

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giuseppe Carlo Rossi

Comitato di redazione: Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo - Mar-
riantonia Liborio - Erilde Melillo Reali - Gian Carlo Menichelli -
Teodoro Onciulescu - Antonio Palermo - Raffaele Sirri

Segretario: Gerardo Grossi

XXI, 1

Gennaio 1979

INDICE

Saggi e articoli:	PAG.
Gheorge Carageani, <i>Elementi francesi in alcune commedie di F. Alecsandri: calchi fraseologici ed etimologie popolari</i>	5
Erilde Melillo Reali, <i>Racconti in un romanzo: l'esperimento di Ignácio de Loyola Brandão</i>	37
Raffaele Sirri, <i>L'artificio linguistico di G. B. della Porta - II</i>	59
 <i>Contributi e rassegne:</i>	
Gladys Joele Antonelli, <i>Astérix ou les avatars de Sémiotrix le Gaulois</i>	113
Claudio Bagnati, «Tereza Batista cansada de guerra» di Jorge Amado: una lettura del personaggio	153
Maria Teresa Bulciolu, <i>Le chevelure, voyage et rêve exotique de Che. Baudelaire</i>	159
Anna Cerbo, <i>Didone in Boccaccio</i>	177
Adele Galeota Cajati, <i>Julio Cortázar: un hombre cruzando un puente</i>	221
Erica Gay Di Carlo, <i>Arguedas: l'indigenismo e la scrittura</i>	235
Margherita Leozappa, <i>Zola e l'Arte Ufficiale («Le Sémaphore de Marseille»), 1871-1877</i>	267
Otello Lottini, <i>Lo scrittore e la scrittura (preludio alle «Sonatas» di Valle-Inclán)</i>	283
Annamaria Pagliaro Micieli, <i>Il Nordeste di José Lins do Rego: fra autobiografia e messianismo</i>	313
Maria Grazia Scelfo Micci, <i>Problemi della traduzione e ipotesi di lavoro per una didattica appropriata</i>	325
<i>Recensioni</i> (a cura di Claudio Bagnati, Anna M. Battaglia, Antonia Fucelli, Francesco Mangiardi)	337
<i>Necrologi</i> (a cura di Erilde Melillo Reali e di Giuseppe Carlo Rossi)	353
<i>Congressi</i>	355

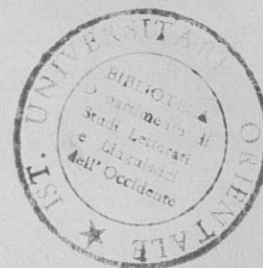
Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I dattiloscritti devono essere presentati nella redazione definitiva. I collaboratori ricevono 30 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXI, 1



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55157

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente

NAPOLI 1979

ELEMENTI FRANCESI IN ALCUNE COMMEDIE DI
V. ALECSANDRI:
CALCHI FRASEOLOGICI ED ETIMOLOGIE POPOLARI

0.1. Tra le ricerche più pertinenti svolte di recente sul romeno - lingua romanza alcune tentano di collocare il problema in una prospettiva sociolinguistica e soprattutto socioculturale ¹.

Nella storia della lingua romena i modelli bizantini, slavi, turchi, neogreci, polacchi, russi, ecc. sono stati sostituiti tardi da quelli latino-romanzi, a cominciare con la Transilvania nel secolo XVIII. Per indicare il ritorno verso la matrice latino-romanza sono state utilizzate varie formule ²; negli ultimi approcci, dovuti specialmente al noto studioso Al. Niculescu, si ricorre al concetto di 'language loyalty', proposto da U. Weinreich ³ e adoperato da J. J. Gumperz ⁴ e gli si associa quello di 'culture loyalty' ⁵. Al. Niculescu afferma che « La romanità

¹ Si tratta innanzitutto dell'ottimo volume di Al. Niculescu, *Individualitatea limbii române între limbile romanice*. 2. *Contribuții socioculturale*, Editura științifică și enciclopedică, București 1978.

² Le più note sono: « reromanizzazione », appartenente a S. Pușcariu e « relatinizzazione », adoperata da A. Graur e da I. Iordan, come ci informa Al. Niculescu, *op. cit.*, p. 23; lo stesso Niculescu usa la formula « occidentalizzazione romanza della lingua e della cultura romena moderna » sia nell'*op. cit.*, pp. 5, 23 e passim, sia, precedentemente [Cfr. A. Niculescu, *Le roumain littéraire entre l'Orient et l'Occident (XVIIIe-XIXe siècles) - Une analyse socio-culturelle*, Rapport au IIIe Congrès international d'études du Sud-est européen, București 1974; *idem*, *Romanitatea românească*, Universitatea din București, Cursurile de vară și colocvile științifice, Brașov 23 iulie - 18 august 1977, p. 16].

³ Cfr. U. Weinreich, *Lingue in contatto*, con Introduzione di G. R. Cardona e saggi di Francesco Grassi Heilmann, Boringhieri, Torino 1974, pp. 144-149.

⁴ Cfr. J. J. Gumperz, *The Speech Community*, in *Language in Social Groups*, Stanford, California 1971, pp. 114-128.

⁵ Cfr. Al. Niculescu, *Language loyalty - Culture loyalty*, in « *Revue roumaine de linguistique* », Tome XX, 4, 1975, pp. 393-395; *idem*, *Individualitatea ...*, pp. 26-27 e passim.

del romeno è il risultato dell'incontro di un'antica e continua *language loyalty*, fedeltà rispetto alla struttura latina della lingua originaria, con una recente e diversificata *culture loyalty*, la fedeltà, tardiva ed enfatica, rispetto alla cultura latina dell'Occidente romanzo ritrovato⁶. In questo processo di 'culture loyalty' un posto di rilievo spetta all'influsso francese, inteso come parte integrante dell'azione di occidentalizzazione romanica della lingua e della cultura romena moderna.

0.2. Nella Moldavia e nella Valacchia i primi contatti tra la lingua romena e la lingua e la cultura francese risalgono al secondo decennio del secolo XVIII, ovvero coincidono con l'inizio del cosiddetto periodo fanariota. Uomini colti, i principi fanarioti portarono con sé segretari e precettori francesi, questi ultimi per l'istruzione dei loro figli, e l'esempio fu seguito da numerosi boiari romeni.

Alla fine del Settecento il francese fu inserito, come disciplina obbligatoria, nelle scuole e nel 1798 furono aperti consolati francesi nei due principati romeni.

Un secondo tramite per la penetrazione dell'influsso francese in romeno fu, accanto a quello neogreco, la lingua russa, importante specialmente per la trasmissione e l'integrazione dei prestiti riguardanti la terminologia amministrativa e militare.

Verso il 1830 si ebbe, finalmente, il contatto diretto e rilevante con il francese a Parigi, dove molti figli dei boiari romeni più illuminati andarono a studiare od a completare la propria cultura⁷.

0.3. Va precisato, inoltre, che l'orientamento verso l'Occidente romanzo si sviluppò con ritmi diversi nelle tre provincie romene, decisamente più lenti per la Moldavia e la Valacchia. Lo spirito e la lingua francese furono introdotti dall'alto in

⁶ Cfr. Al. Niculescu, *Individualitatea ...*, p. 27. Precisiamo che in questo volume il capitolo *Romanitate de limbă, romanitate de cultură* (pp. 11-27) riprende, senza modifiche e con lo stesso titolo, la conferenza tenuta dallo studioso romeno ai Corsi estivi e ai colloqui scientifici di Braşov e pubblicato dalla Università di Bucarest con l'indicazione Braşov 25 iulie - 20 august 1976.

⁷ Per i dati che riguardano l'influsso francese nel romeno si veda Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *Istoria limbii române literare*, vol. I, II ediz., Bucureşti 1971, pp. 577-584.

basso nella società moldavo-valacca del Settecento, senza coinvolgere le strutture ampie del popolo⁸. I prestiti francesi, numerosissimi, penetrarono nel romeno per via esclusivamente culturale. La Moldavia, l'ultima ad accettare e diffondere la cultura europea moderna negli strati socio-culturalmente bassi, supera, tuttavia, la Transilvania e la Valacchia per la quantità e la diversità delle traduzioni letterarie belletristiche (artistiche), realizzate sia direttamente dal francese sia per tramite greco⁹.

In questo contesto di maggiore interesse della cultura occidentalizzante moldava per la letteratura, ridimensionato, però, da un certo immobilismo conservatore che dura, approssimativamente, fino al 1840, e che determina lo « spirito critico » tipico della Moldavia, più tardi rilevato da G. Ibrăileanu¹⁰, va inserita la drammaturgia di V. Alecsandri.

0.4. Si sa che la struttura lessicale riflette l'organizzazione sociale ed è stato affermato che « in un senso molto concreto una varietà linguistica è un inventario di ciò che riguarda e interessa coloro che la usano in un dato momento »¹¹.

Tra le creazioni letterarie, i lavori teatrali non solo rispecchiano in modo più pertinente il linguaggio dei vari personaggi, strutturato in funzione di parametri multipli¹², ma impiegano anche la modalità di espressione più adeguata alla lingua parlata, ossia il dialogo. Ecco perché le opere teatrali offrono importanti indicazioni sociolinguistiche che riguardano le varietà di codice adoperate dai diversi gruppi o classi sociali, caratterizzati da livelli culturali e linguistici alquanto differenti, contraddistinti, nella società romena dell'inizio dell'Ottocento, dalla presenza del tratto fondamentale [+ Colto]¹³.

⁸ Cfr. Al. Niculescu, *Individualitatea ...*, p. 73.

⁹ *Ibid.*, pp. 75-78.

¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹¹ Cfr. J. A. Fishman, *La sociologia del linguaggio*, con Saggio introduttivo di A. M. Mioni, Officina Edizioni, Roma 1975, p. 236.

¹² Tra questi parametri ricordiamo: lo 'status' sociale (inteso qui come appartenenza ad una certa classe [o cet] sociale), la professione, il grado di cultura, l'età, il sesso, l'appartenenza alla popolazione rurale o urbana, l'indigenità, l'attinenza a gruppi culturali o etnici, ecc. Per alcuni di questi fattori riguardanti il contesto socioculturale si veda U. Weinreich, *op. cit.*, pp. 131-141.

¹³ Cfr. Al. Niculescu, *Individualitatea ...*, p. 130.

1. Questioni di metodo e di principio

1.1. Fonti

1.1.1. Abbiamo utilizzato il primo volume dell'edizione del *Teatru*, del 1961¹⁴. La scelta delle sole commedie è stata imposta dall'argomento stesso che proponiamo, in quanto la frequenza delle attestazioni dei calchi fraseologici e, soprattutto, delle etimologie popolari, è, presumibilmente, più alta nelle commedie che nei drammi. La scelta dell'edizione selettiva e perciò ridotta, è stata condizionata, invece, dall'impossibilità di consultare l'edizione completa, apparsa alla fine del secolo scorso¹⁵.

Date le circostanze è ovvio che la nostra ricerca deve essere intesa come un primo approccio, limitato solamente a nove testi: tre commedie, il primo atto di un'altra commedia, un 'vaudeville', due canzonette comiche (rom. cînticel comic), una 'farsa di Carnevale' e una 'feerie' nazionale. Ecco l'elenco delle opere spogliate, seguito dall'anno nel quale sono state inizialmente stampate e dalle sigle che abbiamo adoperato:

- Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*, 1844, [IS]
Iașii în carnaval, 1845, [IC]
Peatra din casă, 1847, [PC]
Chirița în Iași sau Două fete ș-o neneacă, 1850, [CI]
Chirița în provincie, 1852, [CP]
Sandu-Napoiță ultra-retrogradul, 1862, [SN]
Cucoana Chirița în voiaj, 1867, [CV]
Chirița în balon, 1875, [CB]
Sînziana și Pepelea, 1881, [SP]

¹⁴ Cfr. V. Alecsandri, *Chirița în Iași sau Două fete ș-o neneacă. Teatru*, I vol. (Comedii), a cura di G. Pienescu e con introduzione di Al. Piru, Editura pentru literatură, Collana Biblioteca pentru toți, [București] 1961.

¹⁵ Si tratta di V. Alecsandri, *Teatru*, Socec, București, voll. I-IV: 1875; vol. V: 1884; vol. VI: 1890. Una ristampa della stessa edizione e una seconda edizione sono apparse, a Bucarest, nel 1904 e, rispettivamente, tra il 1907 e il 1911.

1.2. Metodo

1.2.1. Il lavoro viene strutturato in due parti, l'una riguardante i calchi e l'altra le etimologie popolari. All'inizio di ognuna delle due sezioni sono sommariamente discussi i due concetti; seguono gli esempi registrati nelle commedie di Alecsandri ed esposti in ordine alfabetico, con indicazioni che riguardano: l'opera (sigla), la pagina, il personaggio che li adopera, la traduzione in italiano, l'etimo. Nel caso delle etimologie popolari abbiamo notato sia l'etimologia dell'indotto che quella dell'induttore.

Per la parte etimologica abbiamo utilizzato due recentissimi dizionari, il DEX¹⁶ e il DN¹⁷, facendo controlli, dove è stato possibile, (poiché è incompleto), anche nel DA¹⁸ e per la verifica della grafia e della pronuncia francese il Garzanti¹⁹ e il Ferrante-Cassiani²⁰. Alcune osservazioni a carattere stilistico, parzialmente connesse anche a questioni di principio, sono state collocate alla fine della ricerca.

