gran parte il carattere feudale che le è proprio, ovvero il senso di un buono apprezzamento di terreno, con una *pars masaricia* e una *pars dominica*, circondate da pianure, distese, paludi, boschi, terreni da coltivare e, per di più, dotate di buone risorse di servi e di bestie. Le è rimasto il senso di *población*, di *aldea*, di villaggio⁶⁵.

Quando Manrique compone le *Coplas* la trasformazione economico-politica è già avvenuta, ma il poeta guarda alla *villa* ancora come al feudo, che il vassallo ha conquistato in guerra o ha ottenuto per concessione reale. È dalla *villa* che il signore trae il vitto, prodotti di consumo giornaliero, capi di vestiario: in altri termini, la sua sussistenza. E non si dimentichino gli altri vantaggi offerti dalla stessa *villa*, quale, ad esempio, l'allevamento del bestiame. I Manrique sono legati ad un'economia sostanzialmente agricola, autoctona,

⁶³ Per l'economia dell'epoca, cf. anche L. Salazar y Castro, *op. cit.*; J. Zurita, *op. cit.*; Fr. Liciniano Saéz, *Demostración histórica del verdadero valor de todas las monedas que corrían en Castilla durante el reinado del señor don Enrique IV y de su correspondencia con las del señor don Carlos IV*, Madrid, Sancha, 1805.

⁶⁴ *Ll.*, p. 257, copla 29.

⁶⁵ Cf. J. Corominas, *op. cit.*; M. Alonso, *op. cit.*; V. García De Diego, *op. cit.*, alla voce *villa*.

chiusa⁶⁶: anche per questo si stabilisce una facile identificazione della *villa* con i valori tradizionali da essa rappresentati fino al XIV secolo in Spagna.

Uno dei centri dell'interesse del poeta è proprio la trasformazione economico-sociale della *villa*, che, nella Spagna contemporanea, dà origine ad altre forme di vita, di costume, di realtà politica. Naturalmente la nobiltà tradizionale e terriera, come i Manrique, aveva tutto l'interesse perché le cose restassero immobili, perché non avvenissero modificazioni in seno all'ordine sociale. Per lo meno, in Jorge, se non l'interesse, resta il rimpianto: ecco la comparsa, nel motivo dell'*ubi sunt*, del ricordo delle *villas* di Don Álvaro de Luna, che svanirono come *lloros*: « Sus infinitos thesoros, / sus *villas*, sus lugares, su mandar, / ¿ qué le fueron sino lloros? »⁶⁷. Così il valore del *Maestre* si esplica nella conquista « mas fizo guerra a los moros, / ganando sus fortalezas / e sus *villas* »⁶⁸ e nella difesa « e sus *villas* e sus tierras, / ocupados de tiranos / las halló »⁶⁹ delle *ville*. Anche il palco sul quale il *Maestre* recita l'ultimo atto della sua vita è la « villa de Ocaña »⁷⁰. Questo interesse costante rivolto al termine *villa* è quanto mai sintomatico, se si pensa alle relazioni, che intercorrono tra la *villa* e la *honor*. Non è la *honor* l'« usufructo de las rentas de alguna villa o castillo realengos »?

Villa, *honra* e *honor*, considerati nei loro rapporti semantici, costituiscono l'unità linguistico-funzionale, cui sopra accennavo.

Non è un caso che il poeta ripeta « fortalezas e *villas* »⁷¹ e « *villas* e tierras »⁷² e non, ad esempio, « fortalezas e *villas* », « fortalezas e tierras ». Per un poeta come Manrique la scelta lessicale non è dettata unicamente da ragioni metriche: qui si tratta di un valore strettamente legato, sul piano del significato e del significante, a la *honor*, non di un valore economico in generale.

⁶⁶ Cf. L. Salazar y Castro, *op. cit.*, II, soprattutto le illuminanti pagine sull'economia di Rodrigo Manrique (pp. 283-321) e su quella di suo figlio Jorge (pp. 407-411).

⁶⁷ *Ll.*, p. 255, copla 21.

⁶⁸ *Ll.*, p. 257, copla 29.

⁶⁹ *Ll.*, p. 257, copla 32.

⁷⁰ *Ll.*, p. 258, copla 33.

⁷¹ *Ll.*, p. 257, copla 29.

⁷² *Ll.*, p. 257, copla 32.

Non siamo più, quindi, sul piano di *fazienda*, generico valore economico, che Fernán Pérez de Guzmán o Santillana ponevano in relazione con *honor*. Lo scarto lessicale all'interno delle *Coplas*, la scelta di *villa* a posto di *fazienda* non implicano solo un diverso uso del patrimonio linguistico, una variazione sapiente di segni all'interno dell'elaborazione poetica: essi sono indici, altresì, di una diversa visione del mondo, di un differente modo di « sentire » la realtà e di tradurla negli elementi della lingua. Il rimpianto della *villa* è in questa misura un rimpianto de la *honra*, di un mondo lontano nel tempo, ma vivo nella memoria poetica di Don Jorge. Intanto, nell'evocare appena lo sfondo sociale, nel quale si situa l'oggetto di tale rimpianto, occorre ricordare che tra la generazione di Don Rodrigo e quella di suo figlio maturano con maggiore evidenza i contrasti tra i Manrique, genia di guerrieri, uomini d'arme, e la nuova nobiltà cortigiana della Castiglia, i Mendoza, il Marqués de Villena, Don Beltrán de la Cueva, Don Alonso de Fonseca. Al *guerrero*, a l'*hombre de frontera* si sostituisce, così, il *gentilhombre*, che vive dei nobili intrighi di palazzo, in un contesto di relazioni sociali del tutto diverse da quelle che spingono Don Rodrigo alla lotta coi Mori: il *gentilhombre*, infatti, più che alla concessione feudale della *villa*, mira ad inserirsi nel gioco del potere politico scuotendo l'autorità regia⁷³. Si proietta allora su uno sfondo idillico l'immagine dei Manrique poeti-guerrieri, intenti a curare i loro orti e a far prosperare la vita agricolo-pastorale delle loro *encomiendas*, delle loro *villas*, i vasti pascoli e gli altri beni economici, costituiti dal legno, dal carbone e dalla caccia. Ma intorno alla metà del secolo XV, come si è già accennato, quando alla *villa* si sostituisce la *ciudad*, un commercio interno ed estero fa prosperare, con l'accumulo di capitali, città come Medina del Campo, Burgos, Sevilla, mentre appaiono i primi sintomi di sviluppo di un'industria tessile e manifatturiera. Soprattutto il commercio attivo di esportazione di materie prime e di importazione di prodotti manifatturieri, in primo luogo con le repubbliche italiane, poi con i Paesi Bassi, pone le basi per un'economia di tipo capitalistico-moderno in Castiglia. In questo contesto, l'economia di Don Jorge, costituita dalle rendite agricole, anzitutto dai proventi dell'*encomienda* di Montizón dell'Ordine di Santiago, co-

⁷³ Cf. A. Serrano De Haro, *op. cit.*, p. 76.

mincia a rivelare gradualmente la sua debolezza. Ci sono, è vero, anche donazioni reali, ma di esse ci fa notare l'esiguità Serrano de Haro, in base a un esame del Catálogo del Sello dell'Archivio di Simancas⁷⁴.

Esistono poi altri fattori che contribuiscono dal loro canto a indebolire la già vacillante economia delle *encomiendas* di Don Jorge: l'inflazione, iniziata al tempo di Juan II e portata al suo paradosso dal regno di Enrique IV, di cui abbiamo testimonianza nelle cronache e nei *cancioneros* dell'epoca; lo slittamento dell'asse del commercio internazionale dal mare mediterraneo ai mari del nord, alle Fiandre; le siccità e le carestie degli anni 1472-73; infine le lotte intestine e nobiliari, che implicano un dispendio notevole di *maravedies*⁷⁵.

Nel capriccioso scambio dei ruoli di potere e di dominio politico, che disputano tra loro monarchia e nobiltà, molti aristocratici, come i Mendoza, i Villena, gli Haro, scelgono la via dell'opportunismo e del compromesso; i Manrique conservano le loro posizioni di intransigenza, ottenendone solo uno svantaggio economico. Sono infatti a fianco dell'Infante Don Enrique contro Juan II, del principe-re Don Alfonso contro Enrique IV, dei re cattolici contro Alfonso V, re del Portogallo, e la Beltraneja: ma tale irreprensibile linea di condotta politica non fa aumentare le poche e scarse concessioni reali. Gli *honores*, le *dignidades* sono concessi oculatamente da Enrique IV ai nobili di nuova formazione, anche di estrazione sociale modestissima, pedine nella scacchiera politica del re⁷⁶, mentre la

⁷⁴ Serrano De Haro, nell'*op. cit.*, trascrive le concessioni del Principe Don Alfonso, fratello di Enrique IV, a Jorge Manrique ne 1465: « Le confirma con fecha 20 de noviembre los 22.500 maravedies que Enrique IV le habia otorgado [Arch. G. Simancas, M. y P., leg 77, fo 61]. Le otorga otros 15.000 para el pago de 7 lanzas [A.G.S., M. y P., leg. 10, fo 146]. Le dona, finalmente, las tercias de Villadovín, Villafruela, Perales, Villa Verde e Casavola [A.G.S., M. y P., leg. 10, fo 146] » (p. 210). Ma nello stesso anno 1465, il 3 ottobre e il 6 novembre « Don Jorge cede 3.000 mrs. de los concedidos a Alonso de Paredes, criado de su padre, y 4.000 mrs. a Pedro Mérida, contador de D. Rodrigo Manrique » (p. 97).

⁷⁵ Cf. la monumentale *Historia de España*, vol. XV, diretta da R. Menéndez Pidal, Madrid, 1964, con contributi di L. Suárez Fernández, A. Canellas López e J. Vicens Vives.

⁷⁶ Scrive L. Salazar y Castro: « Despues desto, como en el gobierno interior de los pueblos no se descubriesse mejoria, y el Rey egercitasse desefrenadamente

nobiltà tradizionale e i Manrique devono dichiarare bancarotta: « Non dexó grandes thesoros / ni alcançó muchas riquezas / ni baxillas »⁷⁷.

La decadenza economica della famiglia Manrique dipende, inoltre, da altri fattori. Alla base del riconoscimento pubblico della *honra* dell'eroe, c'è anzitutto, come si è già osservato, la virtù della liberalità: il signore ha l'obbligo di mostrarsi generoso con i servi e con i dipendenti, i *criados*, sostenendo le loro spese militari, che sono altissime, dal momento che un solo cavallo costa 15.000 *maravedies*. Luis Salazar y Castro commenta, a proposito delle virtù di Rodrigo Manrique: « Fue muy eloquente, y tan liberal que nunca le bastaron sus rentas »⁷⁸. Lo stesso testamento di Don Rodrigo, riportato da L. Salazar y Castro e da Zurita non è solo un atto giuridico, un documento notarile, ma anche un prolungamento e una testimonianza scritta delle virtù dell'eroe.

I *deudas*, cui si riferisce Don Rodrigo (« ordena [...] que se paguen sus deudas »)⁷⁹, sono dovuti essenzialmente alle spese di guerra. Sappiamo infatti che Rodrigo Manrique fu costretto a vendere, per questa ragione, alcune proprietà, come la *villa* di Almodóvar del Pinar⁸⁰ e un *lugar*, che aveva portato in dote la moglie di Jorge, Doña Guiomar de Meneses⁸¹. Nonostante il *deficit* economico, Don Rodrigo non si dimentica dei fedeli *criados*, di cui sono citati per nome, nel testamento, circa diciotto.

La liberalità è una virtù che sopravvive allo stesso eroe, che l'ha prodigata in terra: « Amigo de sus amigos, / ¡ qué señor para

sus afectos, extenuando con prodigalidad inusitada su patrimonio, exaltando con los beneficios, y honores personas indignas de su gracia [...] todos subditos suspiraban por el remedio, y los grandes bolvieron à la porfia de solicitarle » (*op. cit.*, II, p. 298).

⁷⁷ *Ll.*, p. 257, copla 29.

⁷⁸ L. Salazar y Castro, *op. cit.*, II, p. 317.

⁷⁹ L. Salazar y Castro, *op. cit.*, II, p. 315.

⁸⁰ Cf. L. Salazar y Castro, *op. cit.*, II, p. 869: « D. Rodrigo Manrique I, Conde de Paredes fue Señor de la Villa de Almodóvar del Pinar, la qual vendió, à causa de sus empeñas marciales, à Martin Ruiz de Alarcon, Comendador de Mérida ».

⁸¹ Di tale atto si fa menzione in Arch. G. Simancas, Reg. Gral. Sello, num. 2374, fo 161.

criados / e parientes!»⁸². E sempre in nome della liberalità, sottintesa al rapporto feudale del signore col vassallo, Rodrigo pregava il re che concedesse alla sua famiglia, per avere servito a sue spese fedelmente la corona, una *merced* di 300 mila *maravedies*⁸³. Quando, nel 1480, i 300 mila *maravedies* giunsero ai Manrique per concessione reale, Don Jorge era già caduto in guerra da un anno. Inoltre, qualche tempo prima, il giovane poeta aveva dovuto pagare i debiti contratti dal padre con i *criados* Alonso de Paredes e Pedro de Mérida. Dal quadro politico, economico e sociale, che si è venuto sin'ora disegnando, si evince come, al momento della composizione delle *Coplas*, poco dopo la morte di Don Rodrigo, avvenuta l'11 novembre 1476, l'economia dei Manrique, fondata sulle rendite delle *villas*, sia stata tutt'altro che florida e si comprende perché risuonino, benché tradotti in altissima poesia, il risentimento e il rimpianto per l'ingiusta ricompensa data alle virtù del *Maestre*: « Non dexó grandes thesoros, / ni alcançó muchas riquezas / ni baxillas »⁸⁴.

Al termine di questo *excursus* storico, che ha voluto essere tutt'altro che una divagazione dal tema, soprattutto se si pensa ai valori conoscitivi impliciti nei termini presi in esame, al fatto stesso che il *segno* rinvia ad una realtà esterna all'opera, risulta con più evidenza come, dato un certo tipo di economia agricolo-feudale, la *villa*, Don Jorge sia legato ai tipici valori tradizionali dell'*estado* del *caballero*, dell'*hidalgo*, la *honra* e la *honor*, di cui dilata smisuratamente la connotazione, fino a conglobare accezioni di due o tre secoli prima e insieme significati nuovissimi. Si ricordi il circolo che stabiliscono tra loro la *virtud*, la *honra*, la *honor*, le *rentas*, gli *honores*, la *fama*, la *gloria* (termini di cui *honra* e *honor* rappresentano il grado medio di semantizzazione, mentre acquistano, grazie agli scarti tra il registro stilistico della lirica e lingua-*standard* e in virtù della densità stessa della rete delle corrispondenze linguistiche, una connotazione

⁸² *Ll.*, p. 256, copla 26.

⁸³ Cf. L. Salazar y Castro, *op. cit.*, II, p. 315: « Ruega al Rey, y à la Reyna, que considerando los servicios que los avia hecho, y que por ellos, fuera de su mayorazgo, avia vendido todos sus bienes, de forma, que no dejava con que enterrarse, le hiciessen alguna merced, y especialmente de los 300 v. mrs. de juro, que los avia suplicado ».

⁸⁴ *Ll.*, p. 257, copla 29.

realmente polivalente): la carica semantica dei vocaboli esaminati nelle *Coplas* risulterà allora talmente ampia, che solo poche opere contemporanee possono reggere il confronto sotto questo aspetto.

La *honra* e la *honor* come *virtù interiori*, *posizione economica*, *rinomanza del nome*, *perdurabilità delle inclite gesta*, nella polivalenza dei significati, trascendono la stessa funzione di significanti: sono esse stesse realtà viventi, paragonabili solamente alla statua d'avorio, alla cattedrale, alla cappa d'oro dei prelati nelle cerimonie, allo scettro reale, oggetti, che quei tempi così devoti pongono a mezza via tra lo splendore mondano e l'adorazione divina.

Nella Castiglia del '400 tutti i valori assoluti sembrano nascere dalla religione e ad essa ritornare: il cielo e la terra figurano, nel teatro delle *Coplas*, come una scena unica, in cui si rappresenta la parabola della vita di Rodrigo Manrique: ogni atto, ogni evento storico, ogni momento dell'esistenza dell'eroe possiedono simultaneamente un'essenza immanente e una trascendente. La *honor*, che nasce da un valore etico, la *virtud*, ritorna ad un valore spirituale, la *gloria*, perché l'arco esistenziale di Don Rodrigo assuma il valore di *exemplum*, valido non solo per la nobiltà dell'epoca, opportunistica e cortigiana, ma anche, secondo la mentalità medievale, in una misura universale, indipendente dai confini spaziali e temporali.

In questo senso Rodrigo non è solo il padre del poeta: è anzi tutto un eroe, un modello di virtù, che accidentalmente si trova ad essere padre del poeta⁸⁵.

Lo stesso ultimo vocabolo delle *Coplas*, *memoria*, facendo rivivere il passato, rendendolo attuale, scardina forse le frontiere di tempo e di spazio, mentre fissa *sub specie aeternitatis* la vicenda esemplare dell'eroe cristiano, che si annienta totalmente nel perdono e nella misericordia divina.

Restano per altro da approfondire le relazioni tra la *honra*, la *honor* e l'intero sistema dei valori della civiltà spagnola del Quattrocento: un compito oneroso, ma che mi sembra utile affrontare in seguito.

Pio Colonnello

⁸⁵ Cf. L. Spitzer, *Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las 'Coplas' de J. Manrique*, in « Nueva Revista de Filología Hispánica », IV, (1950), pp. 1-24.

NOTE PER UNA DEFINIZIONE IDEOLOGICA E STORICA DEL « COSTUMBRISMO » NELLA LETTERATURA SPAGNOLA

Nella letteratura spagnola del secolo XIX una miscellanea particolarmente caratteristica, *Los españoles pintados por sí mismos*¹, in vivaci, immediate, pittoresche espressioni, raccoglie un « genere » letterario comunemente noto con il nome di *costumbrismo*; secondo alcuni critici questa miscellanea segnerebbe il culmine di una moda letteraria.

È necessario ricordare che il *costumbrismo*, termine, concetto e genere dall'accezione ampia e pregnante, assume caratteristiche e procedimenti tipici nella letteratura spagnola del secolo XIX. I prosatori, sia nella prima che nella seconda metà di tale secolo, si abbandonano ampiamente a quello che potrebbe definirsi *lo pintoresco español*, cioè a quanto c'è di pittoresco nei costumi, negli usi e nelle abitudini degli spagnoli, in cui tutto e tutti sono sempre presenti: paesi e feste, aristocratici e toreri; ancora, per tali prosatori, *costumbrismo* significa ricerca, esemplificazione della osservazione attenta della realtà umana, descrizione dei tipi più diversi.

Si potrebbe facilmente obiettare, però, che osservazione e pittura della realtà che circonda l'uomo non costituiscono caratteri peculiari presenti soltanto nella letteratura spagnola, e ciò è vero; ma è altresì vero che in nessun'altra letteratura occidentale, per

¹ Cf. Allison Poers, *The History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge, University Press, 1940, vol. II, p. 156, « ... costumbrismo in Spain reached its height in the composite work entitled *Los españoles pintados por sí mismos* ». Clifford Montgomery, *Early costumbrista writers in Spain 1750-1830*, Philadelphia, 1931, p. 89, « The high point of costumbrista literature was reached in 1843-1844 with the publication ... of the monumental work *Los Españoles pintados por sí mismos* ».

profondità ed impegno espressivo, la tematica del costume raggiunge tanta validità di contenuto e di stile.

Nella letteratura spagnola il *costumbrismo* ha antecedenti piuttosto remoti: basterà ricordare gli *entremeses* e la *novela picaresca*, se vogliamo limitarci ad esempi classici, illustri, esempi in cui prevalgono *humor* e satira. Nei testi del «siglo de oro», però, si tende a colpire soltanto alcuni aspetti della società di quel tempo, mentre nella letteratura spagnola del secolo XIX il *costumbrismo* include tutte le classi sociali, vuole informare il grosso pubblico su particolari situazioni di ambiente e di vita. Il delineare *cuadros de costumbres*, quindi, diventa in questo periodo una moda, cui indulgono più o meno ampiamente tutti gli scrittori².

Il manifesto di questa nuova moda letteraria è chiaramente indicato in un'affermazione di Fernán Caballero: «El objeto de una novela de costumbres debe ser ilustrar la opinión por medio de la verdad, sobre lo que se trata de pintar; no extraviarla por medio de la exageración; todas las personas que componen la sociedad prestan al pintor de costumbres cada cual su rasgo característico, que unidos todos como en un mosaico forman los tipos»³.

Il termine *costumbrismo*, in senso generico, indica, come si è già accennato, aspetti tipici della vita spagnola variamente esemplificati nel romanzo, nella poesia lirica, nel dramma, nei *sainetes* ed anche in parecchi disegni e dipinti⁴; più specificamente, invece, il *costumbrismo* si rifà ad un genere letterario particolare, di breve estensione, che, prescindendo dallo sviluppo dell'azione, si limita a tratteggiare un piccolo quadro colorista in cui, con grazia ed agilità, si vuole esprimere il modo di vivere di un'epoca, un costume popolare, o abitudini non sempre felici.

Come segnala Marcelino Menéndez y Pelayo, una certa confusione regna circa l'ampiezza che si può concedere a questo «genere»;

² A. M. Vaccaro, da un Saggio inedito sul costumbrismo.

³ La segnalazione mi viene dal Saggio inedito sopra menzionato.

⁴ Una tendenza abbastanza generalizzata considera pertinenti al *costumbrismo* anche la *novela picaresca* e la *novela cortesana*; molti atti unici di Lope de Vega e di Tirso de Molina; alcuni passi di Lope de Rueda; gli *entremeses* di Cervantes e di Quiñones de Benavente; i *sainetes* di don Ramón de la Cruz; le commedie di Fernández de Moratín e di Bretón de los Herreros; i quadri di Goya e di Lucas; i disegni di Alenza e di Lameyer.

per alcuni scrittori, infatti, il *costumbrismo* abbraccia le forme più varie, e pertanto il termine *costumbrista* è applicabile a qualsiasi manifestazione letteraria — romanzo, dramma, poesia — in cui risulti una esemplificazione o un giudizio su un certo modo di vivere della società, sul suo funzionamento e comportamento fisico e morale.

Ma questo «abigarrado apunte de color con relación al cuadro»⁵, rappresenta, ancor più che durante il romanticismo, in epoca realista, ricca di tematiche ed aperta a tutti i generi letterari, una modalità spontanea e sempre vivacissima, che richiama un po' il *sainete*, del género chico⁶.

Non pochi i critici che si sono occupati di questo «genere», tentando di definirne il concetto e di fissarne i limiti nel tempo. Alcuni studiosi vi includono tutti gli autori della letteratura spagnola che hanno coltivato il così detto *cuadro de costumbres*; cioè un genere «con formas variadísimas» ma «con jurisdicción independiente de la novela», in cui «la acción es poca o nula, no más que la suficiente para mover a los personajes»⁷, e in cui la descrizione di tipi o di scene ha sempre uno scopo precipuo.

Secondo questa definizione la letteratura spagnola offrirebbe esempi di *costumbrismo* sin dall'epoca classica, e Cervantes, con il suo *Rinconete y Cortadillo*, ci avrebbe dato «el primero y hasta ahora no igualado modelo de cuadro de costumbres»⁸.

Eugenio Correa Calderón preferisce invece indicare i limiti letterari del genere, sostenendo che «el costumbrismo es, entre la grande e imaginativa obra de creación, una especie de literatura menor, de corto vuelo, a la que faltan alas para elevarse de lo corriente y moliente de lo diario y habitual»⁹.

⁵ Cf. E. Correa Calderón, *Estudio preliminar a 'Costumbristas españoles'*, Madrid, Aguilar, 1950, p. 77.

⁶ Il genere *chico*, che come è noto comprendeva *sainetes*, *pasillos*, *parodias*, *juguetes*, *revistas*, *disparates*, *bocetos*, e che attingeva la sua espressione musicale all'anima del popolo, si svolgeva in uno o due atti, «por horas», e veniva rappresentato in prevalenza nei caffè-concerto a 25 centesimi la poltrona.

⁷ M. Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria*, quinta serie, Madrid, «Revista de Archivos», 1908, pp. 383-384.

⁸ *Ivi*, p. 383.

⁹ E. Correa Calderón, *op. cit.*, p. 77.

Clifford Marvin Montgomery si preoccupa di circoscrivere il movimento come tipicamente spagnolo, per il tono e per il contenuto, essendosi sviluppato indipendentemente e con produzione regolare e ininterrotta dal 1750 al 1830; rileva peraltro ancora che a partire da questa data e fino al 1850 si sarebbe mescolato ad una corrente affine importata dalla Francia¹⁰.

Sono valutazioni, queste due ultime, un po' frettolose e quanto meno generiche, a nostro parere.

Si è soliti ascrivere l'inizio della letteratura « costumbrista » spagnola propriamente detta agli inizi del secolo XIX con i primi scritti di Miñano¹¹; in realtà, se si considera *cuadro de costumbres* quello in cui « la acción es poca o nula », o quello in cui l'interesse « se cifra en la acabada y realista pintura de los héroes »¹², gli esempi, tratti da opere miscellanee, trattati ed epistolari dei secoli XV, XVI e XVII, si infittiscono e si moltiplicano a tal punto da rendere problematico lo scerveramento di quelli che effettivamente possono configurarsi come antecedenti certi del *costumbrismo* del secolo XIX¹³.

Circa il problema delle origini del *costumbrismo*, quindi, le indicazioni più orientative appaiono essere quelle di Clifford Marvin Montgomery, di Georges Le Gentil e di F. Courtney Tarr, i quali, nel volenteroso tentativo d'imporre uno schema cronologico, pro-

¹⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 90.

¹¹ Nei *Lamentos políticos del pobrecito holgazán* (1820) c'è qualche tratto d'interesse documentario in cui si allude a tipi e a costumi di quel tempo, come, per esempio, la moda di scrivere in francese il *menu* dei banchetti, i giorni delle corride. Lomba y Pedraja sostiene, in *Cuatro estudios en torno a Larra* (Madrid, 1936, p. 4) che i *Lamentos políticos del Pobrecito Holgazán*, le *Cartas del madrileño*, le *Cartas de don Justo Balanza* non sono « cuadros de costumbres », sino artículos de política ».

¹² M. Menéndez y Pelayo, *Prólogo a Pereda, Obras*, I, Madrid, Tello, 1884, p. XXXVII.

¹³ Si considerano comunemente esempi di costumbrismo la *Reprobación del amor mundano*, in cui Alfonso Martínez de Toledo, con il pretesto di combattere i vizi delle donne, descrive la vita ed i costumi del suo tempo; il *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* del vescovo Guevara, il quale descrive la vita a Corte e la vita rurale del suo tempo; i *Colóquios satíricos* di Antonio de Torquemada; le *Cartas* di Eugenio Salazar, di cui le più importanti sono quelle in cui descrive le città di Tormaleo nelle Asturie. In queste *Cartas* Salazar esemplifica gli aspetti curiosi della vita spagnola di quel tempo.

pongono, il primo, la data del 1750¹⁴, il secondo, quella tra il 1817 e il 1820¹⁵, il terzo, quella del 1828¹⁶.

Per questi studiosi il genere avrebbe inizio con bozzetti isolati, pubblicati separatamente e non facenti parte di opere di maggiore ampiezza. Questi quadri isolati, diffusi da quotidiani o da riviste letterarie, o ancor meglio dai « folletos », vengono indicati e divulgati sotto il nome generico di *artículos de costumbres* ed hanno forma letteraria con caratteristiche ben precise rispetto agli esempi antecedenti, in cui erano apparsi quasi incorporati alla *novela* o a forme letterarie affini.

È certamente vero che l'*artículo de costumbres*, naturale portato della stampa periodica che lo diffonde, nasce successivamente; infatti, il giornale spesso condiziona e determina le caratteristiche formali che differenziano il *cuadro de costumbres* moderno dai suoi precedenti classici¹⁷.

L'*artículo de costumbres*, considerato nel suo svolgimento, ha caratteristiche ben determinate, è sempre una composizione breve, in prosa o in versi, che ha per fine « la pintura filosófica, festiva o

¹⁴ Tale datazione è proposta già nel titolo dell'opera: *Early costumbrista writers in Spain, 1750-1830*.

¹⁵ Cf. *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XX siècle*, Paris, 1909, p. 16.

¹⁶ Cf. Larra's « *Duende Satírico del Día* », in « *Modern Philology* », XXVI, 1928-1929, pp. 31-46.

¹⁷ Mesonero Romanos colse meglio di qualsiasi altro questa differenza essenziale insistendo sull'autentica relazione esistente tra i modelli classici e il costumbrismo moderno: « un género literario absolutamente nuevo, que no habían podido ejercitar nuestros célebres satíricos y moralistas por la absoluta carencia de prensa periódica ». (In *Panorama matritense*, Prólogo del autor para la anterior edición, 1881, Madrid, Renacimiento, 1925, p. 13). Ed ancora: « Entre nosotros la pintura festiva de las costumbres había sido hecha, y admirablemente hecha en los siglos XVI y XVII por tales ingenios como Cervantes, Quevedo, Vélez de Guevara y Fernando Rojas, sin embargo, ni el *Quijote* ni las novelas del primero, ni la *Tragicomedia* del último, ni los *Sueños* de Quevedo, ni el *Diablo cojuelo* de Guevara, podían para este caso ser otra cosa que admirables modelos del estilo, pero no de forma, siendo éstas como eran excelentes novelas, libros ingeniosos en que se despliega una complicada acción; y aquéllos haber de reducirse a ligeros bosquejos, cuadros de caballete para encontrar colocación en la parte amena de un periódico ». (In *Escenas Matritenses*, V ed., Madrid, Gaspar y Roig, 1851, p. 231, n. 1).

satírica de las costumbres populares»¹⁸, o, in una accezione più ampia, è «pintura moral de la sociedad»¹⁹. I suoi temi preferiti sono la descrizione di tipi, di costumi, di scene, di avvenimenti, di luoghi o di istituzioni della vita contemporanea — la contemporaneità è una caratteristica imprescindibile — con poca o addirittura senza trama. Circa il contenuto, presenta un carattere variabile, ora satirico-didattico — con l'intento più o meno palese di riforma della morale o della società, ora pittoresco e umoristico, ora realistico-descrittivo — senza altro scopo che quello di un semplice divertimento.

Nell'analisi sui limiti cronologici del *costumbrismo* Montgomery include nel «genere» tutta una serie di autori minori, in gran parte giornalisti, oggi quasi del tutto sconosciuti. Primo tra costoro è Eugenio García Baragaña, di cui, oltre il nome, si sa non più che pubblicò nel 1750 a Madrid un opuscolo intitolato *Noche Phantastica*²⁰. L'opera è essenzialmente un manuale di tauromachia; tuttavia Montgomery la definisce «an excellent costumbrista essay with picaresque background and color»²¹.

Georges Le Gentil sostiene invece, come si è già accennato, che il «genere» si forma intorno al 1820 e, a riprova della sua tesi, cita una serie di articoli, apparsi su «El Censor», una rivista pubblicata a Madrid tra il 1820 e il 1822. In questi articoli il critico francese vede il formarsi di una letteratura di *costumbres*, perciò sostiene che: «... il est incontestable que le genre existait dix ans avant l'apparition des "Cartas Españolas" et des premiers essais du *Solitaire* ou du *Curieux Parlant*»²². Inoltre egli fa risalire a qualche anno prima, e precisamente al 1817, gli antecedenti immediati del genere²³.

¹⁸ R. Mesonero Romanos, *Panorama Matritense*, Madrid, 1862, p. XVII.

¹⁹ *Ivi*, p. XVII.

²⁰ Il titolo completo dell'opera è: *Noche phantástica, y de ático divertimento que demuestra el método de torear a pie: escrito por D. Eugenio García Baragaña, tanto para instrucción de los que son aficionados a lucir en las fiestas de toros, como para mayor diversión de los que logran verlas.*

²¹ *Op. cit.*, pp. 21-22.

²² Nell'*op. cit.*, p. 16. Gli articoli a cui si riferisce appaiono sul «El Censor», V, 137; VI, 27, 184; VIII, 208; XV, 204.

²³ G. Le Gentil, *op. cit.*, p. 5: «Notons enfin un premier essai (...), dans un genre qui devait faire une singulière fortune en Espagne, celui des *costumbristas*».

Tarr, infine, sceglie il 1828 per segnare l'inizio del *costumbrismo* propriamente detto; egli fonda questa sua convinzione sul fatto che, secondo lui, gli articoli giovanili pubblicati da Larra su «El Duende Satírico del Día» fanno parte integrante del «genere». Secondo Tarr i testi citati da Le Gentil e da altri, contemporanei o posteriori a quest'ultimo, sarebbero soltanto forme embrionali, e pertanto non possono essere considerati esempi compiuti dell'articolo di *costumbres*. Per Tarr, insomma, sono alcuni dei lavori pubblicati su «El Duende» ad assumere il valore di modelli con caratteristiche ben determinate²⁴.

Sull'argomento non si può certamente ignorare il giudizio di scrittori più recenti, e ugualmente autorevoli, soprattutto se si considera che il loro parere ha dato origine a divergenze di opinione tra biografi e critici. Non si può, cioè, attribuire a Mesonero Romanos, né ad Estébanez Calderón, né a Larra, da un punto di vista strettamente cronologico, il sorgere in Spagna del *costumbrismo* nel secolo XIX.

Certamente ciascuno di questi tre scrittori pensava di avere

Il lavoro cui allude fu pubblicato su «La Minerva o El Revisor General» nel luglio del 1817 (X, 33, II época), col titolo *La ciencia del pretendiente o el arte de obtener empleos*. Montgomery, che include quest'articolo nel suo libro, non allude agli articoli di «El Censor» che, per Le Gentil, rappresentano la prima manifestazione importante del genere.

²⁴ Cf., *op. cit.*, p. 37, dove afferma anche che «... on the whole they were short, sporadic and undeveloped», e dove, a proposito di *El Café* su «El Duende Satírico del Día» (26 febbraio 1828), sostiene: «*El Café* is essentially an *artículo de costumbres*. Furthermore, it represents specially in the later portion the highest stage in the development of that *genre* prior to the articles of Estébanez Calderón and Mesonero Romanos in *Cartas Españolas*. Its plan is not original, and many of the figures are stock satiric types; nevertheless, the wealth and variety of the characters, the extensive use of dialogue, the touches of real observation and analysis, the creation of original figures and a potentially dramatic scene all these features make it superior to the juvenile attempts of Mesonero in *Mis ratos perdidos* and to the timid essaye contained in «Minerva», «El Censor» and the later «Correo Mercantil». *Op. cit.* p. 37. Questa tesi della priorità di Larra era stata già sostenuta da Lomba y Pedraja (Larra, *Artículos de costumbres*, Madrid, 1922, Clásicos Castellanos, 45. Prólogo y notas de José R. L. y P., pp. 10-11) ma non per la tecnica, bensì per la cronologia, tacendosi sugli articoli giovanili di Mesonero (*Mis ratos perdidos*) pubblicati da Foulché-Delbosc su la «Revue Hispanique», XLVIII, 113, 1920, pp. 264-307.

instaurato e ampiamente diffuso la nuova esperienza letteraria; Ramón Mesonero Romanos, soprattutto, palesa in tutta la sua opera un evidente indulgere, una pervicace insistenza nel riconoscere e nell'affermare una sua priorità circa la nascita e il fiorire di questo « genere »²⁵, che afferma di avere riscoperto e avvalorato, sollecitato dal desiderio di completare con un quadro sociale e morale il ritratto « fisico » di Madrid, ritratto che aveva già incominciato a tratteggiare nel suo *Manual*²⁶. Così il *Curioso Parlante* attribuisce a se stesso il merito di avere introdotto per primo in Spagna il *cuadro de costumbres*.

Come è noto, nel 1822 Mesonero aveva scritto e pubblicato anonimo un volumetto con dodici *artículos de costumbres* intitolato *Mis ratos perdidos*²⁷; ma lo scarso successo dell'opera lo indusse a dimenticarla, egli stesso; soltanto molto tardi, negli ultimi anni di vita, ebbe a ricordarla, ma senza mai citarne il titolo²⁸. Tuttavia Mesonero Romanos finisce con l'ammettere di dover dividere con Estébanez Calderón la priorità cronologica del « genere », mentre considera l'opera di Larra posteriore alla propria, anche se ne riconosce la validità letteraria.

Tra i testimoni anteriori del « genere », pur meno illustri, ma comunque significativi, è il caso di ricordare quello segnalato da González de Amezúa che in un saggio sul romanzo cortese²⁹ cita

²⁵ « ... de este modo ... ensayaba por primera vez entre nosotros un género absolutamente nuevo » (*Escenas Matritenses*, 5a ed., Madrid, 1851, p. 231, n. 1); « ... un género de escritos ... absolutamente nuevo entre nosotros » (*Panorama Matritense*, Madrid, 1862, p. XV); « ... lanzarse por este camino absolutamente nuevo » (*Panorama Matritense*, Madrid, 1862, p. XVI); « El autor de las *Escenas*, que desde 1832 venía ensayándose en un nuevo género literario ... » (*Escenas Matritenses*, 1862, Advertencia del autor, p. 15).

²⁶ Cf. *Manual de Madrid, descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, 1831.

²⁷ Cf. *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821, Obra escrita en español y traducida al castellano por su autor*, Madrid, Imprenta de Don Eusebio Alvarez, 1822. Cf. R. Foulché-Delbosc: *Le modèle inavoué de Panorama Matritense de Mesonero Romanos*, in « *Revue Hispanique* », 1920, XLVIII, 113, pp. 257-310.

²⁸ Cf. *Memorias de un setentón* (1881), Madrid, 1926, vol. I, pp. 279-281; si vedano anche i suoi *Trabajos no coleccionados publicados por sus hijos en el Centenario del natalicio del autor*, Madrid, 1903, vol. I, pp. 383-394.

²⁹ *Formación y elementos de la novela cortesana* (Discurso de ingreso en la Real Academia Española), 1929.

ripetutamente la *Guía y avisos de forasteros* di Liñán y Verdugo³⁰; ciò anche perché i critici posteriori, quasi unanimemente, hanno considerato la *Guía* di Liñán come la prima manifestazione del *costumbrismo* spagnolo, in quanto scritta con il preciso e determinato proposito di creare un nuovo genere.

Nella *Guía* di Liñán indubbiamente prevale l'elemento descrittivo; l'autore, servendosi di brevi, opportune narrazioni, cioè di « escarmientos disfrazados », avverte il forestiero dei pericoli cui va incontro in Madrid — *Corte y Villa* — e descrive minuziosamente l'ambiente, che fa da scenario alla sua opera.

La tesi di González de Amezúa non è però condivisa da Marcelino Menéndez y Pelayo, il quale sostiene che l'inventore del *cuadro de costumbres* fu Miguel de Cervantes con il suo *Rinconete y Cortadillo*, la *novela ejemplar* che, secondo l'illustre critico, sarebbe « el primero y hasta ahora no igualado modelo de costumbres »³¹; Menéndez Pelayo aggiunge inoltre che il *costumbrismo* « existe con jurisdicción independiente de la novela en formas variadísimas »³².

A questo proposito, però, è necessario sottolineare che il *costumbrismo* spagnolo del secolo XVII è piuttosto una conseguenza della disgregazione di forme narrative, soprattutto della *novela picaresca y cortesana*, e che pertanto nella genesi del *costumbrismo* come genere indipendente sono facilmente rintracciabili elementi e caratteri derivati dai filoni narrativi su indicati.

Che il *costumbrismo* rappresenti una diramazione di forme nar-

³⁰ Il titolo completo dell'opera è: *Guía y Avisos de forasteros adonde se les enseña a huir de los peligros que ay en la vida de corte, y debaxo de novelas morales y exemplares escarmientos, se les auisa, y advierte de cómo acudirán a sus negocios cuerdamente*, 1620. Ma in realtà chi fu il vero autore della *Guía*? Della sua biografia, nulla si sa; il padre J. Zarco lo identificò in Fray Alonso Remón (1565?-1632): cf. « *Boletín de la Academia Española* », 1929, XVI, p. 185. La *Guía* fu edita inoltre a Madrid nel 1621, a Valenza nel 1635 ed ancora a Madrid nel 1753. In epoca più recente fu pubblicata, ridotta, dalla Biblioteca Clásica de Barcelona, nel 1885, e, infine, dalla Academia Española nel 1923 con un prologo di Manuel de Sandoval.

³¹ In *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, VI, Madrid, 1942, p. 354 e segg.

³² Cf. la nota 12.

relative preesistenti risulta evidente perfino nei primi cultori del « genere », soprattutto in Juan de Zabaleta e in Francisco Santos.

Il madrilenio Zabaleta (1610-1670?), scrittore molto fecondo ma drammaturgo mediocre, collaboratore di Calderón de la Barca, cronista di Filippo IV, è l'autore di *El día de fiesta por la mañana* (1654) e di *El día de fiesta por la tarde* (1660), seconda parte della prima opera ³³.

Nel primo di questi libri Juan de Zabaleta descrive una serie di figure tipiche della *Corte y Villa* nei giorni festivi; nel secondo i passatempi più graditi al popolo durante quei giorni. Nella prima opera Zabaleta presenta venti tipi ³⁴ ed alcuni caratteri psicologici essenziali del tutto alieni da qualsiasi schema narrativo, mentre nella seconda annota un insieme di scene, di usi e di costumi popolari ³⁵. Zabaleta descrive con grazia e con particolare insistenza i gruppi svariatissimi che compongono il popolo madrilenio, soprattutto per

³³ George L. Doty ne ha curato una edizione critica: *El día de fiesta por la mañana*, in « Romanische Forschungen », LXI, 2, pp. 147-402; estratto: Ph. D. thesis, Univ. of Illinois, 1925. Dell'opera si hanno le seguenti edizioni: Coimbra, 1666; nel 1667 fu edita con *El día de fiesta por la tarde*, come volumi separati delle *Obras en prosa*, di cui furono fatte a Madrid quattro edizioni rispettivamente nel 1672, nel 1704, nel 1728 e nel 1754. Nel 1885 fu pubblicata a Barcellona dalla Biblioteca Universal, con note di Angel R. Chaves, in edizione ridotta, e un'altra fu eseguita dalla Biblioteca Clásica pure a Barcellona e pure in edizione ridotta e senza note nello stesso anno. Hartzbusch pubblicò diversi tipi e scene di Zabaleta su « El Siglo pintoresco » (1847-1848) sopprimendo i commenti morali, e precisamente: *El galán* (vol. I, pp. 80-83); *La dama* (I, pp. 260-262); *El glotón que come al uso* (II, pp. 152-156); *El linajudo* (II, pp. 278-281); *El paseo común* (III, pp. 65-67); *El estrado* (III, pp. 178-182). Gli articoli furono preceduti da una prefazione critica (I, pp. 79-80). Inoltre pubblicò su « El Semanario Pintoresco » un'altra serie ridotta di articoli di Zabaleta: *La comedia* (1847, pp. 53-61); *Santiago el Verde en Madrid* (1847, p. 414); *El domingo de Carnestolendas por la tarde* (1848, p. 76).

³⁴ *El galán*; *La dama*; *El enamorado*; *El adultero*; *El zeloso*; *El enamorado que quiere a todas*; *El hipócrita*; *El cortesano*; *El dormilón*; *El tahir o jugador de naipes*; *El poeta*; *El calvo que trae cabellera*; *El glotón que come al uso*; *El pretendiente en la corte*; *El agente de negocios*; *El vengativo*; *El cazador*; *El uvariento*; *El linajudo*; *El lucido del día del Corpus*.

³⁵ *La comedia*; *El paseo común*; *La casa de juego*; *El estrado de damas*; *El jardín*; *Los libros y su lectura*; *Santiago el Verde en Madrid y el paseo del Sotillo*; *El trapillo*; *El juego de la pelota*; *El juego de las damas*; *El domingo de Carnestolendas*; *La merienda*.

sottolinearne la passionalità e il tenace attaccamento ai vizi e alla violenza.

L'opera di Zabaleta è proprio il modello del saggio di *costumbres* perfettamente delineato in tutte le dimensioni, per ampiezza e per varietà, e soprattutto per l'osservazione insistente dei diversi tipi. Presa nota, che si sia, dell'intenzione di Zabaleta, palesemente diversa da quella che si può attribuire al *cuadro de costumbres* più moderno, si può affermare che come antecedente storico l'opera di Zabaleta rappresenta un documento « tanto más interesante cuanto que es casi único en su especie » ³⁶.

Da un punto di vista stilistico, indubbiamente, le lunghe digressioni moraleggianti, che scaturiscono dall'intento didattico-religioso dell'autore, appesantiscono a volte la lettura dell'opera; ma la testimonianza, che essa reca, della vita della società spagnola dell'epoca è elemento meritevole di attenzione e di studio.

Marcelino Menéndez y Pelayo giudica l'opera di Zabaleta « más encomiada en nuestros días de lo que merece su estilo afectado y tétrico, apenas realizada sino por dotes de observación superficial » ³⁷; per Cánovas del Castillo, invece, le scene costumbriste di Zabaleta sono « verdaderas joyas literarias » ³⁸.

Nell'opera di Francisco Santos, *Día y noche de Madrid, discursos de lo más notable que en él pasa* (1663) ³⁹, si avverte con grande evidenza la derivazione prodotta dalla disgregazione della *novela picaresca*. Quest'opera ha un carattere « costumbrista » meno accentuato di quella di Zabaleta; è divisa in diciotto *discursos*, e nell'insieme ricorda molto la *Guía* di Liñán. Un prigioniero italiano, Onofre,

³⁶ A. R. Chaves, *El día de fiesta*; ridotto e annotato, Madrid, 1885, p. VII.

³⁷ Nell'*op. cit.*, p. 385.

³⁸ In « *El Solitario* » y su tiempo, Madrid, 1883, vol. I, pp. 138-139.

³⁹ Francisco Santos (+ 1700?), soldato della Guardia Real, lasciò un'opera copiosa, svarziata e strana in 16 volumi: *Día y noche de Madrid, discursos de lo más notable que en él pasa*, Madrid, 1663. M. Menéndez y Pelayo (nell'*op. cit.*, p. 385) lo giudicò « más culterano y enigmático que su modelo », cioè Zabaleta. Di *Día y noche de Madrid, discursos de lo más notable que en él pasa*, e di *Las Tarascas de Madrid y Tribunal espantoso* ha dato una recentissima riedizione, con un'ampia introduzione e utili note, Milagros Navarro Pérez (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976): se ne veda una segnalazione di Giuseppe Carlo Rossi in *Nel « Secolo d'oro spagnolo »: Dall'estetica all'etica* (in « L'Osservatore Romano », 14-15 marzo 1977, p. 3).

riscattato da mercenari, è guidato attraverso la *Corte y Villa* da un ragazzo, vittima della cattiva sorte e della malvagità umana. Costui, che conosce tutti i trucchi e tutti gli espedienti, addita allo straniero le *interioridades* della popolazione e le realtà più ambigue della vita della capitale. Santos fa sfilare davanti ai nostri occhi tutta una serie di scene e di tipi colti tra le più diverse classi sociali, sottolineandone e criticandone gli aspetti più curiosi, anzi, meglio, i tratti più detestabili del costume.

Adolfo de Sandoval, nel prologo alla edizione del 1923 della *Guía y avisos*, afferma che nell'opera di Liñán y Verdugo c'è: «una ricca e variadísima colección de tipos pintorescos, tracistas, capigorrones, pegadillos, fulleros, arbitristas, buscones, viudas fingidas, inventores de oficios extravagantes, rufianes, y aventureros de toda especie, colección que tiene el valor histórico y social de una galería de retratos»⁴⁰.

Anche il rapporto di quest'opera con la *novela picaresca* è chiaramente evidente, soprattutto per l'intenzione moralistica che si manifesta «debaxo de novelas morales y exemplares escarmientos»; ma, anche qui, l'intenzione didattico-moraleggiante soffoca la narrazione deformando la realtà osservata; la validità dell'opera resta perciò affidata soltanto alla descrizione dei costumi della *Corte y Villa*, descrizione nella quale non manca una certa vivacità coloristica.

Il *costumbrismo* del secolo XVIII è un *costumbrismo* che si riferisce soprattutto all'ambiente e alla vita di Madrid.

Alcuni scrittori, tra cui Diego de Torres y Villaroel⁴¹, sedotti dalla variegata moltitudine che popola le città famose della Spagna, con preferenza per Madrid, narrano con compiaciuta ostentazione gli avvenimenti della vita quotidiana: ratti, rivalità, sparuti desideri di onestà, amori prodigiosi, gelosie, tristezze, disperazioni e speranze; e ancora, episodi pittoreschi propri di taluni ambienti, o tipi popolari caratteristici.

⁴⁰ Cf. nota 30.

⁴¹ Cf. *Sueños morales, visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid* (1743).

Madrid è presentata come una città per metà autenticamente castigliana e per metà raccogliatrice, una città in cui affluiscono tipi da tutte le regioni della Penisola Iberica e dalle nazioni vicine, ed ancora emigrati che tornano dalle Americhe.

Con gli scrittori che in questo periodo si occupano della *Villa y Corte*, della *Flor de la canela*, si va via via delineando, con maggiore o minore chiarezza e capacità artistica e descrittiva, il *cuadro satírico moral de costumbres*, diretto antenato dell'*artículo de costumbres*; gli scrittori di questo periodo presentano una caratteristica comune, che li colloca su un piano morale radicalmente diverso da quello che il «genere» avrebbe assunto nella successiva evoluzione. La loro satira e il loro didattismo, infatti, sono intimamente legati ad una morale evidentemente di natura religiosa. I tipi e le scene, derivati dalla tradizione picaresca, sono impregnati di contenuti teologici e moraleggianti, per cui in primo piano non è il comportamento sociale bensì il contenuto morale degli episodi e delle vicende; per conseguenza anche la correzione mira meramente a restaurare i valori etico-religiosi frequentemente violati. Mancano finora, quindi, i due aspetti fondamentali della produzione posteriore, cioè la satira politica — in realtà piuttosto debole e indiretta nella letteratura spagnola del secolo XVIII — e il senso del pittoresco, che incomincerà ad imporsi non prima della seconda metà del secolo XVIII e raggiungerà la massima espressione nella prima metà del secolo XIX.

Con il 1701, cioè con la caduta della Casa d'Austria e l'avvento dei Borboni con il conseguentemente influsso francese, si apre in Spagna un nuovo periodo culturale; il neoclassicismo s'impone e con esso l'adozione tra le classi abbienti, i politici e i nobili, di usi, di costumi e di forme di vita di gusto francese. I mezzi di diffusione della cultura ora sono alla portata dei più; appare il giornale e così pure il *folleto*; i concetti importati da altri paesi europei sulla teoria dello stato e della vita sociale incominciano a prevalere: da una concezione prettamente teocratica si passa ad un laicismo acceso e spesso deterministico. Nella prima metà del secolo si ha soprattutto un adattamento alle nuove forme di vita e di cultura, perciò, durante i primi cinquant'anni, il *costumbrismo* sembra eclissarsi per riapparire durante la seconda metà del '700 più conforme alle rinnovate modalità dell'epoca.

In una posizione che definirei piuttosto *fronteriza* (la quale ricalca tutte le caratteristiche del gruppo degli scrittori del periodo precedente), si svolge l'opera di Fulgencio Afán de Ribera, autore

di un curioso *folleto*, *Virtud al uso y mística a la moda*⁴², opera che fa da anello tra la tradizione barocca e i successivi cultori neoclassici del «genere». Essa consta di tre *Cartas* e venti *documentos*; un certo don Alexandro Girón vi dà particolareggiate istruzioni al figlio perché possa raggiungere una certa floridezza e godere, quindi, di una posizione brillante nella vita. Gli ammaestramenti sono picarescamente conditi con una serie di sollecitazioni verso una pseudo vocazione religiosa. Il contenuto di queste lettere e documenti è ovviamente satirico; stilisticamente l'opera si riallaccia in sostanza a scritti del periodo precedente. Lo spirito che anima l'opera, benché ad un esame superficiale possa apparire come una continuazione della satira picaresca, è di tipo diverso, poiché denuncia una critica che sferza l'ipocrisia religiosa, critica imbevuta di toni scettici ed ironici e talvolta perfino burleschi, che si contrappongono al sincero ed appassionato moralismo di Zabaleta e di Santos. Lo scritto di Fulgencio Afán de Ribera è diretto contro la struttura stessa della religione, più che contro le pratiche insincere, che pure rimangono bollate con una generica accusa di ipocrisia. I riflessi del riformismo laicista, chiaramente presenti nell'opera, inducono l'autore ad aggiungere una pseudo giustificazione, intesa a evitare o ad attenuare i rigori della censura⁴³. Questo aspetto della *Virtud al uso* riflette peraltro il tono e il carattere particolare proprio delle opere scritte durante la seconda metà del secolo XVIII, quando la loro proliferazione raggiunse la massima fortuna (1750), e il giornale, la

⁴² *Virtud al uso, y mística a la moda, destierro de la hipocresía, en frase de exhortación a ella; embolismo moral, en el que se epactan las afirmativas proposiciones en negativas, y las negaciones en afirmaciones*. Il libello ha anche un sottotitolo: *Asunto y tema de esta obra Don Alexandro Girón instruyendo a su hijo el hermano Carlos del Niño Jesús*. La dedica porta la data del 1729, tuttavia l'opera apparve nel 1734.

⁴³ «Aunque el título de esta obra podía servir de protesta, no obstante, protesto nuevamente que toda proposición negativa que en el sentido literal se oponga a los dogmas cristianos, buenas costumbres y máximas de perfección cristiana, es mi ánimo [*sic*] que tenga la inteligencia de proposición afirmativa; y la afirmativa que mostrase tener la misma disonancia, quiero que se entienda por negativa; y esa oposición protesto que es sólo en fuerza de la frase que sigo. Así lo siento y afirmo como cristiano católico. Madrid, y junio 11 de 1729». La citazione è posta in fine all'opera di F. Afán de Ribera, *Virtud al uso*, con l'indicazione di *Protesta del Autor*.

rivista letteraria e il *folleto* consentono agli scrittori di rivolgersi ad un pubblico più vasto, che aumenta sempre più con il diffondersi della *Ilustración*.

Il «genere» assume una forma nuova, e con essa caratteri e limiti ben determinati; brevità ed autonomia sono le qualità più evidenti; il contenuto, per la stessa natura dei mezzi di pubblicazione, impone un'esigenza di «ligereza y amenidad», per cui, anche quando l'argomento tende ad assumere toni gravi o filosofici, la forma resta snella, agile, nervosa, sempre allo scopo di rendere più attraente la lettura.

Scomparse le lunghe digressioni morali e religiose, che in realtà appesantivano i *cuadros* di Zabaleta, l'interesse principale si sposta dal tema religioso a temi profani, la trattazione teologica cede il passo alle argomentazioni filosofiche, politiche e sociali. Il nuovo articolo di *costumbres* si trasforma in saggio ideologico o didattico.

Moltissimi scrittori in questo periodo scrivono articoli di *costumbres*; trattandosi spesso di autori di scarsa importanza, rimasti sconosciuti anche perché l'uso dello pseudonimo, considerato necessario per ragioni politiche e di censura, rende difficile l'attribuzione di una gran parte di questi articoli.

Tra questi autori José Clavijo y Fajardo resta come il rappresentante tipico dell'enciclopedismo e dell'*afrancesamiento* intellettuale del tempo⁴⁴. I suoi scritti furono pubblicati sulla rivista «El Pensador»⁴⁵. Già nell'introduzione al primo numero, Clavijo y Fajardo afferma che è sollecitato nella stesura dei suoi articoli soprattutto dal piacere dell'osservazione delle debolezze umane e

⁴⁴ Clavijo y Fajardo (1726-1806) visse a lungo in Francia, ove conobbe Buffon e Voltaire. Esponente dell'enciclopedismo e dell'*afrancesamiento*, protetto da Grimaldi e dal Conte di Aranda, ricoprì importanti cariche pubbliche. Fu giornalista piuttosto noto; diresse «El Mercurio», giornale ufficiale della Segreteria di Stato; pubblicò a proprie spese la rivista «El Pensador» (1762-1763, e 1767), la più importante della seconda metà del secolo XVIII.

⁴⁵ I primi numeri di «El Pensador», nel 1762, furono firmati con lo pseudonimo di José Alvarez Valladares. A Clavijo y Fajardo, Montgomery dedica maggiore attenzione che a qualsiasi altro scrittore: «Clavijo's paper contains more essays than any publication up to 1830 when the major *costumbristas* began their journalistic labors. There are twelve definite examples of the genre among the 86 numbers of the periodical, while still other *pensamientos* or numbers are *costumbrista* in general tone». (Montgomery, *op. cit.*, pp. 27-28).

sociali e non dall'intenzione di riformare i costumi adottando lo stile satirico e censorio⁴⁶. Ma tale dichiarazione ci sembra oggi dettata da un desiderio di difesa piuttosto che da una presa di posizione, poiché, in realtà, dal tono generale dei suoi *Pensamientos* traspare un ben determinato proposito didattico, sociale e progressista; d'altra parte egli precisa ancora che la sua critica non è rivolta contro particolari individui, ma è indirizzata a correggere azioni e costumi della società del tempo⁴⁷. Clavijo y Fajardo, acuto osservatore, descrive *cuadros de costumbres* con tipi e scene che contribuiscono all'evoluzione del « genere », anche se il tono e le caratteristiche della sua opera risentono del didattismo di Feijoo⁴⁸; tuttavia egli è senz'altro il più autorevole scrittore costumbrista dell'epoca.

L'invasione napoleonica nel 1808 e la guerra d'indipendenza (1809-1813) aprono in Spagna una nuova parentesi drammatica, che crea un clima difficile per la cultura e particolarmente per questo specifico filone « costumbrista », il quale, per sua natura, fiorisce quando la dinamica conflittuale della società è sorretta da una sostanziale condizione di equilibrio. Con la fine della guerra e l'inizio dell'assolutismo di Fernando VII la vita intellettuale spagnola subisce un blocco violento; il decreto dell'aprile 1815, che proibiva la pub-

⁴⁶ « Yo soy un pasajero de la nave del mundo; pretendo hacer en ella mi viaje, pero no mandarla, ni fiscalizar a los que tienen este cargo. Gobiérnela quien quiera y del modo que guste; todo me es indiferente, como navegemos tranquilos. Ni mi genio es satírico ni me ha puesto la pluma en la mano este maligno humor, el rencor, ni la venganza. Únicamente me ha determinado a esta ocupación el gusto de entretener mi tiempo, y el deseo de no haber vivido inutilmente » (cito da Montgomery, *op. cit.*, pp. 27-28).

⁴⁷ « Conozco el incontestable derecho que todos tienen a mantener su buena opinión y decoro, y por ningún motivo excederé a los límites de una crítica general, veo muy bien que cuando pinte para la censura un vicio, habrá quien acomode las líneas a la fisonomía que se le antoje; pero esto será culpa personal del que haga la aplicación » (cito da Montgomery, *op. cit.*, pp. 27-28).

⁴⁸ I titoli di alcuni suoi saggi presentano indubbi caratteri « costumbristi »: *De las tertulias* (*Pensamiento XVII*), *Vida ociosa de muchas de nuestras damas* (*Pensamiento XX*), *Vida ociosa de algunos caballeros* (*Pensamiento XXI*), *El perfecto bastonero* (*Pensamiento LXI*), *Sobre los frescos* (*Pensamiento LXVI*). Con maggiore evidenza altri si pongono nella linea della saggistica di Feijoo: *Sobre la superstición* (*Pensamiento XXV*), la *Carta de Ibrahem Ali Golon, escrita a Abdelvex Ben Hussein, Vicario del Musti* (*Pensamiento LXV*), in cui combatte la superstizione popolare e la superstizione religiosa.

blicazione di tutti i giornali tranne la « Gaceta » e il « Diario de Madrid », frena ed umilia per un buon lustro la creatività letteraria. Nel 1820, con l'inizio della seconda « etapa constitucional », la stampa rifiorisce, per poi ricadere, dopo non più che un triennio, nella dura reazione assolutista che sopprime addirittura anche alcuni dei periodici precedentemente autorizzati⁴⁹. Dopo il 1823 i giornali moderati incominciano a sostituirsi ai periodici clandestini e alle pubblicazioni saltuarie, che tanta parte ed autorità avevano avuto nel primo ventennio del secolo. Giornale e *folleto* ora sono due cose distinte, anzi il *folleto* assume sempre più carattere di libello, polemico, satirico e spesso violentemente feroce nell'attaccare la fazione politica che detiene il potere; diventa così un'arma clandestina liberale a cui la stampa autorizzata e tutti i conformisti danno l'ostracismo.

Anche il *cuadro de costumbres* segue ora le sorti del giornale. La passione politica, esasperata e repressa, permea tutti gli aspetti della vita nazionale, si appunta su molti intellettuali, i cui scritti denunciano liberticidio e insofferenza per l'assolutismo monarchico. La difficile situazione politica, durante l'infausto decennio 1823-33, dirada drasticamente le manifestazioni culturali del *costumbrismo*.

A questo tumultuoso periodo risale il « folleto » *Viaje de un curioso por Madrid*, di Eugenio de Tapia (1776-1860). Si tratta di un libretto che cronologicamente è da ascrivere agli ultimi anni del secolo XVIII e che si adatta perfettamente alle caratteristiche proprie dei *folletistas costumbristas* di quel secolo, benché una pregevole oggettività nell'osservazione dei costumi ed un certo tono arguto e gaio preannuncino già l'inizio di un'evoluzione verso nuovi atteggiamenti.

A questo « folleto » bisogna aggiungere un articolo apparso su « La Minerva » nel 1817, firmato con lo pseudonimo di don Prospero Suplicaciones (si tratta dell'articolo che per il Le Gentil è il primo *artículo de costumbres*⁵⁰) ed ancora il gruppo di *cuadros* pubblicati

⁴⁹ Fino al 1820 era stata autorizzata la pubblicazione dei seguenti periodici: « La Minerva o el Revisor General » (1805-1808, 1817-1818); « La Crónica Científica y Literaria » (1817-1820); « La Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura » (1819-1821). Con un decreto reale del giugno del 1824 fu aumentata la lista delle pubblicazioni permesse, dando la preferenza a quelle che si occupavano soprattutto di agricoltura, di commercio, delle arti.

⁵⁰ L'articolo porta come titolo *La ciencia del pretendiente, o el arte de obtener empleos*, « La Minerva o el Revisor General », luglio 1817, X, 33.

su «El Censor» dal 1820 al 1822, *cuadros* che ormai riflettono la forma moderna del «genere», disegnando tipi e scene che, pur non raggiungendo un'alta validità letteraria, definiscono bene lo spirito e, in parte, la tecnica che il *costumbrismo* avrebbe assunto intorno agli anni 1825-1850.

Pure su «El Censor», di tendenza più politica che letteraria, Sebastián Miñano y Bedoya pubblica le *Cartas del madrileño*⁵¹, e nello stesso periodo pubblica pure, in *folletos* separati, due serie di articoli sotto il titolo di *Lamentos políticos del pobrecito holgazán*⁵² e le *Cartas de don Justo Balanza*. In queste tre serie, la più caratteristica delle quali è la seconda, predominano un tono polemico ed una certa satira politico-religiosa che soffocano talvolta l'intento precipuo del bozzetto di costume. Nel suo libro Montgomery include il *pobrecito holgazán* tra le opere del periodo dell'apogeo del «genere», tuttavia sottolinea che il *costumbrismo* di Miñano y Bedoya sussiste soltanto se si considera la sua opera in un rapido sguardo d'insieme, e aggiunge inoltre che tra i dieci *Lamentos* non ce n'è uno degno di essere definito articolo di *costumbres*; infine, contraddicendosi, conclude che Miñano non può essere considerato uno scrittore costumbrista⁵³.

Forse la reale importanza di Miñano sta nell'aver esercitata una certa influenza su Larra, rilevabile sia mediante il confronto dei titoli — il *pobrecito holgazán* fa subito pensare al *pobrecito hablador* — sia considerando la comune preoccupazione politica, di tono ardentemente liberale, che accomuna idealmente i due scrittori. D'altra parte va pure tenuto presente che l'accento politico in Miñano non è che un atteggiamento generale nell'atmosfera rovente della politica spagnola del secolo XIX: l'invasione napoleonica prima e la crisi costituzionale poi avevano spezzato la nazione in due fazioni irriducibili, fazioni che notoriamente lotteranno e si scontreranno durante tutto il secolo.

Pure interessante, per altro verso, appare l'accostamento dell'opera di Miñano a quello di Afán de Ribera; infatti sia Miñano,

⁵¹ Dal 7 ottobre 1820 al 16 marzo 1821.

⁵² L'opera fu ristampata nel tomo LXII della *Biblioteca de Autores Españoles*, di Rivadeneyra (*Epistolario español*, vol. II).

⁵³ *Op. cit.*, cap. III, *Development and Culmination*, pp. 75-76.

all'inizio del secolo XIX, sia Ribera, all'inizio del secolo XVIII, delineano con notevole acume e approfondiscono i motivi della crisi di transizione tra due epoche.

Poco prima della morte di Fernando VII, quando l'assolutismo diventò meno intransigente, José María Carnerero fonda la prima rivista letteraria moderna pubblicata in Spagna, e cioè «*Cartas Españolas*» (1831-1832); ad essa collaborano, insieme con la giovane generazione di scrittori, anche Mesonero e Larra; quando nel 1832 «*Cartas Españolas*» fu soppressa, Carnerero fondò una nuova rivista di più lunga durata, la «*Revista Española*».

Queste due riviste ebbero una grande importanza per la diffusione del *costumbrismo*. A «*Cartas Españolas*» collaborarono Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*), Ramón Mesonero Romanos (*El Curioso Parlante*), e, ultimo, nell'agosto del 1832, Mariano José de Larra (*Figaro*)⁵⁴.

In un ripetersi spesso monotono alcuni dei cultori del *costumbrismo* nel secolo XIX si assoggettano volontariamente a canoni determinati, a schemi fissi, ad atteggiamenti ripetuti. Da questa aurea mediocrità emergono comunque tre scrittori: Estébanez Calderón, Mesonero Romanos e Larra con i quali il *costumbrismo* raggiunge la massima validità artistica.

A mio parere quello che dei tre contribuisce maggiormente a dare un nuovo tono al «genere» è Mesonero Romanos⁵⁵, e ciò sia per i temi trattati, sia per le modalità espressive, sia per le caratteristiche dell'osservazione. Il «distacco» di Mesonero Romanos, il suo *humor* bonario, il suo atteggiamento, le caratteristiche popolari della sua opera (che aderisce a tipi facilmente rintracciabili nella capitale), il suo senso della storia viva, sono gli elementi da cui scaturisce la norma predominante del «genere» durante tutto il secolo.

Mariano José de Larra trasfonde nell'articolo di *costumbres*

⁵⁴ Gli articoli di Larra, pubblicati dal 1832 al 1836 su «*El Pobrecito Hablador*», «*La Revista Española*», «*El Observador*», «*La Revista Mensajero*», «*El Español*» furono raccolti dallo stesso Larra in 5 volumi (1835-1837).

⁵⁵ L'opera costumbrista di Mesonero Romanos, pubblicata su «*El Seminario Pintoresco*» e su altri periodici, forma i tre volumi dal titolo *Panorama Matritense* (1832-1835), 1836, *Escenas Matritenses* (1836-1842), 1842, *Tipos y caracteres* (1843-1862), 1862.

la nota ricchezza della propria personalità e sensibilità, per cui i suoi scritti superano di gran lunga il tono medio del filone costumbrista. L'acutezza di osservazione di ciò che è effimero e superficiale, il temperamento critico astratto, più interessato alle idee che alle cose, lo portano ad una ricerca delle esigenze psicologiche e sociali del vivere: delusione, angoscia e disperazione rifluiscono nei suoi articoli riflettendo realisticamente l'angustia e la problematica storica e spirituale della Spagna del tempo. Da qui viene l'amarrezza critica che dà un carattere particolare alla sua satira; d'altra parte la qualità essenziale della sua prosa lo pone su un livello molto più alto rispetto a quello corrente di tipo puramente giornalistico e pertanto ascrivibile ad un tipo di letteratura minore.

Serafín Estébanez Calderón, a sua volta, immette negli articoli di *costumbres* alcune note differenziali che danno un carattere proprio alla sua personalità; egli dà l'avvio alla corrente regionale che avrebbe avuto tanta importanza nel *costumbrismo* e nel successivo svolgimento del romanzo. Il tono deliberatamente arcaico del suo vocabolario e del suo stile, nonché dei suoi tipi, gli conferisce una dimensione propria all'insegna di una cosciente imitazione della prosa *castiza* degli scrittori del *siglo de oro*⁵⁶.

In Larra predomina dunque un profondo giudizio critico dei costumi, in Mesonero l'osservazione umoristica e leggera, in Estébanez Calderón il *pintoresco* tradizionale, descritto peraltro con l'attenzione all'effetto letterario. Tuttavia nei loro scritti restano pur sempre reperibili caratteristiche comuni, nell'atmosfera di un evidente realismo che si contrappone all'irrealismo storico del romanzo romantico, nel desiderio di riprodurre la società contemporanea con sicura fedeltà. È dunque presente in Estébanez Calderón, in Mesonero e in Larra l'approssimazione ad una « realtà » immediata, con l'intenzione di osservarla e plasmarla con distacco e attraverso un vocabolario che potremmo definire « pittorico ». Si tratta dunque di sorprendere, attraverso queste impressioni « pittoriche », i momenti fugaci ed incerti di attualità della società contemporanea, da trasmettere alla posterità come documenti vivi; questa sensazione è certamente la nota più autentica del *costumbrismo* del secolo XIX.

Carmela Comella

⁵⁶ Gli articoli di Estébanez Calderón furono raccolti in un volume dal titolo *Escenas Andaluzas* nel 1847.

IL GIOVANE DI GIACOMO: I « RACCONTI FANTASTICI » DIMENTICATI

« Le XIX siècle vivait, il est vrai, dans une métaphisique du réel et de l'imaginaire, et la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIX siècle positiviste »

T. Todorov

Nello studio su *l'imaginaire*, del '40, Jean Paul Sartre riconosceva la positività della funzione immaginativa da cui nasce la libertà per l'uomo di superare i limiti del contingente annullandoli in funzione di un « altrove »¹. Ancora oggi, da tale rivalutazione de *l'imaginaire* che lascia concepire l'uomo medesimo come progetto (essere in movimento, teso verso uno spazio ed un tempo diversi da quelli in cui egli vive la propria vita), può venire al « tecnico » della letteratura lo spunto per considerare l'itinerario che va dalla favola alla fantascienza come il risultato di una fantastica e continua riscoperta della realtà, vista sotto aspetti sconosciuti e sempre nuovi².

E infatti, se si prova a dar corpo a quest'ipotesi, una storia dei rapporti tra i generi letterari della cultura otto-novecentesca, che

¹ « L'irréel est produit hors du monde par une conscience qui *reste dans le monde* et c'est parce qu'il est transcendentalelement libre que l'homme imagine. Mais, à son tour, l'imagination devenue une fonction psychologique et empirique est une condition nécessaire de la liberté de l'homme empirique au milieu du monde » (J. P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1966, p. 358).

² Si confrontino in merito: M. Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires* (Paris, Gallimard, 1968, pp. 472-473) e S. Solmi, *Della favola, del viaggio e di altre cose* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1971). Della improduttiva scissione tra fantasia e spirito critico si è invece occupato Elemire Zolla nella *Storia del fantasticare* (Milano, Bompiani, 1964), uno studio che connota esclusivamente in senso negativo la tendenza alla *rêverie*, negando le possibilità conoscitive che essa può comunque mediare.

vanno dal racconto del terrore fino ai paradossi del surrealismo, non solo testimonierà la vitalità del «fantastico», onnipresente nella letteratura mondiale, sia di impegno che di evasione, ma lascerà anche scorgere la labilità dei suoi confini rispetto al «realistico». Del resto, già l'indagine specifica condotta dal Castex sulla falsariga del *conte fantastique* mostra che nella letteratura francese i due metodi di scrittura erano solo in apparenza contrapposti e che spesso «fantastico» e «realistico» risultavano fusi l'un nell'altro, come avveniva ad esempio nel caso di Balzac autore de *La peau de Chagrin* oltre che de *Le père Goriot*³.

Senza dubbio la contiguità dei due filoni culturali è verificabile anche nell'area italiana e particolarmente nella Milano degli anni '60-'70 che doveva esercitare, grazie agli scapigliati, la sua influenza sino a Fogazzaro e Verga⁴. Non a caso, accanto a una smania di realtà e concretezza positivista, rimase ben viva nella cultura del nostro secondo Ottocento una profonda ansia di «contestazione del reale»⁵, venuta fuori in modo chiaro solo al nascere del nuovo secolo. I risultati di tale aspirazione antirealistica sono evidenti nell'estetismo di D'Annunzio come nel vitalismo dei futuristi; molto meno lo sono invece i suoi primi modi di manifestarsi, indubbiamente collegabili al processo medesimo di assimilazione e diffusione del positivismo in Italia. Anche da noi il confronto tra la razionalità del metodo conoscitivo e l'irriducibile «mistero della natura», che il progresso scientifico ad ogni passo sollecitava, sensibilizzò i lettori ad un genere congiunto, appunto, al maturare di una visione razionalistica del mondo, *le conte fantastique*, un vero e proprio anello intermedio, come è stato definito, tra la favola e la *science-fiction*⁶.

³ Tuttora insostituibili per ricchezza d'informazione sono i due lavori di P. G. Castex: *Anthologie du conte fantastique* (Paris Corti, 1947) e *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, (Paris, Corti, 1951).

⁴ Attento alla cultura «fantastica» del Fogazzaro è G. Tellini nella sua *Avventura di Malombra e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 1973.

⁵ Ci si riferisce alla linea di ricerca individuata dal Guglielminetti ne *La contestazione del reale*, Napoli, Liguori, 1974.

⁶ «Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel» (R. Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, introduzione alla *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 8).

In tale prospettiva sembra di estremo interesse proporre un esame dei racconti fantastici di Salvatore Di Giacomo, un autore che, alieno in genere da dichiarazioni di poetica, pur giunse a definirsi esplicitamente verista⁷, e che operò, non è superfluo ricordarlo, in un'area culturale non certo ascrivibile al positivismo, ma pur niente affatto allergica ad esso, se, fin dal 1845, vi si poté teorizzare, e in nome del positivismo, la necessità di un rinnovamento della cultura medica⁸. Di Giacomo non ebbe tempo, né voglia, lo si può arrischiare, di fare i conti con questo «rinnovamento» nel suo breve incontro da matricola con la napoletana facoltà di medicina. Ma è un fatto che i testi di cui qui ci occupiamo furono tutti composti proprio tra il '79 e l' '80, vale a dire l'anno della sua presto interrotta carriera di studioso del corpo umano⁹.

Si tratta di materiali pressoché sconosciuti oggi. Infatti, esclusi dalle varie sillogi posteriori del narratore, lo furono perfino da *Pipa e boccale*, la sua unica raccolta di «racconti fantastici», pubblicata nel 1893¹⁰ e quindi compresa nella edizione mondadoriana delle

⁷ «... io sono piuttosto un verista, un verista sentimentale, è vero»: lo scriveva a George Hérelle in una lettera del 1° febbraio 1894 (cfr. F. Flora, *Lettere inedite di Salvatore Di Giacomo*, in «Letterature Moderne», Milano, settembre-ottobre 1951).

⁸ «... è risurta in Italia la vera medicina italiana, la medicina positiva» dichiarava il Lanza al settimo congresso degli scienziati italiani, nel discorso del 3 ottobre 1845 (cfr. *Atti della settima Riunione degli scienziati italiani*, Napoli, Fibreno, 1846, p. 267). Quanto al confronto tra medici scienziati e medici «stregoni», vivace negli anni di diffusione del positivismo, è utile il volume di G. C. Marino, *La formazione dello spirito borghese in Italia*, Firenze, La nuova Italia, 1974, pp. 115-122.

⁹ Nel 1886 Di Giacomo ricostruì per i lettori di un periodico napoletano il suo infelice esordio nelle sale di anatomia dell'Università. Per i toni macabro-umoristici la pagina autobiografica presenta notevoli affinità con i racconti di ispirazione fantastica (cfr. *Pubblicisti: Salvatore Di Giacomo*, ne «L'Occhialeto», Napoli, 12 settembre 1886).

¹⁰ *Pipa e boccale*, Napoli, Bideri, 1893 comprendeva: *Al professor Otto Zimmermann* ('84), *Brutus* ('93), *La fine di Barth* ('89), *Garofani rossi* ('89), *Odochantura melanura* ('92), *Erinnerst du dich?* ('90), *Suzel, Addio!* ('93). Le date aggiunte tra parentesi sono stabilite grazie alle indicazioni fornite in: F. Schlitzer, *Salvatore Di Giacomo* (Ricerche e note bibliografiche) ediz. postuma a cura di G. Doria e C. Ricottini, Firenze, Sansoni, 1969.

opere di Di Giacomo, curata da Francesco Flora e Mario Vinciguerra nel 1946.

Sono nove testi, apparsi nelle sedi accanto indicate:

- 1) *Karl il violinista*,
ne « Il Corriere del Mattino », Napoli, 4 maggio 1879; ristampato ne « La Gazzetta Letteraria », Torino, 24-31 maggio 1879.
- 2) *Odochantura melanura*,
ne « Il Corriere del Mattino », Napoli, 8-9-10-11-14-15 giugno 1879; ristampato ne « La Gazzetta Letteraria », Torino, 14-21 giugno e 21-28 giugno 1879.
- 3) *Il capolavoro di Hans Krömer*,
ne « Il Corriere del Mattino », Napoli, 26-28-29 giugno 1879; ristampato ne « La Gazzetta Letteraria », Torino, 4-11 ottobre e 11-18 ottobre 1879.
- 4) *La civetta*,
ne « Il Corriere del Mattino », Napoli, 18-19 luglio 1879; ristampato — diversamente da quanto indica lo Schlitzer¹¹ — con profonde modifiche e con il titolo di *Otto il pazzo* ne « La Gazzetta Letteraria », Torino, 7-14 agosto 1880.
- 5) *La ladra*,
ne « Il Corriere del Mattino », Napoli, 9-10-11-12 settembre 1879.
- 6) *La sfida*,
ne « Il Corriere del Mattino », 13-14 ottobre 1879; ripubblicato — diversamente da quanto indica lo Schlitzer¹² — con profonde modifiche e con il titolo *Nel di dei morti* ne « La Gazzetta Letteraria », Torino, 1-8 novembre 1879 e poi ristampato col titolo *Ricordi* ne « Il Giornale di Napoli », Napoli, 7-8-9 novembre 1879.
- 7) *Notturmo*,
ne « Il Corriere del Mattino », Napoli, 28 ottobre 1879.
- 8) *Le due stelle* — Fantasia —¹³,
ne « Il Corriere del Mattino », Napoli, 18 gennaio 1880.

¹¹ *Op. cit.*, p. 31, n. 14.

¹² *Op. cit.*, p. 31, n. 16.

¹³ È erroneo il titolo *Le due sorelle*, indicato in Schlitzer, *op. cit.*, p. 34, n. 22.

9) *La veglia al morto ossia l'orologio dello zio Van Becke*,

ne « La Gazzetta Letteraria », Torino, 31 gennaio - 7 febbraio 1880; ristampato ne « Il Corriere del Mattino », Napoli, 8-12 febbraio 1880; il racconto fu ripubblicato nel 1892 in un volumetto della « Lillipuziana » dell'editore Chiurazzi di Napoli, infine con ulteriori modifiche e col titolo *L'orologio dello zio Sigismondo*, ne « Il giornalino della domenica », Firenze, 4 settembre 1910.

Non stupisca trovare in questo elenco *Odochantura melanura*: è la prima e diversa redazione della novella omonima pubblicata ne « La Tribuna illustrata » nel 1892 e quindi in *Pipa e boccale*.

Quanto alla sede giornalistica in cui il Di Giacomo esordì val la pena ricordare che il « Corriere del Mattino » appare oggi « Il quotidiano che meglio di ogni altro, fra il 1870 e il 1880, realizza l'incontro tra giornalismo e letteratura, risolutivo per le sorti di entrambi »¹⁴. Vero e proprio correttivo al malcostume locale, conservato, com'è noto, se non incrementato, dalla svolta del '76, il foglio avrebbe nei primi anni '80 mediato le istanze riformatrici del suo direttore, il liberale Martin Cafiero. In tal modo esso cercava di collegare la carica di rinnovamento propria della « Sinistra » al potere alla linea di forte impegno etico che aveva caratterizzato « La Patria » organo « del partito moderato a Napoli, o della conserteria come si diceva allora »¹⁵, da cui appunto provenivano tanto il Cafiero quanto il Verdinois. Fu quest'ultimo a introdurre nel « Corriere » l'innovazione di una « Parte letteraria », « autonoma » rispetto allo spazio politico:

« Questa parte letteraria è tutta indipendente dall'indirizzo politico del giornale ed è così che abbiamo potuto riunire in queste colonne nomi di amici carissimi e di avversari illustri e stimati »¹⁶.

Il programma del noto pubblicitista napoletano coincideva con una linea di tendenza che in Italia sarebbe stata tipica del più valido

¹⁴ Tale è la tesi di A. Palermo nel suo *Napoli tra libri e giornali*, in AA. VV., *Storia arte e cultura della Campania*, Milano, Teti, 1976, pp. 315-331.

¹⁵ R. De Cesare, *Il giornalismo di quarant'anni fa*, ne « La Critica », Napoli, 20 marzo 1910.

¹⁶ Così veniva presentata la rubrica: cfr. « Il Corriere del Mattino », Napoli, 15 luglio 1877.

giornalismo letterario (almeno nella sua fase di decollo). La nuova professione dell'intellettuale nasceva infatti nel segno di un distacco dalla politica¹⁷ e favoriva, nelle sue ingenue pretese, gli interessi e il gioco dell'industria editoriale che andava allora sviluppandosi. In quegli anni parve opportuno a Verdinois orientare la sua terza pagina *ante litteram* secondo un criterio di eclettismo, proponendo al pubblico napoletano, spesso chiuso nei limiti del regionalismo, gli stranieri Dickens, Puskin, Zola, Poe; favorendo inoltre le più giovani leve nel confronto con gli scrittori più famosi del momento (Bersezio, Farina, La Marchesa Colombi, Capuana, Verga figurano accanto agli esordienti Di Giacomo, Serao, Bracco).

Al « Corriere del Mattino » toccava inoltre far fronte alla concorrenza del « Roma » che negli anni '70 raggiungeva le 10.000 copie e che, grazie alle appendici del Mastriani, avrebbe mantenuto il favore popolare perfino quando, avallando il crescente autoritarismo governativo, il giornale avrebbe sconfessato, soprattutto verso la fine del secolo, il primitivo spirito democratico¹⁸.

Evidentemente, con le sue scelte, il Verdinois tentava di guadagnarsi oltre ai lettori dal gusto più tradizionale, a cui egli dedicava le storie di briganti del Misasi¹⁹, un pubblico assai più scaltrito di quello del « Roma », stimolando il desiderio di novità e di aggiornamento di una piccola borghesia cittadina, impiegatizia e commerciale, già alfabetizzata e pronta a recepire una letteratura di evasione più frivola, ma anche più signorile, del collaudato romanzo popolare. A guardar bene, le attese dei lettori rivelavano una minore sensibilità al problema della giustizia sociale che era stato tipico del *feuilleton*; e pertanto testimoniavano il consenso di fondo della

¹⁷ Del giornale come strumento di mediazione e consenso nel periodo post-unitario si è occupata la Briganti in *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita della terza pagina*, Padova, Liviana, 1972.

¹⁸ Si veda l'indagine di V. Castronovo *La stampa italiana dall'unità al fascismo* [1970], Bari, Laterza, 1973, pp. 40-41; e si veda, per le appendici del « Roma », la nostra bibliografia dedicata a Mastriani in AA. VV. *La dorata menzogna*, Napoli, ESI, 1975.

¹⁹ Oltre ai testi ripubblicati nei *Racconti calabresi* (1881) e in *Femminilità* (1887) comparvero sul « Corriere » molte novelle, recensioni e discussioni teatrali di cui non dà notizia la Jannuzzi nella bibliografia delle opere del Misasi allestita per l'antologia *Pagine calabresi*, Bologna, Cappelli, 1969.

borghesia nei confronti della politica trasformistica che, inaugurata dal Depretis, « espresse con successo da un lato il tentativo di unificare su base più larga la borghesia e i gruppi dominanti, dall'altro l'obiettivo di costituire un fronte più solido e articolato di fronte alle opposizioni della democrazia repubblicana, dei cattolici intransigenti ostili allo stato e al sorgente movimento operaio »²⁰.

Negli anni di disillusione che, dopo l'Unità, avrebbero visto il graduale avvicinarsi dell'Italia ai due grandi imperi conservatori dell'Europa centrale ed il suo conclusivo rinnegare la causa irredentistica (1882), non stupisce poi tanto che il Di Giacomo trovasse credibilità e addirittura successo²¹ presso i lettori, affidandosi ad un genere che allontanava dai problemi del presente e che puntava all'effetto, ricorrendo agli espedienti della paura e del riso.

Egli infatti sfruttava la disposizione del pubblico a consentire, senza opporre resistenze, al gioco delle « sorprese finali » e delle confusioni tra immaginario e realtà, spesso mettendo in scena fantasmi, decisi a vendicarsi o, come in *Odochantura*, pronti a reimpossessarsi di un raro coleottero da collezione:

« Avevo dormito tutta la notte sulla mia sedia; quando mi svegliai era giorno da un pezzetto ed il sole inondava la stanza.

Mi fregai gli occhi e ricordai confusamente la mia visione; ci pensai sorridendo, ma pure con un capriccio strano, quasi una segreta paura, vollì accertarmi se veramente l'anima del professor Mathéus avesse visitato la mia casa.

Entrai nello studio, e respiravo a pieni polmoni vedendo ogni cosa a posto, quando le mie gambe tremarono, e sentii un fremito per tutta la persona.

Guardando al posto dove stava il terribile insetto, mi accorsi che la campanella era vuota e sul cartone era soltanto lo spillo!...

L'*Odochantura melanura* era sparito!... »

Quanto alla tecnica narrativa adottata in generale nei racconti fantastici è opportuno far riferimento agli studi del Todorov che,

²⁰ M. Salvadori, *Storia dell'età contemporanea*, Torino, Loescher, 1976, p. 356.

²¹ Lo Schlitzer ricorda che il successo dei primi racconti fantastici digiacomiani fu tale che i lettori e il direttore del giornale dubitarono della loro originalità, costringendo infine il giovane narratore a scriverne ancora e del medesimo genere (cfr. *op. cit.*, p. 30, n. 10).

pur evitando una vera e propria qualificazione del genere letterario, tenta di individuarne il carattere attraverso l'esame delle più frequenti strutture testuali ²².

Il « fantastico » nascerebbe infatti nel momento in cui dobbiamo ammettere nel nostro mondo, retto da leggi logiche, avvenimenti che non si possono spiegare, sì da trovarci di fronte al binomio *réalité ou rêve? vérité ou illusion?* Naturalmente l'effetto del fantastico dura solo il tempo di questa incertezza del lettore e/o personaggio intorno all'evento cui egli assiste e alle sue cause (cause naturali? o cause soprannaturali?); perché « *dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux* ». Pertanto nel racconto la soluzione finale può facilmente mutare, a seconda che lo straordinario possa essere spiegato o che rimandi a leggi di natura a noi non note; mentre il fantastico, per aver luogo, richiede comunque la solidità del mondo reale che, per l'appunto, esso deve mettere in crisi. E ciò non è senza conseguenze, perché la forte esigenza di verosimiglianza implica, sul piano della ricerca formale e quindi della resa narrativa, la attenzione all'ovvio, al quotidiano, alla realtà spesso mimeticamente riprodotta ²³.

Tale norma è costantemente seguita da Di Giacomo in tutti tranne che in uno dei nove testi che qui vengono analizzati, *Le due stelle*. Ma in questo caso si tratta, più che di un racconto fantastico, di una struttura narrativa completamente librata nel « *merveilleux* », che non a torto viene definita dall'autore « fantasia ». In essa infatti esiste il rapporto, tipico della favola, di contiguità tra uomo e natura magica, uomo e soprannaturale, sicché la storia di due innamorati è narrata insieme a quella di due astri celesti a cui essi hanno vincolato il loro destino:

« — Ecco la mia stella — disse il giovane mostrandone una all'amante — l'altra è la tua.

E nel grande silenzio stettero lungamente a guardarle, colle mani unite, assorti in estasi profonda.

²² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Du Seuil, 1970.

²³ « La démarque essentielle du fantastique est l'apparition, tout semble comme aujourd'hui et comme hier: tranquille, banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible » (R. Caillois, *op. cit.*, p. 11).

Da quel momento le due stelle si conobbero, esse splendevano della stessa luce ed erano simili tutte e due ».

In tal modo, dal patto iniziale e dalle reciproche promesse d'amore, l'autore realizza una amplificazione cosmica della tragica vicenda dei due sfortunati amanti, obbligando alle leggi del romantico binomio amore-morte i due astri, destinati a spegnersi nel fondo di un lago, per testimoniare la forza e la superiorità della passione rispetto alla loro sorte:

« Forse là sotto, le anime degli amanti s'incontrarono e si unirono eternamente, perché alla superficie delle acque placide apparve in quel momento un argenteo chiarore; erano le migliaia di scintille delle due stelle che si rivedevano e s'univano per non dividersi mai più... »

Una maggiore caratterizzazione ambientale si nota invece in *Notturmo*, ove il titolo rimanda ad una dimensione temporale che nella favola è condizione essenziale ad introdurre la nota drammatica ²⁴. Così in questo racconto, alla introduttiva rappresentazione di un bosco, paurosamente immerso nelle tenebre della notte, fa riscontro nel finale un tranquillo interno *biedermeier*, idoneo ad allontanare le paure e gli incubi della protagonista che, in sogno, si è vista smarrita e poi compagna di « un genio solitario » del bosco. La rasserenazione è comunque completa. Al risveglio, la fanciulla trova « la vecchia madre che fila al lume incerto della lucernetta » e il suo « damo, seduto accanto, con una mano di lei tra le sue ». La presenza del misterioso genio notturno, il goethiano nome della protagonista — Ghita — ²⁵, fanno pensare ad una collocazione gar-

²⁴ « Se c'è un tempo che più d'ogni altro si addice alla favola questa è la notte con le sue dimensioni inesplorabili, quando i protagonisti vengono dagli eventi precipitati nella solitudine notturna dell'ambiente [...]. Il viaggio di Biancaneve dalla tempesta alla casetta dei nani rappresenta per lui (lettore) in chiave di simbolo il vettore tenebra-luce, pericolo-sicurezza » (R. Di Blasio, *Il notturno in Pinocchio*, in *Atti del primo convegno internazionale* [Pescia, 5-7 ottobre 1974] *Studi collodiani*, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, p. 263).

²⁵ Il mito del germanesimo medievale, creatosi in età romantica e diffuso in tutta Europa, favorì anche a Napoli lo studio e la conoscenza delle opere filosofiche e letterarie tedesche; ne può essere una spia la traduzione in versi del *Faust* fatta da Federico Persico nel 1861, che fu coinvolta, insieme a quella dello Scalvini (1835), nelle critiche dell'« italianissimo » Imbriani, sempre più violento

manica della vicenda e più precisamente a quella provincia idillica e filistea che già il Verdinois aveva rappresentato — ahimé anche lui senza ironia! — nelle sentimentali *Nebbie germaniche*²⁶. In esse, egli chiaramente attingeva per le sue delicate ed ingenuie figure femminili al repertorio fornito dalla tradizione pedagogica pietistica che proponeva alla piccola borghesia tedesca il culto della purezza amorosa e dell'amicizia fraterna²⁷.

Con gran precisione di particolari, invece, sono ambientate in Germania le vicende degli altri racconti fantastici. In essi il Di Giacomo prende le distanze dalla tentazione dell'idillio e si riallaccia ad una visione di maniera del mondo e delle consuetudini tedesche mediata dai racconti di Hoffmann e poi di Erckmann-Chatrion²⁸, resa popolare, e non senza ironia, nelle operette di Offenbach²⁹.

sia nei confronti degli autori che dei fautori del mondo tedesco. Cfr. V. Imbriani, *Un capolavoro sbagliato* (Il Fausto del Goethe) — 1865 —, in *Fame usurpate*, Napoli, Morano, 1888, 2^a, ediz., pp. 106-121.

²⁶ Si tratta di un romanzo breve pubblicato nell'«Unità Nazionale» di Napoli a partire dal novembre 1871 e poi incluso dall'autore nel volume *Un segreto d'amore*, Milano, 1873.

²⁷ Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, 1964; in particolare, il Tomo I, *Dal pietismo al romanticismo* (1700-1820).

²⁸ Di Giacomo ricorda esplicitamente i tre autori ne *L'amico Richter*, del 1885 (cfr. S. Di Giacomo, *Le poesie e le novelle* a cura di F. Flora e M. Vinciguerra, Milano, Mondadori, 1967, p. 821). La divulgazione delle opere di Hoffmann fu favorita dalle traduzioni che ne furono fatte in Francia e che dettero inizio, nel 1829, ad una polemica sulla «Revue de Paris» e «Le Journal des débats» tra i fautori di W. Scott e quelli del narratore tedesco (cfr. P. G. Castex, *Le conte fantastique en France*, cit., pp. 55-56). Divenuto popolare, Hoffmann fu tradotto in Inglese dal Carlyle e giunse per tal via all'americano Poe. Quanto all'Italia, è soprattutto l'antimanzoniana Milano scapigliata che ripropone il «fantastico» di Hoffmann: del 1855 è una traduzione in 4 volumi dei *Racconti* edita, appunto, a Milano. Del resto, case editrici lombarde favorirono negli anni '70 la diffusione e traduzione delle opere di Erckmann-Chatrion. In esse frequentemente venivano divulgate in forma letteraria nozioni scientifiche si da richiamare l'attenzione di un «uomo incurabilmente positivo» quale il Cattaneo che ne discusse nel «Politecnico» (cfr. C. Cattaneo, *Scritti filosofici letterari e vari* a cura di F. Alessio, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 651-673). Ma per i rapporti scienza-letteratura nel nostro Ottocento si veda ora l'articolo di G. Cattaneo in «Prospettive Settanta», Roma, luglio-settembre 1976.

²⁹ Ci si riferisce alla parodia della Germania bismarckiana evidentissima nella *Grande-Duchesse de Gerolstein* (rappresentata nel 1867). Ma non vanno

Lo scrittore napoletano descrive aule severe di biblioteche, interni di osterie, si sofferma sui particolari: la «nebbiuzza autunnale», il vocio degli studenti, le borse da tabacco e le pipe; fa ampie concessioni al pittoresco, o meglio a quella pittura di genere messa in onore dagli olandesi e, con toni canzonatori, riproposta dal Poe dei *Racconti umoristici* (si pensi alle 10.000 pipe che si staccano simultaneamente dagli angoli di 10.000 bocche nella *Impareggiabile avventura d'un certo Hans Pfall* o agli orologi impazziti di Vondervotteimittis nel racconto *Il Diavolo nel campanile*).

Del resto, accanto ai tre autori europei, ritenuti da Croce i modelli della narrativa fantastica digiacomiana³⁰, va senza dubbio ricordato proprio Poe, ben noto nella Napoli letteraria degli anni 70-80, come provano le citazioni che vengono fatte perfino in *Karl il violinista* e in *Otto il pazzo*³¹.

La città partenopea aveva mostrato in quegli anni di volere stare al passo coi tempi; infatti, proprio al desanctisiano «Circolo Filologico», Federico Persico³² presentava per la prima volta in Italia, nel 1876, la traduzione di *To Elen* cui dedicava una conferenza. Certamente, nella diffusione di Poe a Napoli, molto giocò

dimenticati i *Contes d'Hoffmann*, l'unica opera seria di Offenbach per la quale egli utilizzò tre noti racconti dello scrittore tedesco, già riuniti in un dramma messo in scena all'Odéon di Parigi nel 1851. Tali notizie vengono desunte dalle *Note parigine* del «Fanfulla» (Roma, 15 febbraio 1881) che recensiscono la «prima» dei *Contes* messi in scena all'«Opéra-Comique».

³⁰ Evidentemente il giudizio del critico si basava sulla raccolta del 1893 e non sui testi del 1879-80 che probabilmente egli non teneva affatto presenti (cfr. B. Croce, *Salvatore Di Giacomo*, (1903) in *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1943, vol. III, pp. 95-96). Interessa notare che Ojetti (ne «La Nuova Rassegna», Roma, 24 dicembre 1893) rimproverava al Di Giacomo di non aver utilizzato la lezione di Poe per i racconti di *Pipa e boccale*. In essi effettivamente, come vedremo, lo scrittore mette da parte il modello che negli anni '79-'80 aveva cercato di imitare.

³¹ I due racconti recano accanto al titolo le seguenti frasi di Poe: «È il frutto di una bottiglia di vino vecchio» e «Quale malattia è comparabile all'alcool?».

³² Un breve profilo del giurista napoletano è in L. Russo, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana* (Firenze, Sansoni, 1959, 3^a ediz., pp. 165-167); ma per una biografia particolareggiata cfr. P. Fossataro, *Federico Persico*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», Napoli, 8 aprile 1923, pp. 187-221.

la mediazione degli scapigliati³³ con i quali non dovevano mancare contatti³⁴. Ma certo notevole fu il contributo fornito dall'infaticabile Verdinois che per « Il Piccolo » di De Zerbi aveva tradotto *Cuore rivelatore* cui erano seguiti *Metzengerstein* (inviato al giornale dallo Schipa) e *Berenice*, definito da una nota redazionale « un capolavoro di follia che trascina e che dà il capigiuro; bello come un canto dell'inferno, come una scena del Faust »³⁵.

Tanto entusiasmo riconferma l'ipotesi che il « sensazionale » fosse la causa prima del successo di Poe.

Infatti, in anni di tramonto pressoché definitivo per il romanzo « nero » ed il *feuilleton*, egli garantiva il perpetuarsi di situazioni di angoscia e di *shock* emotivo finora fornite istituzionalmente dal romanzo « gotico »³⁶. L'Americano, con piena consapevolezza³⁷, usava l'intreccio in funzione della paura (non più, come nel *feuilleton*, la paura in funzione dell'intreccio) e, puntando sulla brevità della

³³ A Milano erano state pubblicate le prime traduzioni di Poe (*Le storie incredibili*, a cura di B. E. Maineri, 1869 e i *Racconti incredibili*, senza nome del traduttore, 1876). Utili sull'argomento: S. Rossi, *E. A. Poe e la scapigliatura lombarda*, in « Studi americani », Roma, n. 5, 1959; e la bibliografia delle traduzioni e della fortuna critica di Poe curata da C. Izzo nel volume: E. A. Poe, *Tutti i racconti e le poesie*, Firenze, Sansoni, 1974.

³⁴ Si ricordi, per tutti, la permanenza campana di R. Sacchetti che determinò l'ambientazione napoletana del *Cesare Mariani* (Torino, Casanova, 1876).

³⁵ I racconti furono pubblicati tutti nel 1875 e precisamente il 13, il 17 e il 26 agosto. Verdinois aveva collaborato tanto alla milanese « Rivista minima » quanto all'hegeliano « Giornale napoletano di Filosofia, Lettere, Scienze », sicché non poteva ignorare né i testi di Boito e Tarchetti, nati sotto l'influenza di Poe, né l'interpretazione critica dell'Americano fornita dal De Meis in *Dopo la laurea* (Bologna, Monti, 1868, Vol. II, pp. 249-250). Anzi l'interesse del Verdinois per Poe si mantenne vivo nel tempo come mostrano gli articoli a lui dedicati: *Varietà: errata corrige* (ne « Il Piccolo », 14 agosto 1875), *I cannot die* (ne « Il Corriere del Mattino », 10 febbraio 1882), *Of English literature e Due parole al signor Quirinus* (ne « Il Corriere del Mattino », 3 e 10 aprile 1882).

³⁶ Secondo Franco Ferrini che utilizza ampiamente gli studi del Benjamin di *Angelus novus*, Poe avrebbe dato inizio ad un processo di vera e propria secolarizzazione del « gotico » conclusosi con la nascita di un nuovo genere: il racconto poliziesco (cfr. F. Ferrini, *Il ghetto letterario*, Roma, Armando, 1976, pp. 87-131).

³⁷ Ci si riferisce ovviamente ai saggi critici di Poe nei quali l'unità di effetto è punto di estrema importanza, connesso alla brevità del testo. Non sembra superfluo ricordare in proposito le osservazioni di B. Eychenbaum nel saggio *Teoria della prosa* incluso ne *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 231-247.

narrazione, attingeva dalla scienza e dalla cronaca nera gli argomenti più idonei per avvincere i lettori, i quali scoprivano con lui un mondo dove l'eccesso, il superlativo fosse una norma, ove la follia, la droga la volontà omicida creassero situazioni imprevedibili e nuove. Inoltre qualunque fosse il tema affrontato, Poe mostrava sempre il rigore logico di chi non teme di andar oltre (è il caso della *Avventurosa discesa dentro il Maelström*), né dubita dei propri strumenti conoscitivi, nemmeno quando l'esito finale tuffa nel mistero l'esistenza dell'uomo e rimetta in discussione l'ottimismo della società positivista in cui l'autore viveva. Il suo razionalismo non sfuggiva ai più acuti lettori del tempo e tra questi al Verne, parimenti tradotto nella Milano degli anni '70:

« Mi si permetta di richiamare l'attenzione sul lato materialista di questi racconti; non vi si sente mai l'intervento della Provvidenza; sembra che Poe non la ammetta e pretenda spiegare ogni cosa con le leggi fisiche, che all'occorrenza inventa anche; e non si sente in lui quella fede che la contemplazione del soprannaturale dovrebbe ispirargli. Egli si esercita nel fantastico per suo divertimento e resta sempre un apostolo del materialismo; ma io credo che ciò dipenda meno dal suo temperamento che dalla influenza della società puramente pratica ed industriale degli Stati Uniti; egli pensò, immaginò, scrisse da Americano da uomo positivo; costatata questa tendenza, ammiriamo le sue opere »³⁸.

In che modo il nostro autore si accostasse al modello americano e cosa in definitiva traesse da lui, è quesito che permette di focalizzare tanto il modo in cui esso fu assimilato quanto il modo in cui fu rielaborato. L'adesione del Di Giacomo agli aspetti più superficiali e vistosi di Poe rivela anche la profonda diversità del *background* culturale di cui l'Italiano disponeva, e spiega perché la provocatorietà di un messaggio si riducesse da noi, di fatto, a moda, destinata ad esaurirsi in una breve stagione. Quanto alla loro struttura, va detto che i racconti fantastici del Di Giacomo da un lato continuano la tradizione della *ghost-story*³⁹, dall'altro ne tentano il supera-

³⁸ J. Verne, *Edgar Poe e le sue opere*, in *Racconti fantastici*, Milano, Treves, 1874, p. 130.

³⁹ Un'antologia di *ghost-stories* utile per mostrare la persistenza del genere presso la cultura anglosassone è quella curata da C. Fruttero e F. Lucentini: *Storie di fantasmi*, Torino, Einaudi, 1960.

mento, grazie alla sostituzione della tematica del soprannaturale, connessa al mondo dei fantasmi, con quella fornita da una inquieta cultura medica ove trovavan posto sogni premonitori, casi di sonnambulismo, fenomeni telepatici⁴⁰. Evidentemente l'autore profitta anche di superstizioni antiche, ancora suggestive certo, ma non esplicitamente accettabili in tempi di razionalismo, sicché tende a lasciare in sospeso il lettore, proponendo spiegazioni logiche alle sue paure, per poi confutare gli argomenti addotti con altri nuovi che faccian rinascere le emozioni e il dubbio.

Così, infatti, ne *La veglia al morto* sono presenti la fase del turbamento del lettore (I), quella della sua rasserenazione (II) ed infine quella di una nuova confusione delle sue certezze (III):

« Non ho forza di rispondergli: a poco a poco i miei nervi si quietano ed incomincio a capire. Pure, senza volerlo, ancora tutto stordito, mormoro: — È il fantasma d'Otto!... (I)

Il buon vecchio stette un momento a guardarmi sorpreso di quelle parole, poi ad un tratto prendendo la bottiglia dello *schiedam* sul tavolino, la mise di contro alla luce e voltandosi:

— Vuota! — esclamò con un sorriso — ecco dunque il fantasma, signor Anselmus! (II)

Che vi posso dire, amici miei? ma vi confesso che rimasi confuso. Avevo dunque fatto, come si dice, un brutto sogno e il mio spirito era stato lungamente sotto il potere di un incubo?

Non sapevo persuadermene, mi volsi a guardare il cadavere e mi corse un brivido per le ossa. Il corpo dello zio Van Becke aveva mutato posizione, la testa era scivolata quasi sotto i cuscini ed un braccio pendeva fuori dalla coperta; certamente egli s'era mosso! Le mie paure ricominciarono; dunque non era stato un sogno? Come spiegare quel cambiamento nel morto se non attribuendolo alla scossa terribile che le parole d'Otto Hauffmann vi avevano prodotta? Tutto quello che io avevo visto e sentito non era stato una creazione della mia fantasia esaltata, quell'ultimo fatto lo provava abbastanza ». (III)

In definitiva tutti questi racconti si collocano sul piano della *fiction*. Non stupisce perciò né l'astrattezza dell'ispirazione, né la

⁴⁰ Del resto opportunamente il Castex ricorda che già in Francia negli anni '60 gli studiosi che si occupavano di medicina psichiatrica si trasformavano spesso in osservatori dei fenomeni di magnetismo rilevando una « étroite analogie entre les faits magnétiques et les données de la neuro-pathologie » (cfr. P. G. Castex, *Le conte fantastique en France*, cit., p. 97).

contemporanea presenza di soluzioni narrative di opposto significato, a seconda che l'autore voglia spiegare le cause dell'evento straordinario (che è così rimosso, facilitando il ritorno alla normalità) o che egli lo proponga come fenomeno inspiegabile, mantenendo fino alla fine l'effetto del fantastico.

Ne *La ladra*, ne *Il capolavoro di Hans Krömer*, ne *La veglia al morto* angosciosi eventi hanno infatti origine in cause estremamente banali. Nel primo racconto, per una serie di equivoci, il narratore è incolpato di misteriosi furti; condotto in carcere, egli vede dissiparsi il « processo » degli indizi solo quando, nel finale, si scopre che una gazza ladra è la vera colpevole. Nel secondo e nel terzo, le angosciose situazioni vissute dal narratore (apparizioni di fantasmi, morti improvvise e violente di persone care, imprevedibili scatenarsi di astii antichi) si rivelano poi come meri incubi notturni, che la spiegazione e la conclusiva autoderisione cancellano per ristabilire un ordine in precedenza turbato. In tal tipo di racconti il narratore è soprattutto personaggio⁴¹; nel narrare in prima persona egli garantisce non solo la credibilità di quel che dice, ma addirittura, con l'ironia, mette in moto un ulteriore meccanismo di controllo (il riso come paura risparmiata, ma anche come censura!) che riconduce il lettore alla ottimistica certezza di poter rimuovere il mondo degli istinti, emersi nelle fantasie notturne⁴².

⁴¹ Come è noto, nel racconto fantastico la presenza del narratore che dice: — io — assolve a precise esigenze narrative tanto più che l'uso della prima persona (il pronome — io — appartiene a tutti!) facilita la identificazione del lettore con il personaggio. Naturalmente si tratta di un meccanismo che non è solc di natura psicologica, ma che è interno e soprattutto necessario al testo (perché facilita la nascita del fantastico) e quindi di una vera e propria *inscription structurale* (cfr. T. Todorov, *op. cit.*, pp. 80-96).

⁴² Appare di estremo interesse ribadire la funzione sociale cui assolve l'elemento straordinario inserito nel racconto fantastico. Il soprannaturale funge da pretesto per descrivere cose che non si avrebbe il coraggio di menzionare in termini realistici (il sesso in Lewis, la necrofilia e il vampirismo da Hoffmann a Poe, così come nel digiacomiano *Capolavoro di Hans Krömer* sentimenti di ostilità nei confronti dell'autorità paterna: « Così mio padre terminò e levandosi tutto accigliato si pose a passeggiare nella camera con gli occhi a terra e le mani dietro le spalle.

Non ardi parlargli di nuovo, sicuro che mi avrebbe gettato per la finestra alla mia prima obiezione; ma colsi il momento in cui s'era fermato e guardai distratto nella strada, e aperta dolcemente la porta uscii senza fare strepito »).

Diversamente, un racconto in cui l'effetto fantastico è protratto fino in fondo è *Karl il violinista*; vi si narra un misterioso fenomeno di preveggenza e si utilizza il tema della funzione psichica del sogno, che già era stato oggetto d'indagine per la medicina romantica e che continuò ad essere nella cultura prefreudiana la spia del « lato notturno della vita »:

« Come definire questo misterioso fenomeno dell'animo mio? Era forse uno di quei deliri magnetici tante volte studiati senza poterli definire, o quel fluido vitale che si trasmette da un organismo ad un altro e che noi chiamiamo anima, flusso, volontà?... »

Era un sogno? un miserabile sogno, una combinazione di fatti prodotta dallo stato di eccitazione del mio organismo? Ah! no, non poteva essere così; per la santa anima di mia madre, innanzi a voi, innanzi a tutti, anche presso a morire, quando l'animo rifugge dalla menzogna io avrei giurato in quel momento che Franz era l'assassino! Franz, Franz! e non altri, come è vero che son qui e vi parlo!... »

Come si vede, tra pretese razionalistiche e paure religiose — il « delirio magnetico », il « fluido vitale », la « volontà » contro le sacre anime dei morti, l'inviolabilità dei giuramenti ... — le parole di Karl rimandano il lettore alla più tipica letteratura ottocentesca sul sogno e sui fenomeni mesmerici.

Nel mondo tedesco, infatti, gli studi dello Schubert, tra l'altro una probabile fonte di Hoffmann⁴³, e le novelle romantiche del Tieck portavano concordemente a configurare come ambigua, terrestre-cosmica, la realtà del sogno e pertanto sembravano rendere sempre più necessaria l'indagine associata dei medici e degli artisti. Gli uni naturalmente puntavano sul suo aspetto di malattia prossima alla follia, stato di imperfezione in cui erano sensibilizzate ed acuite alcune facoltà come quelle telepatiche, gli altri invece su quello eccezionale di esperienza confinante con il magico e quindi

È comunque in generale una tematica di cui si occuperà la psicoanalisi, sostituendo e rendendo « inutile » la stessa letteratura fantastica.

⁴³ G. H. Von Schubert autore dello studio *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, del 1808, fornì lo spunto per la novella *Il voto* (composta da Hoffmann tra il 1816-17) narrante un fenomeno di simpatia magnetica. Sul pensiero dello scienziato tedesco si veda il saggio di W. Leibrand, *Medicina romantica* (traduzione di G. Federici Ajroldi), Bari, Laterza, 1939.

privilegiata, perché, al pari della poesia, intessuta dell'« anima del mondo ».