Un'ultima precisazione concerne le etimologie popolari il cui inserimento nella sfera dei francesismi può sembrare ambiguo, o, addirittura non pertinente. Va perciò osservato, in anticipo, che fra le distinzioni che abbiamo adoperato c'è quella tra elemento indotto [modificato] ed elemento induttore [modificante]. Abbiamo registrato di conseguenza tutte le etimologie popolari che si riferiscono ad elementi indotti, con l'etimo od uno degli etimi, di origine francese.

¹⁶ Cfr. Academia Republicii Socialiste România, Institutul de lingvistică din București, *Dicționarul explicativ al limbii române*. (DEX), [București] 1975.

¹⁷ Cfr. F. Marcu, C. Maneca, *Dicționar de neologisme*, III ediz., Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1968. (DN)

¹⁸ Cfr. *Dicționarul limbii române* pubblicato dall'Accademia Romena, a București, a cominciare dal 1904; fino al 1949 ne sono usciti tre grossi volumi e 4 fascicoli che comprendono le lettere A-C, F-J e l'inizio delle lettere D e L; tra il 1965 e il 1975 sono apparsi altri volumi contenenti le lettere M, O, N, P, R. (DA)

¹⁹ Cfr. *Dizionario Garzanti francese-italiano, italiano-francese*, realizzato dalla redazione lessicografica diretta da Giorgio Cusatelli con la supervisione editoriale di Giorgio Brunacci, XII edizione, Milano 1977. (Garzanti)

²⁰ Cfr. V. Ferrante - E. Cassiani, *Dizionario moderno italiano francese, francese italiano*, Società Editrice Internazionale, Milano, ristampa settembre 1974.

2. Etimologie popolari

2.0. Coniato fin dal lontano 1852, il termine tedesco « Volksetymologie » ebbe fortuna e fu tradotto in molte lingue ²¹. Oggi viene considerato equivoco (ma tuttavia generalmente accettato!) essendo pertinente non solo per la varietà popolare della lingua, come potrebbe far credere, ma anche nei registri vari di qualsiasi persona, pure colta.

2.0.1. Quantunque il fenomeno discusso sia stato analizzato in moltissimi lavori, fu Hristea il linguista a cui si deve il tentativo di una sua descrizione sistematica ²². Nella sua tipologia egli introduce una distinzione fondamentale fra il termine che subisce la modifica, chiamato *indotto*, e quello che determina la sostituzione, ossia l'*induttore*, e stabilisce che i due elementi possono avere *etimi completamente diversi* oppure *etimi genealogicamente imparentati*. Dal punto di vista delle relazioni esistenti tra l'indotto e l'induttore Hristea identifica: a) due termini simili sia per *forma* sia per *significato* (l'ultimo nel senso di appartenere alla stessa sfera semantica); b) due termini affini solo *formalmente* (con gradazioni di affinità che vanno dalla vaga similitudine fino all'identità omonimica, con l'intermezzo della paronimia). Per ciò che riguarda gli effetti dell'etimologia popolare sulle parole vengono registrate quattro situazioni fondamentali: a) la parola cambia la sua *forma*, e in questo caso l'elemento indotto può modificare parzialmente la sua struttura fonetica oppure può diventare omonimo dell'elemento induttore; b) la parola cambia il suo *significato*; c) è affetta sia la

²¹ Cfr. C. Tagliavini, *Le origini delle lingue neolatine. Introduzione alla filologia romanza*, V ediz., Patron, Bologna 1969, p. 30; Th. Hristea, *op. cit.*, p. 205.

²² Inizialmente nell'articolo *Tipuri de etimologie populară*, in « Limba română », 3, 1967, pp. 237-251, poi nel suo vol. *Probleme de etimologie. Studii. Articole. Note*, Editura științifică, București 1968, pp. 205-240; precisiamo che abbiamo adoperato interamente lo schema proposto da Hristea, veramente eccellente per chiarezza e coerenza, qualità che determinano anche lo Zamboni a strutturare la sua descrizione secondo quella dello studioso romeno (Cfr. A. Zamboni, *L'etimologia*, Zanichelli, Bologna 1976, pp. 109-111); abbiamo solo alcune riserve riguardanti la *pseudoetimologia popolare*, ma esse saranno espresse in seguito.

forma che il *contenuto semantico* della parola; d) l'etimologia popolare è *latente*, ovvero di associazione virtuale, senza che si modificano sostanzialmente né la forma né il senso ²³.

2.1. Nelle commedie di Alecsandri sono attestate le seguenti etimologie popolari:

armazoană (CP, 219, Chirița) o *armazoancă* (CP, 222, Chirița); stanno per *amazoană* 'amazzone' (DEX: *amazoană* < fr. *amazone*; DN: < fr. ~, lat., gr. *amazon*); la sostituzione è stata determinata, presumibilmente, dai sostantivi *arma* 'arma' (DEX: < lat. *arma*) o *farmazoan[c]ă* 'frammassone, strega' (DEX: *farmazon* < russo *farmazon*)

asfințime (CB, 322, Bîrzoii) invece di *ascensiune* 'ascensione' (DEX: *ascensiune* < lat. *ascensio*, -onis, fr. *ascension*; DN: *idem* come DEX); il mutamento si spiega mediante il verbo *asfinți* 'tramontare' (DEX: < a³ + sl. *sventŭ*)

bunfet (IC, 67, Safta) invece di *bufet* 'buffè, posto di ristoro' (DEX: *bufet* < fr. *buffet*; DN: < fr. *buffet*, it. *buffetto*); l'etimologia popolare è stata creata attraverso l'avvicinamento alla parola *bun* 'buono' (DEX: < lat. *bonus*)

capitație (IC, 58, 63, 64, 74, Vadră) con il significato di *capitalie*, variante, oggi in disuso, di *capitală* '[la] capitale' (DEX: *capitală* < fr. *capitale*; DN: < fr. [ville] *capitale*, it. *capitale*); la sostituzione è stata possibile perché le due parole sono paronime, diventate in questo caso omonime. Nei termini usati da Hristea ci troviamo dinanzi a un tipico esempio di « confusione paronimica » ²⁴ che determina una totale identificazione formale tra l'indotto e l'induttore. Il termine *capitație* 'capitazione' (DEX: < fr. *capitation*, lat. *capitatio*; DN: cfr. fr. *capitation* < lat. *caput*) viene usato da un altro personaggio in un'altra commedia con il suo senso originario di « imposta » (Cfr. SN, 337, Sandu-Napoiilă)

carcanu (CI, 190, Guliță) sta per *cancan* 'cancan' (DEX: *cancan* < fr. ~; DN: *idem*); la parte iniziale della parola è

²³ Il lettore italiano può trovare esempi per i tipi di etimologia popolare sopra indicati nell'*op. cit.*, di A. Zamboni (pp. 109-111) che li riporta generalmente da Hristea, *Probl. de etim.*

²⁴ Cfr. Th. Hristea, *Probl. de etim.*, pp. 219-220.

stata rifatta, probabilmente, sulla parola *car* 'carro' (DEX: < lat. *carrus*). È un esempio di ciò che F. de Saussure interpretava come « etimologie popolari fermatesi a mezza strada »²⁵.

clopotar (IC, 81, Vadră) invece di un presupposto **complotar* 'congiurato'; il DEX registra *complotist* < fr. *complot* + suff. *-ist* e *complotaş* < fr. *complot* + suff. *-aş*, perciò possiamo dedurre che **complotar* < fr. *complot* + suff. *-ar*; anche in questo caso la parola indotta che può essere **complotar*, ma anche *complotist* o *complotaş*, si identifica con quella modificante, ossia con *clopotar* 'suonatore o fabbricante di campane' (DEX: *clopotar* < sl. *klopotŭ* + suff. *-ar*).

cocorația (IC, 62, 75, 80, 81, 82, Vadră), termine utilizzato per *decorație* 'decorazione' (DEX: *decorație* < fr. *décoration*, lat. *decoratio*, *-onis*; DN: *idem*, ma si aggiunge l'it. *decorazione*); *cocorația* si spiega tramite l'avvicinamento alla parola *cocor* 'gru, uccello' (DEX: etim. sconosciuta) o ad altri derivati della stessa parola (il DA indica: *cocoraței* 'nome di pianta', *cocorat*, ecc., per i quali si rimanda alla parola *cocor*); in sostanza si modifica solo la parte iniziale di *decorație*.

conțerturi [*de strîns talia*] (CP, 253, Bîrzoii) sostituisce la parola *corseturi* 'corsetti' (DEX: *corset* < fr. ~; DN: *idem*); l'induttore *conțerturi* 'concerti' è oggi in disuso, sia come forma di plurale sia come variante fonetica che tradisce una pronuncia tedesca o russa (Cfr. DA, s. v.). Il DEX registra solo *concert* (plurale: *concerte*) < fr. *concert*, it. *concerto*; il DN: *idem* DEX.

corțent (IS, 5, Damian; CI, 189, 192, Guliță) sta per *conțert* 'concerto', oggi *concert* (cfr. *sopra*); nella forma etimologica popolare *corțent* è facilmente riconoscibile la parola *cor* 'coro' (DEX: < lat. *chorus*, ted. *Chor*; DN: < lat. *chorus*, gr. *choros*, cfr. it. *coro*, ted. *Chor*)

dimonò (IC, 47, Safta) invece di *dominò* 'domino; abito da maschera' (DEX: *domino* < fr. ~; DN: < fr., it., sp. *domino*), sotto l'influsso presumibile della parola *dimon* (cfr. CI, 147), variante nella parlata moldava del termine letterario *demon*

²⁵ Cfr. Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Laterza, Bari 1972, p. 210.

'demone' (DEX: *demon* < ngr. *démonos*, cfr. fr. *démon*; DN: cfr. fr. *démon*, it. *demone*, ngr. *demon*, gr. *daimon*).

fiacornul (CP, 243, Chirița) sostituisce la parola *flacon* 'flacone' (DEX: *flacon* < fr. ~; DN: *idem*); si tratta evidentemente di una forma rifatta sul termine *corn* 'corno' (DEX: *corn*¹ < lat. *cornu*; *corn*² < lat. *cornus*).

gubernată (CI, 157, Chirița) sta per *guvernantă* 'governante' (DEX: *guvernantă* < fr. *gouvernante*; DN: *idem*); la parte iniziale di *guvernantă* è stata, forse, modificata mediante l'avvicinamento alla parola *gubernie* 'unità territoriale-amministrativa nella vecchia Russia' (DEX: < russo *guberniia*).

[*cigares de*] *Halvanne* (CP, 224, Chirița) invece di *havane* 'avana' (DEX: *havan*, *-ă* < fr. *havane*; DN: < fr. *havane*, cfr. *La Habana*, capitala Cubei); la forma *Halvanne* è stata indubbiamente influenzata dalla parola, molto più diffusa in romeno, *halva* 'prodotto alimentare dolce, con un grande valore nutritivo, preparato con farina di grano di sesamo o con semi di girasole e con zucchero, eventualmente con aggiunta di una specie di torrone' (DEX: < tc. *halva*).

ipocondră (CP, 231, Chirița) con il significato di *ipocrită* 'ipocrita' (DEX: *ipocrită* < fr. *hypocrite*; DN: < fr. ~, cfr. gr. *hypokrites*). Quantunque si tratti solo di una similitudine formale parziale (l'elemento in comune delle due parole è *ipoc*) e non di una confusione paronimica, il risultato è, anche in questo caso, una totale identificazione formale tra l'indotto e l'induttore. Precisiamo che nella lingua romena contemporanea è più frequente la forma *ipohondră*, mentre *ipocondră* è solamente una variante (DEX: *ipohondru* [variante: *ipocondru*] < fr. *hypocondre*; DN: *idem*).