È interessante notare che Di Giacomo, nel racconto citato, per continuità rispetto alla linea romantica, non giunge ad una spiegazione positiva dei caratteri del sogno. Vede in esso soprattutto un espediente per il sensazionale, sicché non esita a riproporre il mistero, confermando, con la confessione del colpevole, la veridicità del sogno di Karl:

« ... assicurò tremante che nel momento di fuggire per la finestra avea creduto d'udire un sospiro e veder nell'ombra il viso di Karl, Karl il violinista ».

Ma ancor più degno di attenzione è il fatto che il narratore scelga per sé la funzione del testimone e non quella del protagonista, e ciò nel tentativo di allontanare la realtà abnorme che non può essere dominata dalla ragione e che quindi da lui è avvertita come pericolo. Il personaggio che dice — io — e che governa le leggi del racconto descrive infatti le proprie paure, gli incubi notturni ed il piacevole risvegliarsi tra le solite cose, all'indomani dell'incontro con Karl. Mira dunque a porsi accanto al lettore, perché lascia che gli eventi lo coinvolgano solo sul piano emotivo:

« ... io tornai a casa a piccoli passi avendo sempre innanzi agli occhi quel dramma misterioso [...] Tutta la notte mille immagini spaventose mi turbarono il sonno, e quando la mattina il grido del gallo rosso di Cristian Bäuer mi fece saltare sul letto, corsi ad aprire le imposte della mia finestra e un fascio di luce e di raggi penetrò nella mia camera. Con quant'ansia avevo aspettato il sorgere del sole!

Quella istoria terribile mi aveva scompigliata la mente!... »

Diversamente dai protagonisti dei racconti di Poe che, senza mediatori, narrano la propria sperimentazione del male o della morte⁴⁴ — così come avviene ne *Il pozzo e il pendolo*, ne *Il cuore rivela-*

⁴⁴ « In contrasto con l'angoscia di lui ossessiva, del dissolvimento cui ogni aspetto del vivere appare destinato, le sue narrazioni, quasi tutte in prima persona, escludono [...] la morte del protagonista [...] si ha l'impressione che il Poe cercasse di aggirare l'ostacolo, lanciasse una sfida a se stesso: giungere ad una narrazione in prima persona nella quale il protagonista potesse plausibilmente dire a se stesso: « Ora io muoio! » (C. Izzo, *Introduzione a E. A. Poe, Tutti i racconti*, cit., pp. XXVII-XXVIII).

tore o ancora in *Rivelazione mesmerica* — l'io narrante di questi racconti digiacomiani tende costantemente a mettere in moto un meccanismo di autodifesa dal patologico con un procedimento analogo, per molti versi, a quello adottato dal Capuana in *Un caso di sonnambulismo*. Infatti, in questo testo del 1873, ove la scoperta di un delitto e l'individuazione del colpevole sono legate alle misteriose capacità di previsione di un poliziotto belga, il personaggio del narratore assume per sé il ruolo dello studioso pronto a divulgare nozioni scientifiche. Naturalmente egli fa riferimento alla letteratura medica — non importa quanto e come approfondita⁴⁵ —; e soprattutto ricorre all'abito dell'imperturbabilità scientifica per far fronte al patologico. Tutto al più mostra stupore, così come faranno i suoi lettori, non disposti a rinnegare tranquille abitudini o schemi di vita che l'incubo e la malattia mentale inevitabilmente travolgevano:

« Il libro del dottor Croissart, interessantissimo per tutti i versi (egli è il direttore del manicomio di Brusselle) termina con profonde considerazioni su questo strano fenomeno di psicologia patologica, degne di esser lette e meditate. Egli conchiude:

« Quando vediamo il nostro organismo mostrar tanta potenza in casi tanto eccezionali ed evidentemente morbosi, chi ardirà di asserire che le presenti facoltà siano il limite estremo imposto ad esso dalla natura? »⁴⁶

Del resto in tale soluzione narrativa è evidente la volontà del « sano » di esorcizzare il « diverso », il « malato » secondo un procedimento che, nel caso del Capuana, non ha nemmeno l'attenuante della episodicità. Lo scrittore siciliano continuò infatti ad utilizzare la maschera del medico (secondo un latente, ma non per questo meno chiaro sado-masochismo) e confinò per lo più il male psichico entro la sfera del mondo femminile, avvicinando la curiosità dei lettori con un'abile fusione di letteratura scientifica e letteratura galante⁴⁷.

⁴⁵ Questo particolare aspetto è stato studiato da H. L. Norman nel suo *The scientific and the pseudo-scientific in the Works of Luigi Capuana*, in « Publications of the modern language association of America », New York, settembre 1938.

⁴⁶ L. Capuana, *Un caso di sonnambulismo*, ne *I racconti* a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno, 1973, vol. I, p. 230.

⁴⁷ Nonostante un iniziale femminismo letterario (cfr. C. A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, pp. 87-89) e la esattezza di alcune

Che Di Giacomo inoltre intendesse la letteratura come un gioco mostrano alcuni racconti nei quali si alternano le due diverse formule narrative finora adottate: quella che, grazie alla sorpresa finale, sancisce un ritorno all'ordine preesistente e quella che fa culminare la narrazione nell'avvenimento straordinario e pauroso. È il caso de *La civetta*. Il procedimento del *surnaturel expliqué* è qui realizzato individuando nell'alcoolismo la causa dei comportamenti anomali. Indubbiamente l'autore fa riferimento alla letteratura medica, mostrandosi informato degli effetti prodotti da abuso di alcoolici, quali appunto saranno studiati dal Lombroso e dal Tamburini, a causa della connessione esistente tra alcoolismo e fenomeni epilettoidi⁴⁸.

Centrale nelle due stesure del racconto è il personaggio di Otto Braund di cui vien subito descritto il volto « giovane ancora, ma solcato da rughe precoci », ed il grave turbamento psichico prodotto in lui dall'alcool:

« Lo aveano incontrato spesso di notte, mentre camminava sotto la pioggia, bagnato fino alle ossa, col capo scoperto ed agitando le braccia come in una maledizione. Più spesso era caduto sotto la tavola ed il garzone di mastro Bernardo di cui egli frequentava la cantina, avea

intuizioni — quelle ad esempio relative ai complessi derivanti dalla figura materna in *Profumo* — lo scrittore vide nella donna soprattutto la componente isterica, immobilizzandola, pertanto in un vecchio ruolo sociale con i nuovi argomenti della cultura « scientifica ». Giustamente il Ghidetti (*op. cit.*, pp. XXXIII-XXXIV) oppone alla ideologia del Capuana, « realistico illustratore della condizione di « vinta » di una donna « piccolo borghese » la quale reagisce all'ingiustizia patita con la nevrosi », l'ambiguo femminismo rivoluzionario delle sfacciate protagoniste del Tronconi, del Valera o dell'Arrighi.

⁴⁸ « I fenomeni caratteristici dell'alcoolismo cronico, oltre il tremore, le alterazioni della sensibilità periferica e centrale, le paresi limitate specialmente alla faccia, le ectasie, la varicosità dei capillari e gli altri che abbiamo già enunciati, consistono specialmente, nella sfera psichica, in uno stato di depressione, di tristezza e svogliatezza continuo, nell'idea dominante e riapparente a periodi frequenti di essere attorniato da pericoli, nell'essere tormentato da paure e terrori vaghi, che il malato stesso non sa definire e di cui quando è richiamato a sé stesso, [sic] ha quasi vergogna ». A. Tamburini, *Alcoolista (omicidio allucinatorio terrifico)* in C. Lombroso, *La perizia psichiatrica legale*, Torino, Bocca, 1905, pp. 330-331; la difficoltà di distinguere l'epilessia e l'alcoolismo sarà messa in evidenza dal Lombroso che nel 1880 insieme al letterato De Amicis era tra gli autori di un volume dedicato agli effetti del vino: AA. VV., *Il vino*, Torino-Roma, Loescher, 1880.

dovuto portarlo a casa svenuto, immerso in uno stato di schifosa ubriachezza...»⁴⁹

Otto, che possiede la connotazione dell'artista maledetto — « conservava sempre la scintilla del genio che egli spegneva a poco a poco nell'alcool e nell'assenzio » — non a caso è uno scrittore di « racconti fantastici », e, soprattutto, un calco del « personaggio Poe » quale era stato creato dalla pubblicitaria del tempo.

Ne *La civetta* il racconto della tragica fine di Otto, legata all'apparizione del misterioso uccello⁵⁰, è inserito entro una cornice narrativa che permette di risolvere in comico l'elemento tragico dominante nella prima parte del racconto. La vicenda di Otto è narrata da Cristian Bauer, un cugino di quel personaggio che definiremo l'« io narrante ». In tal modo viene reso possibile un nuovo gioco con la paura, giacché, terminato il resoconto, l'« io », finora semplice ascoltatore, vede Cristian che, « colle braccia tese, i pugni stretti, mormorava come in grande spavento — La civetta! oh! oh! la civetta! » Si determina quindi una situazione di paura come se nuovamente dovesse andare ad effetto la maledizione dell'orrido uccello:

« Lo scossi per una spalla. Io lo chiamai ma non rispose. — Mio Dio! — pensai tremando per tutto il corpo — che sarà mai? —

Gli presi la testa nelle mani, lo guardai per lungo tempo, mentre il cuore mi batteva convulso! »

⁴⁹ Questo brano tratto da *La civetta* ricompare in *Otto il pazzo* con varianti minime e con un lessico più moderno: « Lo avevano spesso incontrato di notte, mentre camminava sotto la pioggia, bagnato sino alle ossa, la testa scoperta, agitando le braccia come per maledire; più spesso era caduto pesantemente sotto la tavola ed il garzone di Bernardo aveva dovuto portarlo a casa, immerso in uno stato di schifosa ubriachezza... »

⁵⁰ Naturalmente, proprio come insegnano le storie di fantasmi, nella civetta si incarna l'anima di un peccatore:

« Ebbene or son trecento e più anni, che il conte Ugo vi uccise la figlia ...

« Sono trecento e più anni, ma dal giorno dell'orribile delitto, una volta l'anno, nella stessa sera e nella stessa ora in cui l'anima di Ugo fu dannata in eterno, sui ruderi della casa, rompe il silenzio della notte l'ironico grido d'una civetta.

« E quella è l'anima d'Ugo, del feroce Ugo che uccise la figlia e fu dannato in eterno ... ».

E la nuova sospensione del lettore dura, perfettamente calcolata, fino alla sorprendente scoperta che « Per San Teodoro! egli s'era addormentato e russava come bestia immonda! »

La conclusione umoristica riconferma l'ossequio del racconto alle norme della letteratura di evasione del tempo. Con essa Di Giacomo ripropone ai lettori la serenità del casalingo mondo borghese, mettendo al bando gli elementi perturbatori (la stessa ubriachezza definita fin dall'inizio « schifosa ») che non possono trovare posto in una narrativa di sostanziale conformismo. Infatti, quando anche con l'ironia finale egli avesse voluto sottintendere la propria consapevolezza dei limiti del genere in cui si cimentava, in realtà accedeva a una soluzione riduttiva, valido segnale di quel difetto di tempra morale e di vigore critico che l'Arcoleo vedeva permanere nelle nostre lettere, indicando per di più, nella separazione tra scienza ed arte, arte e vita, la causa prima dell'assenza in Italia di una letteratura umoristica vera e propria⁵¹.

Non molto diversi sono i risultati conseguiti nella nuova redazione della novella, intitolata *Otto il pazzo*. Pur essendo totale la eliminazione della cornice comica, l'allontanamento dello « straordinario » è attuato stavolta grazie all'espedito di un manoscritto capitato per caso e quindi reso noto ai lettori.

Conseguenza della maggiore brevità del testo è l'accentuarsi del sensazionale, che conduce a trasformare anche il ruolo dell'eponimo animale. Questo infatti, nel racconto pubblicato sul « Corriere », esiste realmente e, conformemente ad una mitologia romantica dell'orrido, spinge al suicidio l'artista che ne ha svelato le origini:

⁵¹ Nella conferenza *L'umorismo nell'arte moderna*, pronunciata nel 1885 al « Filologico » e nello stesso anno edita dalla Detken di Napoli, l'Arcoleo procede per opportuni confronti con Swift, Dickens, Tackeray e conclude: « la nostra cultura è a strati e non sempre nazionale; lo straniero persiste dentro a noi; le forme letterarie hanno tipi fissi; una generazione fa il testo, altre parecchie fanno le note; così si pensa e si sente per riflesso, per reminiscenza o per fantasia; così ne sfugge il senso reale della vita, si ottunde quella libertà di percezioni e di attitudini che crea l'umorismo; e si riproduce il circolo vizioso; gli scrittori umoristici non sorgono perché mancano le condizioni adatte, e queste non mutano perché mancano gli scrittori » (cfr. *Studi e profili*, ne *Le opere di Giorgio Arcoleo*, a cura di G. A. Borgese, Milano, Mondadori, 1929, Vol. I, pp. 137-204).

« Nell'ombra, rimpetto a lui, sui ruderi delle mura cadenti l'orribile civetta lo guardava...

Otto si cacciò le mani nei capelli e mise un grido d'inesprimibile terrore. Certo la civetta era là per punirlo d'aver rivelato il mistero ch'egli solo aveva indovinato e che nemmeno conosceva ».

Diversamente, per i lettori de « La Gazzetta » l'uccello è una creatura fantastica esistente solo per chi delira. È ristabilito l'accordo cioè con le tesi mediche per le quali, negli stati psicopatici prodotti dall'alcoolismo, l'individuo diveniva incapace di distinguere tra i diversi quadri di referenza di cui dispone l'uomo normale e confondeva il percepito con l'immaginario ⁵²:

« Egli non sentiva più niente, non aveva più coscienza di sé, tutta la sua anima era perduta nella strana visione [...] Egli in quel momento credeva di vedere, il suo spirito modificato correva dietro alle creazioni impossibili di una immaginaria realtà ».

In questa seconda redazione l'effetto fantastico è creato soprattutto attraverso il dubbio procurato al lettore quando, nel finale, contrariamente alle sue aspettative, gli si forniscono prove della effettiva esistenza della civetta, vista sul cadavere della sua vittima:

« Voi non lo credereste; la sera dopo il fatto Wolfgang venne a bere un boccale da Bernardo Stock e così raccontandoci quello che gli era avvenuto la mattina aggiunse con un senso di paurosa superstizione che egli aveva vista appollaiata sul petto d'Otto una civetta spennacchiata che sorpresa dalla luce del giorno si lamentava con dei piccoli gridi lugubri... ».

La stessa tecnica, di struttura, consistente nel predisporre la narrazione per un effetto finale, comico o tragico, ritorna nel caso de *La Sfida* e delle sue riscritture. Nuovamente la redazione destinata al giornale torinese vede accentuati gli elementi « paurosi » — per un diverso gusto del pubblico o più semplicemente per i tagli che un minore spazio giornalistico richiedeva? — tanto che vien meno

⁵² « Manca qualunque capacità a riflettere e giudicare, ciò che vien viene alla sua mente, come dice il Lasègue, il che rende lo stato mentale dell'alcoolizzato molto simigliante a quello di chi sogna, per cui anzi il Lasègue ha definito il delirio dell'alcoolizzato, coi suoi terrori, con le sue allucinazioni, come uno stato di sogno più che di vero delirio » (A. Tamburini, *op. cit.*, p. 322).

la conclusione umoristica presente, invece, nel testo del « Corriere del Mattino » ⁵³.

Anche questo racconto è scritto in prima persona, come resoconto di avvenimenti eccezionali cui il narratore ha assistito.

Il tema centrale è costituito da una sfida alla pipa che Fritz Wurzhheim, per motivi non chiari, lancia all'accanito fumatore Heinrich Baumer. Il tabacco, come continuerà a mostrare il De Roberto dei *Vicerè* ⁵⁴, è per Di Giacomo una droga dagli effetti imprevedibili. È facile presumere la suggestione creata da testi alla moda, se non letti, certo orecchiati, e che potrebbero andare dalle *Confessioni di un mangiatore d'oppio* del De Quincey fino al Gautier de *Le Club des Haschichiens* e de *La pipe d'opium* ⁵⁵.

Cancellati i limiti della realtà, per effetto del fumo, Henrich cadrà naturalmente in delirio e lascerà scoprire un suo delitto: l'assassinio di Gretchen, la fidanzata del suo sfidante che di recente è scomparsa dalla città. Per di più la confessione avverrà nei modi consueti ad alcuni personaggi di Poe (ad esempio, al protagonista di *Cuore rivelatore*) che erano costretti a riconoscere le proprie colpe, per sfuggire all'incubo dei ricordi, o meglio all'assillante fissarsi nelle loro menti di un particolare della vittima; qui appunto sono gli occhi della giovane donna a determinare il crollo psichico dell'assassino:

⁵³ Qui, a conclusione del racconto che dimostra la pericolosità del tabacco, il narratore, finora testimone, dice di accingersi a scrivere un trattato su tale droga. Il finale contiene note di autoderisione, perché egli stesso, nello scrivere, continua a fumare tranquillamente, trovandosi così in contraddizione con le tesi da dimostrare. Di Giacomo riproponeva un tema della pubblicistica parascientifica di quegli anni, dibattuto tra l'altro a Napoli ove, oltre agli argomenti di Marino Turchi, era comparsa sul « Piccolo » l'ironica dissertazione del De Zerbi deciso a non rinunciare alla « follia del nostro secolo » (19 aprile 1877).

⁵⁴ Giovannino Radali diviene involontario delatore in preda agli effetti del tabacco (cfr. F. De Roberto, *I Vicerè*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 233-234).

⁵⁵ Ne *La pipe d'opium* (ne « La presse », 27 settembre 1838) l'allucinazione prodotta dalla droga lascia vedere una fanciulla ormai morta. Traduttore di Hoffmann, Gautier era ben noto a Vittorio Pica ed ai vari collaboratori del « Fantasio » (1881-83) tra i quali il Di Giacomo; il quale anzi molto più tardi penserà ad un adattamento cinematografico del racconto di Gautier *Arria Marcella*, che era stato tradotto nel 1892 ed edito a Napoli per i tipi del Pierro. Il testo dell'adattamento cinematografico è ora in: S. Di Giacomo, *Scritti inediti e rari* a cura di C. Del Franco, Napoli, Ente Provinciale per il Turismo, 1961, pp. 67-72.

« — La veggio! la veggio! — gridò con voce rauca — essa è nel pozzo! Io dirò tutto ma chiudetevi gli occhi! essa mi guarda... mi attira... aiuto! aiuto! »

L'inserimento nel racconto di una macabra scoperta permetteva al Di Giacomo di appagare la curiosità dei lettori di cronaca nera. Poteva essere un elemento da sfruttare in direzione della *detective story*, ma egli l'utilizzò entro i consueti termini del racconto di terrore. Del resto il titolo con cui il racconto fu presentato nel giornale del Bersezio (*Nel di dei morti*) sottolinea i legami con la *ghost story*; e altrettanto fanno le parole della madre della vittima, poco prima della rivelazione dell'assassino (« Mezzanotte! — disse ella colla voce lugubre — È l'ora in cui i morti tornano »), sì da reintrodurre il motivo delle anime dei defunti assetate di giustizia. Evidentemente, nemmeno nel momento più alto dell'entusiasmo positivisticò la scienza sembrava disporre di poteri sulla terrificata realtà della morte. Il conflitto tra realtà conosciuta e realtà nascosta, non nota, né rapportabile a ferrea legge, emerge altresì nel resoconto della morte di Heinrich Bauer con cui si pone al lettore il quesito degli impulsi criminali e di conseguenza quello della « fatalità » delle azioni umane:

« Dio! Dio! quali rivelazioni egli mi fece!... »

Per lui fin da ragazzo, l'istinto dell'uccidere era diventato una mania, una forza a cui non poteva resistere. Egli aveva dei momenti di desiderio imperioso di nuocere, dei desideri che divenivano tanto più irritanti quanto più non erano soddisfatti ».

Di Giacomo « divulgava » dunque in sede letteraria i risultati delle ricerche antropologiche (quelle sui rapporti fra dati fisiologici e alienazioni della mente) che erano condotte in Italia dal Moleschott e dal Lombroso e che rimettevano in discussione il principio del « libero arbitrio » e quindi le norme del « diritto penale ».

L'uomo delinquente è del 1876: e il personaggio di Christian Bauer potrebbe facilmente essere ascritto nel novero dei « criminali pazzi » per le cui azioni delittuose il Lombroso reputerà impossibile « ammettere la piena imputabilità »⁵⁶.

⁵⁶ Tra i « criminali pazzi » Lombroso includerà: l'« idiota », l'« imbecille », il « melanconico », i « maniaci », i « malati di paralisi generale », il « demente », le

Comunque, sembra importante che nel racconto il concetto della fatalità del delitto non rimetta in discussione quello della necessità sociale di difendersi dalla delinquenza. Non a caso, perché il sistema di valori dell'autore-pubblico sia ristabilito l'autore fa in modo che il colpevole, assassino e per di più di una donna, dopo una terribile agonia, muoia. Eppure l'eliminazione fisica del male non basta ancora ad esorcizzare la minaccia della violenza! Di Giacomo insiste sulla tesi dell'« impulso irresistibile »:

« Non era un uomo ma una belva; provava la felicità del delitto colla stessa soddisfazione con cui noi altri ci ralleghiamo di una buona azione »⁵⁷.

ma sa bene che ammettere una eccezione, sia pur nel caso di un malato, è pur sempre un compromettere il principio della responsabilità morale (quella del « noi altri »). Da ciò viene la necessità di attribuire all'omicida il peso dei rimorsi, in questo contraddicendo la tesi della pazzia morale degli epilettici, finora ampiamente seguita:

« Eppure i suoi rimorsi erano strazianti; nei momenti in cui ridiveniva uomo egli sentiva il peso della sua colpa, i suoi delitti gli apparivano mostruosi, diabolici. Il miserabile non aveva soltanto ucciso la povera Gretchen; egli mi confessò tremante, con voce che appena udivo, come altre volte le sue mani si fossero macchiate di sangue! »

Così il timore della spietatezza umana poteva essere superato, se non vinto, facendo ricorso alla pietà per il « miserabile », per il « disgraziato », sottoposto ad una incontrollabile forza superiore mentre le norme vigenti venivano riconfermate nella loro validità⁵⁸.

« isteriche », i « querulanti », gli « epilettici », includenti a loro volta « pazzi morali » e « criminali nati » (cfr. C. Lombroso, *La perizia psichiatrica*, cit., pp. 572-573).

⁵⁷ Per Lombroso il delinquente nato non avvertiva mai rimorso per le proprie azioni; e su questo tema si discusse molto al tempo del clamoroso processo Misdea (1884). Cfr. C. Lombroso, L. Bianchi *Studio su Misdea*, Torino, Bocca, 1886 e per informazioni sulla medicina di quegli anni: L. Bulferetti, *Lombroso*, Torino, U.T.E.T., 1975.

⁵⁸ Nonostante l'esiguità dell'appiglio narrativo, la posizione individuabile tra le righe mette Di Giacomo sullo stesso piano di molti positivisti o hegeliani convertiti al positivismo che videro, nel prevedibile prevalere dell'abolizione della pena di morte, un « attentato » al fondamento stesso del consorzio sociale. Del resto perfino il Lombroso si schierò tra gli antiabolizionisti, cioè tra quanti si

Negli anni che preparavano alla revisione del Codice Penale (1890), Di Giacomo trovava nel delinquente la figura più idonea per creare (in rispondenza con i quesiti che allora più interessavano l'opinione pubblica) una narrazione ricca di effetti paurosi e patetici. Naturalmente egli si guardava bene dal ricondurre alle sue cause sociali la criminalità che per lui come per i lettori rimaneva così vincolata al fato, «fuori» della storia, spiegabile solo dall'intelligenza di Dio. Per tal via lo *shock* informativo del fantastico diventava *shock* emotivo e sanciva la superiorità morale del narratore, e quindi del lettore, capace di perdono, perché sapeva trovare nella tradizione cattolica l'insegnamento della fratellanza umana:

« Dio m'è testimone, Anselmus, che gli perdono! Dicendo così, Fritz aveva le lacrime agli occhi e la sua voce tremava. Gli strinsi la mano tutto commosso e sentimmo tutti e due che pregavamo per l'anima di quel disgraziato ».

È una soluzione che lascia intuire come la religione continuasse a fornire il principio unificante del sapere, permettendo di risolvere in chiave metafisica le contraddizioni che una conoscenza scientifica del reale finiva col porre. Evidentemente lo scrittore operava senza disagio nel solco di tradizioni preesistenti, dal momento che l'incontro con il positivismo era avvenuto in Italia ad opera di intellettuali borghesi che agivano nel pieno rispetto sia delle norme sociali che dei principi religiosi⁵⁹.

dichiararono « Patrioti prima e Darwiniani convinti poi » (cfr. *La pena di morte e la pazzia*, ne « Il Corriere del Mattino », Napoli, 19 luglio 1884). Per la storia dei rapporti tra cultura scientifica e dominio legislativo nell'ultimo trentennio dell'Ottocento è ricco di notizie il saggio di E. Pessina: *Il diritto penale in Italia da Cesare Beccaria sino alla promulgazione del codice penale vigente*, in AA. VV., *Enciclopedia del diritto*, Milano, Società Editrice Libreria 1906, vol. II, pp. 539-768.

Va ricordato inoltre che già in precedenza, negli anni in cui l'anticlericalismo borghese vedeva nel positivismo lo strumento più idoneo per svincolare il diritto penale da premesse teologiche e filosofico-spiritualistiche, gli interventi del Ferri (*La teoria della responsabilità e la negazione del libero arbitrio* del 1879) e quelli del Tommasi (ne « Il Morgagni », Napoli, Vallardi, gennaio 1879) miravano a mostrare comunque che il principio della responsabilità morale sussisteva.

⁵⁹ Cfr. G. C. Marino, *op. cit.*, pp. 131-166. M. Quaranta nota: « La religione deve essere conservata perché la massa dei contadini e piccolo-borghesi

Inoltre, proprio a Napoli, gli hegeliani, con la pretesa dell'« unità del sapere », avevano allestito nei confronti del positivismo un vero e proprio sistema difensivo⁶⁰; il quale se con De Sanctis e Spaventa ebbe il senso di una giusta polemica contro il « costume culturale e accademico italiano, superficiale e versipelle, positivista allora come giobertiano fino al giorno prima »⁶¹ e non implicò mai la chiusura verso i nuovi problemi che si imponevano alla cultura nazionale più avanzata, significò invece per gli « ortodossi », guidati dal Vera, fuga dal problematismo e adesione ad un misticismo religioso che veniva a coincidere con gli interessi economico sociali della estrema destra, nazionalista e bismarckiana⁶².

In concomitanza con il clima culturale determinatosi verso la fine del secolo, il ritorno del Di Giacomo, nel 1893, al fantastico avverrà nel segno di una totale sfiducia verso i poteri della ragione, rispecchiando la contemporanea tendenza a rituffare nel mistero (spesso quello delle scienze occulte) le sorti dell'uomo. Nel nuovo gruppo di racconti che compongono *Pipa e boccale* si assiste infatti all'esaurirsi dell'antica moda letteraria, al venir meno della piacevolezza del gioco degli effetti, sicché si può ben dire che vi scompare

tradizionalisti rimangono devote al clero, la cui alleanza diventa indispensabile per il contenimento dell'incipiente socialismo. Su questo terreno avviene una sostanziale unificazione tra gli hegeliani di Napoli e i positivisti moderati del Nord ». (M. Quaranta, *Positivismo ed hegelismo in Italia*, in L. Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1971, vol. V, p. 577).

⁶⁰ « Il giornale napoletano di filosofia e lettere » nasce infatti in senso anti-positivista, per ricostituire il fronte hegeliano, incrinatosi a Napoli già dal 1863-1864. Tra l'altro esso ospita nel 1872 gli articoli di B. Spaventa *Sulle psicopatie in generale*, polemici rispetto a quelli del Tommasi e del De Crecchio (pubblicati invece ne « Il Morgagni » tra il 1871 e '72) che, pur nelle opposte conclusioni, individuavano i rapporti esistenti tra alterazioni somatiche e alterazioni psichiche.

⁶¹ B. Spaventa, *Unificazione nazionale ed egemonia culturale*, a cura di G. Vacca, Bari, Laterza, 1969, p. 288.

⁶² « Il tema del « supremo cimento » e della conquista « come strumento di civiltà », quello della nazione « forte » come sua legittima scudiera e quello — strettamente connesso ai primi due — della superiorità della razza bianca rispetto alla razza nera, costituiscono lo specchio del precipitare della dottrina « ortodossa » da un moderato « riformismo » all'oltranzismo ideologico più acceso nella impostazione delle lotte di classe del periodo imperialistico » (G. Oldrini, *Gli hegeliani di Napoli, Augusto Vera e la corrente ortodossa*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 266).

il « fantastico » vero e proprio, legato alla sospensione di giudizio del lettore⁶³, così come prova del resto la riscrittura di *Odochantura*. Qui la scoperta dell'omicidio commesso da un insospettabile studioso per arricchire la propria collezione di insetti rari avalla solo le moralistiche conclusioni del narratore:

« Non sono io forse uno studioso appassionato della mia scienza e non è più forte la mia passione della mia nervosità? M'offerissero due-mila marchi io non darei l'*Odochantura melanura*, no, no, sul mio onore, non la darei. È il mio orgoglio, il mio vanto ...

Che cosa è l'uomo, miei cari amici, che cosa è l'uomo! »⁶⁴

La maniera edulcorata di utilizzare lo « straordinario » rivela ormai le distanze del Di Giacomo dai modelli giovanili e soprattutto dal razionale ateismo di Poe. Non sarà inopportuno tener conto allora di quella tradizione pedagogica nostrana, rinnovata per di più negli anni Ottanta dal Collodi e dal De Amicis.

Se di racconto o favola destinata esplicitamente all'infanzia si potrà parlare molto più tardi — *L'orologio dello zio Sigismondo* è del 1910, ma *Perlina e Gobetta* è del 1899⁶⁵ — gli esempi di questo nuovo itinerario artistico tuttavia sono forniti già dalla produzione poetica antecedente ed in particolare da *Fantasia* (1897) che, pur modificando lo schema dei dickensiani racconti di Natale, ne ripropone l'etica filantropica e la lezione dei buoni sentimenti.

Non è un caso che le finalità pedagogiche conducano nei racconti di *Pipa e boccale* a rappresentare la Germania come mondo impietoso, contro natura, ove il mito della razionalità scientifica produce scienziati folli e vittime dei propri esperimenti (si pensi a *Brutus*) o feroci « città meccaniche », pronte ad eliminare gli individui più deboli:

« La vecchia Norimberga vi manda all'aria ossigenata della montagna e del bosco i suoi poveri folli: città meccanica, essa si libera di

⁶³ Si tratta evidentemente di una linea di tendenza che se culminerà in *Suzel, addio!* avrà però le sue eccezioni ne *La fine di Barth* o in *Garofani rossi*.

⁶⁴ S. Di Giacomo, *Odochantura melanura*, in *Le poesie e le novelle* cit., p. 554.

⁶⁵ Nel 1899 Di Giacomo scrisse per la Sandron due testi destinati alla « Collezione per l'infanzia »: *Perlina e Gobetta* (racconto fantastico) e *La piccola ladra* (avventura di un povero violinista) ripubblicati presso la stessa casa editrice nel 1921.

tutti i guasti suoi congegni. Talvolta, ne' giorni secchi e ventosi, arriva fin alla mia finestra uno strano rumore, l'eco d'un gridio continuo, alimentato da varie e strane intonazioni vocali. L'acuta temperatura scuote la nervosità di quell'orologio di cui stridono, nella maniera più aneuritmica, e s'agitano le ruote umane. Vi giuro, amici miei, che, per quanto abbia fatto, io non mi son potuto abituare ancora a codesto incessante strepito de' guasti ingranaggi della ragione e della conoscenza »⁶⁶.

Va da sé che l'insofferenza del nevrotico scrittore meridionale nei confronti dei « razionalissimi » tempi moderni sottintendeva un ideale etico di fratellanza e amore che egli vedeva cancellato in un mondo volto all'industrializzazione. Non a caso egli registrerà la crisi dei valori tradizionali, connessa al nuovo metodo di sviluppo della società, scegliendo come emblema « non immaginario » la Milano del primo Novecento⁶⁷. Naturalmente Di Giacomo non va oltre la registrazione di uno stato di personale disagio e sarebbe erroneo caricare di ulteriori implicazioni le sue rapide note di viaggio. Le critiche rimasero sul piano della istintività e mostrarono l'incapacità dello scrittore napoletano a modificare gli schemi culturali e ideologici entro cui si era formato. Anzi, in una totale indifferenza verso la realtà storico-politica del momento⁶⁸, sempre il « fantastico » sancì la possibilità di evasione dal quotidiano; permise di trasformare i suoi modi di percepire la realtà, di mutare i rapporti spazio-tempo in una visualizzazione del passato o in un'assimilazione della parola alla musica.

L'estetismo, palese già negli anni di *Minuetto del settecento*

⁶⁶ S. Di Giacomo, *Erinnerst du dich?* in *Le poesie e le novelle*, cit., p. 943.

⁶⁷ È noto che, diversamente da quanto indica il Cecchi (cfr. *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, 1969, vol. IX, p. 111), lo scrittore non fu mai in Germania, più volte fu invece a Milano per motivi di lavoro e da qui inviò la lettera del 1° agosto 1906 ove si legge: « La mia professione mi costringe a frequentare queste creature per cui l'amore è occupazione che si fa con l'orologio alla mano, per cui il romanzo, il dramma, la novella, l'intervista, la poesia stessa son cose che non derivano se non da una intenzione puramente e semplicemente bottegaia » (S. Di Giacomo, *Lettere a Elisa*, a cura di E. Siciliano, Milano, Garzanti, 1973, p. 11).

⁶⁸ Indicativi gli episodi ricordati dal Croce nel suo *Salvatore Di Giacomo e il canto del grillo* (1938), in *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1952, vol. III, pp. 427-429.

(1881), caratterizzò sempre più la sua produzione e lo vincolò a un destino di « testardo e sconfitto riesumatore del passato »⁶⁹ di cui non è che un segno l'amore per il Settecento, visto come un modello di stile e di eleganza, un classico del *joli*, secondo i dettami degli aristocratici Gautier e Goncourt⁷⁰.

Tali scelte immancabilmente riconducono al clima del decadentismo, soprattutto al mito della sensibilità d'eccezione, fatto proprio dal d'Annunzio e dal Fogazzaro. E infatti, in anni di incalzante massificazione e di già matura industria culturale, Di Giacomo continuava a credere all'« aura » del messaggio letterario e capovolgeva, grazie agli appigli fornitigli dall'estetica crociana, l'esperienza del realismo in un idealismo romantico, ritardato e velleitario⁷¹. Naturalmente l'operazione trovava le premesse nel modo in cui era nato l'approccio stesso dello scrittore nei confronti del reale, e precisamente nella tendenza a risolverlo in un realismo irrazionale e a cogliere la vibrazione lirica dell'oggetto.

Pertanto, analizzando la produzione realistica alla luce di quella fantastica, avverrà di individuare in essa una logica compositiva che spesso presenta numerose analogie con quella utilizzata nella più antica produzione. Lo schema a cui è riconducibile il racconto fantastico, almeno per il periodo 1879-80 è il seguente: a) rappresentazione del normale e del quotidiano, b) irruzione dell'elemento nuovo imprevedibile, c) turbamento del testimone, d) ritorno alla normalità grazie all'umoristica sorpresa finale. E sembra funzionare anche nel passaggio al realismo avvenuto all'incirca nello stesso periodo.

Si veda la novella *Conversione*, anch'essa esclusa dalle raccolte posteriori del Di Giacomo e tra le poche di intonazione umoristica. Apparve in tre puntate sul « Corriere del Mattino »⁷² e la terza presenta: a) rappresentazione di un interno borghese, b) rumori notturni, c) spavento del narratore, d) scoperta della tresca amorosa della servetta e del giardiniere e quindi rimozione dell'elemento pauroso e passaggio al comico.

⁶⁹ A. Palermo, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1972, p. 87.

⁷⁰ Cfr.: P. G. Castex, *La critique d'art en France au XIX siècle*, Paris, 1959.

⁷¹ Non mancano esempi nelle novelle de *L'ignoto* (Lanciano, Carabba, 1920) tra cui soprattutto *Il posto* e *Suo nipote*.

⁷² Cfr. « Il Corriere del Mattino », Napoli, 10-11-12 agosto 1879.

Naturalmente la finale ricomposizione di un equilibrio turbato (*d*), che già non sempre era presente nei racconti fantastici, non vale nel confronto con una realtà negativa che l'autore non può rimuovere con il facile gioco delle paure risparmiare. È il caso di *Ultima rappresentazione*⁷³, ove alla descrizione della morte della piccola Carmelina (*b*) segue la rappresentazione del dolore paterno il cui sfogo è romanticamente incentivato dal lontano riecheggiare di un canto di « tristezza inesprimibile » (*c*). Ma è soprattutto nei racconti scritti in prima persona — ad esempio in *Vulite o vasillo?* (1888) — che il compito del narratore risulta, evidentemente, non più quello di chi esorcizza l'evento imprevisto che è il « documento umano », bensì quello di chi si fa « mediatore » tra il pubblico e la realtà, comunicando le commozioni, i turbamenti che la scoperta della malattia, della povertà, della sofferenza provocano in lui:

« Quando mi vide si levò, pallidissima; levò le braccia in atto disperato e balbettò tra singhiozzi: — *Signó! È muorto! È muorto!*

Ti giuro, cominciai a piangere anche io, come un fanciullo.

Ella, ricaduta a sedere aveva poggiato le braccia sulla tavola e sulle braccia nascondeva il volto, singhiozzando.

Io ero rimasto in piedi, dinanzi a lei, muto: non sapevo che dirle »⁷⁴.

Il fantastico garantisce dunque al Di Giacomo la centralità del personaggio che funge da testimone. Schermo del suo disorientamento di intellettuale, il testimone può coincidere, come si è visto, tanto con l'io narrante (in *Vulite o vasillo?*⁷⁴) quanto con qualsiasi personaggio il cui stato d'animo diventi pretesto di scrittura (in *Ultima rappresentazione*). Ma il procedimento può estendersi ancora fino ad includere nella funzione testimoniale il pubblico dello spettacolo teatrale: è quel che avviene nel notissimo *Mese Mariano*, ove il gioco della informazione celata alla sola protagonista⁷⁵ crea effetti oltremodo patetici.

Ancora dal fantastico viene la tendenza ad accentuare gli elementi descrittivi che caricano la realtà di connotazioni orride e pau-

⁷³ La novella, proposta al pubblico quasi contemporaneamente ne « Il Corriere del Mattino » (Napoli, 12 marzo 1880) e ne « La Gazzetta letteraria » (Torino, 6-13 marzo 1880), fu ripubblicata dal Di Giacomo come la prima che egli avesse scritta nel supplemento al « Varietas », Milano, 15 gennaio 1921.

⁷⁴ S. Di Giacomo, *Vulite o vasillo?* in *Le poesie e le novelle*, cit., p. 796.

⁷⁵ « E su lei che s'allontana con la sua pena differita, il pubblico scorgerà gravare un avvenire ancor più nemico » (A. Palermo, *op. cit.*, p. 98).

rose, si da turbare fortemente il lettore. Tale concentrazione compare nella prima redazione della novella *Gabriele* (1888), allora intitolata *In chiesa* (1881)⁷⁶, e ancor più in *Storia di quattro soldi*⁷⁷ ove perfino il miserabile mendico è ritratto con i gesti convulsi e i movimenti sconnessi finora attribuiti da Di Giacomo alle vittime delle allucinazioni:

« — Andate a lavorare! — brontolò.

Don Michele rimase fulminato; non si mosse, gli tenne dietro con lo sguardo atono, la bocca aperta. Poi rise d'un riso convulso, torcendosi le mani. Fino a tardi, fu una rabbia feroce che lo tenne lì, ora chiedeva senza più incertezza, chiedeva a voce chiara, nettamente, per l'abitudine d'un momento resa vecchia e sfacciata dalla necessità ».

E l'abitudine viene conservata negli anni del « verismo dominante ». Tra gli altri⁷⁸, si pensi al caso di *Documenti umani* (1887), un bozzetto dall'evidente genesi giornalistica oltre che dal titolo programmatico. L'autore vi segue una tecnica narrativa somigliante a quella del racconto poliziesco, presentando prima gli effetti (un cadavere) e obbligando, quindi, mediante indizi (la lettera), a risalire alle cause (l'onore perduto)⁷⁹. Il tema del suicidio per delusione amorosa, scontato nella narrativa del secondo Ottocento, vi è proposto in modo abbastanza sorprendente, attraverso una allucinante descrizione iniziale che porta a soffermarsi sul tonfo del corpo che cade, sullo spavento dei sorci che frugano tra i cocci e le immondizie, fino alla macchia pittorica della calza bianca della giovinetta, nel fango e nella « nera poltiglia luccicante ».

Evidentemente per un autore quale il Di Giacomo che si tenne sempre abbastanza lontano dal canone dell'impersonalità naturalistica — « ... l'io ho cercato di sempre accamparcelo; esso vibra per

⁷⁶ F. Schlitzer riporta alcuni brani di *Chiesa bisantina* (1883), mettendoli a confronto con gli analoghi di *Gabriele* (cfr. *op. cit.*, n. 278, pp. 162-163); l'esame andrebbe però completato, tenendo presente che la prima stesura è quella del 1881.

⁷⁷ Esclusa dalle successive raccolte di novelle curate dal Di Giacomo, compare nel « Fantasio », Napoli, 10 agosto 1881.

⁷⁸ Enzo Siciliano riconosce elementi « gotici » ne *Le bevitrici di sangue* (cfr. *Lettere a Elisa*, cit., pp. XVII-XVIII).

⁷⁹ « Il s'agit donc, dans le roman à énigme, de deux histoires dont l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante » (T. Todorov, *Typologie du roman policier*, in « Paragone », Roma, n. 202, 1966, p. 7).

nevrotica necessità in tutte le cose mie, e per quanto io m'adopero a tenerlo a bada quello riesce in mezzo, come si dice, pel rotto della cuffia»⁸⁰ — l'incontro con il pubblico doveva avvenire sulla base di una scoperta emotività che garantisse sia all'uno che all'altro il riconoscimento di una generosa sensibilità. È un metodo, è chiaro, che ribadiva la scarsa disponibilità della cultura moderata napoletana verso le provocazioni zoliane che smentivano e contrastavano ogni « innato vizio di spiritualità ». Interessante è allora por mente al « Fantasio », il giornale d'avanguardia che ospitava, accanto agli studi critici dell'informatissimo Pica sia su Zola che sugli altri contemporanei scrittori francesi, le dichiarazioni di romanticismo inguaribile del Di Giacomo stesso⁸¹ e racconti fantastici, scritti dal Pica medesimo⁸² o tradotti da Gérard de Nerval⁸³. È uno sfondo sul quale ben si colloca quel manifesto letterario intitolato *Acquerello* che Di Giacomo compose per mostrare le affinità tra pittura e narrativa. Rileggendolo, vi appaiono i fondamenti di un'estetica che allontanava lo scrittore da una conoscenza scientifica della realtà; lasciandogliela commisurare solo al sovrano metro dei propri sentimenti, nella idealistica pretesa di poter realizzare grazie ad essi la totalità dell'esperienza conoscitiva:

« ... Quadro o bozzetto, tempera od acquerelli, voi troverete sempre nell'inesorabile pittura della vita una felicità o un dramma. Perché due cose solo esistono. L'amore, il dolore »⁸⁴.

Caterina De Caprio

⁸⁰ Cfr. *I pubblicisti: Salvatore Di Giacomo*, ne « L'occhialetto », cit.

⁸¹ « Oggi si dice persino che l'arte è un lusso; parola vuota. Sono un lusso le malattie? L'arte è malattia dell'anima. Per questo, nella creazione, l'artista è uno sbaglio o una malignità di creatore [...] Una umanità di cretini sarebbe più logica; vivono questi nell'inerzia delle loro facoltà mentali, vivono e vegetano; nella morte cadono in un abisso profondo ove anima e corpo s'appesantiscono. Ma l'anima dell'artista si scioglie triste e leggiera da' resti corporei, vibra come una nota malinconica nell'aria sale perduta e dolorosa, al mistero d'un infinito incomprendibile » (S. Di Giacomo, *Le memorie di un ebete*, in « Fantasio », Napoli, 25 settembre 1881).

⁸² *Lo spettro di Fa-Choa-ni*, in « Fantasio », Napoli, 25 ottobre 1881.

⁸³ *Storia d'un soldato di piombo e d'una ballerina di carta*, in « Fantasio », Napoli, 4 settembre 1882.

⁸⁴ S. Di Giacomo, *Acquerello*, in « Fantasio », Napoli, 10 settembre 1881; ristampato in S. Di Giacomo, *Scritti inediti e rari*, cit. pp. 8-11.

OBSERVACIONES SOBRE ALGUNOS CURSOS AUDIOVISUALES DE ESPAÑOL EMPLEADOS EN ITALIA

Después de nuestro primer acercamiento ¹ a los problemas que plantea la enseñanza de una lengua extranjera en Italia, nos parece oportuno analizar, aunque sea rápidamente, algunos textos modernos de Lengua Española. A falta de cursos preparados específicamente para estudiantes italianos, y pasando por alto los que se basan en otros idiomas ², creemos que lo más conveniente sería interesarnos por los siguientes textos:

- a) *Vida y diálogos de España*;
- b) *Lengua y vida españolas*;
- c) *Español en directo* ³,

¹ F. Liberatori - M. G. Micci Scelfo, *Importanza della lingua parlata in contrapposizione ai metodi tradizionali. Uso e funzioni della lingua*, « AION - Sezione Romana », XIX, 1, (1977), pp. 150-158.

² Entre los cursos preparados en Inglaterra, y que emplean, aunque en medida mínima, el inglés, se pueden recordar: *Ealing Course in Spanish*, by Ealing Technical College, London, Longman, 1971; *El Español Práctico* by P. J. Fitzgibbon, G. Harrap & Co Ltd., y Editorial Alhambra, Madrid 1964 (tiene diálogos muy vivos, pero presenta la gramática de forma tradicional, y, además, carece de material visual); existe también versión italiana (por A. M. Gallina): *Corso pratico di lingua spagnola*, Firenze, Valmartina, 1975.

De los cursos preparados en Francia y que también utilizan el francés citamos: J. Donvez, *Dialoga*, París, Dunod, 1970; L. Dabene, *¿Qué tal Carmen?*, París, Armand Colin, 1968; Leon, Gutelman, Labarre, García, *Hoy en día*, Boulogne, Rank audio-visuel, 1971 (sólo audio-oral).

En Suiza, J. P. Borel y Marisol Sánchez de Jeanneret han completado su curso *¿Le gusta España?*, La Tour-de-Peilz, Delta, 1974, con un suplemento en lengua francesa y otro en lengua alemana.

A. J. Rojo Sastre - P. Rivenc - A. Ferrer, *Vida y diálogos de España*, París, Didier, 1968 (dos niveles).

³ *Lengua y Vida Españolas*, Madrid, Editorial Mangold, 1971 (3 cursos).

ya que los tres no tienen en cuenta la lengua materna de los estudiantes ni su edad ni el tipo de escuela que están siguiendo.

Acercas de esos últimos puntos no estamos convencidos de la oportunidad de presentar una lengua « neutra », indiferenciada e igual para todos, puesto que hay que tener presentes factores lingüísticos, sociales y psicológicos⁴ para hacer y/o escoger un curso cuanto más posible cercano a los intereses de los estudiantes que van a seguirlo. Pero sería difícil prever todas las posibilidades y, además, se acabaría por dar a los estudiantes sólo un léxico diferenciado según los varios cursos pero no una competencia lingüística de base.

Sánchez-Ríos-Domínguez, *Español en directo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976 (1/A y 1/B);

Sánchez-Cabre-Matilla, *Español en directo*, idem (2/A y 2/B).

Lengua y Vida Españolas, Ier Curso, (L. y V. Esp.) está compuesto por:

- libro (con dibujos y muchos ejercicios bastante tradicionales);
- cuaderno con ejercicios estructurales;
- 2 cintas de diálogos y textos;
- 10 cintas de ejercicios;
- 13 filminas.

Vida y diálogos de España, Ier nivel, (V. y D. E.) comprende:

- libro del profesor (con esquema de desarrollo progresivo y cuadros sinópticos de lo que se presenta en cada lección. Cada una de las 26 Unidades didácticas tiene un diálogo de 21 « battute » y dos situaciones gramaticales con 24 frases especialmente importantes);
- libro de imágenes;
- cuaderno del alumno (con textos de lecturas y preparación para el dictado);
- 12 cintas magnetofónicas (con los diálogos y las situaciones gramaticales);
- 7 cintas con los textos de lectura;
- cintas para los dictados;
- 26 filminas;
- lista alfabética de las formas empleadas.

Español en directo, 1/A y 1/B, (ESP. en D.) comprenden:

- guía didáctica (también en inglés);
- libro del alumno;
- cuaderno de ejercicios;
- libro de ejercicios estructurales;
- cintas magnetofónicas (o cassettes);
- filminas.

⁴ F. Liberatori - M. G. Micci Scelfo, *op. cit.*, pp. 154-155.

Así, pensamos que para los principiantes — aunque sigan distintos tipos de escuela — sean preferibles cursos idénticos, donde la lengua sea vista como medio de comunicación, según la definición de Beljaev⁵; pero el problema no está todavía completamente resuelto

⁵ B. V. Beljaev, *Saggi di psicologia dell'insegnamento delle lingue straniere*, Firenze, La Nuova Italia, 1968 (III ristampa, 1974), p. 17; después de volver varias veces sobre este asunto, en la p. 221 añade « La lingua, in quanto fenomeno d'ordine sociale, è un insieme di mezzi lessicali e grammaticali astratti e di norme della comunicazione quale scambio del pensiero, mentre il linguaggio è un fenomeno d'ordine psicologico individuale e rappresenta il concreto svolgersi di questa comunicazione ».

A este propósito el lingüista ruso, a diferencia de Saussure que con « langage » comprendía tanto la « langue » como la « parole », es decir la capacidad de comunicar mediante signos orales (y escritos), opone lengua a « lenguaje », entendiendo con este término *il possesso pratico di una lingua* (p. 17), la utilización individual para comunicar con los demás.

Ya nos hemos encontrado con « difficoltà terminologiche che nascono dai vocaboli usati in accezioni diverse a seconda degli autori » (M. Leroy, *Les grands courants de la linguistique moderne*, trad. it., *Profilo storico della linguistica moderna*, Bari, Laterza, 1973, p. 134).

Entre las más significativas dificultades vemos las que tratan de completar la definición saussuriana de lenguaje (*langue + parole*): para Hjelmslev hay tres maneras de concebirlo: *schema* (la forma pura), *uso* (todas las costumbres), *norma* (forma material); a la dicotomía *Langue/parole* el lingüista danés le sustituye *schema* y *uso* (en: Leroy, *op. cit.*, p. 134).

E. Coseriu, *Sistema, norma y habla en Teoría del lenguaje y Lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962, al contrario, con *habla* (= *parole*) entiende todas las manifestaciones de todos los individuos; la *norma* representa el primer grado de abstracción y contiene los denominadores comunes del habla, eliminando las variantes individuales, ocasionales o momentáneas; el *sistema* representa el segundo grado de abstracción y contiene sólo lo que en la norma es indispensable para comunicar (como la *langue* de Saussure).

También los lingüistas italianos se han preocupado por este problema: Bertoni, por ejemplo, distinguía entre *lenguaje* (actividad individual del espíritu) y *lengua* (producto colectivo de la actividad individual).

En el mundo de lengua inglesa al binomio *langue/parole* le corresponde el de *language/speech*; pero, como *language* comprende tanto « langue » como « langage », en obras inglesas o americanas traducidas al francés se encuentra *langage* en acepciones muy diversas de las que tenía anteriormente (lo mismo creemos que ocurra en italiano).

Para Chomsky y los discípulos de la teoría de la gramática generativa y transformacional los términos « competence » (competencia) y « performance » (actuación) indican el dualismo saussuriano *langue/parole* (Cfr. *La Linguistica. Guida alfabetica*, por A. Martinet, Milano, Rizzoli, 1972, p. 174).

ya que habría que respetar la edad de los estudiantes. El hecho es que ciertos cursos, aunque presenten un léxico mínimo válido para permitir comprender y hablar (y también escribir en) la lengua extranjera, incluyendo asimismo las estructuras lingüísticas más frecuentes y útiles, dejan muchas perplejidades al emplearlos con estudiantes no de diez o doce años sino con jóvenes universitarios que no se sienten suficientemente « motivados » delante de estos textos y, por lo general, sólo notan — a causa de cierta « mala » costumbre adquirida en la escuela — las peculiaridades morfológicas (plurales, acento, verbos irregulares, etc.), olvidando, o ignorando, que la lengua no está constituida por una serie de reglas.

Como ya dijimos en Italia no sólo no existen cursos de Español para estudiantes italianos sino que estos mismos cursos preparados en el extranjero — aunque se apoyen en estudios teóricos y metodológicos rigurosos — no pueden respetar algunas sub-clases de factores lingüísticos y sociales como: diferencia entre L_1 y L_2 , interferencia entre L_1 y L_2 , medio ambiente y educación recibida por el estudiante, etc.

Para llegar a dominar una lengua extranjera, es decir para tener ese « possesso pratico » de la misma, como sabemos ha sido reconocida la importancia de presentar estructuras morfológicas y lexicológicas nuevas en contextos situacionales ⁶. Claro que eso no significa

Sobre el significado que por lo general se da a « lenguaje », puede cfr. *La linguistica*, op. cit., pp. 189-196 y M. Leroy, op. cit., pp. 123-131.

⁶ Después de precursores como Gouin y Viëtor, cuyos principios, violentamente contrarios a la escuela de Plotz que se basaba en la gramática y en la traducción, dieron origen al « Metodo Diretto » (cfr. W. F. Mackey, *Language Teaching Analysis*, edición francesa *Principes de Didactique Analytique*, Paris, Didier, 1972, p. 202), recientemente se ha vuelto a insistir sobre este aspecto. Cfr. a J. Lyons, *Introduzione alla linguistica teorica*, Bari, Laterza, 1971: « È spesso impossibile dare il significato di una parola senza « metterla in contesto » » (p. 542) y, más adelante « Ogni enunciato (o parlatto) occorre in una particolare situazione spazio-temporale che include il parlante e il ricevente, le azioni che essi stanno compiendo in quel momento ed i vari oggetti ed eventi esterni ... Esso include anche il tacito consenso, da parte del parlante e del ricevente, a tutte le convenciones, le credenze e i presupposti rilevanti « dati per scontati » dai membri della comunità linguistica a cui essi appartengono » (p. 546); o a P. Herriot (*Lingua, insegnamento e psicologia*, Bologna, Zanichelli, 1972) quien afirma que « le situaciones in cui avviene l'insegnamento della lingua dovrebbero essere il *contesto normale* della costruzione che si sta insegnando. Questo è importante, prima

ignorar la teoría, sobre todo a ciertos niveles, ya que « se non si studia la teoria non si può imparare la lingua scritta (lettura e scrittura), non si può avere un rapporto di consapevolezza con determinati fatti della lingua, non ci si può proporre di perfezionarne il possesso, non si riesce ad eliminare dal proprio linguaggio determinate inesattezze o difetti » ⁷; en fin, insiste Beljaev, habría que preferir la práctica a la teoría, porque « solo la pratica conduce al possesso autentico della lingua straniera » ⁸.

Así, para que el estudiante aprenda el uso activo de la lengua viva, de todos los días, se han rechazado las gramáticas normativas, sustituyéndolas con cursos audiovisuales situacionales o estructuro-

di tutto, perché si apprende la lingua per prima cosa nel suo contesto; e in secondo luogo, perché si ha una motivazione quando si usa la lingua per uno scopo, soprattutto se è uno scopo interessante. Un altro beneficio di questo approccio è che permette di esercitarsi sia nella comprensione che nella produzione della lingua. Un ultimo vantaggio che si ottiene dall'usare un contesto non linguistico è che rende possibili *usi* diversi della lingua che si insegna » (pp. 49-50).

Por su parte D. A. Wilkins, (*Linguistica e insegnamento delle lingue*, Bologna, Zanichelli, 1973) considera importante presentar la lengua en situaciones previsibles porque « Nei casi in cui sia facile prevedere le necessità immediate del discente, un programma situazionale potrebbe fornire l'alternativa ad uno basato sulla grammatica tradizionale » (pp. 146-147). Como W. D'Addio Colosimo, (*Lingua straniera e comunicazione. Problemi di glottodidattica*, Bologna, Zanichelli, 1974), no sólo « L'apprendimento di una lingua straniera non potrà assolutamente prescindere dall'uso linguistico effettivo nelle sue varianti » (p. 13), sino que « La situazione deve ... essere motivata e quindi motivare l'allievo ad esprimersi creando in lui la sensazione di partecipare ad un'attività comunicativa che abbia una realtà psicologica e umana (p. 65).

Además la importancia del contexto se demuestra indispensable « sia sulla decodificazione sia sul ricordo di messaggi parlati » (Dennis B. Fry, *Ricezione e percezione del discorso* en AA. VV., *Nuovi Orizzonti della Linguistica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 52). También Manfred Bierwisch, *Semantica* (en: *Nuovi Orizzonti*, op. cit., p. 221) insiste sobre el hecho de que « L'interpretazione semantica di una data frase potrebbe dipendere, in parte, dal particolare contesto linguistico o extralinguistico in cui compare. In altre parole, una frase che è ambigua se è presa a sé, potrebbe avere soltanto un'interpretazione se compare in un particolare universo di discorso ». La reciente *Linguistica Española* (Publicaciones de la Universidad de Sevilla, IIIa ed., 1975) de Vidal Lamiquiz se ocupa de este problema (cfr. pp. 386-388).

⁷ B. V. Beljaev, op. cit., p. 25.

⁸ Idem, p. 26 y W. D'Addio, op. cit., p. 12, quien confirma que « conoscere una lingua ... vuol dire soprattutto comprenderne ed assimilarne gli usi ».

globales, refiriéndonos — con ese término — «alla modalità e ai tempi di percezione dei messaggi linguistici»⁹ y prefiriendo aplazar las investigaciones *sobre la lengua* a cursos superiores.

Ahora bien, puesto que en nuestra escuela una minoría de estudiantes puede cursar clases de español (inútil e inoportuno — en esta ocasión — buscar las causas de esa realidad), y puesto que de esta minoría muy pocos llegan a la Universidad (en los institutos de segunda enseñanza superior las cátedras de español son más escasas que en la escuela media) nos encontramos con que un 90% de nuestros alumnos son principiantes. De ahí que tengamos que recurrir a cursos que a mucha gente les parecen infantiles e incluso contraproducentes para dar un suficiente conocimiento (entendiendo con ese vocablo la capacidad de elencar reglas) de una lengua extranjera. Claro que en línea general a esos cursos — cualquiera que sea la seriedad de la teoría en que se fundan — no podemos pedirles que preparen los estudiantes a traducir de una lengua a otra ni, mucho menos, a emitir reglas; pero es indudable que — cursados con asiduidad y diligencia — consiguen darles las cuatro habilidades de base¹⁰ y que, con oportunas ejercitaciones, pueden también permitirles traducir con mayor soltura de lo que ocurría con los métodos «grammaticali-traduttivi».

En nuestro caso, como decíamos, el problema surge porque:

- 1) la mayoría de los estudiantes universitarios no conoce el español;
- 2) los cursos existentes y más empleados en nuestro país están preparados en el extranjero;
- 3) no existen cursos para jóvenes de unos veinte años¹¹.

⁹ W. D'Addio Colosimo, op. cit., p. 57.

¹⁰ B. V. Beljaev, op. cit., p. 36 «L'apprendimento pratico della lingua fa ... acquisire loro [a los estudiantes] abitudini e capacità, per mezzo delle quali si realizza l'attività del linguaggio in una data lingua straniera, vale a dire l'ascoltare, il leggere, il parlare, lo scrivere». W. D'Addio, por su parte, aunque presenta las cuatro habilidades en un orden distinto (comprensión y producción de la lengua oral, comprensión y producción de la lengua escrita) añade que «Pur volendo prescindere da un iter particolare una conoscenza completa della lingua richiede il concorso di ciascuna delle quattro abilità» (p. 31).

¹¹ Como ya dijimos la edad constituye uno de los factores más importantes para aprender una lengua extranjera y sobre este asunto existe una abundante bibliografía de psicólogos y de lingüistas que, partiendo de la adquisición de la lengua materna, han llamado la atención sobre la edad más oportuna para apren-

Por consiguiente nos vemos obligados a:

- a) empezar desde las fórmulas de presentación y de saludo, y — como el tiempo a nuestra disposición no es mucho y creemos imprescindible enseñar en dos años la lengua «fundamental» — seguir con cierta prisa, lo que contrasta con la técnica aconsejada por los propios autores y que aparece negativa para con la eficacia de la instrucción misma;
- b) recurrir a textos que — aunque preparados en el extranjero — no estén vinculados a lenguas específicas (lo que, como es fácil suponer, llevaría consigo otras dificultades para nuestros estudiantes);
- c) integrar estos cursos con otro material más apto para la edad de nuestros estudiantes y más cercano a su medio ambiente y a la educación que han recibido, so pena de quitarles un verdadero interés en estudiar el español.

Para analizar un curso o más cursos según Mackey¹² es oportuno considerar:

der una lengua extranjera. Entre las obras que nos han parecido más adecuadas a nuestro trabajo, cfr. *The Linguistic Science and Language Teaching*, London, Longmans, 1964 (de M.A.K. Halliday, A.M.C. Intosh, P. Strevens), pp. 178-181 y singularmente «it is about of the age of eight or nine that maturation begins to render it somewhat more difficult to learn a language» y, por lo tanto, «the earlier learning, the better». Por su parte D. A. Wilkins, op. cit., pone de relieve que «l'età è una variabile importante ... perché si sa che, con il progredire degli anni, il potenziale di apprendimento cambia» y que, viviendo en un país extranjero, «i bambini riescono a parlare entrambe le lingue con una scorrevolezza e precisione che li rendono irriconoscibili da parlanti monolingui, mentre gli adulti venuti in contatto con la seconda lingua non riescono mai a liberarsi di 'tracce' della lingua madre»; después, refiriéndose a estudios de la neuropsicología el lingüista inglés ha señalado la oportunidad de introducir el estudio de las lenguas extranjeras en la primera enseñanza, aunque sobre este problema no todos están de acuerdo: Beljaev, por ejemplo, advierte que se puede «insegnare ai bambini una lingua straniera solo quando abbiano consolidato la propria, vale a dire verso gli 8-10 anni» (op. cit., p. 33). También W. D'Addio (op. cit., p. 52) pone de relieve las dificultades de aprender una lengua extranjera después de la primera infancia porque el sistema lingüístico materno «agisce come costante fonte di interferenza nei confronti di quello straniero».

Sin embargo, mientras por un lado es más fácil aprender una lengua extranjera durante la infancia, existe una mayor motivación y todo un conjunto de experiencias que pueden facilitar aprenderla en la edad adulta: de ahí la utilidad de cursos realmente para adultos.

¹² W. F. Mackey, op. cit., pp. 264-308.

- | | | |
|---|---|---|
| 1) <i>la selección y la progresión de las</i> | } | a) estructuras de frases y locuciones;
b) formas flexionales;
c) palabras estructurales o funcionales (preposiciones, conjunciones, pronombres, auxiliares, determinativos, adverbios de interrogación, de negación). |
| 2) <i>la selección lexicológica de los</i> | } | a) nombres concretos;
b) nombres abstractos;
c) cualificativos;
d) verbos. |
| 3) <i>la selección semántica</i> | } | a) lexicológica;
b) gramatical. |

Nosotros hemos preferido analizar los cursos citados en la primera página de este trabajo ateniéndonos a su múltiple vertiente de:

- a) *estructuras gramaticales* (las más importantes; cantidad y modalidad de presentación);
- b) *situación contestualizada* (veracidad y animación de los diálogos o su improponibilidad y artificiosidad; posibilidad de una buena utilización didáctica);
- c) *ejercicios y lecturas* (cómo las estructuras y el léxico activo están presentes en los ejercicios o en los «tests»; eventuales propuestas de trabajo).

Además, tienen gran importancia:

- 1) nivel del curso;
- 2) la edad de los estudiantes para los cuales el curso ha sido preparado y/o con los cuales vamos a utilizarlo;
- 3) importancia de la imagen;
- 4) pluralidad de voces y de «registros» por lo que se refiere al material grabado.

Estos últimos aspectos pueden averiguarse fácilmente: los tres cursos que nos interesan¹³ — todos para principiantes¹⁴ — según

¹³ Cfr. nota 3.

¹⁴ Por los motivos indicados al punto a) de la pág. 181 nuestro análisis se limita al primer nivel de los tres cursos.

sus Autores están preparados para estudiantes adultos, pero a este propósito no podemos no mostrar nuestra disconformidad con los Autores (sobre todo Mangold y Rojo Sastre), ya que no logramos discernir que interés van a encontrarles jóvenes de unos veinte años, y más cuando estudian en la escuela¹⁵: el texto de algunos diálogos que incluimos en el apéndice puede dar una idea de lo que venimos diciendo.

El uso de las *imágenes* (sea en el libro sea en las filmas o en las diapositivas) aparece muy superior en *V. y D. E.* que en los demás cursos: aquí no hace falta comprender las frases de cada personaje para obtener una «comprensión global» del diálogo (pensamos ahora, sobre todo, en estudiantes cuya lengua materna no

No siempre es posible conformarse con lo que los Autores consideran suficiente para un curso de dos años, por lo menos en nuestro caso, con estudiantes universitarios; por lo cual nos vemos precisados a seguir en el *primer año* todo o casi todo *V. y D. E.*, nivel 1 (que recientemente ha sido reeditado en dos volúmenes por creer los Autores que su mejor explotación puede tenerse sólo siguiéndolo durante dos años) o *Español en directo*, 1/A y posiblemente 10 lecciones de 1/B, es decir 30 en total.

Si tenemos presente que para la glotodidáctica francesa «il livello 1 corrisponde all'acquisizione del lessico e delle strutture del *Francese Fondamentale 1* e di parte del *Francese Fondamentale 2*, e si raggiunge dopo 300-400 ore di lezioni seguendo una appropriata metodologia» y que «il livello 2 comprende lo studio lessicale e strutturale del restante *Francese Fondamentale 2* e di altre parole, fino a un massimo di 6.500 parole, anche con conoscenza passiva, e richiede da 300 a 500 ore di lezione» (S. Simonelli, *Francese scuola superiore*, «Lingua e Nuova Didattica», marzo 1977, anno VII, 2, p. 8), nos damos cuenta de que en la realidad estamos muy lejos de este nivel, sobre todo en lo que se refiere al número de horas y también de palabras que habría que aprender en cada curso. Creemos que la mayoría de los estudiantes universitarios (y no sólo de español) que no puede cursar las clases sólo llega a cierto grado de conocimiento pasivo de la lengua, y, aunque, como es sabido, «le abilità di riconoscimento prevalgono su quelle produttive», puesto que «ognuno di noi è... in grado di comprendere molto più di quanto non sia in grado di produrre, non soltanto per quanto riguarda il lessico e le strutture, ma — per riportarci sul piano della competenza comunicativa — anche per quanto attiene agli usi specifici della lingua» (en: W. D'Addio, op. cit., p. 31), esta mayoría de estudiantes queda muy debajo de la media en lo que concierne la lengua activa.

¹⁵ Está claro que los adultos que tienen que viajar al extranjero por motivos de trabajo se preocupan más de aprender que de buscar motivos para reírse y no tomar en serio lo que se les propone, como ocurre, a veces, con nuestros estudiantes, cuya mayor preocupación parece ser la comprensión (y ¡traducción!).

tiene tantas semejanzas con el español como ocurre para los estudiantes italianos). En *L. y V. esp.* y en *ESP. en D.* las imágenes no siempre son suficientemente claras para la comprensión ni hay correspondencia entre cada imagen y un segmento significativo del diálogo; además, nos aparecen particularmente aptas para la descripción o también para la denominación: el dibujo representa personas paseándose y el estudiante tiene que construir la frase adecuada (útil, sobre todo, con respecto al uso de los verbos) o también representa una escena familiar acerca de la cual hay una serie de frases o de preguntas para ejercitar al alumno.

También por lo que se refiere a las grabaciones, *V. y D. E.* se aventaja sobre los demás cursos por una gran variedad de voces y por la riqueza de matices que las caracteriza, pasando de estudiantes a amas de casa que van a la compra, de ancianos a niños, a campesinos; y, aunque estas voces nos aparezcan algunas veces un poco exageradas, pensamos se trate de un recurso para que los estudiantes noten más la entonación de las frases y las repitan mejor. Además — como acabamos de decir — tanto en este curso como en *ESP. en D.* hay la posibilidad para los estudiantes de repetir las frases de los diálogos, lo que constituye una característica muy útil pero que tiene «lo svantaggio di rendere il dialogo poco naturale»¹⁶. *L. y V. esp.* tiene pocos diálogos, insistiendo las cintas sobre los ejercicios estructurales más típicos y mecánicos¹⁷; por ese motivo tampoco podría incluirse en el presente trabajo, ya que nuestro interés reside en cursos situacionales (si lo hemos examinado es porque creemos que todavía sigue empleándose bastante).

ESP. en D., aunque presenta diálogos interesantes y bastante bien hechos, tiene cintas grabadas tan sólo por dos personas: esa falta de pluralidad no sólo corre el riesgo de aburrir a los estudiantes sino que les pone delante de una lengua no auténtica (al menos si consideramos el material sonoro).

¹⁶ M. Papa - G. Iantorno, *Inglese scuola media*, «Lingua e Nuova Didattica», marzo 1977, anno VII, 2, p. 20.

¹⁷ Cfr.: *Les différents types d'exercices structuraux* de G. Delattre (en: AA. VV., *Les exercices structuraux, pour quoi faire?*); E. M. Stack, *The Language Laboratory and Modern Language Teaching*, London, Oxford Press, 1971, pp. 143-183, y J. Dakin, *The Language Laboratory and Language Learning*, London, Longman, 1973, pp. 48-53.

Para analizar las estructuras gramaticales, las situaciones contextualizadas, los ejercicios y las lecturas puede empezar uno basándose sobre los principios metodológicos en que se fundan los cursos, cuando los Autores los indican. En efecto, en algunos casos, ellos se limitan a afirmar que se proponen el uso activo de la lengua y que han incluido las estructuras gramaticales y lexicológicas más útiles y frecuentes en situaciones cotidianas, pero no explican cómo han hecho la selección y cómo la gradación y la presentación del material.

Sin duda alguna el curso que sobresale por la precisión con que se indica la selección del material del primer nivel es *Vida y diálogos de España*, cuya introducción nos informa sobre el método con el que se ha hecho y da consejos prácticos al profesor para su mejor explotación. El hecho de que *V. y D. E.* se base sobre estudios que se remontan a las investigaciones francesas acerca de la «lengua fundamental»¹⁸ y sobre la metodología estructuroglobal le

¹⁸ A este propósito nos parece útil recordar que los lingüistas M. A. K. Halliday, A. M. C. Intosh, P. Strevens, op. cit., refiriéndose precisamente a estas encuestas francesas, opinan que la selección del vocabulario oculta una paradoja, ya que «It seem to concentrate ... on one single and obvious linguistic entity, the word, easily identifiable by the fact that it is written with a space on either side. But this simplicity is an illusion» y añaden que no todos los «items» son «fully lexical» como *table, garage, question*, sino que hay otros «fully grammatical» como *de, les, dont*, y que, además, «... not all items are either fully grammatical or fully lexical; there is a scale between these extremes and some items fall more towards one polarity than the other ... The point of issue is that an item is not solely lexical: it may also be more or less grammatical. And this makes it necessary to state what grammatical notions are being used». El problema se complica, por supuesto — para emplear uno de los mismos ejemplos de los lingüistas anglosajones — con expresiones como *avoir peur* donde se preguntan «what is the status of the discrete words of which is composed?». Así, por ejemplo, diciendo que *être* y *avoir* son los «items» más frecuentes se preguntan si es posible identificar con estos infinitivos todos los tiempos y las personas, siguiendo, de esta manera, un criterio gramatical más bien que lexicológico. Los estudiosos continúan su crítica a los investigadores de *Le Français Fondamental* presentando otros ejemplos y diciendo que «no general criteria are given; nor is it clear whether these would be grammatical, lexical or semantic» (pp. 195-198).

Desechado el solo criterio de la frecuencia, sabemos que más tarde se adoptó también el de la disponibilidad.

En Inglaterra para el *Basic English* se ha escogido también el criterio de la «valence» (cfr. *Principes de Didactique...*, op. cit., pp. 251-258); pero, como hace

confiere a este curso un aspecto científico que parece faltar a los otros dos.

Las características del curso en cuestión, cuyo material está constituido exclusivamente por fuentes orales, gracias a encuestas

notar S. Pit Corder (*Introducing Applied Linguistic*, Harmondsworth, 1973 — reimpresión de 1975 —, p. 223) « We must first establish the topics and situations in which the learner must use the language and then, and only then, does the principle of frequency begin to have a relevance — the most useful (i.e. frequent) words in the most useful fields ».

Para volver a nuestro campo específico y refiriéndonos por un momento a los criterios que han seguido los autores de los vocabularios de frecuencia de la lengua española, notamos que Rodríguez-Bou (*Recuento de Vocabulario español*, Universidad de Puerto Rico, 1951: fuentes literarias 31%; f. escritas no literarias 41%; f. orales 28%) al contrario de García Hoz (*Vocabulario común, usual y vocabulario fundamental*, Madrid, CSIC, 1953: f. liter. 25%; f. escr. no liter. 50%; f. orales 25%) cuenta separadamente las formas flexionales de cada palabra. En cambio Jullian-Chao Rodríguez (*Frequency Dictionary of Spanish Words*, L'Aia, Mouton & Co, 1964: f. liter. 80%; f. escr. no liter. 20%) registran las formas regulares bajo una sola voz para la clasificación de los vocablos, pero indican las frecuencias y las reparticiones particulares para cada forma de inflexión. A su vez, Buchanam (*A Graded Spanish Word Book*, Toronto, University Press, 1927: f. liter. 90% y f. escr. no liter. 10%) cuenta las expresiones idiomáticas con determinadas palabras: « a medias » con « medio » y « a oscuras » con « oscuro »; pero su criterio no es muy riguroso: los adverbios en — mente son contados con el adjetivo que los forma; los adjetivos y participios en -ado, -ido son contados con el infinitivo, etc.

Por lo que se refiere a *Vida y diálogos de España*, la *Lista Alfabética* no toma palabras aisladas de su contexto e indica los vocablos según la frecuencia y la repartición de cada forma flexional, así, por ejemplo, el verbo *ir* está presente 26 veces, es decir según los tiempos, las personas y los contextos en que aparece por primera vez a lo largo del curso; lo mismo puede decirse de los verbos *ser* y *tener* que aparecen, respectivamente, 23 y 21 veces; 4 veces encontramos *jardín* (en su forma singular, con el morfema plural y el sufijo diminutivo: *jardinillo*, *jardincillos*); 2 veces *tienda* en su doble valor semántico; 2 veces *limpia* según su función de sintagma adjetivo femenino y de sintagma predicativo.

En cambio el índice alfabético incluido al final de *L. y V. esp.* (con el correspondiente vocablo en inglés, francés y alemán, — pormenor ese que indica cierta preferencia por la traducción) y de *Esp. en D.* se limita a contar cada palabra una sola vez, con el criterio de los diccionarios comunes.

Pero, como ha hecho notar Raimundo Ezquerro (de cuyo estudio, *Los diccionarios de frecuencia en español*, « Boletín AEPE », marzo de 1974, pp. 3-27, tomamos estas noticias) « quizás haya que encaminarse hacia un tipo de recuento en que ninguna palabra ni vocablo sea aislada de su contexto » (p. 13), aunque

llevadas a cabo en 15 provincias españolas (ciudad, villa y campo) y entre hombres y mujeres de varias edades y profesiones, con un elenco de 25 « centros de interés » (es decir según los criterios de *disponibilidad* y de *frecuencia*, ya empleados por el CREDIF para la *Elaboration du Français Fondamental*) son las de presentar grabaciones de lengua oral a través de diálogos en situaciones que simulan la realidad y de aprovecharse de la ayuda de las filmas para facilitar la comprensión de las distintas frases. Es decir que no se da importancia a los fonemas tomados de uno en uno ni a palabras aisladas, sino más bien se insiste sobre la frase completa, con toda su riqueza, su matiz de ritmo y de entonación, debidos a la alegría, a la pena, al susto, al temor, al enfado, a la duda, a la reticencia, a la prisa, etc. que pueden encerrarse en una situación cuanto más cercana a la realidad, todo lo cual hace comprender a los estudiantes qué significa comunicar algo a alguien en una segunda lengua. Las frases de los diálogos de este curso son muy breves por seguir el curso mismo los principios expuestos por el profesor Guberina¹⁹; ya que cuando superan las 15 sílabas, el estudiante nota el tiempo físico y las analiza según el esquema de su lengua materna, con evidentes resultados negativos en la repetición (y, más tarde, en la producción activa).

él mismo no cree indispensable utilizar la técnica de los Centros de interés para obtener una estructura aceptable del corpus resultante » (p. 23).

Para terminar, estamos de acuerdo con lo que afirmaba Irving Lorge en el prefacio del diccionario de Rodríguez Bou « ... Los recuentos de léxico ... no son absolutos ni dicen la última palabra. Su utilidad depende de la habilidad y experiencia de quien los usa ». (en: R. Ezquerro, op. cit., p. 24).

Tanto las formas lexicales como las gramaticales en los cursos que nos interesan se refieren específicamente a España, excluyendo por completo todo el mundo latino-americano, lo que puede facilitar al estudiante, pero también le quita la posibilidad de conocer una cultura inmensa y en gran expansión.

¹⁹ Serie de Conferencias dictadas en Nápoles durante el « Corso di preparazione didattica e tecnica per addetti ai laboratori linguistici » organizado por el Instituto Universitario Oriental desde el 18 hasta el 27 de septiembre de 1972.

a) Estructuras gramaticales.

Las estructuras que nos parecen más importantes ²⁰ y que vamos a presentar en un cuadro sinóptico según su aparición en los tres cursos examinados son:

- 1) Estar + gerundio + complemento.
- 2) Pronombre personal complemento indirecto + gustar + sujeto.
- 3) Pronombre personal complemento indirecto + verbo + complemento.
- 4) Verbo + A + complemento directo.
- 5) Verbo + TAN + adjetivo + COMO.
- 6) SI + verbo en Subj. imperf. + compl. + verbo Cond. (+ compl.).
- 7) IR A + verbo.
- 8) HAY.
- 9) Tener que.
- 10) Expresiones temporales: llevar + gerundio; desde cuando; hace (tiempo) que; desde.
- 11) SE + verbo.
- 12) SI (CUANDO) + verbo + compl. directo (o indir.).
- 13) verbo + infinitivo.
- 14) pensar en + infinitivo.
- 15) Empezar a + infinitivo.
- 16) Acabar de + infinitivo.
- 17) Al + infinitivo.
- 18) Ir (quedar) + gerundio.

²⁰ R. Ezquerro, *Análisis de métodos para la enseñanza del español*, «Bol. AEPE», octubre de 1974, pp. 31-46, incluye, entre las siete estructuras que ha escogido para su trabajo, también la siguiente:

Nombre + CUYO + nombre + verbo (La casa cuya puerta se abre...), pero nosotros la excluimos por considerarla bastante inadecuada a un método que quiere enseñar la lengua cotidiana (cfr. también a M. Seco, *Diccionario de dudas*, Madrid, Aguilar, 1967 — IIa reimpresión, 1970, pp. 105-106) y preferimos completar el elenco con otras que creemos bastante frecuentes y útiles.

a Estructuras gramaticales	b Vida y diálogos de España	c Lengua y vida españolas	d Español en directo
1) estar + gerundio + complemento	están escribiendo unas cartas (6)	este señor está abriendo unas cartas (4)	estoy arreglando el piso (19)
2) pron. pers. compl. ind. + gustar + sujeto	me gustan las mannos (5)	les gusta la historia de España (16)	Me gusta el cine (15)
3) pron. pers. compl. ind. + verbo + compl. dir.	¿Me das la rueda? (14)	le escribo una carta a mi hermana (13)	¿me has dicho la verdad? (17)
4) verbo + A + compl. dir.	Paco llama al portero (6)	¿conoce este señor a los señores de Gómez? (7)	¿puedo ver a Juan? (9)
5) verbo + TAN + adjetivo + COMO	¿qué le parece un coche tan bonito y tan limpio como aquél? (16)	Son muy buenos y no tan caros como los primeros (12)	el libro es tan bonito como el cuaderno (16)
6) SI + verbo 1 + compl. + verbo 2 (+ compl.)	si no hubieras comido tanto, ahora estarías bien y podrías jugar tranquilamente (26)	si tuviera tiempo compraría unas flores (25)	si me tocara la lotería compraría una casa (37)
7) ir a + infinitivo (+ compl.)	vamos a ver (6)	voy a comprar las entradas (5)	¿Qué vas a hacer esta tarde? (13)
8) hay	hay una señora a la puerta (5)	hay un empleado (5)	delante de la casa hay un jardín (3)
9) tener que + infinitivo	¿tenemos que subir al tercero? (12)	¿Tenéis que comprar muchas cosas? (12)	tienes que firmar (8)
10) expresiones temporales: llevar + gerundio; desde cuando; hace ... que; desde hace; desde	Trabajo en un periódico desde la semana pasada (13)	Hace tres días que no salgo (12). ¿desde cuándo trabaja Ud? ¿cuánto tiempo lleva Ud. viviendo en Madrid? (16)	vivo aquí desde hace 10 años (Hace 10 años que...) (23) vivo aquí desde 1964

a Estructuras gramaticales	b Vida y diálogos de España	c Lengua y vida españolas	d Español en directo
11) se + verbo	se los ve desde el balcón (10)	se cree que la afluencia de turistas aumentará (17)	en esta tienda se habla inglés (29)
12) si (cuando) + verbo + compl. dir. (o ind.); si (cuando) + verbo 1 + verbo 2 + compl.	si la ves, le das esto de mi parte (25). Cuando no está en la escalera, está sentada en la portería (9)	si no quieres el libro, dámelo. Cuando va a la oficina viene tarde (15)	si no corres perderás el tren (24). Cuando te vayas cierra la puerta (38)
13) verbo + infinitivo	pienso hacer un viaje por Europa (19)	¿Me permite pasar? (10)	Yo también he decidido cambiar casa (17)
14) pensar en + infinitivo	pensaba en lo que iba a decir (22)		No pienses en mañana. Piensa en tus hijos (14)
15) empezar a (comenzar a) + infinitivo	han empezado a bajar los pasajeros (23). Comenzó a sonreír (20)	de pronto empezó a hablar (19)	el profesor comenzó a repartir los premios (40)
16) acabar de + infinitivo	acaba de sonar el timbre (20)	acabo de llegar (20)	el cartero acaba de llegar (33)
17) al + infinitivo	al salir de la estación (8)	Nuevas despedidas al ponerse en marcha (25)	Al regresar ... nos quedamos sin gasolina (27)
18) ir (quedar) + gerundio; seguir (continuar) + gerundio	vas perdiendo la ropa (12). Para seguir durmiendo (20)	voy acostumbrándome a la música española (19)	¿Seguirás estudiando español? (20)

Después de este cuadro sinóptico y mirando más de cerca los resultados de nuestra pequeña encuesta, nos damos cuenta de que los tres cursos examinados incluyen más o menos todas las estructuras que habíamos juzgado «fundamentales», pero que esta inclusión a veces aparece bastante tarde: cfr., p. ej., *estar + gerundio + complemento* en *ESP. en D.* (lección 19, frente a la U. D. 6 de *V. y D. E.* y a la lección 4 de *L. y V. esp.*) y también la estructura n. 6 (*si + verbo en subj. + ...*) que, sin duda, siguiendo este curso, podría enseñarse sólo durante el II año; lo mismo puede decirse de la estructura 12, que solamente en *L. y V. esp.* se presenta hacia la mitad del curso (como es justo, por su utilidad).

También con cierto retraso (sobre *ESP. en D.*) *L. y V. esp.* y *V. y D. E.* presentan la estructura n. 9 (*tener que*), aunque se encuentra tan a menudo en el español hablado. Pero, lo que sí nos parece grave es la aparición de *comenzar a + infinitivo* tan sólo en la lección 40 de *ESP. en D.*; en cierto sentido lo mismo podría decirse acerca de *acabar de* (lección 33, es decir durante el segundo año) y de *si(cuando) + verbo + compl.* (lección 24, y 38 en caso de incertidumbre).

Si tomamos en consideración algunos verbos típicos como los diptongados o con alternancia vocal o los irregulares, vemos que todos los cursos los incluyen, aunque — como era de suponer, por la metodología que los informa — de manera distinta: mientras en *V. y D. E.* no se habla de su «regla» y la adquisición se obtiene a través de la repetición (antes con el libro de imágenes y después sin él) y de la dramatización (la explicación del profesor debe ser mínima), en los demás cursos — donde el aspecto específicamente gramatical aparece más evidente — después de pocas lecciones (en las que se presentan las conjugaciones de *ser/estar*, *tener* y de los verbos regulares) se da algún cuadro sinóptico para poner de relieve algún pormenor tan frecuente en los verbos españoles.

Nos parece que por los motivos antedichos *V. y D. E.* reemplaza más que los otros cursos las formas ya presentadas, para que los estudiantes las aprendan sin que la particularidad en cuestión constituya un problema (esto, por lo menos, en la intención de los Autores: nuestros estudiantes se preguntan el porqué de ciertos fenómenos y creemos que haga falta contestarles de manera satisfactoria). Lástima que, a causa de la situación de la enseñanza en la escuela y en la universidad italianas no haya demasiado tiempo

para seguir ese « íter » y dejar que nuestros estudiantes puedan aprender una lengua extranjera de manera inductiva.

Por supuesto en un curso que se preocupa de enseñar la lengua hablada, la progresión no puede ser lineal, así, p. ej., en *V. y D.E.* el diálogo 2 presenta *Siéntate, Tenga Ud*; el número 3: *vamos, hace buen tiempo*, el número 5: *prefiero*; etc., pero nos choca un poco encontrar *dáselo a papá* en la U.D. 8 (cuando los pronombres personales se presentan con mayor detenimiento en la U.D. 25). Algunas veces tampoco *V. y D.E.* se aleja mucho de la gramática tradicional, como puede verse en algunos textos que van a continuación: (singularmente las Unidades Didácticas 10, 11, 12, donde se presentan, respectivamente, los *determinantes demostrativos*; los verbos *salir, tomar, cruzar* (presente de indic.); algunos *imperativos* y *determinantes posesivos*. (Cfr. apéndice 1).

b) Situación contestualizada.

Como puede verse confrontando algunas situaciones típicas: buscar o cambiar piso o hacer un viaje según se nos presentan en *V. y D.E.* y en *ESP. en D.* (apéndice n. 2), nos damos cuenta de que el segundo tiene diálogos mucho más creíbles, ya desde el principio del libro, con la presentación del verbo *ser* (para el uso de *ser/estar* cfr. apéndice n. 3).

Si prescindimos de *L. y V. esp.* es porque sus diálogos son demasiado breves para que podamos examinarlos críticamente; los de *V. y D.E.* — cuyas características ya indicamos — a veces no nos parecen muy representativos de la realidad, ya sea por la brevedad de cada frase (o de su « despedazamiento » para la aplicación al correspondiente dibujo), ya sea por lo imprevisible de ciertas situaciones (cfr., p. ej., las Unidades Didácticas 6,15,21: apéndice 4, y las del apéndice n. 1).

c) Ejercicios y lecturas.

Sobre el contenido gramatical de los métodos que hemos escogido para este análisis, hemos notado que *V. y D.E.*, como era de suponer, en su aproximación global no presenta la gramática de forma explícita, mientras *L. y V. esp.* y *ESP. en D.* son una mezcla de la metodología actual y de la tradicional a través de una aproxima-

ción analítica (que en *Esp. en D.* está limitada a unos esquemas muy claros y útiles). Mientras *V. y D.E.* no tiene ejercicios de algún tipo (toda explotación y ampliación del material presentado depende del profesor), los otros dos cursos tienen muchísimos, todo lo cual a veces aparece aburrido y le resta viveza a la lección; sin embargo creemos que pueden resultar muy útiles para los estudiantes que cursan las clases con cierta irregularidad.

Los ejercicios de *L. y V. esp.* comprenden: *práctica oral y escrita, comentario de imagen, ejercicios de recapitulación*, lo que — más que tradicional — nos parece bastante mecánico.

Tampoco en *ESP. en D.* los ejercicios están contestualizados, sin embargo procuran insistir sobre las estructuras presentadas en el diálogo; algo más « divertidos » aparecen los apartados *amplie y hable*, donde cada frase está acompañada de un dibujo (al contrario, *practique y recuerde* aparecen un poco más mecánicos); lo que nos parece más interesante en este curso es una situación « muda » cuyos dibujos deben estimular a los estudiantes a la descripción o, más a menudo, a la construcción de un diálogo (V. apéndice 5).

En cuanto a las *lecturas*, *ESP. en D.* carece por completo de ellas; al contrario, *V. y D.E.* tiene una serie de lecturas con las formas lexicológicas y gramaticales ya encontradas en los diálogos (acaso haga falta también lecturas de otro tipo que no sean literarias ni, mucho menos, para niños).

Por lo que se refiere a *L. y V. esp.* desde la Lección 14 a la presentación (de que tenemos dos ejemplos en el apéndice 3) se le sustituye una lectura (en general bastante buena, aunque — en algunos casos — de tipo un poco turístico); así mismo al « comentario de imagen », que no hacía más que repetir — bajo forma de preguntas — las estructuras gramaticales ya encontradas en la presentación, se le sustituye la « lectura dialogada » (tal vez más interesante para encabezar la lección).

Es evidente que para escoger un curso no es suficiente conocerlo, sino saber de cuánto tiempo disponemos (horas semanales y duración del curso) y procurar comprender hasta qué punto el curso que entendemos elegir podría satisfacer a nuestros estudiantes.

Así, por ejemplo, con bastante tiempo a disposición y donde la frecuencia sea regular a nosotros nos parecería apto *V. y D.E.*, mientras cuando no haya regularidad en la frecuencia, opinamos más oportuno un curso que contenga un poco de gramática « tradicional »,

aunque a veces se nos presente de manera excesiva, como el *imperativo* en *ESP. en D.* (lecc. 14 y 15: cfr. los diálogos en el apéndice 1).

Filomena Liberatori

APENDICE 1

Vida y diálogos de España

Unidad didáctica 10

Se vende un piso

- Santiago* — Se vende un piso en *esa* casa.
Marisa — Vamos a verlo.
Santiago — ¿Podemos visitar el piso?
Vendedor — ¡Naturalmente!, pasen, por favor.
Vendedor — Aquí tienen *esta* entrada.
Marisa — La cocina es muy bonita.
Vendedor — Aquí tienen el comedor.
Santiago — Todos los muebles son nuevos.
Marisa — ¿Y *esa* puerta?
Santiago — Da al pasillo
Santiago — de las habitaciones
Vendedor — La habitación de matrimonio.
Santiago — *Este* armario es muy grande.
Vendedor — *Estas* habitaciones
Vendedor — son para los niños.
Marisa — Oiga usted, ¿y *aquella* puerta?
Vendedor — Es la del cuarto de baño.
Marisa — Me gusta mucho *este* piso
Santiago — ¿Cuánto vale?
Vendedor — Un millón de pesetas.
Marisa — Ahora me gusta menos.

U.D. 11: Preguntando se va a Roma

- Manuel* — ¿Dónde *vives*?
Paco — *Vivo* en una pensión, pensión «La Pepa».
Manuel — *Dame* tu dirección.
Paco — *Toma* mi tarjeta.
Paco — Mi dirección es muy fácil:
Paco — *Sales* del Metro.
Manuel — *Salgo* del Metro
Paco — *Cruzas* la calle.

- Manuel* — *Cruzo* la calle
Paco — *Tomas* la acera de las tiendas.
Manuel — *Tomo* la acera de las tiendas.
Paco — En la esquina hay una farmacia.
Manuel — *Oye*, es muy difícil.
Paco — Allí *preguntas* al guardia.
Consuelo — *Vamos* a *cruzar*.
Manuel — ¡*Espera!*, está *cerrado* el disco.
Manuel — *Puede decirme*, por favor,
Manuel — ¿dónde está la pensión «La Pepa»?
Guardia — *Siga* usted todo derecho.
Guardia — ¿*Ve* aquella estatua?
Guardia — ¿*ve* unos jardines alrededor de la estatua?
Guardia — Allí hay una plaza con soportales;
Guardia — la pensión «La Petra» está en la plaza.
Consuelo — Pero, estamos buscando la pensión «La Pepa».

U.D. 12: Pensión «La Pepa».

- Manuel* — Pensión «La Pepa», tercer piso.
Consuelo — ¿*Tenemos que* subir al tercero?
Consuelo — *Yo subo* en el ascensor.
Manuel — *Yo subo* por la escalera.
Manuel — ¿*Qué haces?*, ¿adónde vas?
Paco — Me voy de aquí.
Manuel — Vas perdiendo la ropa.
Paco — *Quita* la correa.
Manuel — *Pon* los trajes debajo.
Paco — *Dobla* el pantalón así.
Paco — Ahora *dame* la chaqueta.
Manuel — La ropa interior encima.
Paco — Los pañuelos a este lado.
Manuel — Y al otro los calcetines.
Manuel — Está completamente llena.
Paco — Hay que meter la gabardina,
Paco — y estas tres camisas.
Manuel — ¡*Cierra!*
Paco — ¡*Empuja!*
Manuel — ¡*Aprieta* tú!
Consuelo — ¡*Eh!*, las corbatas.
Manuel — *Abre* otra vez.

Español en directo, Lección 14 (¿Qué es?)

- Varios* — Felicidades, Carlos.
Carlos — Gracias.
Ana — Ahora vamos a ver los regalos. *Toma*. Este es el mío.
Carlos — Muchas gracias. ¿Qué es?

- Ana — Una sorpresa. *Abre* el paquete.
 Carlos — A ver... ¡Una corbata! Es muy bonita.
 Luis — Aquí tienes otro. *Desata* el paquete.
 Carlos — ¡Cuántos nudos! Dentro hay otro paquete.
 Luis — *Abrelo* también.
 Carlos — Un encendedor. ¿Cómo funciona?
 Luis — Con pilas. Aprietas este botón y ¡ya está!: encendido.
 Ahora, ¡*apágalo* tú!
 Varios — ¡Bravo!
 José — Otro regalo. Está en una caja, pero está cerrada con llave.
 Isabel — Yo tengo la llave. *Cógela* y *abre*.
 Carlos — Ya está. ¡Unos gemelos! Ahora vamos a apagar las velas del pastel.
 Varios — ¡Animo! *Sopla* fuerte.

ESP. en D., Lección 15 (*Cómpranos un helado*)

- Juanito — *Dame* la pelota.
 Luisito — No quiero. Es mía.
 Juanito — ¡Mamá, mamá!
 Madre — ¿Qué os pasa, niños?
 Juanito — Luisito no me deja la pelota.
 Madre — Luisito, no *seas* malo.
 ¿Por qué no jugáis los dos con ella?
 Luisito — Es mía. El tampoco me deja la bicicleta.
 Madre — *No gritéis*. *Sed* buenos. Luisito, *dale* la pelota a tu hermano.
 Luisito — Te dejo la pelota si me dejas la bicicleta.
 Madre — Juanito, *déjale* la bicicleta a Luisito, y tú *dejale* la pelota a Juanito. Si sois buenos, os compro caramelos.
 Juanito y Luisito — No nos gustan los caramelos. Tenemos sed. *Cómpranos* helados.
 Madre — Está bien. Por fin estáis de acuerdo.

(En las fases de *practique* y *recuerde* los estudiantes tienen que construir frases en imperativo con varios verbos: escuchar, leer, cerrar, pensar, contar, seguir, pedir, poner, venir, salir, hacer, ir, decir, etc., como si este tiempo tuviera tanta importancia en la vida real: sabemos que a menudo se sustituye con formas más amables como « ¿puede abrir la ventana, por favor? », « ¿qué le parece si abrimos la ventana? », « ¿le molestaría abrir la ventana? », « por favor, ¿abre la ventana? », etc.).

APENDICE 2

Vida y dialogos de España

U.D. 8: De viaje

- Señor — ¡Taxi!
 Taxista — ¿Adónde vamos?
 Señor — Vamos a la estación.
 Señora — El tren sale a las ocho y media.
 Taxista — Yo sólo tengo las ocho.
 Taxista — Aquí tienen la estación.
 Señora — ¿Cuánto le debo?
 Taxista — Dieciocho pesetas.
 Señor — ¿Tiene usted cambio?
 Taxista — No señor, no tengo.
 Señor — ¡Ah, tengo veinticinco pesetas!
 Señor — Aquí tiene usted.
 Taxista — Dieciocho y siete, veinticinco.
 Señor — ¡Mozo!
 Mozo — Sí, señor.
 Mozo — ¿Cuántas maletas tienen?
 Señor — Tenemos tres maletas,
 — una cesta,
 Señor — y tres paquetes.
 Mozo — Tienen tiempo suficiente.
 Señora — Vamos niños, ¡arriba!

Español en Directo

Lección 9: ¿A qué hora sale el tren?

- Viajero — ¿A qué hora sale el próximo tren para Tarragona?
 Empleado — Sale a las 11,30 del andén III.
 Viajero — ¿A qué hora llega?
 Empleado — Llega a las 12,30.
 Viajero — Un billete de ida y vuelta, por favor.
 Empleado — Son cien pesetas.
 Viajero — Perdona. ¿Puedo fumar?
 Anciana — Sí. No importa.
 Revisor — Billetes, por favor. Gracias.
 Viajero — Tengo que volver esta tarde a Barcelona. ¿A qué hora hay trenes?
 Revisor — Este tren regresa a las siete de la tarde. Pero puede coger otros. Hay un tren cada media hora.
 Anciana — Disculpe, joven. ¿Puedo abrir la ventana? Hace mucho calor.
 Viajero — Sí. Yo mismo la abro.
 Anciana — Gracias.

V. y D. E.

U.D. 9: *El piso nuevo*

- Presentador* — Consuelo y Ana están hablando en la calle.
Ana — Tenemos ya la casa nueva, ¿sabes?
Consuelo — ¿La casa nueva?, ¿de verdad?
Ana — Bueno, el piso nuevo.
Consuelo — No, no lo sabía.
Consuelo — Y, ¿cómo es?
Ana — Ven a verlo.
Ana — Está en el Paseo Mayor,
Ana — aquí a la vuelta, en el número 9.
Ana — Mira, es en el sexto piso.
Consuelo — Hay ascensor, ¿verdad?
Ana — Sí mujer, claro.
Consuelo — ¿Te gusta la casa?
Ana — Sí, chica, mucho.
Ana — El piso es muy claro
Ana — y muy moderno.
Ana — Tiene una ventana
Ana — y dos balcones.
Ana — Al otro lado tenemos una terraza.
Consuelo — ¿Tenéis flores ya?
Ana — ¿Flores?, está llena de flores.

ESP. en D.

Lección 17: *¿Habéis encontrado piso?*

- Alberto* — ¡Hola! ¿A dónde vais?
Carlos y Luis — Vamos a la pensión. Estamos muy cansados.
Alberto — ¿Todavía no habéis encontrado piso?
Carlos — No. Esta mañana hemos visto tres, pero no nos gustan.
Alberto — Yo también he decidido cambiar de casa. Ahora vivo en una pensión; pero mi habitación es oscura y pequeña. Además, la casa está en una calle muy ruidosa y no puedo estudiar.
Carlos — ¿Quieres venir con nosotros?
Alberto — Estupendo. Esta mañana he visto un apartamento y puede interesarnos. Podemos verlo esta tarde para alquilarlo.
Carlos — De acuerdo. Nosotros hemos mirado los anuncios del periódico y hemos señalado varios. Pero todavía no los hemos visto.
Alberto — ¿A qué hora nos encontramos, entonces?
Carlos — Podemos encontrarnos en el «Café Colón» después de comer.
Alberto — ¿Te parece bien a las tres?
Alberto — De acuerdo. ¡Hasta luego!
Carlos y Luis — ¡Hasta luego!

ESP. en D.

Lección 18: *¿Vivirán aquí?*

- Propietario* — ¿Vienen Uds. a ver el piso?
Alberto y Carlos — Sí. Hemos telefoneado antes.
Propietario — Pasen. Aquí está la cocina. No es muy grande, pero tiene todo lo necesario. ¿Vivirán aquí los tres?
Luis — Sí, ésa es nuestra intención. ¿No hay nevera?
Propietario — Sí. He comprado una.
 La traerán mañana. Vamos al cuarto de estar. También es comedor. Hay un sofá, dos sillones, una estantería, una mesa y seis sillas. La semana que viene pintarán las paredes e instalarán un televisor.
 Este es uno de los dormitorios. Hay un armario, un sillón y una mesa de estudio. La cama es muy cómoda. Aquel balcón da a la calle. Las alfombras están en la tintorería. Las traerán pasado mañana.
Alberto — ¿Hay mucho ruido?
Propietario — No. Esta calle es muy tranquila.
Carlos — ¿Podemos ver el cuarto de baño?
Propietario — Sí. Está al final del pasillo. Hay agua caliente y fría, una bañera grande y ducha. El espejo está roto, pero compraré otro nuevo.

APENDICE 3

V. y D. E.

(SER-Pres. de indic. sing.)

- Manuel* — Este es Paco.
Paco — Sí, yo soy Paco.
Ana — Y éste es Alfonso.
Manuel — Paco es estudiante.
Ana — Sí, soy estudiante también.
Alfonso — Buenos días, Paco.
Paco — ¡Hola, Alfonso, buenos días!
Paco — ¿Qué es eso?
Ana — Es un libro.
Paco — ¿Qué hora es?
Ana — Son las doce. (plural)
Paco — ¿Dónde vive Manuel?
Ana — Aquí, en esta casa.
Manuel — ¡Mira!, éste es Alfonso.
Manuel — Y éste es Paco.
Ana — ¡Encantada!
Manuel — ¿De dónde eres tú?
Paco — Soy de Panamá.

- Ana — Yo soy madrileña.
Alfonso — Yo soy madrileño también.

SER-Pres. de indic., plur.

V. y D. E.

U.D. 2 (El piano)

- Luis — ¿Eres tú, Miguel?
Miguel — ¡Buenos días!
Luis — ¡Hola!, pasa.
Luis — ¡Siéntate!
Luis — Lllaman a la puerta.
Obrero 1 — ¿Vive aquí don Luis Mata?
Luis — Sí, soy yo.
Luis — ¿Quiénes son ustedes?
Obrero — Somos del Teatro Nacional.
Luis — ¡Ah, sí! Pasen, pasen.
Obrero 2 — ¡Cómo pesa!
Obrero 1 — ¡Hombre!, vosotros sois jóvenes.
Luis — Aquí, por favor.
Obrero 2 — ¿Es usted músico?
Luis — Somos músicos los dos.
Luis — ¿Cuánto es?
Obrero 1 — Son mil pesetas.
Luis — Tenga usted.
Luis — Y esto para ustedes.
Obrero 2 — Muchas gracias.
Luis — De nada, adiós.

ESP. en D.

SER (sing.)

Lección 1: ¿Cómo te llamas?

- Bárbara — Buenas tardes.
¿Es ésta la Escuela de Idiomas?
Carlo — Sí. ¿Eres estudiante de español?
Bárbara — Sí. ¿Y tú?
Carlo — Yo también soy estudiante de español.
Me llamo Carlo.
Y tú, ¿cómo te llamas?
Bárbara — Me llamo Bárbara.
Carlo — Este es Klaus.
También es estudiante.
Es alemán.
Klaus — Mucho gusto.
Bárbara — Encantada.

SER (plur.)

Lección 2: ¿De dónde eres?

- Carlo — Este es el bar de la Escuela.
Es grande y agradable.
Aquél es el camarero.
Es muy simpático.
Ramón — Buenas tardes. ¿Qué desean?
Carlo — Yo, un café.
Klaus — Y yo una cerveza.
¿También es estudiante aquel señor?
Carlo — No, no es estudiante. Es profesor. Y las chicas son secretarias de la Escuela.
¡Mira! ¡Dos estudiantes nuevos!
Carlo y Klaus — ¡Hola! ¿También sois estudiantes extranjeros?
John — Sí. Somos americanos. Yo soy de Florida.
David — Yo de California.
— Y vosotros, ¿de dónde sois?
Carlo — Yo soy italiano.
Klaus — Y yo alemán.

ESTAR-pres. de indic. sing.

V. y D. E.

U.D. 3 (Calle de Alcalá)

- Teléfono — (Suena el timbre de un teléfono)
Doña Carmen — ¡Dígame!
Ana — ¿Cómo está usted, doña Carmen?
Doña Carmen — Bien, ¿y tú, Anita?
Ana — Yo estoy bien, gracias.
Ana — ¿Está Consuelo en casa?
Doña Carmen — No, no está.
Consuelo — ¿Quién llama?
Doña Carmen — ¡Ah, espera!, sí, está sí.
Consuelo — Me estoy arreglando.
Doña Carmen — Se está arreglando.
Consuelo — ¿Dónde estás tú?
Ana — Estoy en la calle de Alcalá.
Consuelo — ¿En la calle de Alcalá?
Ana — Sí, estoy paseando.
Consuelo — ¿Hace buen tiempo?
Ana — Sí, está estupendo.
Consuelo — ¿Vamos a la piscina?
Ana — Sí, Paco y Alfonso ya están allí. (plural)
Un señor — ¡Qué estoy esperando, señorita!
Ana — ¡ah!, usted perdone.

V. y D. E.

U.D. 4 (Saludos, cervezas y helados)

- Señor Castillo — ¿Están los señores de López?
 Camarero 1 — No señor, no están.
 Camarero 2 — Sí están, sí.
 Camarero 2 — Están sentados en la terraza.
 Señor Castillo — ¡Ah, sí!, ahí están, gracias.
 Señor Castillo — ¿Cómo están?
 Señor Lopez — ¡Uf!, estamos asados.
 Sr. Castillo — ¡Estamos en verano, amigo!
 Sra. de López — Sí, y estamos en Madrid!
 Sr. Castillo — ¿Qué tal los chicos?
 Sra. de López — Están bien, gracias.
 Sra. de López — Están en Málaga
 Sra. de López — con mis padres.
 Sr. López — ¡Camarero!
 Camarero 2 — Diga, señor.
 Sr. López — un helado y dos cervezas.
 Camarero 2 — ¡Un helado y dos cervezas!
 Sr. López — ¿Dónde están mis cerillas?
 Sra. de López — ¡Mira!, están en el suelo.
 Camarero 2 — ¡Un helado y dos cervezas!
 Sr. López — Están bien fresquitas, ¿eh?

L. y V. esp., Lección 1 (SER-pres. de indic. sing. y determinantes demostrativos)

- Este es el señor Gómez. Es el padre.
 Esta es la señora de Gómez. Es la madre.
 Esta señorita es Carmen. Es la hija mayor.
 Este muchacho es Antonio. Es el hijo mayor.
 Este niño es Luisito. Es el hijo menor.
 Esta niña es Teresita. Es la hija menor.
 El señor Gómez no es bajo.
 La señora de Gómez tampoco es baja.
 Carmen es alta, delgada y morena.
 Antonio es también alto, delgado y moreno.
 Luisito es bajo y rubio.
 Teresita es también baja y rubia.

L. y V. esp., Lección 3 (ESTAR - 3a pers. sing. de estar y otras formas verbales)

- El señor Gómez va al trabajo.
 Trabaja en un banco.
 El señor Gómez espera.
 El disco está cerrado para él.
 Las personas también esperan.
 Los coches pasan.

- Ahora el disco está abierto para ellos.
 Los coches esperan.
 El señor Gómez no espera; pasa.
 El guardia pita.
 Los coches pasan de nuevo.
 El señor Gómez llega al banco.

(Sólo en la Lección 5 se incluyen las 1a y 3a personas singular y plural de SER y ESTAR en los ejercicios, y limitadamente al presente de indicativo; las formas relativas a tú y a vosotros, -as se encuentran sólo en la Lección 7).

Esp. en D.

SER/ESTAR
HAY

Lección 3: ¿Cómo es?

- Antonio — ¿Es ésta la casa de Juan?
 Bárbara — No, ésta no es.
 Antonio — ¿Dónde está?
 Bárbara — Está en la calle del Pino.
 Es la próxima calle a la derecha.
 Antonio — ¿Cómo es la casa?
 Bárbara — Es un edificio antiguo.
 Delante de la casa hay un jardín. Es pequeño. En el jardín hay un árbol. Está en el centro. También hay un banco. Está debajo del árbol. Sobre la puerta hay un balcón. En el balcón hay muchas plantas.
 Antonio — Entonces, ¿es aquella?
 Bárbara — Sí.
 Delante de la puerta está la madre de Juan.
 Antonio — Buenos días, señora.
 ¿Está Juan en casa?
 Señora — Sí, está con los niños.
 Están en el patio, detrás de la casa.

ESTAR

Lección 4: ¿Cómo está?

- Bárbara — Buenos días. ¿Está Juan en casa?
 Madre — Sí, está en la cama.
 Carlos — ¿No está bien?
 Madre — No, está enfermo.
 Carlos — ¡Hola, Juan! ¿Cómo estás?
 Juan — Estoy resfriado Y vosotros, ¿Cómo estáis?
 Bárbara — Nosotros estamos muy bien. Hoy es fiesta y no hay clase.
 ¿Un cigarrillo?

- Carlos — No, gracias. El tabaco negro es muy fuerte
 Bárbara — Esta habitación es muy agradable.
 Juan — Sí, pero soy muy perezoso y siempre está desordenada ... ¡Qué calor... !
 Carlos — ¡Claro! La ventana está cerrada ... ¿Estás cómodo ahora?
 Juan — Sí, gracias *Estoy* muy bien.

APENDICE 4

V. y D. E.

U. D. 6 (De compras)

- Dependiente — Buenas tardes, señores.
 Dependiente — ¿Qué desean?
 Señora — Unos zapatos de caballero.
 Dependiente — ¿Han visto algo?
 Señora — Nos gustan unos zapatos negros ... baratos.
 Dependiente — Vamos a ver.
 Señora — Los zapatos negros de arriba ...
 Señor — de doscientas pesetas.
 Dependiente — Los negros son cuatrocientas pesetas.
 Señora — ¿Te gustan los marrones, Felipe?
 Señor — ¿Los marrones de abajo?
 Señor — Prefiero los negros.
 Señora — Sí, pero los negros son muy caros.
 Dependiente — Los marrones para todos los días,
 Dependiente — y los negros para los domingos.
 Dependiente — Los dos pares son estupendos.
 Señor — Eso es, María, los dos pares.
 Señora — No, no, es mucho dinero.
 Señora — ¿Y unas zapatillas?
 Dependiente — ¿Unas zapatillas? Sí, señora.
 Dependiente — Aquí tienen ustedes.