înghitația (IS, 8, Damian) sta per *invitația* 'invito' (DEX: *invitație* < fr. *invitation*, lat. *invitatio*; DN: *idem*); *înghitația* rappresenta, presumibilmente, la variante palatalizzata²⁶ del lemma *invitația*, ma può essere analizzata anche come etimologia popolare in quanto il suo segmento iniziale, *înghit*, è

²⁶ Nel gruppo delle parlate moldave la palatalizzazione delle bilabiali e delle labiodentali è un fenomeno generale, senza mai incidere però sui prestiti neologici. La forma *înghitația* può essere interpretata come un tentativo di integrazione a livello dialettale (anche se poi è stata creata da Alecsandri!).

identico alla I pers. sing. Indicativo Presente del verbo *a înghiți* 'inghiottire' (DEX: *înghiți* < lat. *ingluttire*).

lozniță (CI, 198, Chirița) sostituisce nel contesto indicato la parola *lojă* 'palco' (DEX: *lojă* < fr. *loge*; DN: *idem*). L'avvicinamento formale si riduce alla prima parte del termine: *lo* [z] - *lo* [j]; va sottolineato che il DEX registra il lemma *lojniță* 'canniccio', mentre sono indicate solo come varianti *loșniță* e *lozniță* (DEX: *lojniță* cfr. ucr. *ložnyc'a*).

mujica (CI, 154, Guliță) oppure *môjica* (CI, 154, Chirița) invece di *muzică* (DEX: *muzică* < lat. it. *musica*, fr. *musique*, ted. *Musik*; DN: < lat.; it., fr. ~ < gr. *mousike*). Per le due varianti accertate, *mujica* e *môjica*, gli induttori sono, indubbiamente, il sostantivo *mujic* (con il femminile articolato *mujica*, nella pronuncia delle parlate moldave) 'mugico, mugicco, mužic', nonché il sostantivo e l'aggettivo femm. *mojică* (*mojică* nella pronuncia moldava), il quale ha il significato di 'persona maleducata; maleducata, scortese, sgarbata, zotica'. Rileviamo che, nel tentativo di una maggiore somiglianza con l'indotto, gli induttori cambiano l'accento: *mújica*²⁷ come *múgica*, invece di *mujica*; *môjică* come *múgica*, invece di *mojică*. Per tutti e due i lemmi, *mojică* e *mujic*, il DEX propone l'etimo russo *mužik*.

năsălie (CB, 322, Bîrzoii) con il significato di *naselă* (CB, 311, 315, ecc.), oggi *nacelă*²⁸, 'navicella di aerostato', (DEX: *nacelă* < fr. *nacelle*; DN: *idem*). Va sottolineato che nelle parlate moldave *naselă* si pronuncerebbe presumibilmente **năsăli* (o **năsăle*)²⁹, varianti ancora più vicine all'induttore *năsălie*. Anche in questo caso due parole quasi paronime, **năsălie* e **năsăli*, diventano omonime ed il risultato è la totale identifi-

²⁷ Sebbene abbia valore fonologico, l'accento non è graficamente notato in romeno. Per indicare la pronuncia lo si può mettere, tuttavia, in lavori specifici, così come abbiamo fatto; precisiamo che nel commento abbiamo uniformato la notazione degli accenti rispetto all'edizione utilizzata: *mújica* invece di *mujica*, *môjica* invece di *mojica*, non essendo pertinente la distinzione tra accento grave ed acuto.

²⁸ Nel DEX viene registrato solo il lemma *nacelă*, sempre di origine francese, somigliante, però, alla grafia e non alla pronuncia del francese *nacelle*.

²⁹ La variante moldava *năsăle* viene proposta da G. Pienescu, il curatore dell'edizione che abbiamo excerptata (Cfr. *op. cit.*, Note, p. 495, nota n. 15).

cazione formale tra l'indotto e l'induttore. Per il lemma *năsălie* 'cataletto' il DEX indica un etimo slavo: *nosilo*.

pasion (CI, 156, 157, Chirița) sta per *pension*³⁰ 'convitto' (DEX: *pension* < fr. *pension*; DN: *idem*). L'induttore, la parola *pasion* 'passione', oggi è in disuso, in quanto nella lingua romena contemporanea si è imposta un'altra variante, però con la stessa etimologia, ossia *pasiune* (DEX: *pasiune* < fr. *passion*, lat. *passio*, -onis, ted. *Passion*; DN: cfr. fr. *passion*, it. *passione*, lat. *passio*).

patri-hoți (IC, 78, Alecu) invece di *patrioți* 'patrioti' (DEX: *patriot* < ngr. *patriótis*, fr. *patriote*, ted. *Patriot*; DN: < gr. *patriotes*, cfr. fr. *patriote*, ted. *Patriot*); si tratta certamente di una forma rifatta secondo il termine *hoț* (con il plurale *hoți*) 'ladro'. (DEX: *hoț*: etim. sconosciuta).

progresivului (CV, 304, Chirița) sostituisce la parola *progresului* 'del progresso' (DEX: *progres* < fr. *progrès*, lat. *progressus*; DN: < fr. *progrès*, it. *progresso*, cfr. lat. *progressus*). L'induttore e l'indotto sono imparentati semanticamente e si somigliano formalmente, ma appartengono a delle classi morfologiche differenti: *progres* è un sostantivo, mentre *progresiv* può essere aggettivo o avverbio. Per *progresiv* 'progressivo' entrambi i dizionari, il DEX e il DN, indicano lo stesso etimo, il francese *progressif*. Forse si potrebbe aggiungere all'etimo francese anche quello italiano: *progressivo*.

răzor (CI, 134, Chirița) con il significato di *arc de trăsură*, *resort* 'l'arco di una carrozza a cavalli'. Va subito precisato che il DEX registra, accanto a *resort*² < fr. *ressort*, anche due omonimi che costituiscono tuttavia due lemmi diversi: *răzor*¹ 'solco, zolla; ciglio; campo arato' < bg. *razor*; *răzor*² 'l'arco di una carrozza a cavalli, balestre; piccone' < fr. *ressort* (mediante l'avvicinamento di *răzor*¹). Fatto positivo, il DEX constata l'esistenza di due omonimi, con etimi diversi, e accenna anche alla causa dell'attuale omonimia tra *răzor*¹ e *răzor*², quando parla di 'avvicinamento'. Manca però la precisazione

³⁰ Va osservato che nel secolo scorso circolava soprattutto la variante *pansion* attestata anche nell'opera di Alecsandri in una replica di Luluța che corregge la pronuncia di Chirița: « — Pansion mătușică ... nu pasion. » (CI, 157, Luluța). [' — Convitto, zizi ... non passione '].

che, nella dinamica dei fatti, due parole paronime, *răzor* e **re-sor* (regionalmente poteva essere **răzor*) diventano omonime mediante il fenomeno di etimologia popolare. In seguito l'uso in contesti diversi ha permesso l'identificazione di due lemmi diversi.

respunțăție (IS, 8, Damian) sta per *reputație* 'reputazione' (DEX: *reputație* < fr. *réputation*, lat. *reputatio*, -onis; DN: *idem*). L'induttore è, probabilmente, il termine *răspuns*, con la variante dialettale *respuns* (DEX: *răspuns* < lat. *responsum*).

rînjarișăști (CI, 156, Chirița; il termine è ripetuto, ironicamente, da Luluța, sempre in CI, 156) invece di *deranjarișăști*³¹, odierno *deranjezi*, II pers. sing. Indicativo Presente del verbo *a deranja* 'disturbare' (DEX: *a deranja* < fr. *déranger*; DN: *idem*). Anche in questo caso si tratta di una totale identificazione formale tra indotto e induttore; *rînjarișăști*, non registrato dal DEX, si spiega dal verbo *a rînji* 'ghignare, sogghignare' (DEX: *a rînji* < bulg. *rânžă*) + il suffisso *-arisi*.

șandra-mandra (CP, 253, Bîrzoii) con il significato di *marșande-mod* (IC, 34, Tarsița) (< fr. *marchande de modes*) parola che coesisteva all'epoca con *modistă* (IC, 41, Lunătescu; IC, 51, Leonil, ecc.) 'modista', oggi la sola registrata nel DEX (DEX: *modistă* < fr. *modiste*); *șandra-mandra*, termine con echi onomatopeici, si potrebbe spiegare, forse, avvicinandolo ad un possibile, anche se incerto, induttore *șandrama* 'catapecchia, casupola di legno, rimessa' (DEX: *șandrama* < tc. *sundurma*).

³¹ Le forme verbali *deranjarișăsc* (CI, 156, Afin) e *deranjarișăști*, l'ultima da noi rifatta secondo il modello offerto dalla I pers. sing., *deranjarișăsc*, non sono che varianti fonomorfologiche rispetto a *deranjez* e *deranjezi*; le ultime sono le sole varianti oggi in uso nella lingua romena. A livello fonetico, il passaggio della vocale [e] > [ă] (*deranjarișăsc* > *deranjarișăști*; *deranjarișăsc* > *deranjarișăști*) dopo la consonante [s], è un tratto pertinente per tutte le parlate del dacoromeno (moldavo incluso), eccetto la parlata valacca [Cfr. M. Caragiu Marioțeanu, *Compendiu de dialectologie română (nord — și sud — danubiană)*, București 1975, p. 153]. A livello morfologico, il verbo *a deranjariși* (moldavo *deranjariși*) aggiunge all'etimo francese, già indicato, il suffisso di origine greca *-arisi*, di fatto una variante del suffisso *-isi* (Cfr. Th. Hristea, *Probl. de etim.*, p. 60).

2.2. Ci proponiamo ora di analizzare le etimologie popolari precedentemente inventariate, tenendo conto delle varie distinzioni proposte da Hristea e riassunte sotto 2.0.1.

2.2.1. In 23 dei 25 esempi elencati l'indotto e l'induttore hanno etimi completamente diversi, fatto che conferma anche l'asserzione di Hristea riguardante la netta prevalenza, dal punto di vista della diffusione, delle costruzioni con etimi diversi³².

Le sole attestazioni contenenti l'indotto e l'induttore con etimi genealogicamente imparentati sono: *capitație* per *capitalie* e *progresivului* per *progresului*. Nel primo esempio, gli etimi francesi *capitation* e *capitale* sono riducibili, in ultima analisi, al latino *caput*, -tis. Nel secondo, l'induttore e l'indotto hanno come etimi i lemmi francesi *progrès* (eventualmente anche lat. *progressus*, it. *progresso*) e *progressif*. Alle due parole francesi corrispondono in latino il sostantivo *progressus*, -us ed il participio passato *progressus* (dal verbo *progredi* 'andare avanti'), ossia due termini che appartengono alla stessa 'famiglia'.

2.2.2. Come abbiamo già detto (cfr. 2.0.1.) l'indotto e l'induttore possono essere simili per forma e per significato, oppure possono essere affini solo formalmente. Solo in 6 esempi su 25 si registra sia la similitudine formale sia quella semantica tra il termine che subisce e quello che determina la sostituzione³³. Siccome l'avvicinamento formale è evidente, analizzeremo qui di seguito solamente i collegamenti semantici:

armazoană per *amazoană*, modifica dovuta, forse, all'induttore *arma*, essendo le amazzoni donne guerriere armate d'arco, secondo la mitologia;

asfințiune per *ascensiune* 'ascensione', cambiamento determinato dal verbo *a asfinți* 'tramontare'; l'ascensione dell'aerostato poteva essere associata al tramonto del sole che si allontana all'orizzonte per poi scomparire;

bunfet per *bufet* 'posto di ristoro', attraverso l'avvicinamento al lemma *bun* 'buono'; al buffè si mangiano di solito cose buone;

³² Cfr. Th. Hristea, *Probl. de etim.*, p. 208.

³³ L'assenza del legame logico e semantico in 19 attestazioni dà ragione a Hristea il quale osservava che per l'etimologia popolare è sufficiente l'associazione formale, anche se è possibile pure quella semantica.

corțent per *conțert* 'concerto', sotto l'influsso della parola *cor* 'coro'; nei concerti possono essere eseguiti anche brani corali;

năsălie 'cataletto' per *naselă* 'navicella di aerostato'; in questo caso l'induttore, *năsălie*, si sostituisce direttamente all'indotto *naselă*: il collegamento semantico consiste nel fatto che, all'epoca (1874), la navicella dell'aerostato poteva sembrare un cataletto in un viaggio che non si concludeva sempre felicemente;

patri-hoți per *patrioți* 'patrioti', mediante il collegamento con la parola *hoți* 'ladri'; nell'ambiente politico corrotto contro il quale l'Alecsandri scaglia le sue frecce molti cosiddetti 'patrioti' erano in realtà *patri-hoți*, ovvero 'ladri della patria'!

2.2.3. Per ciò che riguarda gli effetti dell'etimologia popolare sulle parole (cfr. 3.0.1.) abbiamo registrato le seguenti situazioni:

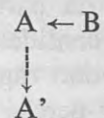
2.2.3.1. la parola cambia la propria forma. Esempi: *armazoană*, *asfințiune*, *bunfet*, *carcanu*, *cocorația*, *corțent*, *dimond*, *flacornul*, *gubernată*, [*cigares de*] *Halvanne*, *înghitația*, *mujica*, *patri-hoți*, *răzor*, *respunțările*, *șandra-mandra*;

2.2.3.2. la parola cambia il suo significato; si tratta delle situazioni in cui, per una insufficiente assimilazione dei prestiti neologici, questi sono sostituiti da parole più note, oppure, comunque, da altre parole. Esempi: *capitație* (con il senso di *capitalie*), *conțerturi* (invece di *corseturi*), *ipocondră* (per *ipocrită*), *lozniță* (invece di *lojă*), *năsălie* (con il significato di *naselă*), *pasion* (invece di *pension* o di *pansion*), *progresivului* (per *progresului*), *rînjarisăști* (sostituisce la parola *deranjarisăști*)³⁴.

2.2.4. Per rilevare meglio un particolare aspetto del rapporto tra indotto e induttore possiamo anche rappresentare graficamente la distinzione tra rapporto di sostituzione totale (o

³⁴ In mancanza di altre attestazioni non si può sapere se alcuni degli esempi inventariati sotto 3.2.3.1. e 3.2.3.2. possono essere interpretati anche come parole nelle quali sia affetta tanto la forma che il contenuto semantico (usiamo il concetto di «forma della parola» con il significato attribuitogli da Hristea, *Probl. de etim.*, p. 217, nota n. 1); nel materiale inventariato mancano comunque i casi di etimologia popolare *latente*.

identificazione) e rapporto di sostituzione (modificazione) parziale, sempre nell'ambito dei cambiamenti formali. Notiamo l'indotto con il simbolo A e l'induttore con il simbolo B. In alcuni casi al posto di A si mette B, ossia l'induttore sostituisce integralmente l'indotto³⁵: $A \rightleftharpoons B$. Esempi: *capitație* (B) invece di *capitalie* (A); *conțerturi* (B) invece di *corseturi* (A), ecc. In altre attestazioni l'induttore modifica parzialmente la struttura dell'indotto e determina l'apparizione di A' che è il risultato della sostituzione (modificazione) parziale subita da A:



Esempi: *armă* (B) agisce su *amazoană* (A) e determina l'apparizione dell'etimologia popolare *armazoană* (A'); oppure *bun* (B) modifica parzialmente la parola *bunfet* (A) portando al risultato *bunfet* (A'), ecc.

2.3. Nei testi spogliati abbiamo individuato anche altre etimologie popolari oppure parole deformate che per vari motivi non sono state incluse nell'elenco presentato precedentemente.

2.3.1. Sono da considerare, indubbiamente, etimologie popolari:

clănțălărie (CP, 227, Leonaș) invece di *canțelărie* 'canceleria';

gălbeață (SP, 372, Păcală) per *gălbează* 'giallura, itterizia, epatite delle bestie';

lungoare (PC, 90, Zamfira), variante registrata anche dal DEX per *lingoare* 'febbre tifoide';

miliord (CI, 202, Chirița) invece di *milord* 'milord'; Chirița sembra attribuire alla parola *miliord* (< ingl. *my lord*) il signi-

³⁵ Abbiamo adoperato le frecce nel modo seguente: a) la doppia freccia, ossia \rightleftharpoons , significa, come in matematica, un rapporto di sostituzione totale; b) la freccia semplice, ovvero \rightarrow , indica la sostituzione parziale operata dal termine collocato a destra su quello collocato a sinistra della freccia; c) la freccia semplice tratteggiata, cioè \downarrow , indica la modificazione subita da A che porta al risultato finale A'.

ficato di « vagheggino [damerino, zerbinotto, cicisbeo] da salotto », « figlio di papà »³⁶, oppure 'giovane con molti soldi'; in tal caso non sarebbe da escludere l'identificazione di un possibile induttore *milion* 'milione' (DEX: *milion* < fr. *million*); *mojicanti* (IS, 5, Damian), per *muzicanti* 'musicanti'. Va osservato, però, che per tutti gli esempi citati gli indotti non hanno etimi francesi e di conseguenza non sono pertinenti alla nostra ricerca in quanto non corrispondono ai criteri adottati ed esposti sotto 1.2.1.

2.3.2. Abbiamo lasciato da parte anche altre tre attestazioni che potrebbero essere considerate eventualmente etimologie popolari, ma che si devono raggruppare comunque separatamente per due ragioni: a) perché sono certamente da attribuire solo all'autore Alecsandri, senza diffusione nell'epoca; b) perché rappresentano forse solamente giochi di parole creati attraverso la falsa segmentazione dell'indotto, in seguito all'avvicinamento dell'induttore. Ecco gli esempi:

Dă, mă gogule (SN, 338, Sandu-Napoiă) invece di *demagog[ule]* 'demagogo' (DEX: *demagog* < fr. *démagogue*; DN: < fr. *démagogue*, cfr. it. *demagogo*, gr. *demagogos* < *demos* 'popor', *agogos* 'care conduce'); *dă, mă gogule* 'dai, ehi scemo' è un raggruppamento composto dalla I pers. sing. Indicativo Presente del verbo *a da* 'dare' (DEX: < lat. *dare*), l'ineriezione *mă* 'ehi' (DEX: etim. sconosciuta) e il sostantivo *gog* 'scemo, tonto' (DEX: *gog* [regionale] < *Gogu* [nome di persona]). Va osservato che il personaggio che realizza questa falsa segmentazione dell'indotto, Sandu-Napoiă, utilizza, precedentemente, la forma corretta *demagogi* (SN, 338).

Vel-Lopată (IS, 11, Damian) sostituisce le parole *au dezvoltat-o* 'l'hanno] sviluppata' (DEX: *a dezvoltat-o* < fr. *développer*; DN: *idem*); l'induttore contiene due lemmi: *vel* 'grande' (termine usato nel passato per accompagnare i titoli nobiliari nei Paesi Romeni; DEX: *vel* < sl. *velii*) e *Lopată* 'pala, badile' (DEX: *lopata* < sl. *lopata*), nome comune adoperato nel contesto citato come nome di persona;

[... *ulița*] *Geofroi* [*Marie, adică*]: *Mi-i frig*, [*Marghioală*]

³⁶ Cfr. nota dell'editore G. Pienescu, *op. cit.*, p. 202.

(CV, 305, Chirița). L'esempio è insolito poiché rappresenta di fatto un'etimologia popolare per il francese (*Geofroi* viene interpretato come *j'ai froid*) che è possibile identificare mediante la traduzione romena, fatta dallo stesso personaggio, Chirița: *mi-i frig* 'ho freddo'. L'attestazione supera i confini della nostra ricerca in quanto non riguarda la lingua romena, bensì quella francese — parlata però da un romeno! — ma è alquanto interessante poiché è un caso tipico di etimologia popolare *latente*.

2.3.3. Nel 'corpus' excerptato abbiamo registrato anche altri prestiti neologici di origine francese che hanno subito vari cambiamenti formali. Talvolta si tratta di semplici pronunce regionali o popolari, per esempio *doftor* invece di *doctor*, oppure varianti che possono far supporre il tramite russo, come *aeronaftul*, *aufstor*, ecc. In altri casi i francesismi sono deformati o impropriamente integrati nel sistema della lingua romena senza alcun evidente collegamento formale o semantico con altre parole. Per tutti questi esempi con l'etimo o uno degli etimi di origine francese la spiegazione mediante l'etimologia popolare non sembra possibile o comunque non è evidente. Riteniamo utile tuttavia offrire un loro elenco, anche se incompleto, con la convinzione che future ricerche potranno stabilire la loro reale diffusione nell'epoca, confermando, eventualmente, le attestazioni in altri autori nonché individuando forse anche altre etimologie popolari: *aeronaftul* (CB, 315) 'aeronautul'; *afcademiile* (IS, 4) 'academiile'; *ahtoru* (CI, 198) 'actorul'; *aufstor* (CI, 198) 'autor'; *bliblitatea* (IS, 8) 'sublimitatea'; *bulivar* (CV, 307) 'bulevard'; *catețiile* (IS, 8) 'delicateța'; *deputați* (SN, 343) 'deputați'; *doftor* (IC, 84) 'doctor'; *ftiatru* (CI, 187) 'teatru'; *ganț* (IS, 8) 'eleganța'; *ghitardă* (PC, 88) 'ghitară, chitară'; *lezebon* (IC, 74) fr. 'laissez-bien'; *grudinap* (CI, 174) fr. 'gros de Naples'; *majurile* (IS, 18) 'omajuri'; *marle* (IS, 9) fr. 'marbleu!'; *mașcă* (IC, 75) 'mască'; *micaton* (CI, 174) fr. 'mi-coton'; *monton* (IC, 62) fr. 'bon ton'; *munamenturi* (CV, 306) 'monumenturi'; *poclon* (CP, 275) 'plocon'; *rierel* (IS, 8) fr. 'arriéré'; *santifacție* (CP, 264) 'satisfacție'; *satintur* (CI, 174) fr. 'satin turc'; *sescul* (IS, 18) 'sexul'; *spoziția* (CB, 317) 'expoziția'; *zebon* (CI, 158) fr. 'laissez-bien', ecc.

2.4. Tra le questioni di metodo e di principio enunciate

sotto 1. non ne abbiamo inclusa una molto importante che ci proponiamo di discutere adesso: le etimologie popolari identificate nelle commedie di Alecsandri hanno veramente circolato?

2.4.1. Per l'etimologia popolare che ha funzione comica nel contesto, ossia quella utilizzata dagli scrittori per individuare e caratterizzare i loro personaggi, Th. Hristea propone il termine di « pseudoetimologia popolare »³⁷ e si prefigge di ritornare sull'argomento un'altra volta. Senza essere informati sull'eventuale attuazione di tale promessa, cercheremo di stabilire alcune premesse che possono anche servire come primo approccio per il problema che adesso stiamo esaminando. Per le 'pseudoetimologie popolari' sembrano essere rilevanti le seguenti caratteristiche:

a) si tratta di forme attestate nelle opere degli scrittori;
b) hanno funzione comica nel processo di caratterizzazione dei personaggi;

c) si tratta di modifiche effettuate in modo intenzionale, cosciente, dallo scrittore, con l'evidente finalità artistica di ottenere il comico, spesso usando l'ironia;

d) in quanto modifiche realizzate dall'autore con precise intenzioni artistiche, le 'pseudoetimologie popolari' dovrebbero essere fatti individuali, isolati, senza circolazione, pertinenti solo nel contesto in cui sono registrate.

Dalle caratteristiche enucleate è evidente che l'ultima è particolarmente importante per l'analisi della lingua in prospettiva sociolinguistica e socioculturale poiché rende legittima la domanda: sono veramente esistite queste etimologie popolari nella lingua parlata di certi gruppi, oppure sono dovute esclusivamente all'inventiva e alla capacità creativa dell'autore? Purtroppo non possiamo dare una risposta precisa a questa domanda, anche se è presumibile che molte delle etimologie popolari elencate siano state create da Alecsandri. Tuttavia, ricerche analoghe su altre opere e altri autori dell'Ottocento potrebbero portare all'identificazione delle stesse etimologie popolari e potrebbero costituire una opzione nel considerarle pertinenti per ceti

³⁷ Cfr. Th. Hristea, *Probl. de etim.*, p. 211, nota n. 4.

con connotazioni ben precise dal punto di vista sociolinguistico e socioculturale, oppure comunque pertinenti per più di uno scrittore. Rilevanti in tal senso sono i termini *pasion* e *patri-hoți*, precedentemente analizzati. La parola *pasion* invece di *pension* (o *pansion*) è attestata più tardi anche nell'opera di Caragiale, *O noapte furtunoasă*, in una frase pronunciata da Jupîn Dumitrache; il termine *patrihoț* è utilizzato da I. Golescu, prima di Alecsandri, nella sua commedia *Barbu Văcărescu, vînzătorul țării*, in una battuta di Măscăriciul (il buffone). La duplice attestazione di queste parole dimostra una certa loro diffusione, almeno nelle opere degli scrittori dell'Ottocento. Ciò nonostante consideriamo che pure per questi due casi l'interpretazione può essere diversa: mentre per *pasion* si può accettare, anche se solo teoricamente, una reale diffusione, *patri-hoți* sembra un termine creato appositamente per indicare determinati costumi sociali con evidenti implicazioni morali.

In conclusione si può ammettere che gli esempi inventariati e analizzati sotto 2.1. possono essere interpretati come etimologie popolari di un *particolare tipo*; in mancanza però di una esauriente analisi del concetto di 'pseudoetimologia popolare', preferiamo non usarlo. Spetta alle future ricerche di glottologia e di lessicologia una più precisa e pertinente analisi del concetto proposto da Hristea.

3. Calchi fraseologici

3.0. Generalmente gli studiosi sono concordi nell'identificare due tipi di *calchi lessicali*: *strutturali (formali)* e *semantici*³⁸.

³⁸ La bibliografia sui vari tipi di calchi è di estrema ampiezza, in quanto moltissimi dei manuali introduttivi allo studio della linguistica generale oppure storica e comparativa, nonché i volumi riguardanti l'etimologia, contengono informazioni o suggerimenti più o meno pertinenti in tal senso. Per ragioni di spazio rimandiamo: a) al lavoro di Hristea la cui tipologia dei calchi abbiamo adoperato e che contiene una ricca bibliografia (cfr. Th. Hristea, *Probl. de etim.*, pp. 145-188; b) alla bibliografia annessa al volume di P. Zolli, *Le parole straniere*, Zanichelli, Bologna 1976, p. 109; c) a quella collocata alla fine del libro di A. Zamboni, già citato, pp. 197-198. Per una recente proposta di sostituzione della formula calco di struttura con quella di calco di espressione (o di calco esterno) si veda L. Balazs, *Cîteva tipuri de calc*, in « Studia Universitatis Babeş-Bolyai », Philologia, 1, 1978, Cluj-Napoca, pp. 31-33.

Alcuni linguisti escludono, tuttavia, dai calchi quelli semantici che vengono considerati semplicemente « prestiti parziali »³⁹.

3.1. Nelle ricerche più recenti e anche più pertinenti sono inoltre identificati ed analizzati altri tre tipi di calchi: *grammaticali, fraseologici, lessico fraseologici*⁴⁰.

3.1.1. Il calco fraseologico, comunemente ed erroneamente identificato con quello sintattico o lessicale, consiste nella « traduzione letterale di un'unità fraseologica, più o meno complessa »⁴¹. Tra le unità fraseologiche si possono distinguere i *raggruppamenti fraseologici*, intesi come « combinazioni stabili di parole, nell'ambito delle quali gli elementi che le costituiscono conservano, tuttavia, la loro indipendenza semantica, cosa che permette la loro trasposizione in un'altra lingua »⁴², nonché le *espressioni idiomatiche*. Quest'ultimo tipo di calco fraseologico rappresentato da espressioni idiomatiche, ossia da raggruppamenti non dissociabili, con un significato figurato che appartiene all'intero complesso di parole, è attestato nelle commedie di Alecsandri con evidenti funzioni stilistiche.