(El libro ya tiene casi diez años y se ve sobre todo cuando hay algún p recio)

U. D. 15 (¡Viva la boda!)

- María — ¡Espacio!, es peligroso
 María — Los niños juegan en la calle.
 Luis — Tienen una escuela nueva.
 Miguel — Allí, junto a la fuente
 Miguel — puedes aparcar a la sombra.
 Luis — Vamos por esta calleja.
 Miguel — El caserón de la plaza
 Miguel — parece un antiguo palacio.
 María — Sí, tiene un escudo sobre la puerta

- María — y rejas en las ventanas.
 Luis — Es el Ayuntamiento.
 María — Mirad la iglesia.
 Miguel — ¿Habéis visto la torre?
 Luis — Tiene un nido de cigüeña.
 Miguel — Sale mucha gente de la iglesia.
 Luis — Es una boda.
 María — ¡Corre, Luis!,
 María — quiero ver a los novios
 Fotógrafo — Una sonrisa, por favor.
 María — ¡Qué guapa!, qué elegante va la novia!
 Niño — ¡Viva la boda!

(Nos resulta algo infantil esa prisa para ver a la novia).

V. y D. E.

U. D. 21 (Tarde de domingo)

- Alfonso — ¡La cartelera!, ¿adónde podríamos ir esta tarde?
 Consuelo — Al concierto, al cine ...
 Paco — Hay un partido de fútbol.
 Consuelo — ¡Oye!, ¿sabéis que Manolo está malo?
 Alfonso — ¡Es cierto!, vamos a verle.
 Paco — ¿Qué hay amigo?, ¿qué haces?
 Manuel — Aquí estoy viendo la televisión.
 Ana — Hay un programa de circo.
 Alfonso — ¡Que gracia tienen los payasos!
 Consuelo — Y los monos sobre los elefantes. ¡Qué divertido!
 Manuel — Ahora vienen las fieras.
 Consuelo — ¡Me dan miedo!, ¡los tigres me dan miedo!
 Ana — Ven conmigo a la cocina.
 Ana — Tengo que fregar los cacharros todavía.
 Paco — ¡Niñas!, ¿jugamos a las cartas?
 Consuelo — ¿Somos demasiados, ¿no?; somos cinco.
 Manuel — Alfonso y yo podemos jugar al ajedrez.
 Consuelo — ¿Dónde tenéis el tocadiscos?
 Ana — Vamos a escuchar este disco.
 Ana — Es un regalo que nos ha traído Consuelo.
 Manuel — Gracias, Chelo, ¿Quieres bailar conmigo?

(Para la edad de los protagonistas algunas frases nos parecen poco apropiadas).

APENDICE 5

ESP. en D.

SITUACION II

Práctica oral: *Imagine un diálogo.*

SITUACION XVII

Práctica oral: *Imagine un diálogo.*



MIGUEL DELIBES E «LAS GUERRAS DE NUESTROS ANTEPASADOS»¹

Le quattro costanti tematiche presenti, in genere, nella narrativa di Miguel Delibes e segnalate dallo stesso Autore — infanzia, natura, morte, prossimo² — sono rispettate e trattate, in modo più o meno approfondito, anche nel romanzo *Las guerras de nuestros antepasados*. Pertanto, oltre a costituire una ulteriore conferma della «Weltanschauung» dell'Autore, mettono in evidenza l'importanza di questa opera nella produzione letteraria complessiva dello stesso³.

¹ Miguel Delibes, *Las guerras de nuestros antepasados*. Barcelona, Ediciones Destino, 1975, pp. 297.

² Miguel Delibes, *Obras completas* (4 voll.). Barcelona, Destino, 1968, v. III, p. 7.

³ Nell'ambito del romanzo spagnolo del dopoguerra, Edgar Pauk inserisce il nostro Autore, nato in Valladolid il 12 ottobre 1920, alla fine della cosiddetta generazione del 1936, i cui rappresentanti nacquero tra il 1910 e 1920, Edgar Pauk, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor* (1947-1974). Madrid, Editorial Gredos, 1975, p. 15.

È opportuno ricordare che lo stesso Miguel Delibes classifica il romanzo del dopoguerra spagnolo in quattro gruppi fondamentali (*promociones*) affermando di appartenere egli stesso a tutti e quattro: «... tengo que decirte que por la edad y por la forma intuitiva de mis primeros libros, en el primero; por la preocupación formal y la tendencia objetiva, a partir de *El Camino*, en el segundo, y por la preocupación social, también muy acusada, en el tercero. Ahora bien, si me apuras te diré que participo también del cuarto ...», Cesar Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid, Editorial Magisterio Español, 1971, p. 130.

Le quattro «promociones» a cui ci riferiamo sono: 1) promoción anarquico-intuitiva de la inmediata postguerra que aparece y se desarrolla entre los años 1940-1950; 2) el segundo grupo, el de los objetivistas, hace su aparición en el panorama literario español en la década 1950-60; 3) la tercera promoción, la mayor parte de cuyos representantes se manifiesta en la década 1960-70 es la realista-crítica; 4) por último una novísima tendencia que se desarrolla en la

La passione per la natura che ritroviamo, a volte palese a volte più o meno velata, in quasi tutte le opere dell'A., predomina nei libri di caccia: *Diario de un cazador*⁴ — con il quale ha vinto un «Premio Nacional de Literatura» —; *La caza de la perdiz roja*⁵; *El libro de la caza menor*⁶; *Con la escopeta al hombro*⁷; appare, in modo evidente nell'ultimo libro dell'Autore *S.O.S.*⁸ che, pur essendo il discorso pronunciato in occasione della propria nomina a Membro della «Real Academia de la Lengua», costituisce un grido di dolore e di allarme contro il disastro ecologico che l'umanità sta procurandosi a causa dell'industrializzazione indiscriminata.

I numerosi viaggi compiuti da Delibes, e documentati anche in opere descrittive quali *Por esos mundos*⁹, gli hanno consentito sia un ampliamento dei propri orizzonti sia una evoluzione notevole nell'ambito delle preoccupazioni esistenziali, preoccupazioni che, si sa, si riscontrano in vari romanzi, da quelli che esprimono il conflitto tra il protagonista e il mondo di oggi — *Diario de un emigrante*¹⁰ —, a quelli che riflettono l'inquietudine a proposito delle strutture sociali — *La Primavera de Praga*¹¹, *Parábola de Náufrago*¹² —. Nasce da questa considerazione l'altra, attribuita da Edgar Pauk¹³ all'autore stesso, e che ci sembra di poter condividere, che il mondo appare oggi vivere «grosso modo» in due maniere diverse (Delibes è uno dei pochi scrittori spagnoli contemporanei che sia stato invitato sia nei Paesi dell'Est che in quelli dell'Ovest), in una di queste c'è giustizia senza libertà, nell'altra libertà senza giustizia.

Quest'esposizione intende peraltro, senza soffermarsi sulla tema-

decada de los 70 y que podemos llamar narrativa de Vanguardia; registrazione di una conferenza di Miguel Delibes presso «el Instituto Español de Lengua y Literatura» in Roma — Largo dei Lombardi, 21 — tenuta nel 1975.

⁴ M. Delibes, *Diario de un cazador*. Barcelona, Destino, 1974.

⁵ M. Delibes, *La caza de la perdiz roja*. Barcelona, Lumen, 1963.

⁶ M. Delibes, *El libro de la caza menor*. Barcelona, Destino, 1964.

⁷ M. Delibes, *Con la escopeta al hombro*. Barcelona, Destino, 1970.

⁸ M. Delibes, *S.O.S.* Barcelona, Destino, 1976.

⁹ M. Delibes, *Por esos mundos*. Barcelona, Destino, 1961.

¹⁰ M. Delibes, *Diario de un emigrante*. Barcelona, Destino, 1971.

¹¹ M. Delibes, *La Primavera de Praga*. Madrid, Alianza Editorial, 1968.

¹² M. Delibes, *Parábola de Náufrago*. Barcelona, Destino, 1969.

¹³ Edgar Pauk, *op. cit.*, p. 102.

tica fondamentale di Delibes, già notoriamente trattata¹⁴, indugiare oltre che sul tema della violenza, che costituisce il «Leitmotiv» del romanzo in esame, su altri suoi temi-base di ordine sociologico e psicologico.

Come è noto, Delibes nei propri romanzi si occupa dell'uomo-individuo e rifiuta l'uomo-massa che ne rappresenta l'antitesi: in tutti appare evidente lo sviluppo del tema secondo il criterio tesi-antitesi in quanto c'è un contrasto tra individuo e società.

Il tema della «violenza», che predomina in *Las guerras de nuestros antepasados* nel doppio significato di violenza fisica e morale, si inquadra in quell'epoca dell'autore che è stata definita «positiva»¹⁵ per il fatto che Pacífico, protagonista del romanzo, rappresenta l'uomo-individuo fondamentalmente buono, ingenuo, estremamente sensibile — il «bon sauvage» russoviano — che si adatta, o cerca di adattarsi, alla società formata da altri uomini-individui — ma che si ribella alla massificazione — rimanendo comunque diverso dagli altri, anche se la stessa società lo ha provvisoriamente trasformato nell'«homo homini lupus». Il suo aspetto fisico (alto, molto magro, ha andatura leggermente curva, grossi occhiali che si aggiusta continuamente) contribuisce ulteriormente a farlo includere nella categoria dei timidi: in altre parole, è un essere «diverso» che gli altri non riescono a capire proprio per la sua semplicità; neppure il medico con cui conversa, che pure vuole aiutarlo o perché ne ha intuito la sincerità o perché lo ritiene «chalado», afferra la profondità dei suoi sentimenti, il perché di certi suoi atteggiamenti autolesionisti.

¹⁴ Sull'argomento si rinvia a: a) José Corrales Egea, *La novela española actual*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971; b) Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona, Ediciones Península, 1973; c) Edgar Pauk, *op. cit.*; d) Alfonso Rey, *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago, ed. Universidad de Santiago de Compostela, 1975.

¹⁵ Ramón Buckley propone una divisione tematica dell'opera di Delibes parlando di: a) epoca negativa, in cui il protagonista (uomo-individuo) si scontra con la società (uomo-massa) e difende la propria individualità che la società cerca di togliergli: *la sombra del ciprés es alargada, aún es de día, mi hidolatrado hijo sísi*; b) epoca positiva, in cui il protagonista (uomo-individuo) si adatta a una società formata da altri uomini-individui, e si ribella se lo si vuol costringere a far parte di una società di uomini-massa: *el camino, los dos diarios, la hoja roja, las ratas y la mortaja*; Ramón Buckley, *op. cit.*, pp. 90-91.

Delibes ha creato con Pacífico un personaggio problematico e incerto di fronte al futuro. Tale incertezza appare evidente soprattutto nei suoi rapporti con Candi (la donna con cui ha una relazione), quando, pur avendola resa madre, rifiuta di sposarla perché teme che possa tradirlo; la sposerà solo in punto di morte, quando ormai il futuro non lo preoccuperà più perché: «nada ya importaba lo del cabrón puesto que iba a morirse y que lo único dar padre a su hijo»¹⁶.

C'è nel romanzo una duplice visione della violenza, fisica e morale, sia perché le due forme di essa sono strettamente collegate sia perché, nel caso di Pacífico, non si potrebbe spiegare la prima senza tener conto della seconda. L'ambiente familiare che lo circonda fin dalla nascita vive in un clima di violenza e di esaltazione della guerra creato appositamente dagli ascendenti di lui, i quali, preoccupati per la sua ipersensibilità (soffre quando potano gli alberi, si ammala quando pescano le trote, trema violentemente quando arriva la gelata), ne mettono in dubbio la virilità e cercano di portarlo sulla «retta via». E l'insistenza di essi su Pacífico, insistenza che lo porterà a tragiche conseguenze, appare come il motivo chiave di tutto il romanzo. È un'insistenza del cui peso vale la pena di sottolineare il valore attraverso il richiamo a qualche momento del romanzo: in occasione di uno scontro tra due fazioni del Paese, «los del Humán y los del Otero», Pacífico non se la sente di partecipare attivamente; allora «Bisa» (il bisnonno) ne risulta così irritato da infliggere al ragazzo un castigo tale (gli fa scoppiare dei razzi in mano) da immobilizzarlo per un mese a letto; in occasione di alcuni piccoli furti del cane di famiglia (Krim), che ha rubato delle uova fresche del gallinaio, si impone al giovane di ordinare l'esecuzione dell'animale e di dargli il colpo di grazia. E così, da un'imposizione psicologica all'altra, il protagonista giunge a compiere il delitto finale (uccide il fratello di Candi) con un comportamento freddo e distaccato, con assoluta mancanza di rimorso e di umanità di fronte al cadavere della propria vittima: L'introiezione degli atteggiamenti e delle teorie dei familiari lo mette nella condizione di respingere qualsiasi senso di colpa connesso con l'atto di violenza: ormai per lui l'unico senso di colpa è quello di essere troppo «pacífico».

¹⁶ M. Delibes, *Las guerras ...* op. cit., p. 296.

Il romanzo appare lo strumento, per Delibes, per mostrare il grosso problema dell'individuo che conosce «su camino» e vorrebbe seguirlo fino in fondo, ma che viene ostacolato da forze sociali che sono, nel caso specifico, la famiglia, Candi, «don Santiago», il medico. Ma ha anche evidenti aspetti simbolici: Pacífico è l'incarnazione del concetto della non violenza, rappresenta la pace, il pacifismo per eccellenza, il primitivismo, l'altruismo; gli «Antepasados» e la società in genere rappresentano il carcere; Candi dovrebbe rappresentare il progresso, il mondo cittadino in opposizione al mondo primitivo (Pacífico); don Santiago, esponente di una classe sociale elevata (ambiguo personaggio ritenuto dai compagni di pena un uomo leale, bisognoso d'aiuto perché malato, è in realtà un opportunista, prepotente e impostore, la cui immagine viene messa a fuoco dall'autore, con poche pennellate, per bocca di Pacífico¹⁷), è il simbolo dell'ingiustizia, dell'oppressione, dell'egoismo, dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo; il carcere rappresenta la libertà.

Alcune analogie riscontrate nel romanzo potrebbero far pensare a una influenza di Camus che, d'altra parte, Delibes afferma di aver letto con molta attenzione¹⁸.

¹⁷ «P. P. — ... cualquiera diría que don Santiago era el Jefe, oiga, que no vea que aplomo ...» p. 194; «P. P. — ... todos los de la sala teníamos relación con don Santiago.» Dr. — ¿En que sentido? P. P. — Bueno, le servíamos. Dr. — Y ¿qué clase de servicios le prestabais? P. P. — ... Por mi decir, desde cepillarle el tabardo y lavarle la ropa hasta hacerle de taxi. Dr. — ¿De taxi? P. P. — Aguarde, doctor, allí le decíamos taxi a las costillas, para que lo sepa. O sea, bajábamos a don Santiago a cuestras, como a los chicos. El decía, don Santiago, digo, que estaba muy enfermo y no podía fatigarse.» pp. 196-197; «P. P. — Ya le digo que don Santiago era un hombre con autoridad.» p. 197; «P. P. — Mire, don Santiago tenía cuartos, o sea más de treinta millones en Inglaterra ..., don Santiago hizo una estafa, y se largó al extranjero ... Pero un día van y le dicen que iban a condenar a otro por esa estafa, o sea, a un inocente ... y entonces don Santiago, de que se enteró, agarró un avión y a Madrid: el autor de esa estafa soy yo, dicen que dijo ...» p. 197; «P. P. — ... que era ingeniero, no se piense que fuese un cualquiera.» p. 198; «Dr. — ... tengo la impresión que don Santiago utilizaba su inteligencia en beneficio propio.» p. 233; «Dr. — don Santiago jugó con vosotros, como el gato con el ratón.» p. 235; «Dr. — ¿Quién bajaría primero? P. P. — Don Santiago, a ver ...» p. 246; «Dr. — Y la verdad es que tú no querías evadirte, pero don Santiago mató al vigilante y entonces te obligó a ello. Incluso te amenazó con matarte a ti si no le secundabas.» p. 293.

¹⁸ C. A. De los Ríos, op. cit., p. 121.

Il Mersault di Camus nello *Straniero* e il Pacifico che è giunto a un tale grado di indifferenza e di rassegnazione da non preoccuparsi della condanna alla «garrota» per un delitto commesso da compagni di carcere e attribuito anche a lui senza che vi abbia partecipato, e da non attribuire molta importanza alla morte della madre (analogamente al personaggio di Camus), indicano come ci si trovi in presenza di due personaggi che hanno una visione analoga del mondo¹⁹.

Il tema della «libertà» diventa sempre più importante per Delibes con il progredire cronologico della sua produzione letteraria: la libertà non esiste, l'uomo crede di essere libero ma non lo è. Ne troviamo solo un accenno nel primo romanzo *La sombra del ciprés es alargada*²⁰; in *Cinco horas con Mario*, pur se non ne costituisce il tema principale il tema traspare a livello questione di coscienza²¹; in *Parábola de Náufrago*, opera che consente di riflettere sulla situazione precaria dell'uomo di fronte a qualsiasi forza superiore che gli neghi la libertà, il tema rappresenta, al contrario, il problema centrale²². Pacifico dunque, il protagonista di *Las guerras*

¹⁹ « P. P. — vivir para morir, ésa es la ley, doctor, el modo poco importa » p. 286; « ... e in fondo non ignoravo che importa poco morire a trent'anni oppure a settanta quando si sa bene che in tutti e due i casi altri uomini e altre donne vivranno e questo per migliaia d'anni... Dal momento che si muore, come e quando non importa, è evidente », A. Camus, *Lo Straniero*. Milano, Bompiani, 1973, (trad. Alberto Zevi), p. 140; e ancora cfr. M. Delibes, *Las guerras* ... op. cit., pp. 102-103; A. Camus, op. cit., pp. 7-24.

²⁰ « Nada puede existir en el mundo sin una relación de dependencia, de coordinación o de mando. Todo está incrustado en un orden prestablecido, sometido a leyes fatales o voluntarias... Deseé imaginarme a un hombre autónomo, independiente de otros hombres y de las cosas en un grado absoluto... Ese hombre venía de algún punto; naturalmente de otro hombre... ya estaba mi hombre encadenado; sujeto a la ráfaga interminable de la dependencia de la conexión, de la fatal coordinación a otros hombres y a otras cosas », M. Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*. Barcelona, Destino, 1959, p. 64; « Las exigencias de la vida privaban en cierto modo al hombre de su albedrío », M. Delibes, op. cit. p. 83.

²¹ Edgar Pauk, op. cit., p. 45.

²² Cfr. a tal proposito quanto afferma lo stesso Delibes: « esta novela viene a ser el desarrollo de una obsesión mía antes las dificultades del hombre por encontrar la libertad y la justicia », César Alonso de los Ríos, op. cit., p. 95.

de nuestros antepasados, pensa di trovare la libertà in prigione. Paradossalmente, l'assicurazione dello zio Paco che non potrà più uscire dal carcere anche se: « El Bisa disponga otra cosa ... aunque la Candi vaya tras tuyo ... aunque haya una cantea con los del Otero ... aunque llegue tu guerra ... » (p. 176), gli fa ritenere che nessuno potrà più costringerlo a fare ciò che non vuole. Quando il medico gli domanda se mai abbia desiderato di recuperare la libertà, risponde:

P.P. — Pero, ¿ qué libertad, doctor?

Dr. — ¡ Qué libertad va a ser, hombre! La de las personas que veías por la calle; la de los seres normales.

P. P. — ¿ Y de veras se cree usted, oiga, que ésos tenían más libertad que yo? (p. 188).

In altre parole, il carcere che rappresenta per Pacifico il simbolo della libertà si oppone alla società che rappresenta invece il simbolo della prigione.

carcere	—————	società
libertà	—————	carcere.

E strettamente legato a quello della libertà è il tema della «paura».

Appare evidente che il protagonista preferisce la prigione perché ha paura della società aggressiva dove tutti sono « los unos contra los otros »: sorge spontanea l'analogia con il romanzo *Parábola de Náufrago* in cui l'Autore ha trattato lo stesso tema. Anche Jacinto (il protagonista del romanzo *Parábola de Náufrago*), al pari di Pacifico, ha paura del mondo²³. Evidentemente Delibes ci vuole comunicare anche la propria paura di fronte all'intransigenza, alla violenza, alla schiavitù dal denaro, al potere dell'organizzazione,

Ci sembra indicativo anche l'accenno seguente: « Está visto que tal como está el mundo uno no puede vivir su vida », M. Delibes, *Un año de mi vida*. Barcelona, Destino, 1972, p. 30.

²³ « ... Jacinto, ya ves qué cosas, que lo que tienes es miedo, puro miedo; pero por mucho miedo que tengas, el mundo no va a cambiar por tu miedo », M. Delibes, *Parábola de Náufrago*. Barcelona, Destino, 1970, p. 44.

alla disuguaglianza sociale. Il « devoras o te devoran »²⁴ in *Parábola de Náufrago* si trasforma nel « sangra o te sangrarán » in *Las guerras de nuestros antepasados*²⁵.

Gli atteggiamenti e le parole di Cándida Morcillo (Candi) portano con sé, anche se in modo non approfondito, il tema del femminismo: questo personaggio femminile precorre in un certo senso i tempi, anticipando la presa di coscienza della donna nei confronti dell'uomo. Candi, che si dichiara libera da ogni pregiudizio piccolo-borghese, è una giovane universitaria che sostiene i diritti della donna, predica l'amore libero, si esprime in modo triviale e si dà da fare per togliere a Pacífico qualsiasi remora e forma di pudore.

Delibes crea con essa un personaggio che, secondo la propria ottica, è « negativo », cioè una ragazza spregiudicata, senza complessi, che fino a un certo momento della sua esistenza ostenta di aver lasciato alle spalle l'educazione tradizionale: quando però scopre di essere incinta, si trova di nuovo alle prese con le convenzioni tradizionali²⁶. E a questo punto l'autore trasforma tale personaggio

²⁴ « ... la vida es eso, devoras o te devoran y si tu enseñas a tus hijos a no devorar les estás enseñando a ser víctimas, ya ves que gracia, y si les enseñas a devorar les estás educando para ser verdugos ... », M. Delibes, *Parábola de Náufrago*, op. cit., p. 45.

²⁵ Cfr. quanto il padre insegna a Pacífico. « P. P. — Bueno, vamos, o sea, de primeras va y me dice: sangra o te sangrarán, Pacífico, no hay otra alternativa, ... », M. Delibes, *Las guerras ...*, op. cit., p. 120.

²⁶ È evidente in Delibes la tendenza a sottolineare quelli che a lui appaiono i lati negativi in senso tradizionale dell'animo femminile. Anche se apprezza la donna colta ci sembra contrario alla donna « progrediente » — pur se ne ha pietà — che mette in discussione il ruolo tradizionale di sposa e soprattutto di madre di numerosa prole. Sembra dimenticare che, in genere, l'oppressione della donna dipende da una società che è fatta a misura d'uomo. Per l'argomento si fa rinvio sia ai vari personaggi femminili dei seguenti romanzi di M. Delibes: *La sombra del ciprés es alargada*, op. cit.; *Aun es de día*, Barcelona, Destino, 1972; *El camino*, Barcelona, Destino, 1976; *Mi idolatrado hijo Sisí*, Barcelona, Destino, 1975; *Diario de un cazador*, op. cit.; *La hoja roja*, Barcelona, Destino, 1975; *Las ratas*, Barcelona, Destino, 1973; *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1971; sia alle seguenti affermazioni: « yo recuerdo mi madre. Ahora de qué. Ahora uno dice blanco y ellas vocean que negro aunque nada más sea por llevar la contraria. Me giba eso de que uno no puede ya ni dar una orden en su casa... Hoy son de otra pasta, como yo digo: Es como si con la cocina no tuvieran ya

femminile in un tipo a suo parere « positivo », più umano, tendente a ispirare simpatia. Il meccanismo scatta con la maternità: l'atteggiamento che assume Candi rientra negli schemi tipici e tradizionali in cui si è abituati a vedere la donna: rinuncia all'idea iniziale di abortire, supplica più volte Pacífico di sposarla, diventa sottomessa. Ci sono in lei atteggiamenti della più consueta umanità: da una parte dimostra forza d'animo decidendo di tenere il bambino dall'altra non ha il coraggio di affrontare tutte le difficoltà della vita senza ricorrere a suppliche; non si sente più libera è condizionata. È insomma, un personaggio complesso, con contraddizioni, e che rispecchia i problemi in cui si dibatte un certo tipo di donna nella realtà. Sono le naturali contraddizioni dell'animo femminile, che lo scrittore del resto esprime per bocca di Pacífico con la sottile ironia di chi crede di saperla lunga sulla natura umana, quando afferma: « Lo único, oiga, cuando decía eso, o sea, lo de la mujer objeto, yo la miraba para las uñas pintadas de azul, y pensaba para entre mí pues ella se pinta como los objetos, ¿entiende? » (p. 151).

Dall'Autore sappiamo che Pacífico entra nel sanatorio penitenziario di Navafría il 25 marzo 1961 e vi muore il 13 settembre 1969 all'età di trent'anni circa. I dialoghi che si effettuano in detto Sanatorio per sette notti consecutive, dal 21 maggio 1961 al 27 maggio dello stesso anno, abbracciano quasi tutta la breve vita del protagonista, dalla nascita fino all'evasione.

Appare evidente che il tempo della narrazione non corrisponde, in questo caso, al tempo di quanto è narrato. Si può pertanto pensare che *Las guerras de nuestros antepasados* abbia due tempi: il

bastante y tuvieran que saber de todo, disentir y fumar lo mismo que los hombres ... », M. Delibes, *Diario de un emigrante*, op. cit., pp. 18-19. « En todo caso, la « señora », en Chile, tiene más libertad que en nuestro país. La influencia Yanqui se hace ostensible ... Advertiré que se las ve en los espectáculos a toda hora, conducen el automóvil ... No sólo fuma la mujer ociosa por adornarse o la intelectual por iluminarse, sino la modesta trabajadora manual porque le apetece hacerlo », M. Delibes, *Por esos mundos*, op. cit., pp. 148-149. « Respecto a qué mujeres deberían ocupar un puesto en la Academia no me atrevo a pronunciarlo: soy poco aficionado a las quinielas », M. Delibes, *Un año de mi vida*, op. cit., p. 85.

tempo reale delle sette notti in cui Pacifico conversa con il dottore e quello della ricostruzione del proprio passato, secondo lo schema temporale — presente della narrazione/tempo evocato.

L'introduzione e l'epilogo del romanzo, collegati dal narratore in quanto entrambi si sviluppano nel sanatorio di Navafria, ci consentono di parlare di opera a struttura circolare chiusa: chiusa nel senso che la morte del protagonista renderebbe impossibile continuare la narrazione²⁷.

Le prime pagine del testo, oltre a fornire una collocazione spaziale fisica e psichica determinata, definiscono l'ambiente in cui si svolge la vicenda, che appare divisibile in tre fasi: nella prima, in cui è descritta la vita di Pacifico fin verso i vent'anni, vengono messi in evidenza gli insegnamenti che influiranno poi in modo decisivo sul suo comportamento; nella seconda Pacifico ha interiorizzato certi insegnamenti che si estrinsecano all'improvviso e in modo tragico nell'assassinio del fratello di Candi; nella terza appare evidente che Pacifico è un « buon diavolo » e che la sua tragedia è quella di un infelice, di un oppresso che non ha vie di uscita.

Si possono distinguere, pertanto, nel romanzo due tipi di ambientazione:

1) L'ambientazione reale, fatta direttamente dall'autore, che introduce il lettore-destinatario nel Sanatorio Penitenziario di Navafria;

2) l'ambientazione psichica, che attraverso il racconto del protagonista consente una collocazione più specifica: l'azione si concentra principalmente nell'ambiente provinciale di un paesetto castigliano, Humán del Otero, e solamente alla fine si sposta nei locali del Sanatorio penitenziario.

Il lento e costante processo evolutivo della narrativa di Delibes concerne, come è noto, sia la presenza o l'assenza del narratore nel testo, sia la tematica, sia il linguaggio usato. Per quanto riguarda la tecnica narrativa, appare notevole il dominio acquisito dall'autore

²⁷ Per maggiori chiarimenti sul concetto di struttura circolare aperta o chiusa si fa rinvio a: M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta, 1975, pp. 187-215.

sul piano dell'espressione, e del contenuto, per mezzo dell'uso non solo denotativo ma anche connotativo delle parole²⁸.

Nelle prime opere lo scrittore fa uso di un linguaggio artificioso, colto, ereditato dalla tradizione, in quanto la sua maggior preoccupazione non è di creare personaggi indipendenti bensì di esprimere le proprie idee attraverso di essi. Successivamente — rendendosi conto che i problemi esistenziali più profondi e complessi si possono esprimere anche con personaggi di umile estrazione, attraverso episodi della vita comune —, oltre a continuare, attraverso alcuni romanzi²⁹, la posizione polemica, assunta in difesa degli interessi dei contadini nella campagna a favore dell'agricoltura castigliana, alterna i vari registri linguistici che caratterizzano l'ambiente in cui si muovono i personaggi.

L'interpretazione della realtà secondo il punto di vista di coloro che vi sono immersi rappresenta un ulteriore passo avanti nel lungo processo creativo dell'autore. In tal modo si passa da una narrazione tipicamente soggettiva a una narrazione oggettiva che, limitata agli atti e ai dialoghi dei personaggi, evita di dare al lettore informazioni che non provengano direttamente da questi

Las guerras de nuestros antepasados costituisce un esempio di narrazione oggettiva e impersonale in cui il narratore, al di là dell'esplicita presenza diretta all'inizio e alla fine, si identifica con i personaggi.

Per la stesura del testo l'autore adotta un metodo di lavoro del tutto differente da quelli di cui si è servito in precedenza. Il narratore è infatti rappresentato da un magnetofono che riferisce le conversazioni avvenute, nel Sanatorio di Navafria, tra un medico — il dr. Francisco de Asís Burgueño — e il protagonista — Pacifico Pérez —. Appare evidente che la funzione di questi dialoghi, autentici, reali, non convenzionali, appartenenti esclusivamente al mondo dei personaggi, in quanto condotti in uno stile che riproduce tutte le caratteristiche sintattiche, lessicali, dialettali e fraseologiche che consentono di parlare di linguaggio colloquiale e popolare, è quella di connotare la diversa origine sociale degli stessi.

²⁸ Cfr. Jeanne Martinet, *Introduzione alla semiologia*. Roma, Newton Compton, 1976, pp. 138-140; Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*. Milano, Bompiani, 1975, pp. 82-85.

²⁹ Cfr. per es. M. Delibes, *Las ratas*. Op. cit.

Concordiamo con quanto afferma Ramón Buckley per quanto riguarda la tecnica selettiva di cui si avvale Delibes³⁰ e che gli ha permesso, in questo romanzo, di raggiungere una forma d'arte per lui nuova.

Dall'esame dei particolari registri linguistici e dei vari tipi di stile, sapientemente utilizzati dall'autore, la struttura dell'opera appare interessante anche sotto il profilo linguistico.

— *Stile indiretto*: caratterizzato dall'uso del passato remoto, usato prevalentemente in 3ª persona, consente all'autore di adottare una «postura» di totale indifferenza verso i fatti narrati. Raramente l'autore usa la 1ª persona: in questo caso si offre una interpretazione soggettiva e unilaterale dei fatti. Tale stile predomina nelle pagine introduttive e conclusive del testo, è inframezzato allo stile diretto dei dialoghi quando Pacífico riferisce alcuni avvenimenti del passato:

«El enfermo Pacífico Pérez ingresó en el Sanatorio de Navafria en la mañana del 25 de marzo de 1961. Durante el reconocimiento se mostró tímido y reservado...» p. 9;

«Acto seguido, a petición propia, el finado confesó y recibió la comunión con plena lucidez...» p. 296;

Sentí piedad por él, tanto por su disposición resignada como por la gravedad de su dolencia» p. 9;

«A través de estos indicios, llegué a la conclusión de que Pacífico era un desplazado, un ser desamparado y fuera de sitio» p. 10.

— *Stile indiretto libero*: Caratterizzato dall'uso dell'imperfetto e della 3ª persona, permette all'autore di fare un racconto in cui è in primo piano il personaggio, introduce direttamente le idee del protagonista e risulta dall'unione tra stile diretto e indiretto³¹:

³⁰ Su uno degli aspetti chiave della tecnica di Delibes Ramón Buckley (op. cit., pp. 126-135) segnala due epoche distinte. Nella prima Delibes fa uso di un procedimento cumulativo («consiste en que el autor, para causar una impresión en el ánimo del lector o para transmitirle una idea, no le proporciona un solo dato, sino una serie de datos similares que el lector va acumulando en su mente»); nella seconda fa uso di un procedimento selettivo («la clave del estilo selectivista no consiste sólo en escoger un objeto «con puntilloso rigor», sino también en tener una idea clara del porqué de esta elección») e reiterativo.

³¹ Per maggiori chiarimenti sui vari tipi di stile si fa rinvio a: M. J. Sánchez Márquez, *Gramática moderna del español, teoría y norma*. Buenos Aires, EDIAR, 1972, pp. 213-215.

«... a lo que el recluso Pacífico Pérez replicó, que «nada ya importaba lo del cabrón puesto que iba a morir y que lo único dar padre a su hijo» p. 296.

— *Stile diretto*: proprio dei dialoghi che formano la struttura del testo lo troviamo inoltre, anche se in modo frammentario, nelle pagine di apertura e di chiusura:

«Pacífico sonrió remotamente y dijo: «El no tiene la culpa; es peleón como el Bisa». De inmediato le pregunté quien era el Bisa y él respondió: «Ande, ¿Quién iba a ser? Mi bisabuelo» p. 12;

«Se dirigió con voz muy debil a su tío, Don Francisco Pérez y le dijo con un leve matiz de reproche: «Estaba usted equivocado tío; del suelo sí, se puede pasar...» p. 296.

Appare chiaro che l'espedito stilistico di tali accostamenti serve soprattutto a mantenere vivace la narrazione e ad evidenziare la funzione sussidiaria dell'autore-narratore, che fornisce al lettore i dati necessari per conoscere le circostanze degli avvenimenti.

Le forme linguistiche usate nel testo denotano la diversa origine sociale dei parlanti: i modi espressivi del medico, pur essendo di sapore squisitamente colloquiale, non hanno la connotazione popolare, rurale e gergale di quelli di Pacífico e dei suoi familiari. A tal proposito si fanno evidenti i fattori che contraddistinguono lo stile colloquiale:

a) uso prevalente del presente indicativo, tempo che caratterizza la conversazione:

«Dr. — Nadie nos oye y podemos conversar hasta que te canses. Y cuando te canses me lo dices y nos vamos a acostar.» p. 15;

«Dr. — No se hijo. No veo la relación entre una cosa y otra.» p. 174.

b) uso di proposizioni principali e di periodi semplici rispetto a quello di proposizioni subordinate e periodi composti:

«Dr. — Entonces, de acuerdo, Pacífico. mañana volveremos a reunirnos aquí después de la cena. Pero no me olvides lo de la pedrea. Y ten en cuenta que si hablamos de la pedrea es en relación con los abuelos y el pleito de las gafas. ¿Entendido?» pp. 86-87;

«Dr. — No es eso, Pacífico. No tiene por qué pesarte. Yo te he dicho que sin tu consentimiento no diré una palabra y lo cumpliré. Puedes estar tranquilo. Yo no te engaño.» p. 185.

c) uso di interiezioni, di frasi esclamative e interrogative dirette:

« Dr. — ¿Te pusieron al fin las gafas? » p. 82;

« Dr. — Y ¿te reventó en las manos? P. P. — ¡Mire! Dr. — ¡Qué barbaridad! » p. 92.

d) abbreviazione di nomi:

« P. P. — El Bisa, natural. Dr. — ¿El Bisa? P. P. — O sea mi Bisabuelo » p. 19;

« P. P. — La Candi, oiga. Ella se presentó ese verano en el Pueblo » p. 126.

e) uso di detti popolari:

« P. P. — ... que es cosa sabida, oiga, si quieres miel, por San Andrés; si quieres cera por las Candelas » p. 114.

f) imprecisioni:

« P. P. — Pues, no señor ya ve, no la dije la verdad, que éste es el chiste » p. 132;

« P. P. — ... ¿Dónde andaba el Miguel?, ... », p. 208.

g) uso di forme elittiche:

« Dr. — ... ¿Quién era en tu casa el jefe de familia? »

« P. P. — ¿El amo la casa quiere decir? » p. 19;

« P. P. — Quiá, no señor, se conoce que tenía noticia » p. 81;

« P. P. — Pues, nada, yo estaba tal que así, sentado orilla del Agatángelo ... » p. 130.

Tra le forme elittiche ricordiamo anche la nominalizzazione della frase mediante la soppressione del verbo:

« P. P. — Es que si se pone usted así, mejor me callo » p. 33;

« P. P. — Que yo me pienso doctor, que algunos viejos empiezan a descomponerse en vida, que allá vería la cara del Bisa, como sin sangre, talmente del color del cemento, que de no ser por el tajo rojo de la boca, una momia, oiga, como se lo digo » p. 36;

« Dr. — ¿Y te contaba también historias de su guerra? »

P. P. — Qué hacer, cuando chaval » p. 53;

« P. P. — ... Que inclusive cuando la daba cariñosa la misma copla, de cada dos palabras, una por lo menos, un disparate, eso fijo » p. 130.

Se è vero che la capacità di usare e capire alcune forme linguistiche dà la misura del grado di istruzione del parlante:

« Dr. — Una solución salomónica la de tu tío.

P. P. — Perdona, ¿Cómo dice? » p. 85;

« Dr. — Está bien Pacífico. Y dime, ¿No hay ningún otro aspecto de la Candi que te parezca relevante y que hayas omitido? P. P. — Perdona, no la comprendo bien doctor.

Dr. — Digo que si hay algo más sobre la Candi que no hayas contado » p. 162,

è altrettanto vero che anche parlanti colti vengono tagliati fuori da un certo tipo di comunicazione il cui lessico appartiene, come in questo caso, al mondo contadino. La ricchezza di termini rurali e gergali, allusivi a tale forma di vita, termini peraltro conosciutissimi da Delibes, risulterà inevitabilmente strana per chi, provenendo da altri ambienti, usa registri linguistici diversi:

« P. P. — Dónde va, si señor. El Abue no perdía la esperanza. Se agarraba a un clavo ardiendo. Dr. — ¿Qué quieres decir? »

P. P. — Ni más ni menos que lo que oye. O sea, el Abue, por conservar la moral, cualquier cosa ... » p. 61;

« Dr. — ¿El picorrelincho? P. P. — A ver, el picorrelincho, el pájaro que horada los arboles. ¿Es que no le ha visto usted nunca? Dr. — ¿El pico-carpintero? » p. 118-119.

Un altro dato interessante: nel campo semantico delle manifestazioni emotive si riscontra una maggiore concentrazione di espressioni colloquiali e volgari:

« P. P. — ... Se lo dije al Bisa, y no quiera saber cómo se puso, oiga, que la guerra estaba en nuestros huevos, y que mientras los hombres tuviésemos huevos, y Dios Padre me perdona, pues eso, habría guerras, ya ve que formas » pp. 55-56;

« P. P. — ... no daba su brazo a torcer » p. 85;

« Dr. — Me temo que nos estamos yendo por las ramas, Pacífico » p. 86; P. P. — ... me pasó el brazo por detrás, o sea por los hombros, y me pegó un beso de película. » p. 132;

« P. P. — Bueno, o sea, me recordaba, que ella, conforme andábamos así, por un decir, engolosinados, me decía putito, gilipollas y mi inmaturo cabroncete, ya ve que retahíla » p. 137;

« P. P. — ... luego se quitó los pantalones, y se quedó en cueros vivos, oiga, ... » p. 140;

« P. P. — ... que a mí aquella mujer ... me tenía encoñado, doctor ... » p. 153;

« P. P. — ... ¡dámela o te pego una hostia! » p. 155;

« P. P. — ... usted se malicia que la Candi y el Teotista, el Teotista y la Candi, andaban a la uva, ¿no es eso, doctor? » p. 163;

« P. P. — .. para entonces ni me recordaba que el Teotista me hubiese jurado la vida » p. 170.

Per concludere: si può dire che proprio l'opposizione spagnolo colloquiale — dialetto caratterizza il romanzo e contribuisce a rendere espressivo e vivace lo stile, grazie ai diversi accorgimenti tecnici fra i quali ha un'importanza particolare l'uso di valori supplementari di connotazione.

Appare evidente che anche se *Las guerras de nuestros antepasados* assume l'aspetto di un colloquio psichiatrico, l'intenzione dell'autore non è quella di offrire al lettore un romanzo psicologico o morale, ma di fare il resoconto di una situazione umana assurda e senza via di uscita, mentre la problematica sociale ci consente di classificarlo, essendone il comune denominatore, come appartenente al « realismo novador »³². E per quanto riguarda i personaggi, appare pure evidente che l'autore li ha voluti caratterizzare con l'insistere in primo luogo sui nessi che ne collegano i tratti individuali coi problemi generali dell'epoca in cui viviamo, sia facendo loro esprimere la rispettiva concezione del mondo sia chiamandoli con nomi connotativi della funzione che hanno nella struttura del romanzo.

Maria Grazia Micci Scelfo

³² Juan Ignacio Ferreras, *Tendencias de la novela española actual 1931-1969*. Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1970.

SCHEDE SULLA TRADIZIONE MANOSCRITTA DEL « LIVRE DE SIDRACH »

Il *Livre de Sidrach*, vasta e non omogenea enciclopedia a domande e risposte fra il re Boctus e il saggio Sidrach, è una delle opere meno conosciute della letteratura didattica medievale, pur avendo goduto, a suo tempo, di una lunga stagione di fortunato splendore¹. La fragilità degli argomenti trattati e l'ingenua fiducia con la quale il 'filosofo' dimostra al re (e, in ultima analisi, soprattutto al lettore) la presenza divina in ogni aspetto e in ogni momento dell'attività umana — anche quando, per esempio, vuole spiegare elementari fenomeni fisiologici — non dovevano soddisfare già nel XVI secolo, pur indipendentemente dal fatto che « par une foule de raisons, il devait déplaire aux protestants »².

L'enciclopedia è pressoché ignorata ancora oggi, vuoi per la farragine dei suoi argomenti, non certo adatti a suscitare soverchio entusiasmo, vuoi per la difficoltà di sistemarne la ricca tradizione

¹ Ne è testimonianza l'eccezionale diffusione, in copie manoscritte e a stampa, in larga parte d'Europa. Per la sua presenza anche in biblioteche di corte cfr. S. M. Di Blasi, *Relazione della nuova libreria del gregoriano monastero di S. Martino delle Scale presso Palermo*, negli *Opuscoli di autori siciliani*, XII (1771), pp. 138-40, in part. p. 138; Fl. Frocheur, *Notice sur un manuscrit du XIIIe siècle, intitulé: Sydrac le grand philosophe, ou La fontaine de toutes sciences, conservé à la Bibliothèque de Bourgogne, N° 11,1113*, in « *Messenger des sciences historiques de Belgique* », 1842, pp. 79-86, in part. pp. 80-81; L. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, vol. I, Paris 1868, pp. 28, 67, 86 nota 3, 90, 135, 144, 174; G. Mazzatinti, *Inventario dei Codici della Biblioteca Visconteo-Sforzesca redatto da Ser Facino da Fabriano nel 1459 e 1469*, in « *Giornale storico della letteratura italiana* », I (1883), pp. 33-59, in part. p. 54; E. Renan - G. Paris, *La Fontaine de toutes sciences du philosophe Sidrach*, in *Histoire littéraire de la France*, XXXI (1893), pp. 285-318, in part. p. 286.

² E. Renan - G. Paris, *op. cit.*, p. 286.

manoscritta, al cui studio «nessuno ha avuto il coraggio e l'abnegazione di dedicarsi»³.

Nella precedente bibliografia, infatti, uno spazio abbastanza ampio è stato concesso a vari tentativi di risolvere una serie di problemi — quali, fra gli altri, la data di composizione, l'individuazione dell'autore, le fonti delle quali l'opera potrebbe essere tributaria — che costituiscono tutti aspetti certamente da non ignorare, ma che potrebbero forse rivelarsi di più agevole soluzione una volta che si sia raggiunta una qualche certezza sulla vicenda testuale del *Livre*.

Per contro, pochi — come si accennava — e spesso assai fugaci sono stati i contributi tendenti a far luce sul problema della tradizione manoscritta; ci sembra opportuno riassumerne le più valide conclusioni prima di entrare nel vivo del discorso.

Il primo accenno a un confronto fra i testimoni del *Sidrach* si deve a Ernest Renan e Gaston Paris⁴ i quali, pur facendo mostra di conoscere numerosi manoscritti, nei brani che corredano il loro studio limitano i sondaggi⁵ ai Mss. fr. 1160 e 24395 della Biblio-

³ C. Segre, *Accoppiamenti (forse) giudiziari*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano 1968, pp. 257-66, in part. p. 258. Ricordiamo che, sino ad oggi, sono noti più di sessanta manoscritti delle versioni romanze del *Sidrach*. Per i codici e le edizioni delle versioni non romanze cfr.: J.-Ch. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, vol. V, Paris 1864, col. 607; W. A. Copinger, *Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum*, parte 2a, vol. I, London 1898, p. 304; K. D. Bülbring, *Sidrach in England*, in *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Festgabe für W. Förster*, Halle 1902, pp. 454 ss.; H. Jellinghaus, *Das Buch Sidrach nach der Kopenhagener mittelniederdeutschen Handschrift v. J. 1479*, Tübingen 1904, pp. V-XII; J. F. J. van Tol, *Het Boek van Sidrach in de Nederlanden*, Amsterdam 1936, pp. 11-25; J. G. Th. Graesse, *Trésor de livres rares et précieux*, vol. VI, Berlin 1922, p. 536; O. Parlangeli, *Un codice ambrosiano del Sidrach*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere (Classe di lettere)», n. 83 (1950), pp. 145-218, in part. pp. 147-48; L. Spence, *A dictionary of medieval romance and romance writers*, New York 1962 (ristampa dell'ed. 1913), p. 334; C. U. Faye - W. H. Bond, *Supplement to 'Census of medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada'*, New York 1962, p. 21.

⁴ E. Renan - G. Paris, *op. cit.*; si vedano in particolare le pp. 288-89 e 296-312.

⁵ Abbiamo solo un esile confronto (p. 288, nota 1) con due manoscritti del British Museum già citati da H. L. D. Ward, *Catalogue of romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, vol. I, London 1883, p. 906, e un ancor meno puntuale rinvio a «manuscrits italiens» (p. 304, nota 1) derivato

thèque Nationale, che paiono «les plus anciens et les plus propres à nous représenter l'original», e alla «très claire et très commode» *editio princeps* di Antoine Vérard (Parigi 1486). Sulla questione dei rapporti fra i codici francesi si manifesta nel saggio una notevole cautela: eventuali divergenze fra i testimoni prescelti vengono semplicemente annotate, senza spingere l'indagine fino alla spiegazione della loro origine⁶. Ugualmente appena accennato risulta l'altro problema dell'estrema differenza del numero di domande nei vari manoscritti; Renan e Paris affermano esattamente che «Cela tient aux additions et retranchements auxquels ces sortes d'ouvrages se prêtent avec une extrême facilité; cela tient surtout à ce que, dans la table des questions qui est à la fin du premier prologue, les questions sont souvent chiffrées avec beaucoup d'inexactitude»⁷, ma non vanno oltre una rapida citazione di alcune di tali cifre.

Il problema viene successivamente ripreso da Charles-Victor Langlois⁸, il quale svolge le proprie argomentazioni in modo assai più ampio e articolato che non i suoi predecessori e, basandosi sul presupposto che a un ugual numero di domande corrisponda uno stretto rapporto di affinità fra i testimoni, perviene alla identificazione di quattro famiglie di codici. La prima, la più breve, ha come principale esponente il Ms. B.N. fr. 1160, che contiene poco più di seicento domande⁹; la seconda è rappresentata dal Ms. B.N. fr.

da A. Bartoli, *Il Libro di Sidrach. Testo inedito del secolo XIV*, Parte prima (testo), Bologna 1868, pp. 92-94. Ci sembra comunque più importante rilevare, sempre a proposito del confronto fra codici, che i due illustri studiosi sostengono (p. 304) che «Les manuscrits du type B [cioè affini al Ms. B. N. 1160] et la version italienne ont ici une question qui manque dans les manuscrits du type A [cioè affini al Ms. B. N. 24395]»: invero in questo secondo gruppo di codici la domanda in questione non è assente, ma, come si dirà più avanti, è soltanto posticipata.

⁶ Un piglio diverso caratterizza invece le pp. 314-16 nelle quali, capovolgendo l'opinione più diffusa, si assegna alla versione provenzale rappresentata dal Ms. B. N. fr. 1158 l'antiorità rispetto a quella in lingua d'oïl.

⁷ E. Renan - G. Paris, *op. cit.*, p. 294.

⁸ Ch. - V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge d'après des écrits français à l'usage des laïcs*, 2a ed., Paris 1927, pp. 198-275, in part. pp. 215-17.

⁹ Al primo gruppo appartengono anche i Mss. B. N. fr. 1161 e n. a. fr. 12444, Bibl. Ste. Geneviève n. 2202, Bibl. de l'Arsenal n. 2320, British Museum Ms. Egerton 751, Facoltà di Medicina di Montpellier n. 149. Il secondo gruppo com-

1159: contiene quasi tutti gli argomenti della prima «et, en outre, une trentaine d'autres questions»; il terzo gruppo, di cui si ha un esempio nel Ms. B.N. fr. 1157, conserva tutte le domande della redazione più breve, ne ha ancora altre supplementari sparse in vari luoghi del testo e, soprattutto, inserisce un nucleo assai consistente di questioni che mancano nella prima famiglia (fra i nn. 505 e 506 del testo più breve); la redazione più ampia, infine, è rappresentata dal Ms. B.N. fr. 24395, che «parait être une forme particulière de l'édition la plus complète».

La classificazione del Langlois ritorna, con alcune precisazioni, in un saggio di Robert Marichal¹⁰ in cui i quattordici codici presi in esame sono distribuiti in quattro famiglie, sempre ponendo come elemento primario il numero delle domande. La redazione primitiva del *Sidrach*, di 613 domande, è rappresentata da una famiglia β alla quale appartengono i Mss. B.N. fr. 1160, 1161 e 12444, il Ms. 2202 della Bibliothèque Sainte-Geneviève e il Ms. 2320 dell'Arsenal. I Mss. B.N. fr. 1157 e nouv. acq. fr. 10063 con il Ms. 593 della Biblioteca municipale di Rennes costituiscono una seconda redazione γ , di circa 1208 domande, «qui est une refonte de la rédaction β avec de nombreuses additions et qui peut être une seconde édition due au même auteur». Un terzo gruppo α è più composito in quanto raccoglie codici che derivano da β (Ms. B.N. fr. 1159 e Ms. 149 della Facoltà di Medicina di Montpellier) e da γ (Mss. B.N. fr. 1156, 19186 e 24395), avendo però tutti in comune la parte finale derivata da γ . L'ultima redazione, «compilation des deux rédactions β et γ » è rappresentata dal Ms. B.N. fr. 762.

prende anche il Ms. B. N. n. a. fr. 10063 e il Ms. 593 di Rennes. Il Langlois cita ancora (p. 216, nota 2) altri codici delle versioni ampliate (B. N. fr. 762, 1156, 19186; Bruxelles nn. 11.106, 11.110, 11.113; Marsiglia n. 733; British Museum Add. 17914): da un codice della redazione ampliata deriva l'*editio princeps* di Vêrard. Va rilevato che, rispetto alla prima edizione (1911) della sua opera, il Langlois fa riferimento a un numero maggiore di manoscritti ed elimina alcune indicazioni poco precise.

¹⁰ R. Marichal, *Les traductions provençales du Livre de Sidrach précédées d'un classement des manuscrits français*, in «Ecole nationale des Chartes. Position des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1927», Paris 1927, pp. 79-82, in part. pp. 80-81 (per le traduzioni provenzali cfr. p. 82). Ci risulta che l'illustre studioso ha intenzione di riprendere in esame il problema della versione occitanica.

Gli studi del Langlois e del Marichal, che non trovano continuatori immediati, hanno l'indubbio merito di indicare almeno una via per orizzontarsi nell'ancora informe tradizione del *Sidrach*. Tuttavia sembra che si attribuisca una fiducia forse eccessiva al dato quantitativo, considerato come elemento di assoluta garanzia nella determinazione dei gruppi di famiglie. Applicato a un'opera come questa, che per le sue stesse caratteristiche non si sottrae a qualunque tipo di intervento (riduttivo o amplificativo che sia), un simile criterio di classificazione manifesta in pieno la propria intrinseca fragilità. Vi è motivo di credere che sarebbe molto più proficuo capovolgere completamente i termini della discussione: poiché è abbastanza ovvio che in qualche modo il *Livre de Sidrach* deve pur aver avuto una prima stesura, il problema si potrebbe avviare a soluzione se, invece di ricostruire famiglie in base al numero delle domande, si esaminassero correttamente i rapporti di tradizione per mettere in luce, se non un archetipo, almeno una redazione che rappresenti lo strato più antico ricostruibile dell'opera¹¹.

Da quanto si è andato esponendo si ricava netta l'impressione che il problema non sia mai stato posto nei suoi giusti termini e che sia necessario riprendere dal principio le fila di tutto il discorso. Pertanto non ci sembra del tutto privo di senso un primo, e sia pure parziale, approccio ai manoscritti della versione francese, che ci consenta di fissare alcuni punti fermi sui quali successivamente confrontare il resto della tradizione. A tal fine abbiamo condotto un'indagine in due fasi distinte che, come vedremo, non portano però a conclusioni del tutto contrastanti: abbiamo esaminato prima

¹¹ L'adattamento del criterio più propriamente testuale alla tradizione italiana andava delineandosi già nell'ultimo saggio dedicato al *Sidrach* dal Parlange, il quale, pur non pervenendo a soluzioni definitive, mostra tutti gli avviamenti di un più sicuro metodo d'indagine, quale il confronto puntuale fra i manoscritti, e suggerisce anche l'idea di prendere in considerazione non tanto il numero complessivo delle domande quanto la loro successione nei codici: «non ho ancora trovato due manoscritti che contengano lo stesso numero di capitoli o che li dispongano in serie fisse e ordinate; l'estrema libertà selettiva è una delle caratteristiche evidenti nella tradizione manoscritta di questa nostra enciclopedia medievale» (cfr. O. Parlange, *Appunti per un'edizione del «Libro di Sidrach»*, in *Actes du Xe Congrès international de linguistique et philologie romanes (Strasbourg 1962)*, vol. II, Paris 1965, pp. 553-62, in part. p. 554, nota 1).

l'effettivo ordine di successione delle domande nei codici e poi abbiamo preso in considerazione le lezioni più significative.

Nel gruppo di codici collazionati in questa prima esplorazione facciamo rientrare alcuni di quelli più frequentemente citati in bibliografia, proprio per poter avere un immediato riscontro con le classificazioni precedenti; ne diamo comunque la lista completa avvertendo che adottiamo, con qualche aggiunta, le sigle già adoperate dal Parlange¹²:

- A — B.N., fr. 24395
- B — B.N., fr. 1160
- C — B.N., fr. 762
- AA — B.N., fr. 1156
- BB — B.N., fr. 1157
- CC — B.N., fr. 1159
- DD — B.N., fr. 1161
- EE — B.N., nouv. acq. fr. 10063
- FF — B.N., fr. 12444
- GG — B.N., fr. 19186
- NN — Marsiglia, Biblioteca municipale, cod. n. 733
- PP — Rennes, Biblioteca municipale, cod. n. 593
- V₁ — Biblioteca Vaticana, Reg. lat. 1141
- V₂ — Biblioteca Vaticana, Reg. lat. 1255
- V₃ — Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 4793
- V₄ — Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 5272.