3.2. *Calchi fraseologici espressi attraverso raggruppamenti fraseologici.*

3.2.0. È stato rilevato che l'incidenza dell'influsso esercitato da una lingua su un'altra è determinata non solo dai semplici prestiti lessicali, ma anche dai vari calchi. Per ciò che riguarda l'influenza francese in romeno è stata già ipotizzata la particolare importanza dei calchi fraseologici, di fatto espressi attraverso raggruppamenti fraseologici⁴³.

³⁹ Cfr. L. Deroy, *L'emprunt linguistique*, Les Belles Lettres, Paris 1956.

⁴⁰ Cfr. Th. Hristea, *Probl. de etim.*, pp. 171-188; l'esistenza del calco grammaticale, suddiviso in morfologico e sintattico, è riconosciuta da molti studiosi; i calchi fraseologici sono invece raramente ammessi nella linguistica romena e sono denominati, in maniera incompleta ed equivoca, calchi di espressione (cfr. le osservazioni critiche di Th. Hristea in *Probl. de etim.*, p. 176); il concetto di calco lessico-fraseologico è stato introdotto dallo stesso Hristea (cfr. *Probl. de etim.*, pp. 185-188).

⁴¹ Cfr. Th. Hristea, *Probl. de etim.*, p. 177.

⁴² *Ibid.*, p. 177.

⁴³ Cfr. Th. Hristea, *Probl. de etim.*, p. 179: « Una ricerca esauriente potrebbe

3.2.1. Nelle commedie di Alecsandri abbiamo registrato 41 calchi di questo tipo che saranno presentati suddivisi secondo il numero dei termini che li compongono e che hanno contenuto lessicale⁴⁴.

3.2.1.1. Unità fraseologiche a due termini:

au adus în perfecție (IS, 10, Gahița) — *a aduce în perfecție*: fr. *porter en perfection*⁴⁵;

are drituri (CP, 221, Chirița) — *a avea drituri* (oggi; *drepturi*): fr. *avoir des droits*;

are rezon (IS, 19, Gahița) — *a avea rezon*: fr. *avoir raison*;
afacerile politice (SP, 369, Tîndală): fr. *les affaires politiques*;

a căzut sub zero (SP, 446, Lăcustă) — *a cădea sub zero*: fr. *tomber (descendre) au-dessous de zéro*;

Curtea de Apel (CB, 313, Năucescu): fr. *cour d'appel*;

dau bal (CI, 197, gli invitati) — *a da un bal*: fr. *donner un bal*;

dați brațul (CI, 146, Chirița) — *a da brațul*: fr. *donner (offrir) le bras*;

dau pardon (IS, 11, Gahița) — *a da pardon*: fr. *accorder le pardon*;

onoarea să-mi diafendefsăsc (CB, 328, Chirița) — *a-și diafendefsi onoarea*: fr. *défendre son honneur*;

directorul departamentului (CP, 293, Leonaș): fr. *directeur de département*;

drumuri de fer (CV, 304, Chirița): fr. *chemin de fer*; oggi in romeno si usa *cale ferată* che riproduce la costruzione francese *voie ferrée*;

pure dimostrare che uno tra i più importanti aspetti dell'influsso francese sulla lingua romena viene costituito dal calco fraseologico ».

⁴⁴ Abbiamo adoperato lo schema proposto da Hristea in *Probl. de etim.*, p. 180 e segg. Quando si è trattato di calchi fraseologici contenenti forme verbali appartenenti a vari modi, esse sono state riportate successivamente all'infinito. Di seguito anche le unità fraseologiche francesi, a cui corrispondono, sono state registrate con i verbi sempre all'infinito.

⁴⁵ Alecsandri parte evidentemente dalla costruzione francese, oggi quasi in disuso, *porter en* (oppure *dans la*) *perfection*. (Cfr. Ferrante-Cassiani, s. v. *perfection*). Il francese moderno preferisce l'espressione *porter à la perfection*.

efect ce-oi să fac (CP, 250, Chirița) — *a face efect*: fr. *faire de l'impression*;
ca să facă invitații (IS, 7, Gahița) — *a face invitații*: fr. *lancer des invitations*;
ai făcut voiajuri (CP, 241, Luluța) — *a face voiajuri*: fr. *faire des voyages*;
ești [...] indisposed (IS, 23, Gahița) — *a fi indisposed*: fr. *être indisposé*;
mă folosesc de ocaziă (IS, 17, Iorgu) — *a se folosi de ocazie*: fr. *profiter de l'occasion (saisir l'occasion)*;
înger păzitor (SP, 411, Zîna Lacului): fr. *ange gardien*;
îngerul tutelare (IS, 26, Gahița): fr. *ange tutélaire*;
să introduc [...] obiceiurile (CP, 228, Chirița) — *a introduce un obicei*: fr. *introduire un usage*;
joc [...] roluri (CP, 295, Chirița) — *a juca un rol*: fr. *jouer un rôle*;
lipsă de considerațiune (SP, 414, Lăcustă): fr. *manque de considération*;
am luat ceaiu (CP, 255, Chirița) — *a lua ceaiul*: fr. *prendre le thé*;
să nască [...] complicațiuni (SP, 374, Tîndală) — *a naște complicațiuni*: fr. *naître des complications*;
nu face credit (IC, 52, Leonil): fr. *ne pas faire crédit*;
odaie mobilată (IS, 3, l'Autore): fr. *chambre meublée*;
onorabil public (CB, 316, Moghior): fr. *honorable public*;
opinia publică (IC, 33, Lunătescu): fr. *l'opinion publique*;
perdută pentru totdeauna (CB, 327, Hazliul): fr. *perdu pour toujours*;
prezăntez omajurile (IS, 18, Iorgu) — *a prezenta omajurile*: fr. *présenter les hommages*;
profesie de credință (CB, 314, Hazliul): fr. *profession de foi*;
protestarisăsc în numele [...] (CB, 323, Bîrzoii) — *a protesta-risi în numele [...]*: fr. *protester au nom de (du)*;
rămîn fără suflare (CP, 237, Guliță) — *a rămîne fără su-flare*: fr. *être essoufflé*;
secretar de stat (SP, 355, Lăcustă): fr. *Secrétaire d'Etat*;
sexul frumos (SP, 387, Lăcustă): fr. *le beau sexe*;
siuportarisăști [...] o infamie (IS, 13, Gahița) — *a siuporta-risi o infamie*: fr. *supporter (tolérer) une infamie*;

vom suspenda ședința (SP, 385, Papură) — *a suspenda șe-dința*: fr. *suspendre la séance*.

Trattandosi in gran parte di raggruppamenti a due termini è ovvio che la loro struttura a livello morfologico non può essere molto varia. L'analisi delle costruzioni precedentemente elen-cate rileva l'esistenza delle seguenti strutture⁴⁶:

verbo + sostantivo: *a avea drepturi* (16)

verbo + preposizione + sostantivo: *a aduce în perfecție* (3)

verbo + pronome + sostantivo: *a-și diafendefsi onoarea* (1)

verbo + pronome + preposizione + sostantivo: *a se folosi de ocazie* (1)

verbo + aggettivo: *a fi indisposed* (1)

verbo (part. pass.) + preposizione + avverbio: *perdută pentru totdeauna* (1)

sostantivo + aggettivo: *opinie publică* (6)

sostantivo + preposizione + sostantivo: *Curtea de Apel* (5)

sostantivo + sostantivo: *directorul departamentului* (3)

L'esame delle componenti morfologiche rileva una lieve prevalenza quantitativa della struttura verbo (+ pronome) (+ preposizione) + sostantivo (o aggettivo) rispetto a quella rappresentata da sostantivo (+ preposizione) + sostantivo (o aggettivo).

3.2.1.2. Unità fraseologiche a tre termini:

nu poate găsi cuvinte (IS, 19, Iorgu) — *a nu putea găsi cuvinte* (negazione + ausiliare + verbo + sostantivo): fr. *ne pas trouver les mots*;

a turbura liniștea publică (IC, 65, Leonil) (verbo + so-stantivo + aggettivo): fr. *troubler le silence public*.

3.2.1.3. Unità fraseologiche a quattro termini:

asigurarea înaltei noastre considerațiuni (SP, 384, Pa-pură) (sostantivo + aggettivo + aggettivo + sostantivo): fr. *l'assurance de notre haute considération*;

n-ai sta cufundat în gânduri triste (IC, 73, Tarsița) — *a sta cufundat în gânduri triste* (ausiliare + verbo + sostan-tivo + aggettivo): fr. *être plongé dans de sombres pensées*.

⁴⁶ Abbiamo notato, tra parentesi, il numero delle attestazioni.

3.2.2. Va precisato che molti dei raggruppamenti fraseologici citati come calchi francesi sono attestati anche in altre lingue⁴⁷ e in primo luogo in italiano. Ecco il corrispondente italiano per i primi esempi elencati sotto 3.2.1.1.: 'portare alla perfezione', 'avere diritti', 'avere ragione', 'affari politici', 'Corte d'Appello', 'dare un ballo', 'dare il braccio', ecc. Abbiamo preferito tuttavia interpretare le costruzioni romene come calchi francesi tenendo conto del fatto che Alecsandri, in seguito allo studio del francese nel convitto di V. Cuénim nonché alla numerose permanenze in Francia — innanzitutto quella durata cinque anni, tra il 1834 e il 1839, a Parigi — era diventato praticamente un bilingue sia come scrittore sia nella vita privata⁴⁸.

3.3. Calchi fraseologici rappresentati da espressioni idiomatiche⁴⁹

3.3.1. Le espressioni idiomatiche registrate nelle commedie di Alecsandri sono costituite generalmente da traduzioni letterali effettuate dal romeno in francese;

[*Voulez-vous aussi*] boire une cigare? (CP, 224, Chirița); si tratta della traduzione alla lettera dell'espressione idio-

⁴⁷ Per esempio in tedesco: rom. *a cădea sub zero*, ted. *unter Null fallen*; rom. *a tulbura liniștea publică*, ted. *die öffentliche Ruhe stören*, ecc. Le attestazioni sono più numerose e si potrebbero portare in discussione anche corrispondenti da altre lingue, ma non è nostra intenzione analizzare qui i calchi fraseologici che si potrebbero definire *multipli* (termine creato analogicamente a quello di *etimologia multipla*) o *internazionali*, data la compresenza di certe unità fraseologiche in più di una lingua.

⁴⁸ Alecsandri non solo traduce in francese alcune delle sue produzioni romene ma scrive anche direttamente in francese, per esempio la commedia *Les bonnets de la comtesse*. (Cfr. l'introduzione di Al. Piru all'edizione di V. Alecsandri, *Teatru*, precedentemente citata, vol. I, p. XXI). Pure nei suoi rapporti con la famiglia o con gli amici, Alecsandri utilizzava correntemente il francese. Cfr. B. Cazacu, L. Ionescu, M. Mărdărescu, M. Zamfir, *Limba și stilul operei lui Vasile Alecsandri*, in *Studii de istoria limbii române literare. Secolul al XIXlea*, vol. II, Editura pentru literatură, [București] 1969, p. 173.

⁴⁹ Va precisato che il curatore dell'edizione che abbiamo spogliato, G. Pienscu, offre nelle sue note una corretta traduzione degli esempi inventariati in seguito; manca però un loro inquadramento nella categoria dei calchi fraseologici e manca un pertinente commento.

matica romena: [*vrei și tu*] să bei o țigară⁵⁰? 'vuoi fumare anche tu una sigaretta?';

[... *je suis sûre qu'il deviendra*] un tambour d'instruction (CP, 224, Chirița), traduzione dal romeno: [*sînt sigură că va deveni*] o tobă de carte 'sono sicura che diventerà molto istruito';

[*Aussi, je vous prie ... quand il se pareșsera ...*] de lui donner de l'argent pour du miel (CP, 225, Chirița) corrisponde alla costruzione romena: [*De asemenea, te rog ... cînd o să se lenevească ...*] să-i dai bani pe miere 'Parimenti ti prego ... quando starà in ozio ... rimproveralo apertamente (mortificalo)';

[*Et alors*] nous l'enverrons dedans (CP, 225, Chirița) riproduce la costruzione romena: [*Si atunci*] îl vom trimite înăuntru (cu sensul de: în interiorul Europei, în Occidentul Europei) 'E allora lo manderemo dentro', ossia 'lo manderemo nell'interno dell'Europa, nell'Europa Occidentale'⁵¹;

nous lavons le baril (CP, 247, Chirița) traduce alla lettera l'espressione idiomatica *spălăm putina* 'ce la squagliamo';

[... *je ne voudrais pas qu'il perde son temps*] pour des fleurs de coucou (CP, 225, Chirița) rispecchia il romeno [... *n-aș vrea să-și piardă timpul*] de florile cucului 'non vorrei che perdesse il suo tempo invano';

Vous m'avez frotté le cœur avec du miel (CP, 286, Chirița) traduce l'espressione idiomatica *m-ai uns tă inimă cu miere* 'mi hai fatto un grande piacere';

[... *je suis heureuse*] par dessus la mesure (CP, 232, Chi-

⁵⁰ *A bea o țigară* è un'espressione dialettale in uso specialmente nella regione moldava. Nella lingua romena letteraria contemporanea si usa la costruzione *a fuma o țigară*.

⁵¹ Per indicare la partenza o la permanenza all'estero, ovvero fuori dai confini della Romania, nel romeno colloquiale si utilizza oggi proprio l'antonimo del lemma *înăuntru*, ossia *afară* 'fuori'. Va osservato che questo particolare significato di *afară* non viene registrato dai dizionari della lingua romena moderna.

rița) corrisponde alla costruzione romena *sînt peste măsură* [*de bucuroasă*] 'sono contenta oltre misura';

[*N'est-ce pas, monsieur Charles, qu'il parlera*] *comme l'eau?* (CP, 226, Chirița), traduzione dal romeno *Nu-i așa, domnule Charles, că va vorbi ca [pe] apă?* 'È vero, signor Charles, che parlerà benissimo?'

3.3.1.1. Un commento separato richiede il calco fraseologico à la *bracette* (CP, 234, Chirița) tradotto dal romeno *la brațetă*. Attestata più volte nelle commedie di Alecsandri (cfr. CI, 146, Pungescu; CI, 163, Chirița, ecc.) la costruzione *la brațetă* non è che un calco dall'italiano *a braccetto*⁵². Ci troviamo dunque di fronte a un calco dall'italiano, integrato in romeno e tradotto in seguito in francese. Precisiamo che l'espressione *la brațetă* viene utilizzata da Alecsandri stesso (cfr. CI, 147) il che presuppone almeno una sua minima diffusione nella lingua dell'epoca. L'espressione appare leggermente modificata in un'altra attestazione, *a la brațetă* (SP, 405, Pîrlea) probabilmente come conseguenza di una contaminazione con la preposizione francese *à la*, facente parte di varie costruzioni⁵³.

3.3.1.2. Un'attestazione del tutto singolare è la seguente: *il a mangé une terrible* [... *comment dites vous en français? une terrible...*] *trîntă* (CP, 243, Chirița) 'è stato disarcionato'. Si tratta della parziale traduzione in francese dell'espressione idiomatica romena *a mînca o trîntă* 'essere disarcionato'. *Il a mangé une terrible* [...] *trîntă* può essere considerato un calco a metà.

3.3.2. In un solo esempio abbiamo registrato la presumibile traduzione alla lettera, in romeno, di un'espressione idiomatica francese. Rispetto alle precedenti attestazioni rileviamo in quest'ultima la compresenza di un'etimologia popolare: [*Doamne! de n-am păți ș-acum ca pe la celelalte baluri ... să stăm pe loc și, cum zic aice*], *să facem patisărie* (CI, 200, Chirița) 'O Signore! che non ci capiti pure adesso come agli altri balli

⁵² Cfr. DEX, s. v. *brațetă*.

⁵³ Va però ricordato che, per l'espressione romena *la brațetă*, (nel romeno odierno è molto più frequente *la braț*) nel francese si adoperava l'espressione *bras dessus bras dessous*. (Cfr. Ferrante-Cassiani, s. v. *braccetto*).

... stare immobili e, come dicono qui, fare tappezzeria'. Probabilmente Chirița voleva dire *să facem *tapisărie*, e infatti così abbiamo tradotto *sopra*, il che rappresenterebbe un calco fraseologico dall'espressione idiomatica francese *faire tapisserie*⁵⁴, 'fare tappezzeria'. Comunque, come fenomeno indubbio e pertinente possiamo individuare l'etimologia popolare *patisărie* invece di *tapisărie*. L'avvicinamento tra le due parole è puramente formale: entrambe hanno in comune il segmento *-sărie*, nonché gli stessi fonemi per il segmento iniziale, collocati però in modo diverso⁵⁵. Tutti e due i termini hanno etimo francese (DEX e DN: *patiserie* < fr. *pâtisserie* 'pasticceria'; DEX e DN: *tapiserie* < fr. *tapisserie* 'arazzo, arazzeria, tappezzeria'). La sostituzione dell'indotto *tapisărie* con l'induttore è totale, ossia, secondo la formula che abbiamo adoperata, $A \rightleftharpoons B$.

4. Considerazioni sulla collocazione delle etimologie popolari e dei calchi fraseologici nell'analisi delle commedie di Alecsandri⁵⁶.

4.1. È noto che l'analisi linguistica del testo letterario consiste nel rilevare, sistematizzare e spiegare i fatti che riguardano la lingua in cui esso viene scritto⁵⁷. È proprio quello che abbiamo fatto nei precedenti paragrafi, inventariando ed analizzando i calchi fraseologici e le etimologie popolari. Va forse solamente aggiunto che le espressioni idiomatiche romene tradotte in francese rappresentano calchi che non interessano espressamente la lingua romena, ma, nel contesto in cui si tro-

⁵⁴ Cfr. anche G. Pienescu, *op. cit.*, p. 477, nota nr. 23.

⁵⁵ Se non si trattasse di due lemmi differenti si potrebbe addirittura parlare di una metatesi a contatto per i fonemi contigui /t/ /a/ /p/ /i/.

⁵⁶ Abbiamo adoperato il termine di analisi in senso lato, però è evidente che ci interessa di più l'approccio linguistico e meno quello critico-letterario, laddove accettabile, per i due tipi di approccio, il significato generalmente loro attribuito. Per le due aree di ricerca, felicemente riconciliate nella prospettiva interdisciplinare auspicata da William O. Hendricks, viene proposta l'etichetta di « stilolinguistica », intesa come « lo studio delle relazioni fra struttura linguistica e struttura letteraria » (cfr. W. O. Hendricks, *Linguistica e studi letterari*, in *Letteratura e linguistica*, a cura di D. Mortara Garavelli, Zanichelli, Bologna 1977, p. 77).

vano, sono tuttavia pertinenti. Infatti è stato osservato che il testo è condizionato da fattori socioculturali (l'impronta dell'ambiente), storici (il tempo) e geografici (il luogo). Per meglio rispecchiare tutti questi fattori, l'analisi linguistica del testo deve essere integrata con l'analisi stilistica⁵⁸.

4.2. Il grande storico della letteratura romena G. Călinescu precisava che nelle commedie di Alecsandri rimane fondamentale la 'vis comica', la qualità ineffabile del dialogo⁵⁹. La particolare incidenza della comicità verbale si spiega in quanto Alecsandri manca di originalità nell'intrigo delle sue commedie⁶⁰, che seguono a volte molto da vicino modelli francesi⁶¹. Le etimologie popolari e le espressioni idiomatiche possono essere inserite tra le modalità linguistiche che danno origine alla comicità verbale, ma, nello stesso tempo, possono essere collocate, dal punto di vista stilistico, nel procedimento stilistico-retorico dell'ironia⁶².

Intese come scelta, ovvero come anomalia, deviazione rispetto alla 'norma', le espressioni idiomatiche e le etimologie popolari sono stilisticamente pertinenti sia per l'autore che produce il testo (Alecsandri) sia per il lettore che lo recepisce: in quest'ultimo caso la Diaconescu preferisce parlare di meta-testo.

La pertinenza stilistica non sembra potersi applicare ai calchi fraseologici espressi attraverso raggruppamenti fraseologici. Va precisato però che finora abbiamo tenuto conto solo della struttura paradigmatica, selettiva del codice. Si sa, però, che ogni testo presuppone anche una struttura di tipo sintag-

⁵⁸ Cfr. P. Diaconescu, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁹ Cfr. G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, Ed. Tineretului, [București] s. d., p. 82 (apud Cazacu, Ionescu, Mărdărescu, Zamfir, *op. cit.*, p. 207).

⁶⁰ Cfr. Cazacu, Ionescu, Mărdărescu, Zamfir, *op. cit.*, p. 207.

⁶¹ Cfr. specialmente Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, Cultura Națională, București 1924.

⁶² Nella prospettiva dell'analisi contestuale, che è poi quella della stilistica funzionale, un fatto di stile è valutato attraverso la sua possibilità di messa in rilievo (cfr. P. Diaconescu, *op. cit.*, pp. 7-8; cfr. L. Rosiello, *Stile, norma, uso*, nel vol. curato da B. Mortara Garavelli, precedentemente citato, p. 52).

matico, combinatorio, che riguarda il messaggio⁶³. Ora, dal punto di vista stilistico è certamente rilevante la sequenza: *Zadarnic cat să-l potolesc / Onoarea să-mi diafendefșăsc* (CB, 328, Chirița), contenente il raggruppamento fraseologico *a-și diafendefși onoarea*, calcato sul francese. A prescindere dalla presenza del verbo *diafendefși*, che presume la selezione di una parola francese, ma con la compresenza di un suffisso greco, il contesto più ampio dimostra l'alternarsi di termini appartenenti alla lingua parlata (*zadarnic* 'invano', *a potoli* 'calmare'), o addirittura regionali come il verbo *a căuta* (che viene da *a căuta*) 'cercare' con l'unità fraseologica calcata sul francese, il che produce un certo effetto stilistico⁶⁴.

4.3. Si è affermato che la comicità verbale viene subordinata, nelle commedie di Alecsandri, alla « funzione del linguaggio di caratterizzare i personaggi »⁶⁵. Nella tipologia proposta da P. Diaconescu fondamentale rimane il fattore *generazione*, ossia la contrapposizione tra 'vecchio' e 'nuovo'⁶⁶ nel linguaggio di alcuni personaggi i quali rappresentano periodi diversi di cultura. Si tratta di un'opposizione certamente valida, ma riteniamo che rispecchi solo parzialmente la reale complessità dei personaggi. Infatti in alcuni casi non tanto si contrappongono periodi diversi di cultura quanto semplicemente i tratti [+ Colto] [- Colto]. Per esempio, Chirița e Văduva Afin non

⁶³ Per l'analisi delle funzioni del linguaggio, fondamentale rimane il bilancio critico di R. Jakobson alla chiusura del convegno interdisciplinare sui problemi dello stile tenutosi nella primavera del 1958 presso l'Università dell'Indiana (cfr. R. Jakobson, *Linguistica e poetica* nei suoi *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 181-218).

⁶⁴ Un altro esempio: *Am hotărît să introduc în provinciile obicejurile din Iaș, doar ne-om mai roade puțintel și noi* (CP, 228, Chirița) 'Ho deciso di introdurre in provincia le usanze di Iași, forse così ci sgrosseremo un pochino anche noi'. In questa sequenza registriamo il raggruppamento fraseologico calcato sul francese *a introduce un obicei*, il neologismo *provinciile*, alcune pronunce dialettali (*Ieș* per *Iași*, *șt* per *și*, ecc.), nonché la costruzione tipicamente popolare *a se roade* 'acquistare delle buone maniere, civilizzarsi, sgrossarsi'. L'insieme dei vari elementi può assumere valore stilistico nel contesto citato.

⁶⁵ Cfr. P. Diaconescu, *op. cit.*, p. 176.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 176-177.

appartengono a periodi diversi di cultura, anzi fanno parte della stessa generazione, tuttavia parlano a volte in modo differente; Chirița usa le etimologie popolari (*gubernată, lozniță, pasion, răzor, rînjarisăști*) (CI) che non compaiono nelle battute di Afin: l'opposizione che si crea sul piano del linguaggio è di tipo [\pm Colto]. L'importante è, comunque, accettare che in questi casi le etimologie popolari e i calchi fraseologici assumono connotazioni socioculturali ossia sono rilevanti per l'analisi socioculturale e sociolinguistica del parlare dei personaggi.

4.4. Le prospettive sociolinguistica e socioculturale potrebbero essere eventualmente integrate con una dimensione stilistica. A questo punto, forse, non sarebbe errato introdurre il concetto di 'sociostile', inteso come un campo di penetrazione tra le varietà sociali (socioletti)⁶⁷ e le varietà stilistiche. Indubbiamente va tenuto conto che nessun parlante usa un solo stile, che di solito le somiglianze tra i vari stili superano le differenze, ecc. Tra gli elementi sociostilisticamente pertinenti possiamo collocare le etimologie popolari e i calchi fraseologici. L'analisi sociostilistica riguarda ugualmente il testo e il metatesto ovvero l'autore e il destinatario, lettore o pubblico che sia. Alecsandri scriveva per un certo pubblico, per un pubblico che conosceva il francese, altrimenti le battute sarebbero andate perdute o non avrebbero avuto nessun effetto.

5. Conclusioni

5.0. A proposito dell'influsso francese sulla lingua romena abbiamo esaminato un aspetto meno discusso, ossia i calchi fraseologici e le etimologie popolari in alcune opere teatrali di uno scrittore quasi bilingue.