Dal semplice esame della 'composizione' del testo si ricava già una distinzione fra due gruppi di codici, che chiamiamo rispettivamente α e β , all'interno dei quali, poi, ciascun esponente obbedisce abbastanza strettamente all'esemplare-tipo della famiglia¹³.

Osserviamo infatti che, dopo le prime cinque domande comuni a tutto il complesso di testi esaminati, i codici A, AA, BB, EE, GG, NN, PP e V₂ (famiglia β) cominciano a differenziarsi dagli altri

¹² O. Parlange, *Un codice...*, cit., pp. 146-47, e *Appunti...*, cit., p. 554, nota 5.

¹³ Non influisce sulla generale affinità dei codici un minimo numero di lacune dovute a caduta di fogli, ovvero la sporadica mancanza di qualche domanda in condizioni particolari. Avvertiamo qui che, nel seguito, adottiamo la grafia dei codici B ed EE rispettivamente per le famiglie α e β .

otto perché, tutti insieme, sdoppiano la domanda n. 6 (« Quant furent fais les angles? ») nelle domande n. 6 (« Quant furent fet les angres? ») e n. 7 (« Combien demoura le deable en gloire? ») e ne aggiungono un'altra manifestamente suggerita dal contenuto delle due precedenti (n. 8: « Quel orgueil fu cil par quoi le deable fu trebuchiez? »). Questo tipo di mutamento, con la ripartizione di un'unica domanda di α in due o anche più domande in β , è una delle caratteristiche costanti della famiglia ampliata. Proseguendo l'indagine troviamo, a conferma, questa serie di esempi:

- | α | β |
|--|--|
| 8 « Les deables sevent toutes choses et les puent faire? » | 10 « Se les deables sevent toutes choses et le puent faire » |
| | 11 « Puent les deables savoir les cogitacions as genz ne leur volentez? » |
| 9 « Quel forme ont les angles et s'il sevent tout » | 12 « Quel forme ont les angres et se il sevent toutes choses et ont poesté seur tout » |
| | 13 « De quoi fu fet le cors et l'esperit de l'omme? » |
| 10 « Fist Dieus l'ome à ses mains? » | 14 « Fist Diex l'omme à ses mains? » |
| | 15 « Ot Adam la semblance Nostre Seigneur en lui? » |
| 11 « Où fu fait Adam? » | 16 « Où fu fet Adam? » |
| | 17 « Pourquoi fist Diex Eve de la coste Adam? » |
| | 18 « Pourquoi ne fist Diex Adam et Eve que il ne peussent pecher? » |
| | 19 « Qui demoura en paradis quant Adam et Eve en furent jetez hors? » |
| 12 « Quant Adam fu hors de paradis, où ala il? » | 20 « Quant Adam fu hors de paradis, où ala il? » |
| | 21 « Avant le deluge, se le tens estoit com il est ore » |
| 15 « Pourquoi ne fu il perdu del tout en tot qui si grant pechié avoit fait? » | 24 « Pourquoi ne fu il perdu de tot en tout qui si grant pechié avoit fet? » |
| | 25 « Quant Adam fist le pechié, se repent il? » |
| 17 « Pourquoi voudra il naistre de virge, et coment sera elle virge quant il naistra d'elle? » | 27 « Pourquoi voudra il nestre de virge, et coment sera ele virge quant il nestra de li? » |
| | 28 « De quel [gent] sera cele virge que le Filz Dieu nestra de li? » |

Teniamo a ricordare che qui non siamo di fronte a veri e propri ampliamenti della materia ma a una semplice suddivisione in due o più parti dell'argomento che nella famiglia α è trattato unitariamente. Un reale ampliamento si ha, per esempio, quando i codici della seconda famiglia — sempre senza eccezioni — intercalano, fra i nn. 17 e 18 di α , una serie di sei domande (nn. 29-34), sulla duplice natura del Figlio di Dio, suggerite senza dubbio dal tema sviluppato nelle due domande precedenti e fra le quali si inserisce la nota polemica (n. 32: « Le Saint Esperit istra du Pere tant solement, ou du Pere et du Filz? Cest chapitre est contre les Griex ») a proposito della dibattuta questione della processione dello Spirito Santo ¹⁴.

Le due famiglie continuano a differenziarsi sempre a causa degli ampliamenti di β ; alla nuova tripartizione:

α	β ¹⁵
20 « Se il annuist as homes de quel mort il murent, ou de soubite ou d'autre »	37 « Se il ennoie as hommes de quel mort il muerent »
	38 « Se les genz ne moreussent, fusent il tuit el monde? »
	39 « Se cil qui sont tormentez et muerent, se cil torment leur profite à l'ame »

segue un'ulteriore aggiunta di due domande (n. 41: « Puet nus hom eschever la mort? », e n. 42: « Quel chose est paradis celestiel? » ¹⁶).

A questo punto si verifica un fenomeno tale da indurci a ritenere plausibile l'ipotesi della provenienza di α e β da due distinti esemplari: nei codici della seconda famiglia le domande corrispondenti ai nn. 22-30 di α , cioè i nn. 69-77, sono dislocate, nello stesso ordine e senza modificazioni, dopo le domande nn. 43-68 che cor-

¹⁴ Cfr. Ch.-V. Langlois, *op. cit.*, p. 222, nota 1.

¹⁵ Restituiamo qui, in base al manoscritto A, l'ordine delle domande che, nei rimanenti codici della famiglia β , risulta invertito (38-37-39).

¹⁶ In attesa di maggiori specificazioni, registriamo la particolare situazione del codice V_3 (imitato dall'edizione Bartoli e dal Ms. ambrosiano I inf. 68) che, discostandosi dalla propria famiglia, inserisce fra i nn. 21-22 di α la domanda n. 42 di β : si tratta di un caso di contaminazione o si delinea una terza famiglia? Si noti, poi, che la stessa domanda si trova anche in B, ma in un luogo assai diverso (è il suo n. 242).

rispondono invece ai nn. 31-48 di α . Lo spostamento, che non sembra dovuto a motivi speciali, dovrebbe essersi verificato forse già nel progenitore di tutto il gruppo β (ed è solo un'ipotesi), a causa di uno spostamento di fogli nel testo che si andava esemplando; sarebbe infatti poco realistico pensare che tutti i manoscritti di β , indipendentemente l'uno dall'altro, abbiano ritenuto di effettuare tale scambio. La casualità di questo slittamento di domande d'altronde ci pare confermata anche dalla constatazione che, almeno nel gruppo nn. 69-77, i codici della famiglia ampliata non presentano alcuna innovazione rispetto ad α .

Nel gruppo di domande nn. 43-68, invece, si rinnova la tendenza di β all'ampliamento e alla frammentazione degli argomenti: fra i nn. 36 e 37 di α sono inserite le domande n. 49 (« Cil qui sont dampné, porquoi demeurent il en poine plus que les jors que il se delitient et firent le pechié en cest siecle? Car plus est I jour de poine que C de delit »), 50 (« La chose que l'omme fet en cest siecle, est ele destinée à faire à cil qui la fet, ou non? »), 51 (« Comment porra l'omme estre amé? ») e 52 (« Quele est la premiere science et la souveraine de philosophie qui soit? »), e fra i nn. 47-48 di α è inserita la domanda n. 67 (« Le corouz et la joie dont issent et comment? » ¹⁷). Gli sdoppiamenti sono:

α	β
38 « Pourquoi est appelée la mors mors? »	54 « Pourquoi est apelée mort? »
41 « La generation qui seront au tens dou Filz de Dieu et après, seront il tous creans en lui, tous communalment à sa creance? »	55 « Puet l'ame jamés assembler o le cors, et où sont or les ames? »
47 « Quel pooir dona Dieus à l'arme en cest monde? »	58 « Les generacions qui seront au tens du Filz Dieu et après, seront il toutes en lui creanz communalment à sa creance? »
	59 « Toutes les nations qui croiront el Filz Dieu, auront il une creance? »
	65 « Quel pooir donna Diex à l'ame en cest monde? »
	66 « Se doit l'en travailler por Dieu? »

¹⁷ Anche questa domanda ricorre in V_3 (e inoltre in B — al n. 243 — e nell'edizione Bartoli, ma non nel codice ambrosiano citato sopra) sollecitando e sollecitando la curiosità del critico.

Successivamente, una lunga serie di coincidenze ¹⁸ (n. 48 α = 68 β , e nn. 49-76 α = 78-105 β) è interrotta da una poco meno numerosa serie di nuove domande di β , intercalate fra i nn. 76-77 di α :

- 106: « Quantes manieres de creatures cria Diex? »
 107: « Qui est plus digne et plus puissant: l'ange ou l'omme ou le deable? »
 108: « Pourquoi doit l'en blamer le deable quant il ne fet le bien, car il n'en a pas le pooir? »
 109: « Pourquoi forma Diex homme à sa semblance? »
 110: « Aime Diex l'omme comme l'ange? »
 111: « Quant Diex aime l'omme comme l'ange, pourquoi ne le fist il tel comme l'ange, esperit tant seulement? »
 112: « Quel chose est la plus douce amour qui soit? »
 113: « Doit homme paier ce que il doit? »
 114: « Se I homme se claimme de l'autre, le doit l'en maintenant juigier? »
 115: « Se le seigneur mesfait vers son homme, à qui se doit il plaindre? »
 116: « Cil qui ont mal de goute et n'en puent issir, comment puent garir? »
 117: « Lequel est le plus sain vin qui soit au cors? »
 118: « Laquele est la plus saine yaue qui soit au cors? »
 119: « Pourquoi sont les femme[s] brehaignes? »
 120: « Doit l'en amer seignorie? »
 121: « Quel chose est enneur? »
 122: « Lique! sont les genz qui ont plus de vices en els? »
 123: « Doit l'en sa besoigne aviler à son ami? »
 124: « Porroit Diex fere que I homme fust en II lieux en I point, en chascun lieu entier? »
 125: « Les jors et les nuiz sont il ausi granz en la parfonde Ynde com en autre lieu? »
 126: « Fait il yver et esté es illes des Yndes comme en autre part du monde? »
 127: « Quel vie meinent la gent de la contrée? »
 128: « Les genz qui sont en cele contrée, ont il plus de diversité que nos? »

Ancora per un altro tratto i due gruppi tornano al pieno accordo: le domande nn. 77-100 di α coincidono, quanto ai temi affrontati e alla disposizione progressiva, con le domande nn. 129-152 di β . Va notato qui, infine, che sarebbe anche possibile produrre ulteriori prove a sostegno della ripartizione così ottenuta, tuttavia evitiamo di spingerci oltre in questo tipo di rassegna; riteniamo infatti che il campione di domande cui si è data esplicita conside-

¹⁸ In questo gruppo, B presenta una lacuna dagli ultimi rigi del n. 67 ai primi del n. 74; nel Ms. B. N. fr. 1158 (provenzale) la domanda n. 52 è seguita, senza soluzione di continuità, dalla risposta corrispondente al n. 53.

razione risulti — per la costante frequenza con la quale certe peculiari caratteristiche si riscontrano sempre e soltanto in uno stesso gruppo di testimoni — abbastanza rappresentativo della maniera in cui si aggregano i manoscritti oggetto di questo studio.

Per altro verso non ci lasciamo illudere più di tanto da questo tipo di documentazione: torniamo a insistere per un istante sul fatto che il semplice dato esteriore — qual è la distribuzione progressiva delle domande nei vari codici — non è del tutto sufficiente per convalidare, senza il minimo dubbio, i rapporti di affinità fra i manoscritti. Affinché gli elementi scaturiti dall'esame esterno del testo, dalla sua 'confezione', possano considerarsi di piena validità, è necessario passare alla seconda fase del nostro programma e spostare quindi l'attenzione sul dato più attendibile e concreto offerto dalle lezioni.

Ai fini della ricostruzione dei rapporti testuali fra i manoscritti abbiamo circoscritto l'esame al « secondo » prologo del *Sidrach*¹⁹, cioè a quella sezione dell'opera che funge da introduzione e giustificazione in chiave narrativa della sequenza di domande e risposte fra Boctus e Sidrach; queste, d'altra parte, sono le pagine meno disposte a subire interventi autonomi da parte dei copisti, i quali sono costretti, bene o male, a rispettarne il dettato, in quanto nel prologo stesso si pongono le basi « storiche », se vogliamo, del successivo sviluppo del testo, basi dalle quali non sembra lecito derogare. La libertà interpretativa, pertanto, resta alquanto limitata e il quadro che risulta dagli interventi, per altro immancabili, dei singoli copisti (se si escludono le poche lezioni pienamente significative che vi si possono rinvenire) appare costituito quasi esclusivamente da errori dovuti a una cattiva lettura dei rispettivi esemplari o a salti « du même au même »²⁰.

¹⁹ Poiché il testo non è altrimenti disponibile, ci pare utile riprodurlo a conclusione di queste pagine, per facilitare i successivi riferimenti, seguendo principalmente la lezione del codice Reg. lat. 1141 (= V₁), ff. 12r-17v, sul quale interveniamo solo nel caso di palese contrasto con il resto della tradizione o di evidente errore del copista. Si adoperano le parentesi tonde per le lezioni preferite a quelle di V₁ (che restano affidate alle note), quadre per le integrazioni di ogni genere, unciniate per le espunzioni.

²⁰ Anche queste minori varianti, poiché agiscono sempre nella medesima prospettiva creata dalle più importanti, possono considerarsi come ulteriore elemento di conferma della situazione fissata in base agli errori significativi.

La tradizione del *Sidrach*, dunque, rimane al fondo unitaria²¹ anche se diversamente articolata; e ci sembra da escludere recisamente, pur nei limiti entro i quali manteniamo il presente saggio, l'ipotesi che in qualche manoscritto si registri uno scarto reale rispetto alla binarietà della tradizione stessa.

Dall'esame delle lezioni risulta che, fra tutte le combinazioni possibili, per una sola si regge l'ipotesi che le varianti si siano generate non indipendentemente ma per una palese derivazione da due diversi esemplari (subarchetipi), secondo le indicazioni seguenti:

TABELLA 1.

(a) B, CC ₂ , DD, FF, V ₁ , V ₃ , V ₄	A, C, AA, BB, CC ₁ , EE, GG, NN, PP, V ₂
558.10 et forment irés	et grant merveille en orent touz ceus de l'ost
559.6 et si a esté commencie de	passiez sont
559.34 manca	dopo tous: et il les mercia moult hautement et leur promist assez. Lors li distrent: Sire roys, à l'eure
560.18 manca	dopo terre: et que il fussent mis chascun par soi et bien gardez jusque à son commandement
560.35 d'acomplir la cité	de ce
561.25 manca	dopo lettres: mais je ai plus grant joie de ce que
561.27/28 feroit quanques il vou-	tourneroit à grant pourfit en ce monde
563.4 manca	dopo ydoles: et les faisoit porter o lui partout là où il aloit
563.16 manca	dopo paveillion: et puis i metoient le feu et les ardoient
(b) B, C, CC ₂ , DD, FF, V ₁ , V ₃ , V ₄	A, AA, BB, EE, GG, NN, PP, V ₂
568.9 manca	dopo Sydrac: et pour faire le roy renouer ce que il avoit creu en Dieu; et pristrent I gobelet plain de trenchant venin

²¹ Nel senso, s'intende, della sostanziale corrispondenza dei testimoni esaminati a un ideale archetipo comune. L'interesse da cui muove questa ricerca esclude, almeno per il momento, la riflessione sull'eventualità che la ramificazione binaria sia effetto di una duplice redazione del *Sidrach*, dovuta allo stesso o a diverso autore.

568.12 manca	dopo Dieu: ainsi comme il fist ciel et terre, soleil et lune
568.14 li aporтерent un gobelet plain d'un trenchant venim et	manca
569.5/6 car elle est toute enchantée de grans enchantemens	manca
569.10/14 les vit esmaïés, si fu moult corrouciés et... je confundrai le dyable et son pooir	manca
570.1 ceste merveille	ce
570.17 manca	dopo terre: Et celui cors sera crucifiez sur le fust et sur le fust morra d'enfer
570.18 dou pooir au diable	d'enser
570.26 par leur mescreandise envers Dieu	manca

Queste lezioni sono sufficienti per individuare due distinti gruppi di manoscritti, identificabili, rispettivamente, con le due famiglie che si sono delineate nelle pagine precedenti: con la famiglia α i manoscritti che appaiono nella colonna di sinistra e con β quelli della colonna di destra; più avanti cercheremo di illustrare le condizioni per le quali si determina il particolarissimo comportamento dei testimoni C e CC — suddiviso, quest'ultimo, nelle due sezioni CC₁ e CC₂ —, i quali paiono oscillare fra l'una e l'altra collocazione. A questa tabella vogliamo aggiungere un secondo elenco, comprendente anche quelle più minute lezioni che (come si avvertiva nella nota 20) confermano tale bipartizione:

TABELLA 2.

(a) B, CC ₂ , DD, FF, V ₁ , V ₃ , V ₄	A, C, AA, BB, CC ₁ , EE, GG, NN, PP, V ₂
558.2 la grant	manca
558.19 astronomiens et	manca
558.20 et d'autre part	manca
558.23 à grant honnor	manca
558.25 manca	dopo et lor: fist grant honneur, puis leur
559.18 manca	dopo vois: et distrent (così anche in altri luoghi successivi)
559.27 astronomiens	philosophes (così anche in altri luoghi successivi)

559.34	passant XV jors	<i>manca</i>
559.31	l'entendi (les e. DD, FF, V ₄)	<i>manca</i>
560.12	et grant tristrece	<i>manca</i>
560.27/28	Et cest mandement fu par reproche	<i>manca</i>
561.10	car il	car cil Sydrach
561.14	fist faire	<i>manca</i>
561.19	de l'astronomie	<i>manca</i>
562.20	aboivrent ces herbes	puis s'espandent seur ces herbes et les aboivrent
563.19/20	par grant ire	<i>manca</i>
566.17/18	li donnas esperit de vie; puis	<i>manca</i>
567.96	j'avoie	je aouroie
(b) B, C, CC ₂ , DD, FF, V ₁ , V ₃ , V ₄		A, AA, BB, EE, GG, NN, PP, V ₂
568.24	de cest gobelet	<i>manca</i>
570.11/15	et prendra là cors, et cil cors sera salvation ... pendra il en la crois	<i>manca</i>
570.16/17	de terre	<i>manca</i>
570.28/29	et ot grant joie	<i>manca</i>
570.29	de Dieu	du Filz Dieu le vrai prophete

Gli elementi or ora segnalati consentono di constatare abbastanza agevolmente come l'esame delle lezioni confermi in massima parte le conclusioni alle quali siamo pervenuti analizzando il semplice dato esteriore rappresentato dall'ordine di successione delle domande. Anche in quest'altro settore d'indagine, ai cui dati abbiamo preliminarmente dichiarato di voler concedere fiducia maggiore che non a quelli del primo, si delinea una fondamentale bipartizione della tradizione (attualmente, insistiamo, esaminata ancora parzialmente) in una puntuale corrispondenza della famiglia α con il testo più breve e della famiglia β con il testo ampliato.

Resta da giustificare la distinzione delle tabelle precedenti nei due gruppi di varianti (a) e (b), dovuta alle peculiari caratteristiche dei codici C e CC (distinto, come si è detto, nelle due sezioni CC₁ e CC₂).

La collocazione del codice C nella famiglia α , sostenuta dall'esame del campione di domande preso in considerazione più sopra, è contraddetta dallo stretto rapporto che si stabilisce fra le lezioni

di questo codice e quelle della famiglia β in larga parte del « secondo » prologo (come risulta osservando la sezione (a) delle tabelle precedenti). La divergenza è reale ma non è carente di giustificazioni, solo che si spinga un po' più a fondo, almeno per questo caso specifico, lo studio del codice C in rapporto alla situazione generale dei manoscritti qui considerati. Dedicando un particolare approfondimento alle caratteristiche di C, dunque, rileviamo la sua natura composita sia sotto l'aspetto esteriore (ordine e successione delle domande) sia sotto l'aspetto specifico delle lezioni. Notiamo in primo luogo che C coincide con la struttura esteriore della famiglia α solamente fino alla domanda n. 147 (« De quoy viennent les escroelles? ») mentre la domanda seguente è ripartita in due (n. 148: « De quoy vient l'eclipse? » e n. 149: « Touz ceuz du monde voient il l'eclipse? »), corrispondenti alle domande nn. 226-227 della famiglia β . L'accordo che si realizza per la prima volta in questo punto prosegue poi sino alla fine del testo ²².

²² Non sono assenti tuttavia, in questa parte, relativamente pochi casi di divergenza fra C e β , e un numero ancora più esiguo di soluzioni proprie al solo C. Ci limitiamo a indicare, qui, i luoghi in cui C, rifiutando l'ampliamento, si allontana da β per comportarsi esattamente come i manoscritti della famiglia α :

C	β
181 « Comment se puet homme tenir de luxure quant il est de volenté à faire tel chose? »	259 come C 181, e: 260 « Pourquoi est apelée luxure? »
209 « Portera li peres en l'autre siecle la charge du filz, ou li filz du pere? »	294 come C 209, e: 295 « Por quel reson devons nous estre colpable ne poine avoir por le pechié d'Adam? »
214 « Diex, qui est piteus et merciables, pardonne il tous les pechiés que on fait? »	300 come C 214, e: 301 « Comment sont pardonné li pechié? »
215 « Pourquoi se travaillent les hommes en cest siecle? »	302 come C 215, e: 303 « Fait mal cil qui lait, après sa mort, a ses enfans? »
217 « Li biens et li mals que on fait en cest siecles, est il de Dieus ou de celui qui le fait? »	305 come C 217, e: 306 « Que velt dire ame, et que veut dire corps? » 307 « Diex, qui est tot puissant, quant il savoit que le cors deust

Apportata così una fondamentale precisazione e una doverosa correzione ai dati emersi dalla prima parte del nostro studio, pas-

- | | |
|--|---|
| | estre tel qu'il pechast, porcoi le fist il tel que il peust pechier? » |
| | 308 « Puet hons naistre II foiz? » |
| 219 « Comment se tienent li solaus et la lune? » | 310 come C 219, e: |
| | 311 « Sont les esteles d'un grant el ciel? » |
| | 312 « Qui a plus grant honneur: le viel ou le juene? » |
| | 313 « Se doit hons corroucier quant l'en li dit chose qui li desplait? » |
| | 314 « Doit hons contrestre de la chose que il ne set, et dire qu'il la set? » |
| | 315 « Porcoi l'en ne recuvre la force quant l'en lieve de maladie? » |
| | 316 « Doit l'en prester à son ami aucune chose s'il la demande? » |
| | 317 come C 220, e: |
| 220 « Comment pourroit l'en connoistre les heures du jour et de la nuit? » | 318 « Fet le soleil son tor par lui, ou le firmament le fet torner? » |
| 242 « La pensée que l'homme pense, dont ist elle? » | 340 come C 242, e: |
| | 341 « Li avugle, qui neant ne voient, puent il penser soutilment? » |
| 268 « Doit on descouvrir son secré à son ami? » | 367 come C 268, e: |
| | 368 « Qui est ardent de dire son secré, comment l'en porra tenir du dire? » |
| | 425 come C 329, e: |
| 329 « Cil qui sont en paradis, en istront il jamés, ne cil d'enfer aussi? » | 426 « Quant recevront leur cors cil de paradis et cil d'enfer? » |
| 439 « Se aucuns demande raison à l'autre, l'en doit on maintenant respondre? » | 546 come C 439, e: |
| | 547 « Quel chose est philosofe? » |
| 455 « Qui est mieudre à la mort: la grant esperance ou la repentance? » | 562 come C 455, e: |
| | 563 « Quel vaut mielx: lai sanz ovre ou ovre sanz lai? » |

La prevalente affinità di C con la famiglia β , infine, è confermata anche dal caso di C 520 (« De quele maniere doivent estre les mires? ») che rifiuta, come regolarmente fa α , lo sdoppiamento operato in β 630 (come C 520) e 631 (« Que feroit hon encores pour creveure? »), ma è significativa la constatazione che, in questo caso, un identico procedimento si realizza anche nei codici AA e GG che appartengono senza dubbio alla famiglia β e con i quali C manifesta, come diremo poco più oltre, una particolare affinità.

siamo all'analisi delle lezioni. Anche qui, significativamente, si rinnova l'oscillazione di C fra le due famiglie (si vedano, a tal proposito, le tabelle delle varianti). In particolare si può rilevare quanto segue: l'affinità di C con la famiglia β non è un fatto sporadico che si verifica solo in parte del « secondo » prologo, ma si stabilisce fin dall'inizio del testo (il « primo » prologo si mantiene fedele alla famiglia β e, in particolare, ai codici AA, GG, V₂ e CC₁) e riprende con le domande nn. 148-149, conformemente a quanto si è già notato sotto l'aspetto più propriamente compositivo. Nell'intervallo (cioè dalla p. 568.7 del testo riprodotto più avanti e fino alla domanda n. 147) la lezione tramandata da C segue fedelmente la famiglia α (e, in particolare, i codici B, CC₂ e V₁). È evidente l'assoluta impossibilità di giustificare un simile comportamento se non ricorrendo all'ipotesi che il copista di C abbia potuto disporre di almeno due esemplari del *Sidrach* e abbia copiato alternativamente l'uno e l'altro. Resterebbe da chiarire il motivo per cui, nel bel mezzo del proprio lavoro, il copista sia passato dall'uno all'altro testo: ma ognuno vede la difficoltà di raggiungere qualche certezza in proposito.

La situazione di CC è caratterizzata dal fatto che il « secondo » prologo è presente in due successive trascrizioni (che abbiamo indicato rispettivamente con CC₁ e CC₂). Non sono immediatamente identificabili le cause precise che hanno determinato tale fenomeno: potremo solo tentare di darne una giustificazione che, se non definitiva, sia almeno sufficientemente plausibile. Prima, però, diamo una breve descrizione della sezione del manoscritto nella quale si riscontra tale particolarità: dopo la parte iniziale — che, com'è noto, rappresenta una sorta di antefatto in cui viene delineata l'avventurosa storia delle vicende vissute dal *Livre* — e il semplice annuncio della tavola dei capitoli, si legge il « secondo » prologo (ff. 2v-6r; con una inversione, quindi, rispetto all'ordine consueto) e successivamente (ff. 6r-16r) l'elenco delle domande; sulla colonna di destra del f. 16r, infine, incomincia una nuova trascrizione del prologo (che si estende fino al f. 22r). Ciò che più importa rilevare, comunque, è il fatto che i ff. 1-9v (che contengono CC₁) risultano vergati da una mano diversa da quella che ha trascritto i fogli immediatamente seguenti (comprendenti CC₂), anche se rispetto al contenuto (l'indice delle domande) non si rileva alcuna soluzione di continuità fra il f. 9v e il f. 10r: la prima mano arriva fino a parte della rubrica n. 205 e la seconda incomincia precisamente con la fine della stessa rubrica.

La continuità del testo sembra già far escludere l'ipotesi che la presenza di due copie dello stesso prologo sia dovuta alla casuale legatura in CC di alcune pagine appartenenti in origine a un altro codice. Si può supporre invece, con ben maggiore fondamento, che la trascrizione sia stata compiuta da due amanuensi non contemporaneamente (altrimenti sarebbe inspiegabile la maniera in cui venne diviso il lavoro) ma in tempi diversi e con una anteriorità anche cronologica di CC_1 rispetto a CC_2 : in tal caso il copista di CC_2 o non si è accorto che il prologo era stato già trascritto (sia pure solo parzialmente, in quanto CC_1 si arresta a p. 568.6 del testo qui riprodotto, alle parole *voeil vivre et morir*) oppure ha voluto ripristinare l'ordine: « primo » prologo / indice / « secondo » prologo, tralasciando di espungere i ff. 2r-6v che vengono a costituire un doppione dei ff. 16r-22v.

Anche così, però, non possiamo considerarci del tutto soddisfatti. Possiamo esser certi solo del fatto che il cambiamento di mano nella trascrizione testimonia dell'opera di due amanuensi, mentre la continuità dell'indice delle domande assicura che i due scribi operarono in maniera che l'uno fosse complementare all'altro. Si può giungere, forse, a stabilire una diversa cronologia nella composizione di CC se aggiungiamo, ai due punti appena accennati, la considerazione che il manoscritto ci è pervenuto incompleto, in quanto si interrompe nel corso della risposta alla domanda n. 628 (numerata 629 nel codice) mentre l'indice ne prometteva 643. Possiamo supporre che esso fosse anche acefalo: nulla ci impedisce di pensare che qualcuno abbia cercato di colmare la lacuna iniziale. Questo personaggio, il copista di CC_1 , non sembra in genere molto scrupoloso: a parte l'inversione dell'ordine comune a tutti i manoscritti qui esaminati, egli non si cura di vedere cosa realmente debba essere scritto per completare il testo, e inoltre trascrive solo parzialmente tanto il « primo » quanto il « secondo » prologo. Sta invece molto attento a far coincidere la fine del proprio lavoro esattamente con l'inizio del testo che aveva trovato già in gran parte trascritto: per ottenere la continuità del contenuto, cui abbiamo accennato, lascia in bianco tutta la colonna di destra del f. 9r e, nel f. 9v, scrive la prima colonna e solo gli ultimi cinque righe della seconda, saldando così perfettamente il proprio lavoro a quello dell'altro amanuense. Tale ipotesi di un intervento seriore teso a ripristinare la perduta sezione iniziale del testo — ipotesi suggerita insieme dalla conti-

nuità del contenuto nel punto di cesura fra l'una e l'altra mano (ff. 9v-10r) e dall'appartenenza delle lezioni di CC_1 a un gruppo di codici diverso da quello cui appartiene tutto il resto di CC (come risulta dal settore (a) delle tabelle presentate più sopra) — ci pare la meno azzardata.

Sembra sospetta, invece, la coincidenza che si realizza quando, nel « secondo » prologo, il codice C passa a copiare α mentre CC_1 si interrompe: è possibile ipotizzare l'esistenza di un manoscritto, a monte di C e anche di CC_1 , contenente solo il frammento iniziale del *Sidrach*? Riteniamo doveroso avvertire qui dell'esistenza del problema; tuttavia ne riserviamo l'eventuale soluzione al momento in cui, estesa l'indagine a tutti gli altri codici, potremo disporre di un quadro completo della tradizione.

Per concludere, limitandoci ai dati che siamo venuti sinora esponendo, crediamo di poter riaffermare la suddivisione dei codici del *Livre de Sidrach* in una famiglia α (Mss. B, CC_2 , DD, FF, V_1 , V_3 , V_4) e una famiglia β (Mss. A, C — parzialmente contaminato su α —, AA, BB, EE, GG, NN, PP, V_2 e il frammento iniziale contenuto in CC_1), una bipartizione che tiene presenti insieme i dati esterni, di costruzione del testo, e quelli ricavabili dall'esame delle lezioni.

Vincenzo Minervini

CI COMMENCE LE LIVRE DU ROI BOCTUS, LEQUEL IL
FIT ESCRIRE DES SCIENCES DE SYDRAC, ET LI MIT L'EN
NON 'LE LIVRE DE SYDRAC DE TOUTES SCIENCES'.

Au tens dou roi Boctus au levant, roi d'une grant province qui
est entre l'Ynde et Perse la grant, qui s'apele Bectoriens, avint que
cil rois Boctus, après la mort de Noë VIIIICXLVII ans, voloit fermer
une cité en l'entrée des Yndes por gerroier I roi qui estoit encontre
5 lui, et ses anemis, et tenoit une grant partie des Yndes et se nommoit
rois Garaab. Si que cil rois Boctus fist commencer une [tour por
edifier une] cité a l'entrée [de la terre] du roi Garaab. La tours
fu commencie à grant joie et à grant feste, et laborerent une grant
partie le jor; si que l'endemain matin trouverent tout abatu. Sa-
10 chiés: li rois fu moult courouciés et forment irés. Seur ce fist l'en
commencier le labeur de rechief, moult hastivement, jusques à la
nuit que la gent alerent reposer. L'endemain trouverent tout abatu.
Li rois s'en courouca moult durement et moult s'en merveilla; et
ce li avint fin à VII (mois)¹, car quant il labouroient de [jor, de]
15 nuit s'abatoit [tout].

Li rois Boctus fist amasser toute sa gent et leur demanda conseil
de ce fait: en quel maniere et en quel guise il porroit faire labourer
celle tour et celle cité. Seur ce demandement li fu donnés conseil
qu'il mandast querre tous les devins et astronomiens et philosophes
20 de sa terre et d'autre part, et que il preist lor conseil. Endementieres
son commandement fu fais; à l'acomplissement de XXV jors furent
tous venus à lui et le nombre d'aus fu LXXXIX.

Li rois Boctus le[s] recut à grant honor et à grant joie, et les
lessa reposer III jors. Au quart [jor] les fist tous venir par devant
25 lui et lor conta son fait. Et lor dit: « Seignors, je vous fais assavoir
que je sui le plus grant roi dou levant, et tous les rois de ceste con-

¹ Ms. jors.

trée sont venus à mon commandement; et il i a I seul roi, qui s'apele
rois Garaab, rois des Yndes: il ne veut venir à mon commandement,
et ne puis entrer en sa terre car il i a moult forte entrée; et me fu
donné en conseil que je feisse une cité en l'entrée de sa terre por
lui gerroier. Et je ai fait commencer une tour por edefier la cité, 5
et si a esté commencie de VII mois et ne se puet acomplir, car
quanqu'il labeurent de jors l'endemain le trueve l'en tout abatu.
Et en sui moult correchiés et moult irés et moult m'en poise, car les
nouveles en iront à mon anemi, et sont alées, que je n'ai pooir de
(complir)² une tour en sa terre; et por ce vous ai je mandés toz 10
querre: que je voeil vostre conseil avoir de ce fait. Or vous ai je
conté tout mon fait, si vous prie à tous communement que vous i
metés conseil tel que je puisse acomplir la cité. Et je vous promet,
par mon Dieu, que je <vous> ferai bien à quanques vous estes. Car,
se tout le remanant dou monde estoit miens, je n'auoie pas si grant 15
joie que moi vengier de mon anemi roi Garaab, qui m'a tant tenu
en desdaing».

Quant il ot dite sa reson, si respondirent tuit à une vois: « Sire
— firent il —, nous ferons celle chose qui (v)ous³ tornera à grant
joie, et vous vengerés de vos anemis. Mais nous <ne> volons avoir 20
terme XL jors por (n)ostre⁴ art à ovrer, et si volons estre tous en
un lieu».

Quant li rois les oi [dire ce], si en ot grant joie, et commanda
que l'en les meist en I lieu plains de verdures et d'aigues, et que
il feussent servi comme son cors et que il lor fust aporté quanques 25
il demanderoient.

Les sages astronomiens furent menés en celle place, et commen-
cierent à ovrer de lor art. Au complissement de XL jors manderent
disant au roi que il avoient compli son service et que il voloient
venir par devant lui. 30

Quant li rois l'entendi, si en ot moult grant joie, et si les fist
venir par devant lui à grant honor et les enquist des nouveles. Et
il respondirent à une vois: « Sires rois — firent il —, faites bon cou-
rage, car vostre desirs est acomplis tous, et à tel jor, passant XV jors

² Ms. faire.

³ Ms. nous.

⁴ Ms. vostre.

de la lune, à l'eure que nous commanderons et au point, ferés <au> commencer le labour, et nous i serons».

Quant li rois l'entendi, si en ot moult grant joie et les en mercia tous. Et quant ce vint le jor dou terme, il furent au labour et re-
5 garderent lor point et commanderent à labourer. Et fu commencié le labor à grant joie, et laborerent tout le jor une partie. Quant ce vint à la nuit, commanderent les astronomiens que il fust mis lumineaire sus le labour. Lor commandemens fu fais. Li rois ala dormir à grant joie, lui et les autres gens. Quant ce vint l'endemain matin,
10 si trouverent tout abatu. Les nouveles alerent au roi. Quant il [l'] entendi, si fu [moult] courociés et moult irés, et fu au labor et le vit, si en ot moult grant duel et grant tristrece au courage. Et fist venir les astronomiens par devant lui et lor dist: « Est ce li bons services et la promesse que vous me feistes? », et il ne sorent que
15 dire et il lor dist: « Par mon Dieu, je vous manderai en tel lieu qui sera moult mauvais por vous, et de là n'istrés vous fin à tant que la cité soit complie! ». Et commanda que il fussent mené et lié en sa terre. Son commandement fu maintenant fais, et ce fu la premiere prison du monde.

20 Les nouveles alerent au roy Garaab que li rois Boctus ne puet, ne par art ne par avoir, faire complir une tour. Si ot grant joie, et li envoya unes lettres de par lui: « Salut au roi Boctus de par no, roi Garaab. Nous avons entendu que vous avés volenté de faire une cité à l'entrée de nostre terre, et si avés despendu moult de vostre
25 avoir [et ne poés accomplir une tour ne par avoir] ne par art. Mais nous vous mandons que, se vous nous volés donner vostre fille por moillier, nous vous lairons accomplir la cité, se nous volons ». Et cest mandement fu <fés> par reproche. Quant li rois Boctus recut les lettres et les entendi, si fu moult corociés et (moult)⁵ irés, et fist
30 couper la teste au message. Et fist aler le cri par toute sa terre: qui li sauroit donner conseil d'accomplir celle tour et la cité, il li donroit sa fille por mollier et la moitié de son tresor, et li jureroit desus son Dieu. Après cel cri de X jors, vint à lui I viel homme et li dist: « Sire rois, je sui à vous venus por vous donner conseil
35 d'accomplir la cité que vous avés entrepris à faire; et je ne kier pas vostre fille ne vostre tresor, mais tu me jureras par ton Dieu que

⁵ Ms. fu.

tu me feras bien ». Quant li rois l'entendi, si ot grant joie et li jura par son Dieu qu'il li fera bien, se la cité se puet accomplir. Seur ce li vieus hons li dist: « Sire, mandés de par vous priant au roi Tractabar que il vous preste le livre de l'astronomie, qui fu de Noë, à quel
5 est escrit l'enseignement de l'angre de son Dieu. Car cel livres fu 5 lessiés à I des enfans de Noë le grant; car il ot III fils: l'un ot non Sem et l'autre Jaffen et li autres n'est pas à nommer, car li peres le maudit et torna de blanc en noir. Et celui livre de l'un à l'autre vint où pooir dou roi Tractabar, et priés lui qu'il vous mande,
10 avoec son livre, son astronomen Sydrac, car il est moult sages hons 10 et set moult de l'astronomie. Sydrac vous donra conseil de vengie(r)⁶ vous de vos anemis et d'accomplir celle cité ».

Quant li rois l'entendi, si en ot grant joie, et fit appareillier I biau present, et fist faire une[s] lettres qui disoient: « Nos, rois Boc-
15 tus, mandons hautement salus à nostre seignorie, rois Tractabar, 15 comme à seignor et à ami. Et vous mandons offrant vostre commandement et vostre seignorie, et vous prions que vous fachiés por nos ainsi com vous vorriés que nous feissions por vous, et que vous nous prestés le livre de l'astronomie, qui fu de Noë, car nous en
20 avons grant beso[n]g, et que vous nous mandés vostre astron- 20 omen Sydrac avoèques ». Seur ce manda le present et les lettres. Et il furent au roi Tractabar et li presenterent les lettres et le present, et il les recut à grant joie et [à grant honor, et] les entendi et dit au message: « J'ai eu grant joie quant monseignor le roi Boc-
25 tus m'a mandé ses lettres, et il m'a mandé [demander] I livre que 25 je ai, qui fu de mes ancesseurs, dou tans de Noë, qui parole d'un es choses qui sont en une montaigne: qui les porroit avoir, il feroit quanques il voudroit. Et mon pere se mist au monter sus celle
30 montaigne et n'en pot à chief venir. Mais je cuide bien que mon- 30 seignor le roi Boctus en venra bien à chief, car il a grant pooir ». Sur ce li envoi(a)⁷ le livre et Sydrac et unes lettres qui disoient: « Nos, rois Tractabar, mercions [hautement] à vous, rois Boctus, de
votre honor et de vostre mandement, et nos et (n)ostre⁸ terre et quanques nous avons sommes en vostre commandement. Et si

⁶ Ms. vengies.

⁷ Ms. envoie.

⁸ Ms. vostre.

vous mandons (n)ostre⁹ livre et (n)ostre¹⁰ astronomien Sydrac». Et les envoia, et il furent au roi Boctus, et il les recut à grant joie. Sydrac li present(a)¹¹ les lettres et le present, et il les entendit.

Li rois Boctus prit à conter Sydrac de son fait, et li dit ainssi
5 comme il li estoit avenu. Sydrac li respondi et dist: «Sire, ceste terre est enchantée et nulle forteresce ne se porra faire sur elle se tout l'enchantement ne se deffait; et je a<ura>i tel conseil que je le desferai». Li rois ot moult grant joie, et li pria moult qu'il pensat de ce fait. Sydrac li respondi et dist: «Sire, nous trovons
10 en cestui livre de mon seignor, qui fu de Noë, que I angre de son Dieu li avoit enseignie une montaigne en une contrée de la parfonde Inde, qui se nomme la montaigne vert dou corbel, [là où le corbel] que Noë envoia découvrir le deluge et trouva charoigne et s'acist; et celle montaigne dure IIII journées de lonc et III de large, et si
15 est d'une gent à nostre facon de cors et de chieres en guise de chiens; et si est près de la terre a(s)¹² feminins, là où homme ne puet vivre. Et si a en celle montaigne XII^m manieres d'herbes: IIII^m en font porfit et III^m font damage et III^m ne font ne porfit ne damage; et si a VII manieres d'aigues, et s'asamblent toutes en I lieu XII
20 fois l'an et aboivrent ces herbes. Et se vous volees aler en celle montaigne por les herbes avoir, porrés faire de vos anemis quanques vous voudrés, et si aurés vos desirs tous.

Quant li rois entendit Sydrac, si ot moult grant joie et dist que, se il devoit perdre quanques il a, il convient que il ait de ces herbes,
25 et s'appareilla d'aler. Le tiers jor monta à cheval, lui et sa gent, et se mistrent au chemin. Le tresime jor furent au pié de la montaigne, [si se reposerent III jors. Au quart jor se mistrent à monter en la montaigne]. Ciaus de la montaigne les sentirent et se mistrent à deffense por lor terre et les desconfirent malement. Sur ce
30 descendirent aval et reposerent V jors et puis se mistrent à monter. Ciaus de la montaigne se mistrent à deffendre lor terre et les desconfirent autre<s> fois [malement]. A ce descendirent aval et manderent querre secours et lor vint grant aide. Et se mistrent à monter

⁹ Ms. *vostre*.

¹⁰ Ms. *vostre*.

¹¹ Ms. *presente*.

¹² Ms. *au*.

et desconfirent les chieres as chiens et ocistrent moult d'eals, et pristrent (toute la)¹³ terre et reposerent VIII jors.

Boctus li rois estoit mescreans et ne creoit pas en son creator, ains creoit et aouroit aus ydoles. Sydrac creoit en Dieu et aouroit
5 son creator, et son commandement fesoit. Li rois Boctus faisoit 5 aporter o lui, partout là où il aloit, ses ydoles. [Le disime jor le rois Boctus fist atirer un riche paveillon, et si fist metre ses ydoles] chascune sus I siege, et si estoi[en]t d'or et d'argent; et si avoit entre elles une [moult] grant <tour>, richement faite de moult de richeces et assise plus haut de toutes, et le nombre d'elles estoient <bien> 10 XXX. Et si fist appareillier bestaille por leur sacrefice. Sus ce li rois manda querre Sydrac, et le prist par la main et l'emmena avoec grant compaignie de gent à celui paveillon, et command(a)¹⁴ que I mouton li fut amené, et il prist I coutel et le decola par devant
15 celle grant ydole, et chascun decoloit une beste et les getoient entor celui paveillon.

Quant Sydrac vit ce, si s'esmerveilla moult durement et li ennuia moult. Li rois le fist apeler et dit: «Faites sacrefice à mon Dieu <qui est puissans seur tous>». Sydrac li respondi par grant
20 ire: «Sire, non ferai! Je ferai sacrefice à mon Dieu, qui est puis- sans sur tous et si est creator dou ciel et de la terre et des autres choses qui i sont, et si fist Adan et Eve et toutes autres creatures, et qui de tout le monde est seignor». Quant li rois oi dire ce à Sydrac, si fu moult corociés et (si)¹⁵ li dist: «Que dis tu de mon Dieu?». Sydrac respont: «Ton Dieu est mauvés et desloiaus, et si
25 est uns deables qui toi et ta gent alacie et te tire à lui por toi destruire; et se tu me crois, tu ne le creras pas, ains le feras deffaire, car Dieu qui est fais de main d'omme ne se doit pas aorer, et a male mort me livrerai ains que nus de vos Dieus doie aorer. Li rois Boctus fu moult corociés et moult irés quant il oi tant dire de son
30 Dieu que tant amoit. Si fist par grant ire aporter son Dieu devant lui et dist a Sydrac: «Si riches Dieus et si biaux ne se doit il pas aorer?». [Sydrac li respondi: «Si riches Dieus et si biaux ne se doit il pas aorer] ne honnerer, mais ahonter et avillier, et mon

¹³ Ms. *lor*.

¹⁴ Ms. *commande*.

¹⁵ Ms. *cil*.

Dieu, qui crea ciel et terre et soleil et lune, se doit aourer et honnerer et en s'amor sacrefier».

Li rois Boctus fu moult courouciés et moult irés, et li dist: « Qui est ton Dieu? ». Sydrac respondi: « Mon Dieu est <mon> creator du ciel et de la terre ». Li rois li demand(a)¹⁶: « De quoi est il fais? ». Sydrac respondi: « Mon Dieu est une esperituel substance, et si est de tel biauté que les angres, qui par VII fois vainquent le soleil de biauté, toustens desirrent en lui resgarder ». Li rois se couroc(a)¹⁷ [moult] et fist venir II de ses sages hommes por desputer à Sydrac, et commencerent à monstrier lor mescreandise<s>. Sydrac tous jors les vainquoit, si lor mostroit la puissance dou creator. Li mescreant li dis(tr)ent¹⁸: « Veés vous vostre Dieus ainssi comme nous fasons le nostre? ». Sydrac lor respondi: « Oil bien ». [Sur ce li distrent]: « Priés vous le vostre et nous priérons une priere le nostre ». Dont
15 firent aporter encens et encenserent lor Dieus et lor firent afflictions, et li dirent: « Nous vous prions que vous (ne)¹⁹ souffrés que Sydrac l'anchanteor que par son enchantement vainque nostre creance ». Sur ce li dyables parla d'entre celle ydole et dist à haute vois: « Prenés cest enchanteur Sydrac et le tailliés en IIII pieces, voiant tous
20 ciaus de l'ost ». Sydrac avoit regardé vers le ciel et dist ceste priere: « Sire Dieus, qui est[es] Dieus d'Adan et d'Eve et de Noë et de moi, qui fourmastes ciel et terre, je croi en vous et en vostre po[es]té: que vous daignés vostre pooir monstrier [devant ces mescreans, et que le deable n'ait pooir] là où vostres sains nons soit nommés ».
25 Les mescreans oirent le dit dou dyable dedens lor Dieu, si vindrent entor Sydrac plus de L et le vostrent prendre: es vous une foudre du ciel descendi et feri sus celle ymage qui estoit lor Dieu, et l'ardi en guise de cendre et les L hommes qui voloient prendre Sydrac, et C et XX qui estoient entor. Et li dyables s'en parti et
30 fist tel cri qu'il espoenta tous ceus qui là furent, et par pou eschapa que li rois ne fu ars. Quant li rois Boctus vit ce, si fu moult courouciés et moult irés et moult dolens de son Dieu et de sa gent, et commanda que Sydrac feust pris et liés mains et piés et que il fust

¹⁶ Ms. *demande*.

¹⁷ Ms. *couroce*.

¹⁸ Ms. *dissoient*.

¹⁹ Ms. *nous*.

bien gardés. Sur ce demoura, il et sa gent, en celle place VII jors, qu'il ne savoient que faire, comme ciaus qui veoient la clarté du monde et ont perdu lor ieus.

Li rois porpensa ce qu'il devoit faire, lui et sa gent, et vit que, se il n'a conseil de Sydrac, que il ne puet riens faire et (seroit)²⁰ 5 malement desconceilliés. Sur ce fit assambler les sages gens de son ost, et lor demanda conseil que il devoient faire, et lor dist: « Celui qui nous avoit conduit jusques ci, et sommes venu par son conseil, il a moult mespris vers nostre Dieu, et par lui et par s'achoisson nostre Dieu a esté ars et confundus, et ne savons se s'a esté par sorceries ou par la force de son Dieu. Mais, de quel maniere que la chose soit, il me samble que nous avons perdu nostre Dieu et sa richece; et por ce vous en pri que vous en esgardés ce que nous en ferons et que nous en devons faire en cestui estrange pais où nous sommes ». 15

Quant il ot dit sa raison, si esgarderent entr'eaus. Les uns disoient: « Fasons au plesir de cestui enchanteur Sydrac, qui a destruit nostre Dieu, tant que nous i facons nostre besoigne et revenjons nous de nos anemis. Car nos sans lui ne poons riens faire, et puis le ferons ardoir et de male mort morir, aussi comme il fit à nostre 20 Dieu, et si aurons vengié nos amis de lui ». Et les autres disoient: « Faisons le morir de male mort, si comme il a fait nostre Dieu, et puis retornons en nostre pais ». Si que il s'acorderent au premier conseil. Li rois envoya X de ses sages hommes à Sydrac, là où il estoit liés, et li distrent qu'il ostroiat au roi tout son commandement, et qu'il li pardonroit toute faute qu'il li avoit faite. Sydra(c)²¹ 25 li respondi que ja de celle faute que il li avoit fete, que Dieu dou ciel art son Dieu par sa proiere, il ne voloit avoir nul pardon de lui. Mais, se il veut qu'il acomplisse son service, il croirra en Dieu du ciel et en ses commandemens, et il li monstrea apertement la 30 grace de Dieu dou ciel. Li message rendirent cel respons au roi, et il fu moult corociés durement, si qu'il demoura en prison autres X jors. Sur ce li manda disant li rois ce que il li avoit mandé premiers. Sydrac li respondi ce que il li avoit respondu autre fois. Li rois vit qu'il n'en pooit autre chose [faire] et qu'il estoit dou tout 35

²⁰ Ms. *fu*.

²¹ Ms. *Sydrap*.

desconseilliés, lui et sa gent, si l'envoia querre et le fist desloier des lie[n]s où il estoit tenus.

Quant Sydrac vint par devant lui, maintenant li dist: « Vous m'avés mandé querre, mais, par mon Dieu dou ciel, vostre besoigne ne sera parfaite par moi se vous ne creés en Dieu dou ciel et en son commandement, et je le vous monsterrai apertement».

Quant li rois l'entendi, si li dist par grant courous: « Ore monstre le moi, et je ferai ton dit et croira[i] en ton Dieu». Sydrac se trait I poi arriere et regard(a)²² vers le ciel et fist ceste priere: « Sire Dieu, piteus et oiabes, peres creator dou ciel et de la terre, qui creas ciel et (aigues, et angres)²³ dentre le ciel et lor donnas biauté et resplendor et sapience et isneleté, esperit sans cors. Sire, il s'enorgueillit et se releva por la couvoitise de ta seignorie, et tu, Sire, le trebuchas aval en abisme d'enfer, et tous les siens. Et puis, Sire, découvristes la terre de l'aigue, et tu te humilias et ta humanité descendit en terre. Et formas toutes les choses corporels et les autres qui sont, et puis formas Adam de terre et li donnas esperit de vie; puis creas Eve de sa coste droite. Que tu m'envoies, par ta sainte pitié, ta sainte grace, et que je puisse vaincre l'anemi et convertir ces mescreans <et> à ton saint non».

Quant il ot dite sa priere, un angre dou ciel descendit et si li dist: « [Sydrac], Dieu a oie ta proiere, et otroie que quanques tu diras à ce<s> mescrean(t)²⁴ il te croira, et tu confondras le deable et son pooir. Et la grace de Dieu est descendue en toi, car tu sauras monstrier à ces mescreans partie de la vertu de Dieu, du commencement dou monde jusques à la venue [du Fil] de Dieu, le vrai prophete, en terre; et après, jusques à la venue du fil au Sathanas, le faus prophete, au finement dou monde. Prent un vessel de terre et l'assiet sus III fus, où non de la Sainte Trinité, Pere et Fil et Saint Esperit, et emplit cel vessel d'aigue, et tu verras la vertu de Dieu dedens l'aigue, et la monsterras à cel mescreant». Sur ce l'angre s'en parti, et Sydrac se retrait envers le roi et li dist: « Sire rois, je vous monsterrai mon Dieu, quels il est». Li rois li dist par grant ire: « Moustre le moi, je voeil veoir se il est meillor dou mien».

²² Ms. *regarde*.

²³ Ms. *angres et aigues*.

²⁴ Ms. *mescreans*.

Sydrac demanda maintenant I vessel de terre et le fist emplir d'aigue, [et III fus], et (assist le vessel)²⁵ sur [les] III fus, et regard(a)²⁶ dentre l'aigue, où non de Dieu, et vit l'ombre de Sainte Trinité, et il cria à haute vois [et dist]: « Rois Boctus, regarde en l'aigue, si verras Dieu <le signor> de tout le monde». Li rois vint par grant ire et regarda en l'aigue et vit l'ombre de la Sainte Trinité, le Pere et le Fil et le Saint Esperit, où ciel en lor siege, l'un samblant à l'autre, et les (angres)²⁷ chantant et loant le Pere o le Fil et [le Fil] o le Saint Esperit [et le Saint Esperit] o le Fil et o le Pere.

Quant li rois vit ce, si ot grant joie et li sambla qu'il fust en gloire, et si dist à Sydrac: « Je croi en ton Dieu et en quanques de lui est et fu et sera. Mais je te pri que tu me dies comment il sont III». Sydrac li respondi et dist: « Sire, ce est la Sainte Trinité, et si est et sera Peres et Fils et Sains Esperis, et sont III personnes en I Dieu». « Or me di — fait li rois —, comment conversent ensemble». Sydrac respondi et dist: « Si comme le soleil qui a III choses en une: premiers [la] sustance au soleil, et si est à entendre le soleil proprement qui est où ciel, et la clarté et la chalour. La propriété si est le Pere, la clarté si est le Fil, la chalour si est le Saint Esperit; si sont III choses en un. [Qui fist ces III choses en un] de noient, aussi puet il estre III personnes en un Dieu».

Quant Sydrac ot dite ceste raison, moult ot grant joe li rois et li plot, et cria à haute vois et dist: « Je croi et aoure le Dieu de Sydrac, Pere et Fil et Saint Esperit, III personnes en I Dieu, Sainte Trinité, et renoie les Dieus de mon pere et de mon aiel, lesquels j'avoie». Quant il ot ce dit, ses gens se coroucierent moult durement, et le hairent et jurerent la mort de Sydrac, et si [se] conseillierent une partie ensamble et distrent: « Nostre roi a perdu le sens. Sydrac l'enchanteur l'a enchanté et li a fait renoier les bons Dieus de son pere et de son aiel et les siens». Sur ce vindrent à lui et li moustrent ceste raison et li distrent: « Sire rois, mal a[s] fait à ta gent. Car il sont courocies durement de ce que tu as creu cest anchanteur Sydrac, qui par son enchantement t'a enchanté et t'a fait renoier ton bon Dieu et les Dieus de ton pere et de ton ael, et si a ars ton

²⁵ Ms. *le mist*.

²⁶ Ms. *regarde*.

²⁷ Ms. *autres*.

bon Dieu». Li rois li respondi: « J'ai laissé la longaigne et la pul-
lentie, et si ai pris le fin or et la bone odor. Sydrac m'a montré la
verité et la clarté, de quoi mon pere et mon ael et moi et nos peres
et nos aious et nous avons eu mauvés Dieu jusques à ore. Mes des
5 ore en avant n'aurai, ne ne voeil avoir, autre Dieu que celui qui
est où ciel, et en son non et en sa creance voeil vivre et morir».