5.1. La collocazione delle etimologie popolari in una ricerca che riguarda gli elementi francesi può sembrare ambigua o addi-

⁶⁷ Intendiamo per socioletti varietà non condizionate o collegate ad aree geografiche, bensì varietà che appartengono a gruppi con 'status' sociale diverso, differenziati sul piano sociolinguistico e socioculturale. Come si vede, utilizziamo la nozione di socioletto in un'accezione leggermente diversa da quella di Fishman (cfr. J. A. Fishman, *op. cit.*, pp. 77-80).

rittura non pertinente se non si tiene conto della distinzione proposta da Hristea tra indotto e induttore. Infatti tutti gli elementi indotti delle etimologie popolari inventariate hanno l'etimo o uno degli etimi di origine francese. I parametri presi in considerazione nell'analisi delle etimologie popolari sono stati: a) indotto o induttore con etimi diversi o genealogicamente imparentati; b) indotto e induttore simili per forma e significato oppure affini solo formalmente. Per rilevare meglio la distinzione tra rapporto di sostituzione totale e sostituzione parziale, nell'ambito dei cambiamenti formali subiti dalle etimologie popolari, abbiamo proposto di rappresentare graficamente tale distinzione con l'aiuto di simboli. Abbiamo brevemente discusso anche il concetto di pseudoetimologia popolare.

5.2. Definiti sommariamente i vari tipi di calchi, abbiamo registrato quelli rappresentati dai raggruppamenti fraseologici e dalle espressioni idiomatiche, indicando sia il loro corrispondente francese sia la loro struttura morfologica.

5.3. Nella parte finale della ricerca abbiamo espresso alcune considerazioni sulla collocazione delle etimologie popolari e dei calchi fraseologici nell'analisi delle commedie di Alecsandri; etimologie e calchi che, a nostro avviso, sono pertinenti a livello linguistico, stilistico, socioculturale, sociolinguistico e sociostilistico.

Gheorghe Carageani.

RACCONTI IN UN ROMANZO:
L'ESPERIMENTO DI IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO.

Caratterizzata da una non incerta attenzione al quotidiano¹, l'opera di Ignácio de Loyola Brandão dopo la 'svolta' di *Zero*² può esemplificare con sufficiente approssimazione i modi stilistici nuovi, i linguaggi dirompenti e ancora sperimentali comuni a una serie di scrittori che — a Goiás come a São Paulo, a Rio come nel Nordeste — si misurano con uno specifico culturale compresso fra condizionamenti eterogenei: dal *marketing* editoriale deludente alle esplicite manifestazioni di censura e autocensura³.

Questo nostro tentativo di riassumere un discorso anche generazionale (di intellettuali nati nell'arco degli anni Trenta-Quaranta) nella concretezza di un solo autore vuole in qualche misura sottolineare il carattere di impegno omogeneo con cui tende a esprimersi molta della letteratura brasiliana di oggi, immersa in una situazione storica che la stimola e al tempo stesso la condiziona.

D'altra parte, i segnali lanciati attraverso i prodotti recenti offrono la possibilità di ricognizioni a più livelli, suggeriscono

¹ « na verdade, se você visse e vivesse e sentisse o Brasil de hoje, perceberia que o absurdo é a pura realidade e a realidade mais simples é fantástica », ci scriveva l'autore nel settembre del 1974, ribadendo questa sua nuova poetica in un'intervista registrata nel febbraio 1978 a Cuba (per cui cf. il suo libro di viaggi e ideologie, *Cuba de Fidel*, S. Paulo 1978).

² Cf. E. Melillo Reali, *Il doppio segno di 'Zero'*, Napoli AION-Sez. Romanza XVIII 1 1976, pp. 15-91 (trad. port.: *O duplo signo de 'Zero'*, Rio de Janeiro 1976) e A. Santorio, *Ideologia, potere e società in 'Zero' di I. L. B.*, Napoli AION-Sez. Romanza XIX 1 1977, pp. 213-239, con bibliografia risalente.

³ Ricordiamo, a esemplificazione di questo 'gruppo' omogeneo di scrittori, Wladyr Nader (*Camisa-de-força*, São Paulo 1975), Ganymedes José (*A galinha Nanduca*, Rio 1975), Miguel Jorge (*Caixote*, Goiânia 1975), Deonísio da Silva (*Exposição de motivos*, Rio 1976).

la ricerca di un nesso dialettico fra i diversi elementi sostanziali e formali che s'impongono sulle contingenze biografiche e geografiche, assorbendo e modificando il materiale grezzo di partenza.

Le espressioni e i contenuti, che giungono talvolta a oscurarsi per il sovraccarico dei messaggi palesemente (auto)condizionati, vanno a nostro parere rivisti nella loro nascita e progressione problematica, all'interno di un momento collettivo che vorrebbe prediligere la cautela del silenzio senza memoria⁴.

I. 'Dentes' dopo 'Zero': la rinuncia alla guerriglia della pagina.

Elementi diversi e intermittenti concorrono nella progettazione di *Dentes ao Sol*, dove appaiono esasperate le caratteristiche di accumulo dei materiali informativi già segnalate in *Zero*⁵.

Un diario individuale si sovrappone alla registrazione di turpi avvenimenti collettivi: fatti privati e pubbliche nefandezze sono poi intersecati dall'intrusione discontinua — a prima vista casuale — di brevi 'pezzi' sciolti, che descrivono (im)possibili metamorfosi della natura e degli uomini.

Se la tirannia di un Potere arcaico e attuale, realistico e fantapolitico, forniva al romanzo precedente l'aspetto concreto di un cerchio in sé compiuto, che la frantumazione anche tipografica della storia e dei linguaggi non riusciva a spezzare, *Dentes* appare invece segmentato in una serie di esperienze parallele, affiancate ma non congiunte nell'organizzazione esterna del testo.

⁴ «Noi che in fondo siamo stati l'ultima generazione di brasiliani ad avere avuto un'esperienza politica concreta (...) siamo stati proiettati in una nuova realtà in cui dovevamo convivere da un lato con una generazione di giovani alienati (...), la generazione della TV, e dall'altro con l'assolutismo di un potere che non ci permetteva neppure di raccontare la storia di quegli anni appena passati, la nostra storia. Dovevamo solo dimenticare e farci dimenticare. E questa è la cosa peggiore che si può chiedere a un uomo»: da G. Invernizzi, *Il Brasile è vicino*, Milano 1978, p. 34.

⁵ Il «romance» *Dentes ao Sol ou a Destruição da Catedral* è stato pubblicato a Rio nel 1976.

A questa prima impressione di lettura, che vede nell'intreccio una semplice successione di fatti isolati, si aggiunge la constatazione di un ritorno a modi «comportados»⁶ di discorso: in luogo della guerriglia fonico-grafica che sconvolgeva le pagine di *Zero*, vengono qui pienamente recuperati molti degli elementi più usuali della scrittura letteraria⁷.

Assisteremmo in tal caso a un mutamento profondo rispetto alla strategia organizzativa del romanzo precedente: quanto infatti esso si mostrava predeterminato da un pessimismo utopico che condannava/salvava l'umanità reimmersedola nel Cosmo⁸, tanto *Dentes* sembra frammentarsi nella casualità delle avventure paradossali, che giustappongono l'individuo alla comunità senza interazioni immediate⁹. Al tempo stesso, il ritorno alla normalità dei mezzi di significazione, così evidentemente stravolti in *Zero*, indicherebbe la rinuncia ad ogni sperimentalismo espressivo, quasi una resa al buon senso della tradizione «comportada».

Questa, almeno superficiale, inversione di tendenza stimola a una serie di verifiche sul piano delle forme come su quello della sostanza narrativa, per la ricerca dei sensi possibili in un'operazione che appare problematica nonostante — o soprattutto per — il suo tranquillo aspetto visivo e verbale.

Ia. La 'estória' romanzesca.

Il nucleo narrativo del romanzo disseminato lungo le pagine può rintracciarsi seguendo il percorso di due situazioni

⁶ «o que me interessa? o livro que estou escrevendo. qual é? um romance. chamase OS DENTES AO SOL. completamente diferente de zero. romance de começo, meio e fim. 'comportado'» (cf. ancora la lettera inviata nel 1974).

⁷ Si distacca da tanta 'normalità' una sola frase in tutto il testo: «-adartne aiem ad eM» (= «Me dá meia entrada», p. 252), tanto isolata da far pensare a un banale errore del proto.

⁸ Nel finale di *Zero*, edito per la prima volta in Italia, Milano 1974, e stampato a Rio l'anno successivo, sulla terra incapsulata dalle armi e lanciata in una nuova orbita si troverà forse «una maniera di resistere, di lottare. E di cambiare. Invertire e reinvertire...» (p. 258).

⁹ «um desdobraimento de mim mesmo, eu pertencendo a um lugar nunca pertencido, solto num espaço que não reconheço e me dá angústia, como se o mundo tivesse sido reduzido a isto, nada mais.», *Dentes*, p. 234.

parallele: quella del narratore-protagonista alla ricerca del proprio passato, « dentro e fora da (...) cidade, não pertencendo ao nunca pertencido »¹⁰, e quello della Città vicina ed estranea, continuamente riassunta¹¹ nelle immagini delle porte sbarrate e della luce azzurra che promana dall'alienante divinità televisiva, « deusa dos raios azulados » (p. 15).

Il libro si inizia con la presentazione senza speranza di queste due realtà, e si conclude nel presagio di morte dell'io narrante¹², addolcito dalla rievocazione in tono esotico — da esotismo industriale¹³ — di una vita urbana ricondotta alla misura dell'uomo: « Nas noites do verão, depois do jantar, as pessoas saíam para as calçadas, cadeiras na mão (...) As rodas na calçada, às vezes se estendiam pela rua ... » (p. 257, ma cf. anche p. 128).

Serrati fra questi due estremi, ventiquattro capitoli¹⁴ scandiscono con ritmo irregolare i tempi giustapposti della memoria affettiva e di quella, volontaria e delirante, che registra le manifestazioni dell'assurdo presente quotidiano.

Sul versante della *recherche* si ricompono la storia consueta¹⁵ di alcuni intellettuali che da Araraquara¹⁶ sono emigrati

¹⁰ Alla citazione di p. 234 possiamo dunque affiancare l'*exergo* programmatico del romanzo, riportato ora nel testo.

¹¹ Il protagonista, ricordando alcuni vecchi documentari scientifici, ridefinisce come in un gioco di specchi questa immagine della città: « ... os documentários são fantásticos. Aquele então sobre a cidade vazia é incrível (...) A pequena deusa televisão (...) sendo adorada todas as noites. O culto fiel, ninguém abandonando a casa-templo. » p. 86.

¹² « Este corpo não é mais meu. Sentado a meu lado. Olhando para mim mesmo. Despedindo-me. Este corpo me ajudou quarenta anos ... », p. 256.

¹³ « gli esotici del tardo mondo industriale tendono a configurarsi (...) come 'vagheggiamento', finta 'memoria' di un ordine perduto e di un senso della totalità e dell'armonia compromesso dalle inquiete circostanze della moderna condizione umana », B. Traversetti, *Le parole e la critica*, Roma 1978, p. 96.

¹⁴ I capitoli s'intitolano alla *Cidade* come al *Corpo*, alla *Família* come alla *Vida simples*, alle *Comunicações* come ai *Mitos*; quello finale, sospetto di esotismo, si chiama *O novo mundo*.

¹⁵ Nel saggio cit. alla nota 2, A. Santorio, riassumendo le tipologie caratteriali presenti in tutti i lavori di I. L. B., rileva in modo esplicito il 'vitellonismo' presente anche nella produzione *pre-Zero*.

nella capitale, ricavando fama e denaro dalle proprie prestazioni e prostituzioni. Superstite del gruppo, l'eroe autobiografico resta emarginato in provincia, a causa di un volontario matrimonio precoce e di un involontario impiego nelle ferrovie locali. I suoi tentativi di affermazione — dal coinvolgimento in uno sciopero non sentito alla fatica dei libri che non riesce a scrivere — falliscono secondo la logica comune a tali vicende letterarie di piccoli borghesi: la moglie lo abbandona negandogli il figlio, il lavoro lo aliena in un crescendo progressivo, la città lo esclude da ogni partecipazione al sociale.

Sull'altro lato della memoria, le ore che riempiono lo spazio della contemporaneità superano nel loro scorrere il naturalismo degli eventi individuali, coagulandosi in una dimensione esasperata, dove gli atti e gli oggetti quotidiani si raggelano nella fissità di un terrore senza scampo e senza ragione.

La *pólis* infatti si annulla dietro la doppia barriera della televisione sempre accesa e delle porte sempre sbarrate contro l'esterno, mentre l'io della scrittura oppone alla disgregazione un rifugio ricorrente, la tana amniotica di una sala di cinema, già occasione d'incontri e ora per sempre deserta¹⁷. E quando non è immerso nella contemplazione delle vecchie pellicole o nei dialoghi-monologhi col portiere del locale¹⁸, il narratore imbastisce dentro il ritmo intermittente delle vicende sue e della Città un canovaccio d'indagine, destinata a chiarire il mistero della Società Assente, del perduto contatto con gli uomini e con le cose.

¹⁶ Araraquara è la città natale dello scrittore, che però avverte a p. 13: « Apenas o nome da cidade é real ... ».

¹⁷ « Vivíamos intoxicados com o cinema americano (...) E as fitas francesas, ao mesmo tempo que rompiam aquele esquema de filme americano, rompiam dentro de nós alguma coisa mais. », p. 22.