La gent, quant il oirent ce dire²⁸, si se couroucierent forment,
et retournerent arriere et eslurent IIII des sages homes de l'ost pour
desputer à Sydrac, et si vindrent au roi et li distrent qu'il voloient
10 desputer à Sydrac. Li rois et Sydrac lor otroierent, et commencie-
rent à desputer, et leur moustrerent leur mescreandise; Sydrac mos-
troit la puissance de Dieu et les vainqui.

Quant il se virent vaincus, si ne sorent onques puis que dire, si
li aporтерent un gobelet plain d'un trenchant venim et li distrent:
15 « Se ton Dieu est bon et loiaus si com tu dis, boi cest gobelet». Sy-
drac estendi maintenant sa main et prist le gobelet et dist: « Je boi
cest gobelet d'un trenchant venim ù non dou Pere et dou Fil et
dou Saint Esprit, mon Dieu creator dou ciel et de la terre». Et
but, et fu plus fres qu'il n'estoit avant. De ce c'en merveillierent
20 tous. Li rois ot grant joie et plus ama Dieu dou ciel. Sur ce vint
une foudre et fendi les IIII sages et les abat[i] tous mors. Quant
les autres gens virent ce, si commencierent à dire les uns as autres:
« Se li Dieus de cest homme ne fust bons et loiaus, il ne feust es-
chappés de cest gobelet de venim, que il <ne> se feust devourés tous,
25 et ces IIII sages n'eussent ja esté ars se il n'eussent mal dit de son
Dieu, et en son despit le voloient tuer».

Quant ceste merveille fist Dieu por Sydrac, (la haute)²⁹ gent
[partie] s'en convertirent et (le plus de la menue gent. Li)³⁰ roi
devint [moult] creant en Dieu à grant joie. Quant li deables vit
30 qu'il avoit receu si grant damage [de par Sydrac], si se mist, lui et
sa gent, en autres ydoles qui n'estoient pas encore destruites, et crie-
rent à haute vois: « Rois Boctus chetif, que as tu fet? Tu as creu au
dit et à l'enchantement de Sydrac l'enchanteor: tu nos as guerpis et
nos guerpiron tes offrendes, que mais ne les recevrons, tes biens des-

²⁸ Ms. *ce dire* ripetuto.

²⁹ Ms. *si plus de la*.

³⁰ Ms. *la mesnie au*.

truiron, tes bestes ocirrons, tes anemis sur toi aiderons, de ton bien
et de ton roiaume à honte te geterons, tes enfans et tes parens pren-
drons; à grant douleur morir te ferons. Se tu veus eschaper de tout
ce, desdi ce que tu as dit et fai rompre ce vessel, et celle aigue geter
5 sous les piés des chiens, car elle est toute enchantée de grans enchante-
mens, et les souches ardoir, et Sydrac, l'enchanteor qui t'a trait de
la creance sainte et digne de ton pere et de (t)es³¹ ancessors, faites
li couper la teste».

Boctus li rois et sa gent, quant l'entendirent, si s'esmerveillie-
rent moult durement. [Sydrac les vit esmaïés, si fu moult corrou- 10
ciés] et [moult] irés, et dist: « Rois Boctus, ta creance et ton courage
tien en Dieu fermement, et garde que l'engin au deable ne te seur-
monte. Car par le pooir de Dieu du ciel et de la terre je confondrai
le dyable et son pooir». Et prist une cuignie et va là où il sent les
dyables ens ydoles et dist: « Je vous romperai, et chasserai les dya- 15
bles par la force de Dieu, le puissant creator dou ciel et de la terre»,
et rompit toutes les ydoles. Li dyables vit qu'il n'i pot plus de-
mourer, si s'en parti, lui et les siens, et jeterent une vois si forte et
si aspre que toute gent s'esbahirent. Et vint uns trambliers de terre,
par l'engin au dyable, qui lor fu avis que toute la terre deust con- 20
fondre de grans tonnoirres, et lampars et gresiels qui sambloit que
toute celle terre deut noier.

Quant li rois vit ce, si s'esmoia durement, lui et sa gent. Sy-
drac le vit esmaïé si dist: « Sire rois, ne vous desconfortés, car la
force de Dieu dou ciel est plus fort que l'engin au dyable. Con- 25
fortés vous: nous aurons tantost la grace de Dieu sor tous ciaux
qui en lui croient».

Es vous I angle du ciel descendi o grant lumiere et li dist: « Sy-
drac, pren de l'aigue de ce vessel et fai jeter en IIII angles de la
herbeherie, où non de Dieu, creator dou ciel et de la terre, et de 30
la Sainte Trinité. Prenés II des fus et batés l'un sus l'autre par la
herbeherie, où non de Dieu omnipotent, et li deables se confundra». A
ce, l'angre s'en parti. Sydrac fit son commandement, et en l'ore
[meismes] la tempeste cessa.

Ens en l'ore I autre angres descendi du ciel atout une espée de 35
feu, et feri le deable et le confondi, et ardi toutes les ydoles. Quant

³¹ Ms. *ces*.

ciau qui n'estoient converti à Dieu virent ceste merveille, si se convertirent.

Rois Boctus ot grant joie de Dieu et de son pooir et de son
 5 aprochement à lui. Sur ce demanda li rois à Sydrac: « Que sene-
 fioient les III fus et le vessel de terre et l'aigue dedens, et ce que
 tu jetés en III angles de la herbergerie et les fus que tu batis l'un
 sus l'autre? » « Sire, volentiers — dist Sydrac — le vous dirai. Par la
 grace de Dieu les III souches senefient la Sainte Trinité, Pere et Fil
 et Saint Esperit, III persones en I Dieu. Le vaissel senefie le monde,
 10 le quel soustient le pooir de la Sainte Trinité. L'aigue dedens senefie
 le Fil de Dieu qui venra en la Virge et prendra là cors, et cil cors
 sera salvation dou monde et de ses amis et confondra les dyables,
 aussi comme ceste aigue a esté mireoirs de la grace de Dieu et con-
 fundement du dyable et de son pooir et de sa creance; et ce digne
 15 precieus cors que il prendra en la Virge ³² pendra il en la crois,
 et sera mis en terre einsi comme l'aigue fu mise dedens le vessel de
 terre; et par ce crucefiement et mort deliverra il Adam et ses amis
 dou pooir au diable. L'aigue que je jetai es III angles, senefie <nt>
 III bons hommes qui seront au tans dou bon prophete le Fil de
 20 Dieu, et seront de ses deciples et escriront son dit et son commande-
 ment et ses miracles, et seront (l)eus ³³ et creus par les III elemens
 dou monde, et par celle escripture confondront le dyable et son pooir.
 Les II fus que je bati l'un sus l'autre par les herbe[rge]s senefient les
 sains hommes qui seront deciples du Fil de Dieu le vrai prophete,
 25 car il iro[n]t par le monde et apeleront les gens qui [devoient] estre
 perdus par leur mescreandise envers Dieu et les convertiront à la
 foi dou vrai prophete et les sauveront.

Quant li rois oi ce dire à Sydrac, si li plot moult et ot grant
 joie et s'aferma plus à la creance de Dieu, et aoura son non et le
 30 crut parfaitement, et commença à demander les questions et les cha-
 pistres avant nommés au commencement.

³² Ms. *en la Virge* ripetuto; il successivo *pendra* è ottenuto raschiando al
 prima -r- di un originale *prendra*.

³³ Ms. *seus*.

UN « ADATTAMENTO AL GUSTO PORTOGHESE »
 DELLO « ALESSANDRO IN SIDONE » DI APOSTOLO ZENO

Agli studiosi della presenza del teatro italiano del Settecento in
 Portogallo è noto che Teófilo Braga, alla segnalazione di quelli che
 gli risultavano essere i primi due rifacimenti (1741) dal Metastasio
 — per opera del più conosciuto continuatore di « O Judeu », Ale-
 xandre António de Lima —, lo *Adriano em Síria* dall'omonimo *Adria-
 no in Síria*, e il *Filinto perseguido* dal *Syrio in Seleucia*, fa precedere
 la notizia delle traduzioni, da parte di Francisco José Freire — Cãn-
 dido Lusitano — (1737), di altri tre lavori italiani di autori da lui
 non specificati, un *Lucio Papirio*, un *De bem para melhor*, uno
Scandenberg, e di un *Apolonymo em Sidonia* (1740) che sarebbe
 imitazione dello *Alessandro in Sidonia* di Apostolo Zeno, dal quale
 pure verrebbe un « folheto de cordel » dal titolo *Adelacia em Italia* ¹.
 Con questa supposizione, che lo *Apolonymo em Sidonia* sia un'imi-
 tazione dello *Alessandro in Sidone* dello Zeno, si è giunti fino ad
 oggi, da uno all'altro degli studiosi che hanno avuto occasione di
 far cenno a questo ennesimo caso di trasferimento di teatro italiano
 del Settecento in Portogallo, fra i quali chi qui scrive ², sino all'espli-

¹ Sono le notizie date nel *Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVIII*, che accompagna la *História do theatro Portuguez no século XVIII* (Porto 1871), alle pagine 192-193 e 399. Si mantiene qui, e si manterrà lungo tutto il presente articolo, la grafia originale dei testi.

² In *La letteratura italiana e le letterature di lingua portoghese*, Torino 1967, alla nota (27) di p. 24 (e alla nota 25 di p. 133 dell'edizione portoghese aggiornata di tale volume, *A literatura italiana e as literaturas de lingua portuguesa*, Porto 1973), oltre che in una comunicazione su *Un episodio del « Quijote » en una interpretación jocosa italiana del siglo XVIII* [dello Zeno] in corso di pubblicazione negli atti del « Primer Congreso de Historia del Reino de Valencia ». Sempre in termini generici aveva fatto cenno allo Zeno, prima di chi qui scrive, Albino Forjaz de Sampaio, attribuendogli la *Adelacia em Italia* nei *Subsídios para a história do teatro portugues. Teatro de cordel (Catálogo da coleção do autor)*, Lis-

cito richiamo recente, all'opportunità di un esame ben delimitato su di esso, da parte di José da Costa Miranda. Questo studioso in un saggio in cui, avanzata l'ipotesi che i testi « que se consideram relacionados com o teatro de Apostolo Zeno e difundidos em Portugal, durante todo o século XVIII »³ sono cinque, precisa che lo *Adolonimo em Sydonia* e la *Adelacia em Italia* sarebbero i due testi « absorvidos pelo teatro popular », mentre gli altri tre, *Merope*⁴, *Eumene* e *Lucio Papirio Dittatore*⁵, « dramas para musica », sarebbero stati « ganhos pelo teatro aristocrático » (con l'aggiunta ancora che « apenas três conservam qualquer referência a Apostolo Zeno », ivi, p. 11); e proponendo un'indagine sulle circostanze cronologiche, linguistiche, ecc. del trasferimento di dette opere in Portogallo, avanza il seguente suggerimento a proposito dello *Adolonimo em Sydonia*: « Urgiria estabelecer em que reais termos se processou a transposição para a língua portuguesa e para o teatro popular, do original de Apostolo Zeno. Porque, não importará, apenas, a permanência de certos personagens centrais. Ou de algumas situações mais expressivas. Valerá a pena esclarecer que tratamento foi aplicado ao texto italiano e a feição que, definitivamente, o trecho tomou. Com o fim de, em termos actuais, o sabermos definir » (ivi, p. 12).

boa 1922, p. 22; dopo chi qui scrive, Claude-Henri Frèches, che alla nota (87) di p. 42 della « Edition critique, introduction, notes et glossaire » di *El prodigio de Amarante* di António José da Silva (Lisbonne-Paris 1967), precisando il contenuto del t. III della collezione del *Theatro Cómico Portuguez ou Collecção das Operas Portuguezas* (1744) pubblicata da Francisco Luís Ameno, aggiunge: « *Abdolonimo em Sidonio* est une adaptation de *Alessandro in Sidone* d'Apostolo Zeno. » Tanto il Braga quanto chi qui scrive erano incorsi nell'inesattezza di dare il titolo di Apostolo Zeno come *Alessandro in Sidonia* anziché *Alessandro in Sidone*; il Braga aveva poi dato, come si è visto, in modo inesatto anche il titolo dell'adattamento portoghese, sempre che non si tratti di uno diverso da quello qui preso in considerazione.

³ In *Achegas para um estudo sobre o teatro de Apostolo Zeno em Portugal* (século XVIII), Estratto dalla « Revista de História Literária de Portugal », IV (1974), alla pagina 9.

⁴ Sui trasferimenti e sugli adattamenti portoghesi dei lavori teatrali del Settecento italiano sul tema della *Merope* si veda, dell'autore di questo articolo: *La fortuna del Maffei in Portogallo — con una traduzione inedita della « Merope »*, in « Convivium », XVIII (1940), N. 4, pp. 348-362.

⁵ Si veda il già ricordato accenno a un *Lucio Papirio* da parte di Teófilo Braga.

Lo *Alessandro in Sidone*, « tragicommedia per musica, da rappresentarsi nella Cesarea Corte per comando augustissimo nel carnevale dell'anno MDCCXXXVII », con musica « del Sig. Giovanni Bononcini, Arcade, e Filarmonico » (Vienna), è preceduto da tre pagine di *Motivi Istorici*, di scrupolosa documentazione del fatto presentato nell'azione teatrale, con tanto di rinvii a opere (precisate spesso, oltre che nei titoli, nei libri specifici di esse) di Curzio Rufo, Plutarco, Giustino, Arriano, Diogene Laerzio, Apollonio di Tiana, Clemente Alessandrino, Luciano, *et alii*: precisazioni che, partendo dalla presenza di due filosofi fra i personaggi, vogliono evidentemente esprimere il duplice criterio con cui la « tragicommedia » appare scritta, della fedeltà storica e della libertà creativa (un interessante anticipo in miniatura — si direbbe — della complessa trattazione che al tema avrebbe dato poi il romanticismo, con un Manzoni ...). Sono ben pochi infatti e del tutto secondari i personaggi della « tragicommedia » aggiunti a quelli nominati nei « motivi storici »: « uno schiavo » di nome Nilo, e « comparse »; con la precisazione, accanto ai nomi dei personaggi, di quelli degli attori che li hanno interpretati nella rappresentazione alla corte di Vienna, oltre che delle indicazioni delle « mutazioni di scene »⁶ e dei « balli »⁷. E si riproduce l'elenco di tali personaggi, con una rievocazione sommaria dello svolgimento del tema da parte dello Zeno, per comodità di successivo confronto con la « adaptação ao gosto português » in esame: (« Attori ») Alessandro, Re di Macedonia; Addolonimo, di stirpe Reale; Stratone, già Re di Sidone; Fenicia, figliuola di Stratone; Ipparchia, Vergine nobile di Marona; Efestione, confidente di Alessandro; Crate, Filosofo della setta de' Cinici; Aristippo, Filosofo capo della setta de' Cirenaici; Nilo, Schiavo di Crate; (« Comparsa ») Paggi per Alessandro; Paggi per Fenicia; Damigelle per Fenicia; Paggi per Ipparchia; Soldati Macedoni; Cavaliere Sidonj.

⁶ Nell'atto primo: Spalliera di Cedri contigua a gli Orti di Addolonimo, ed al Palazzo abitato da Alessandro ne i sobborghi di Sidone. Nell'atto secondo: Cortile rustico dinanzi ad un Recinto, dove si custodiscono le Fiere. Da una parte picciolo Serraglio per un'Orso. Nell'atto terzo: Stanze terrene nel Palazzo. Nell'atto quarto: Giardino con fontane, e con deliziosi ritiri di verdura. Nell'atto quinto: Sala.

⁷ Nel fine dell'Atto Primo: Di Giardinieri. Nel fine dell'Atto Terzo: Di Discepoli di Crate, e di Aristippo. Nel fine dell'Atto Quinto: Di Guerrieri Macedoni.

Nella varietà metrica in cui si sviluppa l'azione (endecasillabi di solito, settenari e ottonari nelle « arie ») si incrociano i vari temi: l'atteggiamento antitetico dei due filosofi nei riguardi d'Alessandro (distaccato fino alla spregiudicatezza offensiva il « cinico » Crate, cortigiano fino all'adulazione il « socratico » Aristippo); l'intenzione di Alessandro, di dare il trono e la mano di Fenicia allo stesso uomo che gli risulti degno di succedere nel regno al vinto Stratone; il desiderio di vendetta del re sconfitto; l'amore tra Fenicia e Addolonimo, tenuto reciprocamente nascosto in un primo tempo; l'amore di Ipparchia per Crate suo maestro, che non ne vuol sapere, e di Efestione per tale donna, che ovviamente lo rifiuta; il carattere palesemente buffonesco, che fa pensare al « gracioso » del teatro iberico, di Nilo. Mentre Alessandro ondeggia su chi scegliere fra i due filosofi come successore di Stratone e sposo di Fenicia, Stratone cerca inutilmente di indurre Addolonimo a uccidere Alessandro, anche valendosi della figlia Fenicia alla quale non rivela che cosa egli vorrebbe da Addolonimo. Intanto Fenicia spera di trarre vantaggio, per Addolonimo e per se stessa, dal ridicolo in cui cadono uno dopo l'altro i due filosofi nei suoi riguardi, a causa della loro inesperienza in fatto d'amore, ridicolo che li riduce alle volte a dare anch'essi l'impressione di servire da « *gracioso* », soprattutto Crate, le cui infiammate espressioni d'amore, dette pensando a Fenicia ma in presenza di Ipparchia, sono interpretate da costei come rivolte alla propria persona... L'azione prosegue nelle sorprese e nelle perplessità di Alessandro, che ha appreso, da un biglietto fattogli recapitare, che Stratone lo vorrebbe far uccidere (il biglietto è di Addolonimo, che gliel'ha fatto pervenire senza far sapere che è suo): sospettando proprio di Addolonimo per istigazione subdola di Stratone, fa arrestare proprio l'innocente che lo vorrebbe salvare. Liquidati i due filosofi, ai quali Alessandro toglie l'illusione del trono e di Fenicia (Crate si decide a corrispondere all'amore di Ipparchia, Aristippo si proclama felice dell'opportunità di vivere in pace), scioltosi l'equivoco riguardante Addolonimo, grazie alla dedizione di Fenicia, Alessandro riceve da Stratone la confessione della propria congiura, incorona Addolonimo e gli dà in sposa la figlia del re sconfitto.

Le considerazioni sommarie che si deducono dalla trama e dalle modalità sono: la regalità tanto di Alessandro quanto di Stratone (nonostante la carica di odio di quest'ultimo); l'evidente intenzione dello Zeno di farsi beffa, a tinte ora forti ora sfumate, della

filosofia; la gara di nobiltà d'animo fra i due innamorati Addolonimo e Fenicia; la persistente tenacia di amore in Ipparchia; la finalità quasi giullaresca di Nilo.

L'adattamento portoghese, pur mantenendo come scopo finale la consegna del regno da parte di Alessandro ad Addolonimo — scelta del successore di Stratone che nell'originale dello Zeno è senz'altro lo scopo precipuo —, sottolinea in modo ben più evidente la vicenda d'amore. E la sottolinea con due modalità. La prima è l'accentuazione del motivo amoroso, in Addolonimo, del trasformarsi in « giardiniere », mentre nello Zeno tale trasformazione appare innanzitutto come una scelta di vita, date le circostanze in cui il giovane si trova; la seconda è l'inserimento di un personaggio in più, come pretendente alla mano di Fenicia oltre che al trono, Demetrio, un pretendente ben più serio, in quanto concorrente di Addolonimo, dei due filosofi dell'originale: ciò risulta anche dalla dolorosa gelosia che abili equivoci nello svolgimento dell'azione fanno sorgere nel cuore di Addolonimo. Il tutto si fa intendere già nello *Argumento*, che qui si riproduce per facilitare il confronto dell'adattamento portoghese con l'originale italiano, con l'aggiunta delle scene degli atti, e dell'elenco dei personaggi, in nota ⁸: « Adolonimo descendente de sangue Real amava muito a Syrene filha de Estrato Rei de Sydonia, e seu inimigo; e vendo elle que por esta razão lhe não podia manifestar o seu amor, se determinou a ser seu jardineiro; sabendo porém que Cyrene (ainda que constrangida) casava com Demetrio, foi assistir às bodas mascarado para impedir o desposorio, o que feito, e conhecido, foi prezo; e chegado quasi aos ultimos fins da

⁸ Scenas do I. Acto: I. Horta; II. Jardim; III. Sala de Palacio; IV. Sala de docel bem armada. — Scenas do II. Acto: I. Jardim; II. Sala; III. Torre; IV. Jardim; V. Torre. — Scenas do III. Acto: I. Sala; II. Torre; III. Campo; IV. Sala; V. Campo, e vista de Torre; VI. Sala de docel. Interlocutores: Adolonimo, amante de Syrene; Demetrio; Alexandre Magno; Estrato, Rei de Sydonia; Syrene, Princeza, filha de Estrato. Orintia, sua prima, amante de Demetrio; Cadeia, graciosa; Pimentaõ, Gracioso, criado de Adolonimo; Çapato, criado de Demetrio; Hum Algoz; Hum General; Soldados. (Nella copia manoscritta — 1784 — dell'opera che si conserva nella sala « dos reservados » della Biblioteca Nazionale di Lisbona, Codice 1381, la parola « Interlocutores » è sostituita da « Pessoas »).

vida, de que o livrou Alexandre Magno, e o constituiu Rei de Sydonia, casando-o com Cyrene, privou do Reino a Estrato».

Mentre nell'originale dello Zeno ognuno dei cinque atti ha nelle sue varie scene (11, 10, 9, 11, 9) uno scenario unico, in ognuno dei tre atti dell'adattamento ci sono mutamenti di scenario a ogni scena (4, 5, 6): dal tutto risulta l'aggiunta, ai luoghi dell'originale, di una « torre », di una « campagna », di una « campagna e vista della torre ». Mantenutosi il nome dei tre personaggi principali maschili, quello di Fenicia è sostituito, come si vede, da Syrene, con l'aggiunta immediata della sua posizione di « principessa »; ai personaggi dei filosofi, di Nilo, di Efestione, di Ipparchia, è sostituito quello di Orintia, la « cugina di Syrene », che in parziale analogia con l'Ipparchia dell'originale ha il compito di complicare prima e di contribuire poi a risolvere la vicenda, in quanto innamorata di Demetrio che ne accetta l'amore solo quando si deve rassegnare alla rinuncia a Syrene.

Diversamente che l'originale l'adattamento è in prosa nello svolgersi dell'azione col mantenimento del verso per le parti da recitarsi o da cantarsi: nel complesso si trova il senario per i cori, l'ottosillabo per le arie, l'endecasillabo per i recitativi.

Dei personaggi notoriamente peculiari anche a questi adattamenti portoghesi di teatro straniero, i « graciosos », il compito buffonesco è indicato subito dai nomi: Cadeia = catena, manette; Pimentão = peperone; Çapato = scarpa. Non frequente è invece il caso di un « graciososo » che si esprime spesso con linguaggio colto e dotto, sia pure in modo ovviamente farsesco, come qui Pimentão: capiterà di darne qualche esempio.

Già all'inizio l'azione si presenta notevolmente diversa: un elogio che il coro fa del supposto amore fra Syrene e Demetrio serve per acuire la sofferenza di Adolonimo, del quale si fa beffa il servo Pimentão, che non perde tempo a citare Camões e filosofi, o a parlare in latino, mescolando queste supposte nozioni classiche con gli atteggiamenti più svariati, fino alla volgarità frequente nei personaggi come lui⁹. Altro mutamento quasi all'inizio è la rievocazione,

⁹ Pimentão si è presentato ad Adolonimo, che l'aveva licenziato prima di venire a fare l'ortolano per amore, per chiedergli di essere ripreso in servizio:

da parte di Adolonimo nel confidarsi al suo servo, dello scontro che ha avuto con Estrato — precedentemente all'azione del dramma — per il trono, scontro del quale la stesura dello Zeno presenta non più che le conseguenze.

Ma l'innovazione più notevole già nel primo atto è l'iniziativa del re Estrato, di accingersi a dare in moglie a Demetrio la figlia Syrene, la sera di quello stesso giorno. Adolonimo intende presentarsi al ballo di corte (che accompagnerà la cerimonia) mascherato, per impedire le nozze: i commenti che Pimentão fa, all'ordine che gli dà il padrone, di accompagnarlo mascherato anche lui, sono le consuete battute intese a sollazzare il pubblico. E nei commenti che accompagnano fra l'altro le « arie » finali, cantate dal padrone, riappaiono le prove della sua familiarità col latino (il latino maccheronico, s'intende ...): « O certo he que ninguem conta, nem canta melhor hum successo, do que meu amo, *salvo meliori judicio* ».

Altra innovazione è costituita dagli incontri e dai colloqui fra le cugine Syrene e Orintia, la seconda delle quali ovviamente si augura e augura che le nozze fra Demetrio e Syrene non avvengano. E Syrene riceve conforto dalle parole di Pimentão, che per suggerimento di Adolonimo viene a lamentarsi con lei, facendosi passare per uno sfortunato che il padrone, un tale che si chiama Adolonimo, ha congedato prima di partire alla ricerca di una principessa di cui egli Pimentão non sa il nome (« Ella não tinha nome certo, porque humas vezes lhe chamava soberana, outras ingrata, outras cruel, e quantos exdruulos lhe parecia », sc. 2, p. 13): un gioco che da una parte eccita e allo stesso tempo conforta Syrene — che ne deduce una prova dell'amore di Adolonimo —, dall'altra diverte il pubblico, certamente interessato anche ai capricci linguistici di Pimentão spinti fino a dare l'impressione di una satira del barocco¹⁰.

lo trova tutto assorto nella pena d'amore, per avere udito il canto del coro, e incapace di starlo a sentire, e allora cita Camões: « Vossa mercê ouve? Peior: supponho que deste fallou Camoes, quando disse: A nada disto o bruto se movia. » (Qui e in seguito si cita dall'edizione di Lisbona, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1790: A. I, sc. 1, p. 6). Poco dopo, per ricordare al padrone il torto che gli aveva inflitto, di metterlo in strada, aggiunge: « Não me hei de assustar de ver, que sendo vossa mercê o senhor Adolonimo illustre descendente de Real sangue, a quem tantos annos servi, o veja agora neste vil estado, depois de me ter dito *oculus ruorum?* » (ivi, p. 7).

¹⁰ Ecco un frammento del dialogo fra Syrene e Pimentão: « *Pim.*, Sim, Se-

La comparsa inaspettata dei due mascherati nella sala del palazzo dove (nelle ultime due scene dell'atto) si sta per celebrare la cerimonia delle nozze di Syrene e Demetrio da parte di Estrato fa pensare a uno degli stratagemmi adottati per rimandare la soluzione dell'opera. E come stratagemma nello stratagemma l'autore portoghese si vale di un fazzoletto di Syrene, che caduto a terra provoca uno scontro fra il promesso sposo Demetrio e l'intruso sconosciuto che è Adolonimo, il quale, riconosciuto, al cadere della maschera, dall'odiato nemico Stratone, viene rinchiuso nella torre condannato a morte; le nozze intanto sono rimandate al giorno dopo.

Altre buffonate di Pimentão aprono l'atto II, nel giardino, dove lo arrestano i soldati per portarlo nella torre a far compagnia al suo padrone (buttandosi a terra nel tentativo di sfuggire alla cattura rifà sfoggio delle sue conoscenze del mondo classico ...: «Senhores, eu pela parte materna sou neto de Anthêo, e assim estando na terra, sou mais forte que hum Hercules», sc. 1, p. 25)¹¹; con Çapato sopraggiunto si intavola un mirabolante gioco di parole, dal «casar á força com a Cadeia» (cioè: «mettere in gattabuia», che però Çapato interpreta come «sposare Cadeia», della quale egli è innamorato) alla domanda di Pimentão ai soldati, se «querem-me cascar, ou querem me casar?» («mi vogliono bastonare o sposare?», ivi,

nhora, só o que tem de diferença he o não se parecer bem com elle, que no mais he o mesmo cuspico, e escarrado. *Syr.*, Pcis em que se não parece? *Pim.*, Em que o hortelão he mais espadaúdo, mais pernudo, mais orelhudo, e mais cabeçudo, pois tem huma condição de todos os diabos. *Cad.*, Não me parece elle senão melhor, que Adolonimo. *Pim.*, Tambem o hortelão he mais barbudo, e mais boquilongo; e se vossa Alteza reparar nelle, quando falla, verá que não tem este dente queixal.» (ivi, pp. 13-14) (è presente anche Cadeia, che pure si fa gioco delle due nobili cugine, in modo più sottile che Pimentão). Ed ecco ancora, alla fine della scena, una dichiarazione d'amore di Çapato a Cadeia: «*Cap.*, Minha bella Cadeia, cujos fuzis petiscando na pederneira de meu coração tanto até a isca da minha vontade, que chegando-lhe a mécha do meu desejo, logo se acende a véla do meu amor, em cujos incendios me abraço amante mariposo.»

¹¹ E trova il modo di far ridere in maniera particolare gli abitanti di Lisbona, col gioco di parole fra la pianta di limone e la prigioniera principale della città, che notoriamente si chiama pure «Limoeiro»: «Ainda agora eu reparo, que estou já no limoeiro, quando cuidava que apenas estava chegando ao tronco; mas o certo he, que me prendêrão no tronco do limoeiro», p. 26).

p. 29)¹². E lo spasso del pubblico prosegue nella scena 2a, dopo che Syrene e Orintia hanno ripreso i lamenti per le rispettive pene d'amore, nel disorientamento provocato dall'abilità di Pimentão che ha rivestito delle proprie vesti l'ingenuo Çapato, portato pertanto in catene in sua vece alla presenza di Alessandro e del padrone Demetrio: una gran confusione che ottiene il risultato, certamente propostosi dall'autore, che nessuno più si raccapezzi. Mentre poi nella torre Adolonimo è distolto dall'intenzione di uccidersi dalla comparsa di Syrene, ricomincia in giardino l'azione in sordina di Pimentão, che a Cadeia vorrebbe raccontare in un sonetto una storia che non riesce a raccontare a causa delle stramberie nelle quali si perde nell'esposizione...¹³, finché, venuto alle mani con Çapato sopraggiunto nel frattempo, viene rispedito in prigione dal re ricom-

¹² Ma i giochi di parole si inseguono frequentissimi: se ne dà ancora qualcuno, a caso. Çapato: «Senhor, isso supponho que não he do caso; o que importa he casar eu» (A. II, sc. 2, p. 30). Pimentão: «Entraste mascarado? Nunca taes trastes tive» (A. II, sc. 4, p. 40). Adolonimo: «Ah Estrato, que tu és o extracto de toda a tyrannia!» (A. II, sc. 5, p. 43). Adolonimo: «Ou me tem louco a pena, ou apenas estou em mim» (A. II, sc. 5, p. 44). Adolonimo: «... a falsidade de Syrene!» Pimentão: «ah tal syre near!» (A. III, sc. 2, p. 51). Demetrio: «Que he isto, oh Çapato?» Pimentão: «He hum par de Çapatos.» (A. III, sc. 3, p. 58). Pimentão: «Este Alexandre Magno he aquelle de quem dizem, que tira Reis e faz Reis por quaesquer dous reis de cominhos?» (A. III, sc. 5, pp. 65-66). Come si vede, i giochi di parole non sono solo dei «graciosi», ma anche dei personaggi più colpiti dai problemi e dai dolori nell'azione: ulteriore prova, a mio parere, di certe finalità anche di questo «adattatore» (confermate da altri interventi di Adolonimo), che andando magari al di là dei giochi di parole danno a loro volta l'impressione, più ancora che di un'eco del barocco, di presa in giro di tale esperienza letteraria e stilistica. Ne è un esempio interessante la supplica che Adolonimo rivolge ad Alessandro nella scena 6 dell'atto III (p. 67), che qui non si riporta a causa della sua lunghezza.

¹³ Tale sonetto dà effettivamente l'impressione di un gioco combinato fra il disordine mentale del personaggio e la satira dei concettismi barocchi: «Era huma vez hum dia; sim, bem digo: / Era hum dia huma vez: vai senão quando / Hia hum moço bizzarro caminhando / A buscar n'uma casa a hum seu amigo: // Olhe, menina, ás vezes hum perigo / Se levanta dos pes não se cuidando; / Mas ai que vão se as quadras acabando! / Agora nos tercetos eu pro-sigo. // Hia elle direito como hum espeto / Que esta moda, Senhora, já se usava / De andar hum homem feito hum esqueleto: // Ora ha caso como este! he cousa brava! / Que já agora no resto do Soneto / Não me cabe a historia que contava.» (p. 37).

parso con Demetrio. Intanto, in un'altra delle apparizioni di Syrene nella torre, la giovane, resasi conto della presenza del re suo padre, per sviarne i sospetti che lei ami Adolonimo finge di domandare al prigioniero per quale motivo le ha impedito di sposare Demetrio: anche questa finzione forzata appare come intesa a complicare, cioè a prolungare, l'azione, con in più una sorpresa nella sorpresa: a un certo punto Syrene si rende conto che il re suo padre non era nella possibilità di udirne le parole rivolte ad Adolonimo, provocandole il rimorso di aver inflitto all'amato un nuovo dolore non necessario.

Un ulteriore rallentamento dell'azione apre l'atto III, provocato da un esilarante equivoco per cui (nella sala della scena 1a) certe frasi del re Estrato a Cadeia fanno sorgere in quest'umile donna la buffa illusione che il re sia innamorato di lei. Dal re la donna pretende subito una dichiarazione scritta..., ma l'euforia le si trasforma in terrore quando Estrato la minaccia di morte se non gli confermerà quanto egli sospetta, cioè che sua figlia Syrene è innamorata di Adolonimo...: salva la malcapitata l'arrivo di Demetrio al quale il re promette la morte di Adolonimo e del suo servo in giornata.

Il procedere dell'azione secondo i propositi e le finalità dell'adattatore portoghese è confermato, nella scena 2a, dal dialogo che si svolge nella torre fra Adolonimo e il suo servo, sulla morte, desiderata dal primo e temutissima dal secondo, e dalla ripresa del gioco fra Pimentão e Çapato, al quale ultimo il primo torna a rapire gli abiti fuggendo di nuovo dalla prigione, per essere ancora una volta riportato nella torre dai soldati che lo hanno inseguito. E dopo un nuovo incontro delle tre donne nella solita sala (scena 4a) ci si trova in presenza di una forca per Pimentão e del palco di un patibolo per Adolonimo, in una campagna alla porta della torre (sc. 5a)¹⁴: ma grida di evviva precedono l'arrivo di Alessandro che, appresa la verità sui tentativi di Estrato di farlo uccidere, e sulla lealtà e nobiltà d'animo di Adolonimo, passa la corona del primo al secondo al quale dà in moglie Syrene, incitando Demetrio — rimasto senza l'appoggio di Estrato — a corrispondere all'amore di Orintia. E la commedia, al cui finale non può mancare l'assegnazione di Cadeia

¹⁴ È facile da immaginarsi, meno facile da riferirsi perché diluito in un lungo seguito di rapide botte e risposte, il grottesco del colloquio fra il servo portato alla forca e il boia e i soldati che lo accompagnano.

a Pimentão anziché a Çapato, da parte di Alessandro, si chiude con un'ennesima prova della nobiltà d'animo di Adolonimo, che vorrebbe riconsegnare il trono a Estrato: un'offerta del genere, e una conseguente commozione da parte del re sconfitto, sono le ultime due innovazioni dell'adattatore portoghese, idealmente coordinate da un coro cantato da tutti per suggerimento di Alessandro, palese incitamento a un «volemose bene» che è evidentemente lo stato d'animo di euforia con cui il pubblico portoghese lasciava lo spettacolo.

Questo ennesimo «adattamento al gusto portoghese» settecentesco di un lavoro teatrale italiano solleva gli stessi problemi sollevati dai tanti altri, sui quali anche chi qui scrive si è già molte volte intrattenuto, e che restano in gran parte tuttora aperti alla discussione, alle supposizioni, agli interrogativi. Per esempio: esso è effettivamente lavoro del suo «editore» Francisco Luís Ameno? E sostanzialmente aperto resta il problema dell'importanza di questo letterato agli effetti «quantitativi» della sua attività di traduttore-adattatore di teatro italiano, attività che certamente o presumibilmente ha toccato per lo meno il Metastasio e il Goldoni, Benedetto Marcello¹⁵ e appunto Apostolo Zeno. Appare da tenersi presente il fatto che comunque anche Francisco Luís Ameno non è che una delle tessere (e sia pure una delle più vistose) di quel mosaico — chi sa fino a quando estremamente difficile da costruire — in cui si può idealmente configurare l'iniziativa portoghese di traduzione-adattamento del teatro italiano del Settecento. È un'iniziativa che, a chi se ne occupa nel nostro tempo, può ormai apparire come essere stata

¹⁵ È recente al riguardo il richiamo a Benedetto Marcello, da parte di José da Costa Miranda, in *Benedetto Marcello, «Il teatro alla moda.» Apontamentos sobre uma versão portuguesa, manuscrita (sec. XVIII)*. (In «Estudos Italianos em Portugal», Lisboa, 37, 1974, pp. 25-39). Occupandosi della traduzione manoscritta di quel libello di Benedetto Marcello contro il melodramma, esistente nella Biblioteca Pubblica di Évora, riportata l'affermazione di Cunha Rivara nel *Catalogo dos Manuscriptos da Biblioteca Pública Eborense...*, secondo la quale tale traduzione sarebbe scritta nella «letra de Francisco Luiz Ameno, e sem duvida traducção sua» (tomo II pagina 128), il Costa Miranda conclude la propria segnalazione con l'esprimere il parere che, se così fosse, ciò sarebbe «uma prova mais de como ele [Francisco Luís Ameno] se achava identificado com a cultura italiana e os problemas relacionados com o teatro do tempo» (p. 39).

effettuata nello spirito di una specie di regia generalizzata, rispondente in sostanza a finalità e a modalità analoghe, tenute presenti da ognuno degli autori che vi presero parte: finalità e modalità pur difficili ancora da precisare, valutate magari in modi diversi, pur nella loro sfuggente indeterminatezza, da chi abbia avuto occasione di occuparsene prima di questi nostri decenni (si pensi all'interpretazione in chiave anche politica data a documenti di quell'attività letteraria portoghese da un Teófilo Braga, nell'atmosfera positivista di fine Ottocento), e sulle quali sarà compito degli studiosi tornare a intrattenersi.

E gli ulteriori sforzi per individuare e fissare la posizione di ognuno di quegli autori, si chiami Francisco Luís Ameno o Nicolau Luís o comunque sia, sono pertanto da farsi, a mio parere, anche — se non in primo luogo — con lo scopo di accertarsi se e quanto, consapevolmente o inconsapevolmente, egli abbia contribuito allo stabilirsi e al consolidarsi di una tale atmosfera comune, della quale mi pare non si possa non tener conto in questo tipo di ricerca.

Giuseppe Carlo Rossi



AA. VV., *I Contemporanei*, Letteratura Francese, Opera diretta da Massimo Colesanti - Luigi De Nardis, Roma, Lucarini, 1976, pp. XIX-762.

La pubblicazione del primo dei tre volumi de *I Contemporanei* della Letteratura Francese testimonia, anche se con forme diverse, il continuo interesse a livello universitario e pre-universitario della editoria italiana per le lettere francesi, pubblicato com'è a soli quattro anni di distanza dall'analogo *Dizionario Critico* del Simone (Torino, U.T.E.T., 1972, 2 voll.) che i curatori criticano implicitamente nell'avvertenza. Il destinatario, che qui è specificamente lo studioso italiano, influenza i modi diversi di queste due pubblicazioni: infatti è allo studioso italiano in particolare che *I Contemporanei* offre non solo un florilegio di studi firmati da eminenti specialisti ma anche una bibliografia attenta alle pubblicazioni e alle traduzioni in italiano.

I direttori, Colesanti e De Nardis, oltre a firmare alcune voci (su Paul Fort il primo, su Anatole France e Maeterlinck il secondo), presentano brevemente l'opera sottolineandone i caratteri essenziali: « Nel panorama della letteratura francese contemporanea ... abbiamo fatto delle scelte, indicando piuttosto linee di sviluppo ... » (p. XVII). In particolare le scelte di questo primo volume sono fondate sulla preferenza data « a chi, pur formatosi e maturatosi nella seconda metà del secolo scorso, ha mantenuto nei primi venti o trenta anni del Novecento una notevole capacità d'intervento o di metamorfosi ed ha continuato ad agire diacronicamente sui fatti letterari » (p. XVIII). Da questo presupposto scaturiscono i 61 « interventi » raggruppati in otto sezioni con cinque studi di più ampio respiro dedicati ai « grandi »: Gide, Apollinaire, Valéry, Claudel, Proust.

Su quest'ultimo che è anche, forse non a caso, l'ultimo autore trattato nel primo volume, piace il taglio critico, che insorge come preludio wagneriano dalla congerie di ipotesi e di sintesi che in tutto il mondo Proust ha generato, proponendo uno spaccato che, mentre tiene presenti le varie metodologie, riesce a conquistarsi un

suo spazio personale. Di contro dispiace dover sottolineare che il modello a cui tutti i curatori del volume, con incidenza varia, si attengono (intendo l'accenno biografico), nuoce forse a un autore come Proust, la cui vera innovazione nel campo del romanzo novecentesco è quella di aver voluto scrivere un'opera in prima persona che non fosse autobiografica, come sottolinea lo stesso Guaraldi al momento opportuno (p. 754), mentre l'accenno all'asma « di origine probabilmente psicosomatica » (p. 740), rinvigorito dalla sottolineatura data alla instabilità emotiva (p. 741), ricalca i moduli dell'opera attraverso l'uomo che i critici proustiani dell'ultimo trentennio cercano di superare, dalla Brée alla Magny (quest'ultima sfuggita nella bibliografia). Dello stesso Guaraldi è un profilo di Robert de Montesquiou, « modello » di Des Esseintes e di Charlus: è grazie a quest'ultimo personaggio che Montesquiou acquisisce diritto di cittadinanza tra i testimoni francesi del decadentismo, laddove il romanzo « tradizionale » è testimoniato dagli studi su France, Loti, Bourget. Di Anatole France, De Nardis mette in rilievo la « sinuosa leggiadria » (p. 123) che non può sfuggire a un raffinato studioso del Settecento quale egli è. Nel suo studio si evidenzia anche lo stretto legame tra France e Bourget (p. 131), che a lungo e in profondità indaga Gian Carlo Menichelli (pp. 155-175) fornendo una bibliografia non solo ampia ma chiaramente sistemata. Della monografia bourgettiana piacciono soprattutto lo studio delle componenti cattoliche, in massima parte di carattere reazionario, presenti diacronicamente nella complessa opera del romanziere, e le acute conclusioni sul ruolo di Bourget e sulla sua valutazione attuale: positiva, nonostante tutto, per alcuni *ressorts* critici e sistematici. Agli antipodi degli autori cosiddetti impegnati si situa l'interesse per il teatro di consumo: il capitolo « Erotismo e satira nel teatro della *Belle Époque* » reca le firme di Marchi, Bellingeri, Lucia Cenerini: la leggerezza dei temi non impedisce agli studiosi di esercitare una consumata abilità critica, e questo dicasi in particolare a proposito della tecnica del *vaudeville* in Feydeau.

Sembra necessario giustificare, per concludere, il tono prevalentemente proustiano di questa recensione: esso è motivato dal fatto che agli stessi curatori di tutto il volume Proust appare come l'ago della bilancia, il modello con cui misurarsi; egli è palesemente presente o lateralmente (nelle citazioni, nei rinvii cronologici, nel co-

stante snobismo *fin de siècle*) a testimoniare di essere veramente per i suoi contemporanei (che noi siamo ancora) il segno del tempo.

Se di questo entusiasmo è portatrice la formula de *I Contemporanei*, è logico augurarsi una analoga prosecuzione.

Marina Zito

Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban* — Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Organização, selecção, prefácio e notas de Manuel Ferreira. Vol. I — Cabo Verde e Guiné-Bissau. Ed. Seara Nova, Lisboa, 1975, pp. 339.

Già noto come autore di romanzi e racconti (*Hora di Bai*, 1962, *Voz de Prisão*, 1971, *Terra Trazida*, 1972, ecc.), Manuel Ferreira pubblica ora quest'antologia su Cabo Verde e Guinea-Bissau che precede, come da lui stesso affermato, altre due imminenti collettanee pure dedicate alla produzione letteraria di altre zone africane di lingua portoghese.

Il popolo capoverdiano e i suoi mezzi di espressione sono da tempo motivo di studio per il Ferreira che fin dal 1967, con *A aventura crioula*, ha affrontato il mistilinguismo presente a tutti i livelli della vita culturale dell'isola.

In questa nuova occasione l'A. affronta il tema in una prospettiva più specifica e al contempo più vasta, focalizzando tre punti essenziali: la poca conoscenza, sia in Africa che in Portogallo, di manifestazioni poetiche « ultramarinas»; la scarsità degli strumenti di informazione messi a disposizione degli studiosi stranieri; la settorialità degli studi anteriori a *No Reino de Caliban*.

In questo primo volume il Ferreira cita una quarantina circa di autori capoverdiani e dedica una specie di appendice alla Guinea-Bissau, che presenta una produzione, in termini qualitativi e quantitativi, nettamente inferiore.

Le poesie sono raggruppate in ordine cronologico: l'*excursus* s'inizia con António Pedro — a cavallo tra la poesia 'europea' e quella capoverdiana, ma che arriva a staccarsi definitivamente dalla prima — e quindi, passando attraverso i movimenti significativi sorti attorno a riviste letterarie, prime fra tutte « Claridade » (dal 1936 al 1960) e « Certeza » (1944), giunge a « Sêló — Página dos Novísimos » (1962), oggi inserita in « Notícias de Cabo Verde ».

L'antologia, aggiornata al 1974, esemplifica le diverse tematiche che accomunano i poeti capoverdiani: la « mamãe-terra », le

montagne, il mare, la pioggia, le secche, le sofferenze del popolo in lotta col quotidiano, il problema dell'emigrazione e, insieme, il rifugio nell'*evasionismo*, atteggiamento col quale i poeti del gruppo di « Claridade » si proposero, secondo Onésimo Silveira, « exprimir uma dada situação de existência do povo caboverdiano, decorrente do condicionamento geográfico e telúrico do arquipélago e que conceberam como o drama da evasão do ilhéu » (O. Silveira, *Conscienzialização na literatura caboverdiana*, Lisboa, 1963, p. 10).

Un capitolo a parte è dedicato all'espressione dialettale: qui l'A. inserisce poesie in *crioulo* (alcune delle quali corredate di traduzione in portoghese), non senza chiedersi se non sia giunto il momento di farlo assurgere a vero e proprio idioma nazionale, auspicando nel contempo una sua razionalizzazione e ridefinizione.

La normalizzazione sembra necessaria, se consideriamo che il *crioulo*, prodotto della convivenza di europei (portoghesi e inglesi, principalmente) e di schiavi che parlavano idiomi diversi, soffre della mancanza di generi, casi e tempi e di una povertà lessicale dannosa alla retta comprensione tra gli utenti.

Alcune pagine sono dedicate alla *morna*, senza dubbio la più significativa tra tutte le manifestazioni di autenticità del folclore capoverdiano, « eco que evoca coisas distantes ... tragédia da nossa raça », come ebbe a definirla Jorge Barbosa (J. Barbosa, *Arquipélago*, Poemas, São Vicente, 1935). Questo particolare tipo di composizione creola « cabe em todos os corações cabo-verdianos; mourejam eles por onde mourejam E nenhum, qualquer que seja o seu padrão da vida, qualquer que seja a classe social a que pertença, consegue furtar-se ao sortilégio inefável dessa canção de saudade e de crecheu vivendo-a numa profunda amorosidade » (M. Ferreira, *A aventura crioula*, Lisboa, 1967, p. 135); maggiore spazio avrebbe potuto ottenere peraltro, in questa selezione, l'opera di Eugénio Tavares, che può considerarsi il maggiore poeta creolo, e al quale si deve la produzione di centinaia di *mornas*, l'interpretazione e la a volte spiritosa trasposizione in versi dei sentimenti dei propri conterranei.

La seconda parte di questo primo volume è dedicata alla Guinea-Bissau e pochi sono i poeti, tutti di recente notorietà, presenti in questa sezione: la scarsità delle testimonianze liriche sembra dovuta, stando al Ferreira, anche alla particolare situazione storica in cui il piccolo territorio si è venuto a trovare fino a tempi molto vicini.

In effetti, maggiore notorietà, spiega l'A., ha la letteratura in prosa di guerra e di guerriglia, più immediatamente legata al contesto e alle vicende locali; del resto 1) l'alto indice di analfabetismo, 2) la mancanza di insegnamento secondario, introdotto solo da alcuni anni e circoscritto alla capitale, 3) una minima parte di meticci guineensi (essendo la maggioranza di origine capoverdiana), e 4) una notevole presenza di gruppi etnici di cultura islamica, ribadiscono le difficoltà interposte allo sviluppo di prodotti letterari « scritti ».

Decisamente superiore, forse perché sviluppatasi in epoca più lontana nel tempo, appare la letteratura orale, in gran parte conservata grazie alla paziente opera di Marcelino Marques de Barros che, in *A Literatura dos Negros* del 1900 trascrisse una vasta messe di testimonianze.

L'antologia è introdotta da una prefazione, *Uma aventura desconhecida*, che spiega i motivi che hanno spinto l'A. ad interessarsi in maniera globale al problema del mondo africano di lingua portoghese.

Particolare interesse suscita, in questa prima parte, quella che egli chiama la « substância poética »: secondo l'A., « a poesia africana de expressão portuguesa não é feita apenas por africanos », poiché ogni poeta vive o sente o tenta di comprendere e di sentire la realtà in cui la sua esperienza si inserisce. Negri, meticci o bianchi, nati in Africa o in Portogallo e radicati, temporaneamente o definitivamente, nel continente nero, possono tutti aprirsi a una adesione culturale, a uno sforzo di comprensione e di integrazione, che porta quindi a un processo di africanizzazione.

Il Ferreira, dopo aver individuato il soggetto, argomento di discussione, ne ricerca l'oggetto, chiedendosi se la poesia debba essere il prodotto di un fatto con precise connotazioni regionali o debba riguardare l'universo Africa. È annosa la questione sulla ' letteratura negra ' e la ' literatura dos negros ', espressioni che riducono il problema ad un mero colore di pelle, capace, secondo molti, di determinare lo stile e la provenienza di un autore. Valga per tutte la polemica sull'argomento affrontata dallo Jahn (*Manuel de la Littérature néo-africaine*, 1969) e riportata dal Ferreira a conforto della propria tesi.

Le fonti di informazione, secondo l'A., sono estremamente precarie. A tale proposito egli non concorda con le statistiche presen-

tate a suo tempo dallo Jahn sulle attività culturali nell'area lusitana d'Africa, anche se riconosce che gli errori nei quali è incorso il critico tedesco sono dovuti unicamente alla mancanza di manuali bibliografici portoghesi e, ancor più, stranieri: bisognò aspettare Gerald Moser, nel 1970, per avere un testo serio dal quale attingere notizie degne di fede, *A Tentative Portuguese-African Bibliography*.

Particolare interesse suscita il paragrafo dedicato al processo di ' riappropriazione ' della cultura negra, a cui si dedicano ampi spazi, ciascuno dei quali consente anche al lettore più sprovveduto un approccio facile e chiaro ai problemi di volta in volta trattati.

È noto come, nella presa di coscienza dei problemi del Terzo Mondo, siano state individuate anche in campo letterario matrici comuni, sebbene con evoluzioni differenti, determinate dai diversi ambienti d'origine: dall'*indigenismo* e *negrismo* di Haiti e di Cuba alla *negritudine* senegalese di Senghor. E negli « espaços de influência portuguesa » esaminati dal Ferreira i differenti topic del *mulatismo*, del mito di « o homem-de-dois-mundos » e della « caboverdianidade », del *tropicalismo*, del *colonialismo*, dell'*ecumenismo* africano, diventano le basi di una produzione che l'A. analizza da un'ottica non neutrale.

La stessa scelta del titolo (*Caliban/Canibal*, di shakespeariana memoria) conferma l'interpretazione « ideologica » del fatto letterario, indicando una scelta di africanismo non riduttivamente geografico, ma piuttosto derivante da un rifiuto di egemonie esterne e, insieme, da una faticosa ricerca d'identità, perseguita attraverso mezzi espressivi rivolti alla istituzione del nuovo anche nel ricupero della tradizione.

Una verifica complessiva di questo atteggiamento nei confronti della produzione letteraria africana in lingua portoghese sarà possibile solo dopo la lettura degli altri due volumi annunciati, sull'Angola e São Tomé e sul Mozambico. Ci sembrano comunque rilevanti, fin da questa prima prova, tanto la valutazione degli oggetti-soggetti esaminati quanto la ricca selezione del materiale poetico sottoposto all'analisi e al giudizio del lettore.

Annamaria Pagliaro

Aldo Ruffinatto, *Struttura e significazione del «Lazarillo de Tormes»*
I. *La costruzione del modello operativo. Dall'intreccio alla fabula.*
Torino, Giappichelli Ed., 1975, pp. 210.

«... Il romanzo picaresco muta l'eroe del romanzo cavalleresco in antieroe, indice dei tempi mutati, o lo manipola in chiave vigorosamente comica; per successivi mutamenti di funzioni dal romanzo picaresco, come è ben noto, nasce il romanzo moderno»¹. — L'affermazione di M. Corti, inserita in un discorso sui generi, ponendo in evidenza la necessità di una correlazione di un testo con il sistema tradizionale di critica letteraria, riporta l'attenzione su un genere, il romanzo picaresco (e sul suo capostipite, il *Lazarillo de Tormes*), che attraverso prospettive e metodi diversi ha conosciuto e conosce una lunga serie di interpretazioni e di decodificazioni, sia a livello sincronico sia a livello diacronico, che attestano le ampie possibilità semiche dell'opera. Un testo come il *Lazarillo*, di apparente semplicità e ascendenza, ha sempre stimolato discorsi critici anche alternativi o complementari all'indagine strettamente letteraria. Svariate soluzioni sono state proposte per i due problemi che in genere fino a oggi si sono imposti all'attenzione critica: l'individuazione dell'autore e l'analisi del contesto socio-politico che secondo una certa visione storicistica concorrono ad essere causa ed effetto insieme di un prodotto letterario.

Alle interpretazioni critiche ormai «classiche» di Bataillon e di Castro si aggiungano per questi ultimi anni gli apporti di Lázaro Carreter² e di Francisco Rico³ che trattano in modo specifico la problematica della narrazione in prima persona. Rico, in partico-

¹ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*. Milano, Bompiani, 1976, p. 115.

² F. L. Carreter, *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*. Barcelona, Ariel, 1972.

³ F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

lare, con una rilettura del *Lazarillo* e del *Guzmán de Alfarache* stabilisce che gli elementi costitutivi delle due opere vanno a concentrarsi nel « punto de vista singular del protagonista y autor ficticio ». L'ampio e informato *excursus* del Samoná⁴ è affiancato dal contributo del Puccini⁵ sulle fonti e dall'analisi della narrazione in chiave di livelli temporali effettuata dal Guillén⁶, sulla scia del meno recente ma tuttora valido — per ampiezza di orizzonti — lavoro d'assieme del Del Monte⁷.

Al concetto della letteratura intesa come sistema, integrato dalla nozione di opera letteraria definita come struttura in cui gli elementi concorrono tra loro in un insieme di rapporti significativi, si riallaccia l'esame critico del complesso equilibrio che presiede a tali rapporti. Come si è accennato, la prospettiva adottata dagli studiosi della *novela picaresca* ha concesso finora ampio spazio alla ricerca sugli aspetti esterni al testo: tuttavia, per ulteriori interpretazioni del messaggio dell'anonimo autore del *Lazarillo*, converrà anche tener presenti i rapporti interni al testo.

In *Struttura e significazione del Lazarillo de Tormes*⁸ Ruffinatto ricerca dunque nuove chiavi di interpretazione del testo: nell'ambito di una dimensione strutturale intende ricostruire il codice dell'A. con un processo analitico per « offrire al lettore-destinatario lo stesso strumento comunicativo del mittente »⁹. Riportandosi alla nozione oggetto letterario/sistema, il critico ritiene conveniente un esame propedeutico delle forme narrative contigue al romanzo picaresco (*novela sentimental*, *novela cabaleresca* e *Celestina* intesa nella duplice accezione di romanzo e di opera teatrale) in modo da evidenziare, più che lo sviluppo diacronico del genere, la funzione lette-

⁴ C. Samoná, in *La letteratura spagnola*: (3 voll.). Firenze Milano, Sansoni/Accademia, 1972-74, vol. II, pp. 155-185.

⁵ D. Puccini, *La struttura del «Lazarillo de Tormes»*. AFUC, XXXIII (1970), pp. 65-103.

⁶ C. Guillén, *La disposición temporal del «Lazarillo de Tormes»*, in *Hi*, XXV (1975) 4, pp. 264-79.

⁷ Alberto Del Monte, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 128.

⁸ Aldo Ruffinatto, *Struttura e significazione del «Lazarillo de Tormes»*, I. *La costruzione del modello operativo. Dall'intreccio alla fabula*. Torino, Giappichelli 1975; si ricordi anche dello stesso autore, *Funzioni e variabili in una catena narrativa*. (Cervantes e Lope de Véga). Torino, Giappichelli, 1971, pp. 113.

⁹ Ruffinatto, cit., p. 15.

raria o «l'orientamento», operato dal sistema a cui il testo appartiene.

Isolando il «livello del contenuto» dal «livello dell'espressione», Ruffinatto propone, come si è detto, un'analisi intesa a definire, partendo dall'opera, l'oggetto letterario in rapporto a un sistema. Tale proposito operativo privilegia l'analisi del contenuto visto come *intreccio* (= forma del contenuto), punto di partenza della ricognizione degli elementi costitutivi della *fabula* (= sostanza del contenuto).

Considerata a grandi linee, la prassi critica del Ruffinatto presuppone l'individuazione e la correlazione di nuclei fondamentali per la segmentazione della struttura del testo quali le «unità narrative minime» o microsequenze (*msq*) che vengono concepite come unità di contenuto isolabili nel processo narrativo senza antecedenti o conseguenti immediati, intese genericamente come una «successione di nuclei solidali che possono introdurre delle alternative nel racconto»¹⁰. A livello dell'intreccio le *msq* esplicano una sola funzione. Dopo aver definito i caratteri propri delle macrosequenze (*MSQ*), in cui confluiscono le *msq*, la trattazione si amplia in un'articolata costruzione teorica di un complesso di correlazioni che vengono applicate dall'A. per un'analisi rigorosa del testo in esame.

Maria Spagnuolo

¹⁰ Ruffinatto, cit., p. 31.

Castro Soromenho, *Terra Morta*, Lisboa, Sá da Costa, 1975, pp. 261.

Terra Morta, editado pela primeira vez no Brasil em 1949, e depois pelas edições Présence Africaine em 1956 na tradução francesa, prefaciada por Roger Bastide e com o título de *Camaxilo*, foi publicado em Portugal em 1975.

O autor, Fernando Monteiro de Castro Soromenho, um mestiço de ascendência cabo-verdiana, nasceu na vila de Chinde (Moçambique) em 1910 e viveu a sua juventude em Angola, onde foi funcionário do quadro administrativo e agente da Companhia de Diamantes de Angola, tendo fixado residência em Lisboa em 1937. Mais tarde viu-se obrigado a emigrar e, depois de uma longa estadia em Paris, estabeleceu-se no Brasil, sendo, à data da sua morte (1968), professor de Sociologia na Universidade de São Paulo.

Foi em Portugal que, rememorando a rica experiência angolana, escreveu quase todas as suas obras. Ele próprio dizia: «Eu sou um escritor angolano». Começando a sua actividade literária com temas que mergulham na vida das sociedades tribais, nas suas crenças e nas suas lendas, publica três livros de contos (*Nhari*-1938; *Rajada e outras Histórias*-1943; *Calenga*-1945) e dois romances (*Noite de Angústia*-1939 e *Homens sem Caminho*-1942), nos quais o branco está ainda ausente. Nos romances sucessivos (*Terra Morta*-1949; *Viragem*-1957; *A Chaga*-1970) aborda, pelo contrário, as relações do colono com o indígena.

Na terra morta de Camaxilo, que outrora conhecera a riqueza da borracha (o «ouro branco» de Angola) e na década de '30 agonizava na inexistência administrativa, entrecruzam-se os mundos do negro, do branco e do mulato. É esta a primeira obra que Castro Soromenho dedica ao choque entre o nativo e o colono.

As personagens do romance são os funcionários da administração portuguesa que, nas terras perdidas de Camaxilo, arrastam uma vida anti-heróica, devendo exercer a autoridade do «branco do governo», recebendo o imposto dos negros e recrutando mão de obra para a Diamang, quase como se a sua vida fosse o sím-

bolo de um colonialismo pobre e triste que soube somente destruir a estrutura social e económica tribal negra não dando em troca senão a obrigação à monocultura do algodão (o que em anos de más colheitas levava inteiras populações a morrer de fome por não terem podido cultivar as suas lavras) e ao trabalho contratado na Companhia de Diamantes. Ao gigantesco esforço de adaptação do negro a este trabalho dedica Castro Soromenho várias páginas onde revela, como de resto em toda a obra, uma força serena e persuasiva na objectivação dos factos.

Os velhos colonos, que conheceram a riqueza da época da borraça, encontram-se agora naquela terra abandonada — perdidos os sonhos e o dinheiro — e ali morrem vítimas das doenças tropicais, devendo também, assim como os funcionários administrativos, pagar os impostos para a obra de colonização, de que de resto não colhem os mínimos frutos.

Mas é também personagem o mundo indígena, que aparece em todo o romance na sua dramática adaptação desde a chegada dos portugueses àquela região, tempos em que aqueles pagavam um tributo aos sobas para poderem negociar com os seus filhos, até ao momento presente em que os velhos sobas, não escolhidos pelos administradores coloniais, são feitos prisioneiros pelos antigos súbditos, agora ao serviço dos portugueses («cipaios»). Da mesma maneira nos é apresentado o mundo mulato, dividido entre o orgulho de ser filho de colonos brancos e o drama de ser considerado por aqueles não superior aos negros e de não possuir, como estes, o peso de uma tradição cultural. De facto, as relações entre os colonos brancos e a companheira preta e os filhos mulatos são sempre de patrão a empregado, ilustrando, assim, a negação evidente do tão apregoado luso-tropicalismo com o qual Portugal pretendeu mascarar e justificar teoricamente a sua política de domínio em África¹.

¹ Sobre o luso-tropicalismo vejam-se sobretudo: J. Montenegro, *A Negritude, dos mitos às realidades*, Braga, Ed. Pax, 1967; Gilberto Freyre, *Um Brasileiro em Terras Portuguesas*, Lisboa, Ed. «Livros do Brasil», s.d. e a «oração retórica» *Lusitanité et Africanité* proferida pelo poeta-profeta da Negritude L. S. Senghor aquando de uma sua visita a Portugal em Janeiro de 1975, onde continua a favorecer o mito e a ideologia luso-tropicalistas (cf. o texto em «Jeune Afrique», n. 41, 21 de Março de 1975, pp. 22-25).

Pelo contrário, exemplo do não luso-tropicalismo foi o documento secreto

Apesar de o mundo do colono e o mundo indígena se acomunarem na miséria, eles consideram-se sempre rivais, e o branco descarrega sobre o negro a exploração que sofre da parte do poder central.

O que verdadeiramente une os três mundos que se interpenetram no romance é a rebelião. Encontramo-la no branco Joaquim Américo, antifascista fugido do Brasil, onde vivera desde menino, por ter participado na revolução de S. Paulo contra a Ditadura, que se revolta contra toda a espécie de abusos da parte do administrador e do secretário Silva, chegando a tirar das mãos deste um mulato que ele estava torturando, acto que fez com que um velho negro tocasse o tambor no terreiro gritando: «Povo! Nasceu o coração do branco» (p. 217). É a mesma sede de justiça que faz com que o velho soba Xá-Mucuari se rebele aos brancos, fugindo com os anciãos da sua tribo para o Congo belga, e com que as várias populações, apesar das represálias exercidas pelos portugueses, escondam os indígenas que conseguem fugir durante a viagem que os leva para o contrato na Companhia de Diamantes. Mas esta revolta explode com a raiva do mulato João Calado que, ao ver que a administração lhe confiscava os bens do pai morto por este o não ter registado, mata o cipaio que está de guarda à secretaria, rouba uma parte do dinheiro do imposto dos indígenas e incendeia a sede da administração, onde dias antes o secretário o espancara barbaramente, gritando: «Não come minhas coisa!» (p. 255) e desaparecendo depois a coberto do silêncio cúmplice das aldeias que lhe davam abrigo.

E, no final do romance, como consequência do incêndio que destruíra a secretaria, os próprios funcionários deixam Camaxilo, abandonando-a ao seu destino de terra já morta, onde vegetam os últimos colonos e os seus filhos mulatos.

Castro Soromenho serve-se nesta obra de uma narração realista e objectiva, evitando a todo o transe o exotismo. Narra a miséria, descrevendo-a sempre com uma secura de cronista que a torna ainda mais feroz.

do Instituto de Trabalho, Previdência e Acção Social de Angola sobre *Aspectos Relevantes da Contra-Subversão*, tornado público pelo «Comité de Angola» de Amsterdão em 1972 e reproduzido por Fernando Neves em *Negritude Indépendência Revolução*, Paris, Ed. etc., 1975, pp. 69-74.

A emarginação dos pretos e mulatos é dada também através da linguagem: falam um português estropiado e, mesmo nisto, o autor nos mostra como o mundo mestiço estava socialmente mais próximo do mundo negro que do mundo branco e como a submissão ao colono os acomunava.

Podemos dizer com José-Augusto França² que o seu é um « estilo totalmente objectivo, directa a linguagem empregada, reduzida ao mínimo a imagística, linear a narrativa e limitadas as reacções das personagens à descrição do seu comportamento externo. Daí a sobriedade, a dureza, a segura da história — e a sua irredutibilidade ».

Mas a segura da linguagem e da estrutura narrativa é mais um testemunho da ideologia da qual parece surgir a mensagem geral do autor, que é neo-realista sem populismo e africanista sem folclore.

Maria Teresa Gil Mendes Da Silva

² Comentário à edição de 1949, publicado na « Seara Nova » e retomado depois pelo autor na revisão publicada em « Colóquio-Letras », n. 31, Maio de 1976.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

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

- AA. VV., *Ambrosius Episcopus. Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della elevazione di sant'Ambrogio alla cattedra episcopale*. (Milano 2-7 dicembre 1974). A cura di G. Lazzati. (2 voll.). Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1976, pp. 539 e 464.
- AA. VV., *Atti del V Congresso Nazionale di Studi Manzoniani*. (Lecco, 7-10 ottobre 1961). Lecco (a cura del comune di ...), s.d., pp. XV + 337.
- AA. VV., *A viagem de Fernão de Magalhães e a questão das Molucas*. Actas do II Colóquio luso-espanhol de história ultramarina. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1975, pp. XXV + 765.
- AA. VV., *Fray Benito Jerónimo Feijoo — Fe cristiana e ilustración*. Oviedo, Studium Ovetense, 1976, pp. XIII + 328.
- AA. VV., *Giovanni Boccaccio 1375-1975 — Homenaje en el sexto centenario de su muerte*. La Plata, Universidad Nacional, Centro de Estudios Italianos, 1975, pp. 216.
- AA. VV., *Il superuomo e i suoi simboli nelle letterature moderne — IV*. Prefazione di Elémire Zolla. Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. VI + 373.
- AA. VV., *Influenza italiana nella filosofia rioplatense*. Firenze, Valmartina-Editore, 1969, XII + 177.
- AA. VV., *Medieval Hispanic Studies presented to Rida Hamilton*, Edited by A. D. Deyermond. London, Tamesis Books Ltd, 1976, pp. XI + 281.
- AA. VV., *Mesa poética de Castilla y León (en honor de Jorge Manrique)*. Palencia, 1975, pp. 43.
- AA. VV., *Monumentos e edificios notáveis do distrito de Lisboa*, t. II. Lisboa, Junta Distrital, 1975, pp. 196, con 154 illustrazioni.
- AA. VV., *Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines 1975*. Poitiers, Université, 1975, pp. 209.
- AA. VV., *Edmund Schramm 1902-1975*. Mainz, Universität, s.a., pp. 34.
- Oscar Acosta, *Poesía. Selección 1952-1971*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1976, pp. 189.
- Lucia Aizim, *Alma pastora das coisas*. Poesia. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1974, pp. 84.
- Ulysses Lins de Albuquerque, *Um sertanejo e o sertão*. Introdução de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 2a ed. 1976, pp. XVI + 242.
- Carlos Alfonso, *Extrema España*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1976, pp. 160.

- Dante Alighieri, *Comedia — Purgatorio*. Texto original y traducción, prólogo y notas de Angel Crespo. Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. XXXI + 411.
- Nicolas Altuchow, *Gramática Sánscrita Elemental*. Montevideo, Universidad de la República, 1976, pp. 64.
- R. Aramon i Serra, *L'Institut d'Estudis Catalans*. Barcelona 1975, pp. 6.
- Germán Arciniegas, *L'America in Italia*. Roma, Banco di Roma, 1976, pp. 44.
- , *Cuando Europa se proyectaba hacia Oriente*. In «Revista de Occidente», s.n., pp. 52-67.
- Frederick A. de Armas, *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Charlottesville, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1976, pp. 190.
- J. J. Armas Marcelo, *Estado de coma*. Barcelona, Plaza & Janés, 1976, pp. 252.
- Eugenio Asensio, *Estudios portugueses*, con una Introdução di José V. de Pina Martins. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974, pp. XXIV + 537.
- , *Fray Luis de Maluenda, apologista de la Inquisición, condenado en el índice inquisitorial*. Estratto da «Arquivos do Centro Cultural Português», IX, Parigi, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 87-100.
- , *Textos nuevos de Lope en la parte XXV «Extravagante» (Zaragoza 1631) — La historia de Mazagatos*. Estratto da *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970*. Madrid, Editorial Castalia, 1975, pp. 59-79.
- , *Damasio de Frías y su «Dórida», diálogo de amor. El italianismo en Valladolid*. Estratto dalla «Nueva Revista de Filología Hispánica», México, D.F., XXIV, 1, pp. 219-234.
- , *La España imaginada de Américo Castro*. Barcelona, Ediciones El Albir, 1976, pp. 198.
- Eduardo Canabrava Barreiros, *As vilas del-Rei e a cidadania de Tiradentes*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1976, pp. XXI + 128.
- Aristides Bastidas, *La ciencia amena*. Caracas 1976, pp. 81.
- Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana — IX — LIBE-MED*. Torino, U.T.E.T., 1975, pp. 1045.
- Leopoldo Benites Vinuesa, *Los Descubridores del Amazonas — «La expedición de Orellana»*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1976, pp. 208.
- Bibliographical Index for Spanish and Spanish American Studies in the United States*. New York, Anaya — Las Américas Spanish Book Center, s.d., pp. 589.
- Carlos Bousoño, *Antología poética 1945-1973*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1976, pp. 395.
- Giovanni Branca, *Le machine*, a cura di Luigi Firpo. Torino, U.T.E.T., 1976-1977, pp. XXVII + 175.
- Luis Britto García, *El Tirano Aguirre o la conquista de El Dorado*. Caracas 1976, pp. 90.
- Harold Bruno, *As fundações da morte*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1976, pp. XII + 193.
- Rafael Caldera, *Andrés Bello*. Trad. di Franca dal Bon Dompé, con una introduzione di Giuseppe Bellini. Parma, C.E.M., 1972, pp. 307.

- Calderón de la Barca, *El príncipe constante*. Edición, introducción y notas de Alberto Porqueras Mayo. Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. CVIII + 121.
- Emilio Carilla, *Literatura española. (Momento, Géneros, Obras)*. Vol. II. Tucumán, Universidad Nacional, 1972, pp. 231.
- Hélio Lima Carlos, *Manequins no sobrado: Poesia*. Rio de Janeiro, Artes Gráficas, 1975, pp. 67.
- Miguel Antonio Caro, *Del uso en sus relaciones con el lenguaje*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 107.
- , *Tratado del participio*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 186.
- Iris de Carvalho, *Boquinha de pitanga*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1976, pp. 173.
- José Adriano de Carvalho e José V. de Pina Martins, *Sá de Miranda entre a poesia e a Bíblia*. Estratto dal vol. X degli «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris 1976, pp. 45-81.
- Joaquim Barradas de Carvalho, *La traduction espagnole du «De Situ Orbis» de Pomponius Mela par maître Joan Faras et les notes marginales de Duarte Pacheco Pereira*. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1974, pp. 248.
- José Adriano de Freitas Carvalho, *Francisco Rodrigues Lobo e Tomaso Garzoni*. Estratto dal vol. X degli «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris 1976, pp. 505-522.
- Eulalia Castellote Herrero, *La Tipografía Complutense en el Siglo XVIII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 49.
- Zília Maria Osório de Castro, *Manuel Borges Carneiro e a teoria do estado liberal*. Estratto dalla «Revista de História das Ideias», Coimbra, I (1976), pp. 119-157.
- Aníbal Pinto de Castro, *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Vila Nova de Famalicão, Casa de Camilo, 1976, pp. 149.
- , *Aquiles Estaco, o primeiro comentador peninsular da «Arte Poética» de Horácio*. Estratto da «Arquivos do Centro Cultural Português» Parigi, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. X (1976), pp. 83-102.
- iCataldo Parisio Sículo, *Duas Orações*. Prólogo, tradução e notas de M. Margarida Brandão Gomes da Silva. Introdução e revisão de Américo da Costa Ramalho. Coimbra, Instituto de Alta Cultura, 1974, pp. 149.
- , *Martinho, Verdadeiro Salomão*. Prólogo, Tradução e notas de Dulce da Cruz Vieira. Introdução e revisão de A. da Costa Ramalho. Coimbra 1974, pp. 159.
- Silverio Cerra Suárez, *Doscientos cincuenta años de bibliografía feijoniana*. Oviedo, Studium Ovetense, 1976, pp. 172.
- Giuseppe Cerulli-Irelli, *Elzeviri europei*. Teramo, Edigrafital, 1975, pp. 334.
- Cervantes, «*El casamiento engañoso*» and «*El coloquio de los perros*», a cura di Ruth El Saffar. London, Grant & Cutler Ltd e Tamesis Books Ltd, 1976, pp. 91.
- Mário Cesariny, *Nobilíssima visão*. Lisboa, Guimarães Editores, 1976, pp. 130.
- Odete Penha Coelho, *As ideias estético-literárias de José Agostinho de Macedo*. Coimbra, Coimbra ed., 1975, pp. 235. (Separata de «Revista de História Literária de Portugal» - vol. IV).

- Eugenio Coseriu, *Zur Kenntnis der rumänischen Sprache in Westeuropa im 16. Jahrhundert* (Genebrard und Andrés de Poza). Estratto dagli *Scritti in onore di Giuliano Bonfante*, Brescia, Paideia Editrice, 1976, pp. 527-545.
- , *Stiernhielm, die rumänische Sprache und das merkwürdige Schicksal eines Vaterunsers*. Estratto da «Romanica», 8. La Plata, Instituto de Filología Románica, 1976, pp. 23.
- Jaime Raposo Costa, *A teoria da liberdade. Período de 1820 a 1823*. Coimbra, Universidade, 1976, pp. XII-187.
- Gago Coutinho, *Obras completas*, vol. II, *Obras técnicas, científicas e históricas* (1917-1921). Edição a cargo de A. Teixeira da Mota. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1975, pp. XIV + 528.
- Angel Crespo, *Poesía, invención y metafísica*. Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 1970, pp. 179.
- , *Aspectos estructurales de «El moro expósito» del Duque de Rivas*. Upsala, Acta Universitatis Upsalensis, 1973, pp. 257.
- , *Antología de la poesía brasileña — Desde el Romanticismo a la Generación del cuarenta y cinco*. Selección, introducción y traducción de ... Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. XCVII + 440.
- Geraldo Dias da Cruz, *Monchão-Coroado*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1973, pp. 83.
- , *Armas do tempo*. Cuiabá, Edições UFMT, s.a., s.n.
- Maria Eduarda Cruzeiro, *Processos de intensificação no português dos séculos XIII a XV*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1973, pp. 490.
- Augusto Cuatrecasas, *Curiosidades del lenguaje*. Madrid, Paraninfo, 1972, pp. 311.
- Fèlix Cucurull, *Panoràmica del nacionalisme català*. Paris, Editions Catalanes, 6 voll., 1975, pp. 358, 395, 376, 465, 499, 570.
- Paula de Demerson, *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*. Oviedo, Universidad, Cátedra Feijoo, 1976, pp. 140.
- Silvano Demarchi, *Guida allo studio di Ungaretti*. Bolzano, Edinord, 1976, pp. 100.
- , *Il paese dell'anima*. Prefazione di Elio Andrioli. Padova, Rebellato, 1976, pp. 78.
- Giuseppe De Gennaro, *Introduzione agli «Esercizi Spirituali» di Íñigo López de Loyola*. Estratto dal volume *Scritti di Ignazio di Loyola* a cura di Mario Gioia, Torino, U.T.E.T., 1977, pp. 184.
- Maurizio Del Ninno, *Un rito e i suoi segni. La corsa dei Ceri a Gubbio*. Urbino, Argalia Ed., 1976, pp. 121.
- Giovanni de Simoni, *In merito ad un inventario di toponimi, alla revisione della toponomastica alpina, al suo inserimento in carte a scala con piccolo denominatore, e alla diffusione degli esonimi*. Estratto dal «Bollettino dell'A.I.C.», 35 (1975), pp. 19-27.
- Disegni italiani del museo Cerralbo di Madrid*. (Con introduzione di Luigi Ferrarino). Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1977, pp. 95.
- John Dowling, *La génesis de «El viejo y la niña» de Moratín*. Estratto dalla «Hispanic Review», 44 (1976), 2, pp. 113-125.
- , *Moratín's Circle of Friends: Intellectual Ferment in Spain, 1780-1800*. Estratto dagli *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 5, The University of Wisconsin Press, 1976, pp. 165-183.

- A. Elizaincín, E. Miranda, A. Pedretti de Bolón, *Presentación del «Esbozo» de la Real Academia Española*. Montevideo, Universidad de la República, 1975, pp. 100.
- Dionisia Empaytaz, *Albas y Alboradas*. (Antología de poemas hasta 1625), por ... Madrid, Playor, S.A., 1976, pp. 213.
- Mikel de Epalza, *Los nombres del Profeta en la teología musulmana*. Madrid 1975, pp. 149-203. (Aparte de «Miscelánea Comillas», año XXXIII, 1975, n. 63).
- S. Erlacher, *Storia dei Ladini della Val Badia*. Porsenú [Bressanone], A. Weger, s.a., pp. IV + 200.
- Maurizio Fabbri, *Un romanzo dell'Illuminismo spagnolo: il «Lazarillo Vizcardi»*. Estratto da «Spicilegio Moderno», 4, Pisa, 1975, pp. 39-63.
- , *Magia, arte e mito, nell'epica cortesiana del Cinquecento*, in «Spicilegio Moderno», 5, Pisa, 1976, pp. 3-36.
- Manuel Fernández Alvarez, *Carlos V — Un hombre para Europa*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1976, pp. 221.
- José Fernández-Cormenzana, *Dame el fusil pequeño*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1977, pp. 412.
- Jaime Ferrán, *Antología parcial*. Barcelona, Plaza & Janés, 1976, pp. 255.
- Manuel Ferreira, *No reino de Caliban. Antologia panoràmica da poesia africana de expressão portuguesa. II — Angola, São Tomé e Príncipe*. Organização, selecção, prefácio e notas de ... Lisboa, Seara Nova, 1976, pp. 489.
- Jorge Ferrer-Vidal, *El pequeño guñol de Raúl Encinas*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1976, pp. 219.
- J. B. Filgueira, *Los emigrantes*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1976, pp. 190.
- Jurema Finamour, *Pablo e Dom Pablo*. Rio de Janeiro, Editorial Nórdica Ltda., 1975, pp. 251.
- Luigi Fiorentino, *Cantare del Cid*. Presentazione, commento e traduzione di ... Milano, Mursia, 1976, pp. XXXVII + 228.
- Hans Flasche, *António Vieira heute (Über den Stand der Vieira-Forschung)*. Estratto da «Staden-Jahrbuch», 19 (1971), São Paulo, pp. 69-76.
- , *El problema del tiempo en el auto «El Día Mayor de los Días»*. Estratto da AA. VV., *Hacia Calderón — Tercer Coloquio Anglogermano*, Londres 1973. Berlin-New York, Walter de Gruyter (1976), pp. 216-232.
- , *Relaciones entre la intención significativa y el signo significativo con respecto a la terminología de Santa Teresa y de Pascal*. Estratto dal «Romanistisches Jahrbuch», XXVI (1975), Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 270-287.
- Julio Flores, *Leyendas de Rapa-Nui (Mitos y leyendas pascuenses)*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, pp. 105.
- Eleonora Francini Corti, *Giuseppe Raddi 1770-1829*. Estratto da AA. VV., *Giuseppe Raddi — Flora Brasiliana*, Roma, Istituto Italo-Latino Americano (1976), pp. 15.
- Afonso Arinos de Melo Franco, *A Câmara dos Deputados — Síntese Histórica*. Brasília, Centro de Documentação e Informação, 1976, pp. 116 (con illustrazioni).
- Caio de Freitas, *Intrusos no paraíso*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975, pp. 218.

- Gilberto Freyre, *A presença do açúcar na formação brasileira*. Rio de Janeiro, M.I.C., 1975, pp. VIII + 212.
- Francesco Gabrieli, *Il canto XX del «Paradiso»*. Estratto da «Nuove letture dantesche», vol. VI, Firenze, Le Monnier, 1973, pp. 261-276.
- Elisabeth Garms-Cornides, *Zwischen Giannone, Muratori und Metastasio. Die Italiener im geistigen Leben Wiens*. Estratto da AA. VV., *Formen der europäischen Aufklärung*, Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 1976, pp. 224-250.
- Arturo Gatti dal Lago, *Gli amanti supremi*. Dramma. Brescia, Grafica Federico Editrice, 1971, pp. 131.
- , *D'Apocalisse desii sfaceli e trionfi*. Verona, Industria Grafica Moderna, 1975, pp. 65.
- , *Svaghi delizie e tempeste*. Verona, Industria Grafica Moderna, 1976, pp. 66.
- Alfredo Gómez Gil e Francisco Carenas, *La vuelta de los «cerebros»*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1976, pp. 189.
- Germán de Granda, *Un planteamiento sociohistórico del problema de la formación del criollo portugués del Africa Occidental*. Estratto dalla «Revue de Linguistique Romane», t. 40 (1976), nn. 159-160, pp. 299-310.
- Nigel Griffin, *Jesuit School Drama — a checklist of critical literature*. London, Grant & Cutler Ltd, 1976, pp. 54.
- Zenaida Gutiérrez-Vega, *Epistolario Alfonso Reyes — José Ma. Chacón*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976, pp. 285.
- Eduardo Guzmán Esponda, *Crónicas efímeras*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 201.
- Eloá di Pierro Heise, *Os motivos e os «Leitmotive» no conto «Die lange Strasse lang» de Wolfgang Borchert*. «Estudos Alemães», São Paulo, No. 7 (1973), pp. 71.
- Orlando Hernández, *Máscaras y tierra*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1977, pp. 255.
- Michael Herslund, *Structure phonologique de l'ancien français*. Copenhague, «Etudes Romanes de l'Université», numéro spécial 8, Akademisk Forlag, 1976, pp. 144.
- Joaquín Horta Massanes, *Diccionario de Sinónimos e Ideas afines y de la Rima*. Madrid, Paraninfo, 1970, pp. 363.
- Inventario dei disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Madrid*. (Con introduzioni di Luigi Ferrarino ed Elena Páez.) Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1974, pp. 178.
- Kenneth Jackson, *Fifty Years of Celtic Philology*. Estratto dalla «The Modern Language Review», vol. 71, N. 4 (ottobre 1976), pp. 15.
- Steen Jansen, *Analyse de la forme dramatique du Mensonge de Nathalie Serrault*. Copenhague, «Revue Romane» numéro spécial 9, 1976, pp. 98.
- Tim Jeal, *David Livingstone — Una vita per l'Africa*. Trad. di Marco e Dida Paggi. Milano, Mursia Editore, 1976, pp. 527.
- Theodore L. Kassier, *The Truth Disguised: Allegorical Structure and Technique in Gracián's «Criticón»*. London, Tamesis Books Limited, 1976, pp. 150.
- Concha Lagos, *Antología 1954-1976. Prólogo de Emilio Miró*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1976, pp. 368.

- Vidal Lamiquiz, *Lingüística y no-lingüística* — Pliegos de cordel 1:3 Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1976, pp. 38.
- L'assedio di Casale — Lettere private dalla città assediata (1629) — «Breve relazione dei fatti di guerra nello Stato di Milano» (1630)*. (Con introduzione di Luigi Ferrarino). Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1976, pp. 157.
- Libros Españoles* — 1976. Madrid, Instituto Nacional del Libro Español, 1976, pp. 807.
- Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1976, pp. 218.
- Felipe Londoño Benveniste, Hernando Ochoa Núñez, *Bibliografía de la Educación en Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. XXVI + 678.
- Emilio Lorenzo e Joaquín Arce, *Lingüística de contrastes. La enseñanza del español a italianos*. Pliegos de cordel 1: 2. Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1976, pp. 43.
- Fábio Lucas, *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo, Edições Quíron, 2a ed. 1976, pp. XIII + 136.
- Agustina Bessa Luis, *Crónica do Cruzado Osb.* — Romance. Lisboa, Guimarães, 1976, pp. 218.
- Dionisio Pereira Machado, *Terra da gente*. Goiânia, Editorial Oriente, 1975, pp. 98.
- Salvador de Madariaga, *Obra poética*. Barcelona, Plaza & Janés, 1976, pp. 300.
- Manuel Vicente Magallanes, *Caracas es el pueblo*. Caracas, Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1973, pp. 27.
- Juan Manzano Manzano, *Colón y su secreto*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1976, pp. XVI + 743.
- Joaquín Marco, *Poesía 1961-1975*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1976, pp. 220.
- José Marinho, *Verdade, condição e destino no pensamento português contemporâneo*. Porto, Lello & Irmão, 1976, pp. 310.
- Vicente Martínez Morellá, *Examen analítico de la censura sobre el «Eusebio» corregido, obra de D. Pedro Montengón*. Transcripción de... Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1976, pp. 16.
- Carlo Martini, *Giuseppe Rovani*. Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 1975, pp. 38.
- , *Una relazione di Giovanni Pascoli sullo studio del latino*. Estratto dagli «Annali della Pubblica Istruzione», Firenze, Le Monnier, XXIII (1976), 2, pp. 224-229.
- José V. de Pina Martins, *Platon et le platonisme dans la culture portugaise du XVIe siècle*. Estratto dagli Atti del XVI Colloque International de Tours, su «Platon et Aristote a la Renaissance». Paris, J. Vrin, 1976, pp. 421-437.
- Maria Helena Mira Mateus, *Aspectos da fonologia portuguesa*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1975, pp. 277.
- Edgar Santos Mattos, *Volta a viver*. Lisboa, Guimarães, 1976, pp. 446.
- Gian Carlo Menichelli, *Paul Bourget*. Estratto da AA. VV., *I Contemporanei — Letteratura Francese*. Luciano Lucarini Editore, s.l., s.a., pp. 155-175.
- Franco Meregalli, *La figlia dell'aria*. Estratto dalla «Nuova Antologia», Roma, N. 2095 (luglio 1975), pp. 363-371.

- Franco Meregalli, *Per la letteratura comparata*. Estratto da « Nuova Antologia », N. 2109 (1976), pp. 49-58.
- , *La littérature comparée en Italie*. Estratto da « Neohelicon », Budapest-Amsterdam, IV (1976), 1-2, pp. 303-314.
- Sá de Miranda, *Poesias escolhidas*, por José V. de Pina Martins. Lisboa, Editorial Verbo, 1969, pp. 176.
- Ricardo Molina, *Antología 1945-1967*. Prólogo y selección de Mariano Roldán. Barcelona, Plaza & Janés, 1976, pp. 351.
- Hugo Montes, *Machu Picchu en la poesía*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1976, pp. 75.
- Edson Guedes de Moraes, *Outras lembranças — Outra casa — Outros mortos*. São Luís (Brasile), Coleção Azulejo, 1976, pp. 62.
- Margherita Morreale, *Para la interpretación de los versos « Allí hablara el caballo, bien oírás lo que hablara: — ¡Rebentar debía la madre que a su hijo no esperaba! » en el Romance del Cid y Bicar*. Estratto da « Thesaurus », Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Tomo XXVII, 1972, pp. 3-8.
- , *Una palestra ancora aperta: la traduzione italiana ed il commento del « Don Quijote »*. Estratto da « Belfagor », XXXI (1976, 30 novembre), pp. 675-685.
- Pedro Nava, *Chão de ferro*. Memórias/3. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1976, pp. X + 356.
- B. Netanyahu, *The Marranos of Spain*. Second, Revised and Enlarged Edition. Millwood, New York, Kraus Reprint Co., 1973, pp. VII + 280.
- Carlos de Oliveira, *Officina poetica — Studio e antologia poetica*, a cura di Giulia Lanciani. Milano, Edizioni Accademia, 1975, pp. 266.
- Fernão de Oliveira, *A Gramática da Linguagem Portuguesa*. Introdução, leitura actualizada e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1975, pp. 145.
- Antonio J. Onieva, *Lengua española*. Madrid, Paraninfo, 1969, pp. 300.
- , *Diccionario múltiple — 9 Diccionarios en un volumen*. Madrid, Paraninfo, 2a ed. 1975, pp. 501.
- , *Tratado de Ortografía razonada*. Madrid, Paraninfo, 2a ed. 1976, pp. 240.
- Héctor H. Orjuela, « *De sobremesa* » y otros estudios sobre José Asunción Silva. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 125.
- Hanni Ossot, *Espacios en disolución*. Caracas 1976, pp. 69.
- C. George Peale, *La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en « El Diablo Cojuelo »*. Estratto dal « Bulletin Hispanique », Bordeaux, LXXVIII (1976), 1-2, pp. 5-33.
- Giovan Battista Pellegrini, *Toponymie de double tradition dans la région frioulane*. Estratto dagli *Actes du XIe Congrès International des Sciences onomastiques*, t. 2, Sofia 1975, pp. 121-126.
- , *L'onomastica veneta di Rio Grande do Sul*. Estratto da *La regione di colonizzazione italiana in Rio Grande do Sul*, Firenze, C. N. R. e Cultura Cooperativa Editrice, 1975, pp. XLI-LII.
- Luisa Peluffo, *Materia viva*. Buenos Aires, 1976, pp. 91.
- Peregrino Júnior, *Doença e constituição de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 2a ed. 1976, pp. XVI + 133.

- Antonio Pereira, *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*. Madrid, E.M.E.S.A., 1976, pp. 147.
- José Esteves Pereira, *Henriques Nogueira e a conjuntura portuguesa 1846-1851*. Estratto dalla « Revista de História das Ideias », Coimbra, I (1976), pp. 159-178.
- Teresinha Alves Pereira, *A rosa no tempo das cerejeiras em flor*. Washington D.C., 1974, pp. 79.
- , *A ronda dos falcões*. Con trad. ingl. di David Wade a fronte. Bloomington, Stoney Lonesome Press, 1975, s.e.
- , *La extranjera y primeros poemas*. México, Guerrero, s.a., s.e.
- Maura de Senna Pereira, *Nós e o mundo*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1976, pp. 149.
- Ramón Pérez de Ayala, *Apostillas y divagaciones*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1976, pp. 206.
- Joaquín Piñeros Corpas, *Los días siempre iguales. Coloquios del orbe nuevo*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 143.
- Cristina Peri Rossi, *El libro de mis primos*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 2a ed. 1976, pp. 236.
- José Polo, *Lenguaje, gente, humor ... Materiales para una Antología Semántica Española*. Madrid, Paraninfo, 1972, pp. 178.
- , *Ortografía y ciencia del lenguaje*. Madrid, Paraninfo, 1974, pp. 580.
- Alberto Porqueras Mayo y Joseph L. Laurenti, *Fondos raros cervantinos en la Universidad de Illinois: Traducciones inglesas e italianas de los siglos XVII y XVIII*. Estratto da « Anales Cervantinos », XIII-XIV (1974-75), pp. 137-158.
- , *Impresos raros de la edad de oro, en la universidad de Illinois*. Estratto dalla « Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos », Madrid, LXXIX (1976), 2, pp. 299-335.
- Ernesto Porras Collantes, *Bibliografía de la novela en Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. XIX + 888.
- Marta Portal, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977, pp. 329.
- Giuseppe Raddi, *Flora brasiliana*. Presentazione di Gaetano Massa. Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1976, pp. 214 e XIII tavole f.t.
- Américo da Costa Ramalho, *Um elogio em latim, contemporâneo de Miguel Corte Real*. Estratto da « Humanitas », XXV-XXVI (1974), pp. 16.
- , *Estudos Camonianos*. Coimbra, Instituto de Alta Cultura, 1975, pp. 154.
- Repertorio bibliográfico delle opere tradotte dall'italiano allo spagnolo dal 1939 al 1974*. (Con introduzione di Luigi Ferrarino). Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1975, pp. 186.
- Revista de Antropofagia*. Reedición da Revista Literária publicada em São Paulo — 1a e 2a « Dentições » — 1928-1929 —. Introdução de Augusto de Campos. São Paulo, Editora Abril Ltda. e Metal Leve S/A., 1975.
- José Antonio León Rey, *Guayacundo*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 121.
- M. de Lourdes Roque de Aguiar Ribeiro, *As Relações Comerciais entre Portugal e Brasil segundo as « Balanças de Comércio » 1801-1821*. Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras, 1972, pp. 170.
- Camilo Rocha, *A Barca de Tarsis*. [Brasile] S.l. e s.d., pp. 51.

- Urbano Tavares Rodrigues, *As torres milenárias*. Peça em dois actos. Amadora, Livraria Bertrand, «2a ed.» 1975, pp. 175.
- Adrien Roig, *Recherches sur la « Castro » d'António Ferreira*. Estratto dal « Bulletin des Etudes Portugaises », 28/29 (1967/68), pp. 85-120.
- , *Essai d'Interprétation de « Paulicéia Desvairada »*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université, 1975, pp. 124.
- Jorge Rojas, *Cárcel de amor 1967-1976*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 160.
- Roberto Rojo, *Antinomías del lenguaje*. Tucumán, Universidad Nacional, 1972, pp. 68.
- Mario Germán Romero, *Epistolario de Ezequiel Uriceochea con Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro*. Edición, introducción y notas de ... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. LXXXVII + 340.
- Francisco José Romero Rojas, *Anuario Bibliográfico Colombiano « Rubén Pérez Ortiz » 1973-1974*, compilado por ... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. XX + 657.
- Reto Roedel, *G. A. Scartazzini*. Chiasso, « Elvetica », 1969, pp. 90.
- Giuseppe Carlo Rossi, *D'Annunzio e il mondo di lingue iberiche*, in « Oggi e domani », Pescara, 1976, nn. 7-8, pp. 21-22.
- , *Tumulti, carestia e peste nel Manzoni e nei documenti ufficiali del governo spagnolo*. [Lecco, Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo], 1976, pp. 16.
- , *Maquiavelo y el maquiavelismo en el pensamiento del Padre Feijoo*. Estratto da « Studium Ovetense », IV (1976), pp. 305-310.
- Carlos A. A. de Sá, *Canto Tentado*. Rio de Janeiro 1972, pp. 104.
- Mario Sabbatini e Emilio Franzina, *I veneti in Brasile nel centenario dell'emigrazione (1876-1976)*, a cura di ... Vicenza, Edizioni dell'Accademia Olimpica, 1977, pp. XV + 157, con 182 illustrazioni.
- Marius Sala, *Contributions à la phonétique historique du roumain*. Paris, Editions Klincksieck, 1976, pp. 296.
- Alvaro Salema, *Trinta anos de novelística portuguesa*. Lisboa, Ministério da Comunicação Social, 1975, pp. 68.
- Agustín Salgado, *Las tierras*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1976, pp. 291.
- Mercedes Salisachs, *La gangrena*. Barcelona, Editorial Planeta, 8a ed. 1976, pp. 536.
- Giuseppe E. Sansone, *Equilibri ritmici garcilasiani: il sonetto XVII*. Estratto da « Lingua e Stile », XI (1976), N. 2, pp. 223-244.
- , *Gabriel Alomar e il futurismo italiano*. Estratto da « Lettere Italiane », N. 2 (1976), pp. 178-196.
- Andrés Santamaría, Augusto Cuartas, Joaquín Mangada, *Diccionario de incorrecciones, particularidades y curiosidades del lenguaje*. Madrid, Paraninfo, 1975, pp. 531.
- Francisco Santos, *Obras selectas. I. Día y noche de Madrid y Las tarascas de Madrid y tribunal espantoso*. Edición, introducción y notas de Milagros Navarro Pérez. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976, pp. XCII + 472.
- Lacyr Schettino, *O espelho da morta*. São Paulo, s.e., 1953, pp. 89.
- , *Santa Teresa de Jesus*. Poesia. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958, pp. 111.
- , *Parábola do Semeador (Alegoria)*. Belo Horizonte, D.I.A., s.a., pp. 15.

- Lacyr Schettino, *Verdamazônia*. Poesia. Belo Horizonte, D.I.A., s.a., pp. 23.
- Iêda Schmaltz, *Tempo de semear*. Goiás, Brasile, Ed. Cerne., 1969, pp. 116.
- , *Secreta ária*. Goiás, Brasile, Editora Rio Bonito, 1973, pp. 122.
- Stewart Scoones, *Les noms de quelques officiers féodaux des origines a la fin du XIIeme siècle*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1976, pp. 186.
- Miroel Silveira, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895/1964)*. São Paulo-Brasília, Edições Quiron-INL, 1976, pp. XVI + 319.
- José Simón Díaz, *Cien escritores madrileños del Siglo de Oro (Notas bibliográficas)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 160.
- , *Bibliografía regional y local de España. I. Impresos localizados (Siglos XV-XVII)*. Madrid, C.S.I.C. 1976, pp. XIV + 304.
- María del Carmen Simón Palmer, *Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 53.
- Manuel Sito Alba, *¿Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses? (Notas a la lectura de la égloga III)*. Estratto dal « Boletín de la Real Academia Española », t. LVI (1976), cuaderno CCIX, pp. 440-508.
- Leif Sletsjöe, *Sancho Panza hombre de bien*. Madrid, « Insula », 1961, pp. 136.
- Alan C. Soons, *Haz y envés del cuento risible en el siglo de oro*. Estudio y antología. London, Tamesis Books Limited, 1976, pp. 106.
- Francesco Stanco, *Validità oggettiva del matrimonio di Renzo e Lucia la sera del 10 novembre 1628*, in « La Rivista di Lecco », XXVIII (1969), 4, pp. 26-32.
- , *Una cantonata e un'invenzione del Manzoni?* in « Pagine di Vita Lecchese », Lecco, 1969, pp. 8.
- , *Il convento dei Cappuccini in Monza secondo i Promessi Sposi*, in « L'Italia Francescana », Roma, 1971, 4, pp. 15.
- , *Margherita Gonzaga Lorena e Margherita Savoia Gonzaga — Nota manzoniana*. Estratto da « Civiltà Mantovana », VII (1973), Quaderno 40, pp. 221-233.
- , *Il paese di Renzo e Lucia: Olate*. Roma, Esse-Gi-Esse, 1974, pp. 28, con illustrazioni.
- Thomas Stéphanov Thomov, *Les corrections dans la « Légende des siècles » de Victor Hugo*. Estratto dagli *Actes du XIII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Québec, s.a., pp. 879-893.
- , *Conception et composition dans le poème du Cid. L'art dans le poème*. Estratto dagli *Atti del VI Congrès International della Société Roncesvals, Aix-en-Provence 1974*, pp. 719-730.
- Stefan Strelcyn, *Catalogue des Manuscrits Ethiopiens de l'Accademia Nazionale dei Lincei. Fonds Conti Rossini et Fonds Caetani 209, 375, 376, 377, 378*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 393, con 11 tavv. f.t.
- Ramos Sucre, *Antologia poética*. Caracas 1975, pp. 61.
- Juarez Távora, *Uma vida e muitas lutas*. 3 voll., prefácio de Afonso Arinos de Melo Franco. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1974-1976, pp. XVII + 386, pp. XVIII + 311 e pp. XXVI + 269.
- Gilberto Mendonça Teles, *Camões e a poesia brasileira*. São Paulo-Brasília, Edições Quiron-INL, 2a ed. 1976, pp. XVIII + 315.
- , *Drummond- a estilística da repetição*. Prefácio do prof. Othon Moacyr Garcia. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1976 (2a edição), pp. XVI-214.

- Tiziano e la Corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas. (Con introduzione di Luigi Ferrarino). Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1975, pp. 150.
- Joaquín Torres García, *Primer manifiesto del constructivismo*. Estudio de Guido Castillo. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 2a ed. 1976, pp. 29.
- Gustav Ungerer, *A Spaniard in Elisabethan England: The Correspondence of Antonio Pérez's Exile*, vol. II. London Tamesis Books Limited, 1976, pp. 450.
- Marius F. Valkhoff, *Miscelânea luso-africana — Colectânea de estudos cogidos por ...* Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1975, pp. 319.
- José Velázquez López, *Estudios en España*. 8a ed., preparada por ... Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1976, pp. 605.
- François Villon, *Poemas*. Versión de Mercedes Lloret. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1977, pp. 224.
- Luis Felipe Vivanco, *Prosas propicias*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1976, pp. 184.
- Bruno Vivarelli, *Carlo Martini*. Roma, Editrice Cavour, 1976, pp. 71.
- María Wine, *Antología*. Versión de Justo Jorge Padrón. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1977, pp. 221.
- Roberto Wis, *Dante e i paesi settentrionali*. Estratto da AA. VV., *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV — Atti del III Congresso Nazionale di Studi Danteschi*. Firenze, Olschki, 1975, pp. 471-478.
- , *Aline Pipping*. Estratto da « Il Veltro », Roma, XIX (1975), 5-6, pp. 615-620.
- Lívio Xavier, *O elmo de Membrino*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1975, pp. IX + 155.
- Alonso Zamora Vicente, *El mundo puede ser nuestro ...* Madrid, Ediciones del Centro, 1976, pp. 196.
- Guido Zannier, *El Provençal*. Montevideo, Universidad de la República, 1975, pp. 256.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

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

- « A Bem da Língua Portuguesa ». Boletim da Sociedade de Língua Portuguesa. Lisboa, n. 4 (1975).
- « Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, t. XVII (1975), fasc. 3-4; t. XVIII (1976), fasc. 1-2.
- « Aevum ». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, a. L (1976).
- « Anais ». Tokyo, Sophia University, Centro Luso-Brasileiro, 1975.
- « Anais de História ». Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a. VII (1975).
- « Analele Universitatii București-Istorie ». XXIV (1975).
- « Anales de la Universidad de Murcia ». V. XXXI (1972-1973).
- « Annali della Fondazione Einaudi ». Torino, v. IX (1975).
- « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa ». S. III, v. VI (1976).
- « Annali - Sezione Germanica » (Anglistica). Napoli, Istituto Universitario Orientale, XIX (1976), nn. 1-3.
- « Annali - Sezione Germanica » (Studi Tedeschi). Napoli, Istituto Universitario Orientale, XVII (1974), nn. 1, 2, 3; XVIII (1975), nn. 1, 2, 3.
- « Annali - Sezione Germanica » (Filologia Germanica). Napoli, Istituto Universitario Orientale, XVII (1974), XVIII (1975), XIX (1976).
- Anuario Bibliográfico Colombiano « Rubén Pérez Ortiz » 1973-1974, compilado por Francisco José Romero Rojas. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- « Archivum » revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Oviedo, XXIV (1974), XXV (1975), XXVI (1976).
- « Biblos » — Revista da Faculdade de Letras. Coimbra, Universidade, voll. XLV (1969) e XLVI (1970).
- « Boletim de Bibliografia Portuguesa ». Lisboa, Biblioteca Nacional, v. XLII (1976) n. 5.
- « Boletim de Filologia ». Lisboa, XXIV (1975), fascicoli 1-4.
- « Boletín de la Academia Nacional de la Historia ». Caracas, t. LVIII (1975) nn. 232-233; t. LIX (1976) n. 234.
- « Boletín de la Real Academia de Córdoba », v. XLIII (1974) n. 94.
- « Bollettino dell'Istituto di Lingue Estere », Genova, Facoltà di Economia e Commercio dell'Università, n. 10 (1976).
- « Bulletin Hispanique ». Bordeaux, Faculté des Lettres, t. LXXVII (1975); t. LXXVIII (1976).
- « Bulletin of Hispanic Studies ». Liverpool University Press, v. LIII n. 2 (April 1976).

- « Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien » (« Caravelle »). Université de Toulouse, n. 26 (1976).
- « Campus ». Madrid, n. 0, 1976.
- « Casa de las Américas ». La Habana, Instituto Cubano del Libro, nn. 94-99 (1976).
- « Colóquio-Letras ». Lisboa, Fundação Gulbenkian, nn. 31-34 (1976), 35-36 (1977).
- « Comparative Literature ». Eugene, University of Oregon, v. XXVII (1975); v. XXVIII (1976) n. 1.
- « Contenuti ». Cosenza, Pellegrini Editore, VIII (1976), nn. 1-10.
- « Cuadernos Bibliográficos ». Madrid, C.S.I.C., n. 33 (1976); n. 34 (1977).
- « Cuadernos del Centro de Estudios Literarios ». Universidad Nacional Autónoma de México, nn. 2-9 (1971-1975).
- « Cuadernos Hispanoamericanos ». Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, nn. 304-307 (1975-1976), nn. 308-317 (1976).
- « Estudos Italianos em Portugal ». Lisboa, Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, n. 37 (1974).
- « Filología Moderna ». Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, nn. 56-58 (1975-1976).
- « Forum for Modern Language Studies ». University of St. Andrews, v. XII (1976).
- « Forum Italicum », State University of New York at Buffalo, X (1976), nn. 1-4; XI (1977), 1.
- « Grial ». Vigo, nn. 51-54 (1976).
- « Hispanic Review ». Philadelphia, University of Pennsylvania, v. XLIV (1976), n. 3.
- « Índice Cultural Español ». Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, n. 293 (1975).
- « Índice Histórico Español ». Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, v. XX (1975) n. 72.
- « Islas ». Santa Clara, Universidad M. Abreu, n. 51 (1975).
- « Italian Quarterly ». University of Massachusetts, v. XIX (1975).
- « Italica ». Published by American Association of Teachers of Italian, vol. 53 (1976), nn. 2, 3, 4.
- « Latin American Theatre Review ». University of Kansas, Center of Latin American Studies, v. IX (1975).
- « Latino-América ». Universidad Nacional Autónoma de México, n. 9 (1976).
- « Le Lingue del Mondo ». Firenze, Valmartina Editore, XLI (1976), nn. 1-6, XLII (1977), nn. 1-3.
- « Les Lettres Romanes ». Université Catholique de Louvain, t. XXX (1976).
- « Letras de Deusto ». Bilbao, Universidad de Deusto, nn. 11-12 (1976).
- « Libri e Riviste d'Italia ». Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, nn. 313-320 (1976).
- « Limba Română ». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, a. XXV (1976).
- « Lingua e Stile ». Bologna, a. XI (1976).
- « L'Italia che scrive ». LIX (1976), nn. 1-12; LX (1977), nn. 1-4; LXI (1977), n. 5.
- « Manuscripta ». Saint Louis University, v. XX (1976).
- « Mélanges de la Casa de Velázquez ». Paris, t. XI (1975); t. XII (1976).

- « Montalban ». Caracas, Universidad Católica 'Andrés Bello', nn. 3-4 (1974); n. 5 (1976).
- « Mundo Hispánico ». Madrid, nn. 339-345 (1976) e nn. 346-350 (1977).
- « Neuphilologische Mitteilungen ». Helsinki, v. LXXXVII (1976).
- « Noticias Culturales ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, nn. 177-178 (1975).
- « Nueva Revista de Filología Hispánica ». México, El Colegio de México, t. XXIV (1975); t. XXV (1976).
- « Nuova Stoá ». Palermo, Università, 1 [1976].
- « Oggi e domani ». Pescara, a. IV (1976), nn. 7-12, a. V (1977), nn. 1-5.
- « Persona ». Mensile di letteratura, arte e costume. Roma, XIV (1976), nn. 1-2.
- « Philologica Pragensia ». Praha, Academia Scientiarum Bohemoslovenica, a. XIX (1976).
- « Poetica ». Amsterdam, 8. Band (1976).
- « Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers ». 1975.
- « Quaderns de Pastoral ». Barcelona, nn. 41-47 (1976).
- « Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos ». Madrid, nn. 94-98 (1976).
- « Revista da Faculdade de Letras ». Universidade de Lisboa, S. III, n. XV (1973).
- « Revista de Cultura Brasileña ». Madrid, Embajada del Brasil en España, nn. 41-42 (1976).
- « Revista de História ». São Paulo, Universidade, vol. LII (1975), nn. 103-104, vol. LIII (1976), nn. 105-106, vol. LIV (1976), nn. 107-108.
- « Revista de História Literária de Portugal ». Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, v. IV (1972-1975).
- « Revista do Instituto de Estudos Brasileiros ». Universidade de São Paulo, n. 17 (1975); n. 18 (1976).
- « Revista Hispánica Moderna ». New York, Columbia University, t. XXXVIII (1974-1975).
- « Revista Iberoamericana ». Universidad de Pittsburgh, nn. 92-93 (1975); nn. 94-95 (1976).
- « Revista Interamericana de Bibliografía ». Washington, D.C., XXIV (1974), nn. 3-4, XXV (1975), nn. 1-4, XXVI (1976), n. 1.
- « Revista Portuguesa de Filologia ». Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, v. XVI (1972-1974).
- « Revue Romane ». Copenhague, Institut d'Etudes Romanes, a. XI (1976) nn. 1-2.
- « Revue Roumaine de Linguistique ». Bucureşti, Académie de la République Socialiste de Roumanie, t. XXI (1976).
- « Rinascimento ». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, v. XV (1975).
- « Romania ». Paris, Société des Amis de la Roumanie, t. 97 (1976).
- « San Marcos ». Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, v. XII (1975).
- « Sin Nombre ». San Juan de Puerto Rico, v. VI n. 2 (1975); nn. 3-4 (1976).
- « Spicilegio Moderno. Saggi e ricerche di letterature di lingue straniere ». Bologna, Università, nn. 5 e 6 (1976).
- « Studi Urbinati ». Università degli Studi di Urbino, a. XLVIII (1974); a. XLIX (1975); a. L (1976).

- « Studium Ovetense ». Oviedo, Seminario Metropolitano, vol. II (1974), III (1975), IV (1976).
- « Sumario actual de revistas » Madrid, Instituto de Cultura Hispánica. 1973, nn. 1-6, 1974, n. 7, 1975, n. 13.
- « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. t. XXX (1975) n. 3; t. XXXI (1976) nn. 1-3.
- « TILAS ». Strasbourg, a. XIII-XIV (1973-1974).