¹⁸ « Olho o porteiro de longe, me aproximo, disfarço que estou vendo cartazes. De quem é este rosto, meu Deus? Certamente não é o de um porteiro. », p. 64; cf. anche alle pp. 83-87, i vani tentativi di dialogo col portiere misterioso, che il protagonista identifica con un vecchio e celebre professore cacciato anni addietro dalla Città: « Ou teria sido Ceres Fhade, o ex-professor universitário, cassado, escorraçado? Ceres ainda não sabe que eu descobri a sua verdadeira personalidade, a do refugiado político. », p. 83.

Due crimini confusi, ma esplicitamente collegati fra di loro, hanno turbato da anni l'armonia della convivenza civile; l'eroe, trasformandosi a tratti in volonteroso *detective*, esplora secondo i canoni del romanzo poliziesco le ragioni del doppio delitto, ricostruendo i fatti e descrivendo le proprie reazioni¹⁹ sino all'ambigua soluzione finale.

La popolazione appare colpevole di un antico linciaggio, risalente ad una «noite de 1897» e a lungo taciuto, come «tabu na cidade» (pp. 109 e 111); pesa su di essa anche un più recente e cruento *happening* collettivo, le gare mortali o «jogos ferroviários» che sino agli anni Sessanta adornavano i vincitori di collane composte dai denti — un richiamo al titolo *Dentes ao Sol?*²⁰ — strappate ai nemici.

Si chiarirà infine come i tornei sanguinosi siano stati la reazione sacrificale al delitto più antico, e come questo fosse consistito essenzialmente nell'uccisione di un dittatore locale da parte di uno straniero — un esemplare nordestino con sete di giustizia (pp. 206-210) — poi linciato per il suo gesto. Ma, in contrasto coi meccanismi perfetti di qualsiasi romanzo giallo, le spiegazioni non sono mai definitive, e mentre i *jogos* lasciano al narratore anche occasioni di nostalgia²¹, l'uccisione del 1897 continuerà a provocargli dubbi insoluti sui tempi, sui modi, sull'essenza stessa del crimine²².

¹⁹ Un recente tentativo di formalizzazione del Romanzo Poliziesco è quello di A. Morino: *Poe e Borges / Bioy Casares: l'investigatore e il veggente*, in AA. VV., *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza*, Milano 1978, alle pp. 193-204.

²⁰ Il titolo si riaggancia in origine a una poesia di Hilda Hist — «Os dentes ao sol / E o escuro momento / Do girassol no muro / Enlouquecendo.» —, riportata all'apertura del romanzo.

²¹ «Faz doze anos que os jogos ferroviários foram encerrados. (...) Muitas coisas mudaram na cidade, eu sei. O povo não sai às ruas, não há festas, as janelas permanecem fechadas. Somente o sol é o mesmo. E as sopas de feijão com macarrão de estrelinhas ...», p. 194.

²² «Qualquer coisa não funcionava direito, não ligava. Como dois pólos positivos juntos. (...) Seriam estes os fatos, na realidade? Como posso acreditar no homem que é o Guarda dos Livros do Processo?», p. 210.

Ib. Simboli e riti.

Nella linea del discorso comparativo appena iniziato ci sembra utile agganciare direttamente gli schemi riassunti del tempo che emerge dalla memoria affettiva e di quello che ristagna sulla socialità degradata alla verifica di alcune immagini simboliche, che da *Zero* a *Dentes* si ripetono con differenziazioni vistose.

I simboli-chiave sinora intravisti nell'ultimo romanzo — porte, città di provincia, televisione e cinema — compaiono nel precedente secondo un rapporto anche quantitativamente ribaltato. *Zero* dedica un solo frammento²³ a porte (di automobile) quasi tutte facilmente valicate, e tratta della provincia urbana in toni acri ma parentetici, limitandosi a riassumerla nell'episodio di *Figliodipú*, culla della compagna del protagonista e nido di vizi sessuali denunciati dal sado-masochismo dell'anonimato telefonico²⁴.

A sua volta, la televisione appare in *Zero* come strumento potente e cieco, utilizzato per oppressioni concrete ma ancora recuperabile a discorsi alternativi²⁵, mentre il cinema domina sugli altri *mass-media*, diventando più volte protagonista delle lingue e delle ideologie disseminate lungo il testo²⁶.

²³ «José entrou num vestíbulo iluminado por lâmpadas de vapor de mercúrio. Havia no vestíbulo portas e portas - portas de carro. Ele foi experimentando uma a uma. Ele abria e fechava. Até a última. (...) ELE ABRIRÁ A ÚLTIMA PORTA? O QUE EXISTE DENTRO DELA?», *Zero* 1975, pp. 17-18.

²⁴ Cf. i cc. *José recebe um telefonema, José conta para Rosa o telefonema e José compreende*, alle pp. 80-84 della cit. ed. di *Zero*.

²⁵ «Às 23 horas, como faz todos os dias, o Presidente apareceu na televisão, cortando a transmissão de futebol (...) (Como é bom esse homem, como é bom esse homem, como é bom esse homem: frações de segundos, os letreiros surgiam na tela: subliminal).»; «E José, Joe, Josepho, Jose viu refletido no ferro incandescente (tela, video, tv, vidro) a nova ordem (...) E então inverter. E reinverter. Quem está certo, estará errado, quem está errado, estará certo ...»: *Zero*, pp. 201 e 301.

²⁶ «Quando a imagem do presidente apareceu na tela, num jornal de atualidades, a platéia inteira vaiou. Não era comum, mas naquele dia, a imagem do benamado não agradou. E bateu os pés no chão, enquanto o presidente fazia inaugurações (...). Na saída, 578 espectadores presos por desacato. Pena: 1 mês de prisão»; «*Gê para José*: — Nesta época a gente tem é que ser de

Un trattamento opposto è leggibile in *Dentes*, dove il cinema, ridotto a una sala vuota e spesso inaccessibile, si riscatta solo nella dimensione della memoria affettiva e nei frustrati incontri col mitico *porteiro*²⁷; se in *Zero* il prodotto cinematografico rispondeva alla funzione di rito necessario a un certo modello di vita e di comunicazione, qui esso sembra infine ridursi a *recherche* di una remota 'sanità' sociale, ormai chiusa nel limbo delle nostalgie esotiche. Viceversa, la televisione segna nell'ultimo libro il trionfo della propria qualità di *medium* 'caldo'²⁸, di *feitico* demoniaco che partecipa al processo di annullamento del sociale, trasformando la Città in una serie di porte chiuse e cieche; e la *pólis* perduta a se stessa raggiunge in questa barriera di porte serrate a venerazione della « deusa dos raios azulados » la propria metafora conclusiva. Poiché la porta, altrove leggibile in chiave erotica, o come « limite ancepite della conoscenza » e « passaggio da un dominio all'altro »²⁹, appare qui ridotta a oggetto tragico, non violabile per l'individuo impegnato a ritrovare un mezzo concreto di comunicazione.

Le reazioni dell'io narrante a questi simboli dell'ostracismo sociale³⁰ si sviluppano sul piano della contemporaneità in tentativi di violenza fisica — ma le porte resistono a ogni scal-

aço; (2) Esta é uma frase de *Revolta*, velho filme de Errol Flynn que mostra a luta dos noruegueses contra a ditadura nazista. »; *Zero*, pp. 169-70 e 282.

²⁷ « Apanho meu bilhete. Logo estaremos prontos, e em disponibilidade. Para o que possa acontecer. Entro para a sessão das oito. Perdi um pedaço de mim, quando demoliram este cinema. », *Dentes*, p. 252.

²⁸ Per una revisione dei termini (*media* 'caldi' / *media* 'freddi') cf. R. Barilli, *L'estetica tecnologica di M. Mc Luhan*, in AA. VV. *Estetica e società tecnologica*, Bologna 1976, alle pp. 15-50: i mezzi 'caldi' porterebbero all'ipertrofia di qualche canale percettivo a spese di altri, mentre i 'freddi' procurerebbero uno sviluppo armonico e globale della superficie mediale di contatto.

²⁹ Cf. G. P. Caprettini, *Valenze mitiche e funzioni narrative. La 'porta' e la logica del racconto nel « Satyricon »*, in « Strumenti critici », X 1976, pp. 183-219 e M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano 1978, alle pp. 11-27.

³⁰ Citiamo ancora dall'*exergo* di *Dentes*: « Reuniram os cidadãos no Largo da Câmara e fizeram pública votação (...) Na apuração, manifestaram-se por unanimidade contra mim: ostracismo ».

pello³¹ — e in atteggiamenti da testimone/martire intellettuale. Ai dialoghi col *porteiro* — e alle frustrate mitizzazioni di questo personaggio, banale nel lavoro e nei discorsi³² — si uniscono nelle pagine citazioni tratte dall'*Enciclopedia Britannica* e abbozzi letterari tentati dallo stesso narratore³³: la vicenda della Città e del suo emarginato si complica dunque in se stessa per l'intrusione di scritti dichiaratamente di *ficção*, ancora però interni alla logica del nucleo narrativo che li contiene.

Ma oltre a questi, intervengono nel formarsi del testo altri *specimina* letterari, che hanno l'aspetto di storie immediatamente estranee allo schema riassunto del romanzo.

II. L'inserimento dei 'Fatos': 'Dentes' dopo 'Cadeiras proibidas'.

Distaccati tipograficamente dalle linee delle *Memórias*, i racconti brevi o *Fatos* che compaiono lungo il testo non si collegano agli espedienti evocativi — famiglia e cinema, delitti e televisione — necessari alla riproduzione del passato e del presente; fra gli spezzoni delle vicende individuali e collettive essi sembrano proliferare per forza interna, sotto la regia dell'autore nascosto e onnisciente. Tranne che in due casi³⁴, i *Fatos* si presentano con titoli specifici — *A descoberta da escrita*, *O tigre*, *A ilustre dama*, *Os homens tristes*, etc. —; disuguali nei temi e nell'estensione materiale, s'inseriscono con frequenza irrego-

³¹ « Uma vez, em desespero, me pegaram forçando um portão; fiquei mais visado », p. 49.

³² Si veda a tale proposito lo scontro fra il portiere e il protagonista: « -Que vingança? Que segredo? Não tenho segredo nenhum. Que Manual é esse de que você tanto fala. Ora essa, chega. Me larga, desgruda. Me deixa em paz que tenho o que fazer. -Tem mesmo. Pega o teu saco e vai comprar batatas e feijão. Vai agradecer tua mulher, covardão. Vai correndo, senão ela não faz o delicioso gnochi para o jantar. Você virou um burguês de merda. », p. 218.

³³ Dell'*Enciclopedia Britannica* è riportata nel testo la voce dedicata alle porte (pp. 227-228); fra i tentativi letterari del protagonista ricordiamo, in questa prima fase di lettura, i tre *Paradoxos* di pp. 143-144 (dedicati rispettivamente a un « prisioneiro » che in realtà era « livre », a un cieco fornito di ottima vista e a un « paráltico » che « se movimentava ») e l'abbozzo di sceneggiatura (per il cinema o per la televisione?) alle pp. 155-161.

³⁴ Alle pp. 186-188 e 235-236.

lare nei vari capitoli del romanzo, comparendovi isolati o a gruppi di due e di tre³⁵. La loro superficiale indipendenza dal corpo del libro sembra confermata dagli argomenti e dai registri della scrittura, del tutto omologhi a quelli dei racconti riuniti da Ignácio sotto il titolo di *Cadeiras proibidas*³⁶.

IIa. 'Cadeiras proibidas'.

I ventiquattro *contos* di *Cadeiras* sono entrati nella colletanea da provenienze disparate: molti di essi, editi in origine su vari periodici, passando dalla sede effimera del mensile o del settimanale alla consistenza di un testo progettato in modo organico hanno dilatato in un codice più complesso l'immediatezza del messaggio di partenza. Nati con etichette diverse, si presentano ora unificati — oltre che dal titolo generale, tratto dalla *estória* isolata che apre la raccolta — dalla ripetitività dei nuovi titoli specifici, sempre ispirati all'uomo o agli uomini.

Trattano in effetti generalmente di *homens* che subiscono metamorfosi nel proprio corpo, o cancellano la propria esistenza negando il valore del sistema di leggi che li governa; per tutti, l'eclisse della ragione sembra determinare l'orrore stravolto dei singoli episodi.

Anche la natura circostante subisce mutazioni incomprensibili, degenerando senza preavviso. Le pietre si aprono in bocche urlanti (*O homem e as pedras que gritavam*), i pali stradali si afflosciano ridotti a massa vischiosa (*O h. que viu os postes se dobrarem*), le lettere a stampa scivolano fuori dalle pagine, diventando cenere grigia da eliminare quanto prima (*O h. que perdeu as letras do livro*). E chi assiste ai fenomeni non sa indicarne le cause né arrestarne gli effetti, poiché ogni opposizione e ogni ricerca si annullano nell'indifferenza o nella follia (*O h. que decidiu investigar*).

³⁵ Sette capitoli di *Dentes* (2°, 4°, 15°, 17°, 21°, 23°, 24°) non contengono *Fatos*; quattro capitoli (3°, 9°, 10° e 12°) ne contengono due; uno (5°) ne raggruppa tre.

³⁶ *Cadeiras proibidas-Contos*, è stato pubblicato a São Paulo nel 1976 (lo stesso anno dell'uscita di *Dentes*).

Più articolate, e di segno incerto, appaiono le reazioni di fronte ai cambiamenti che stravolgono l'anatomia e/o l'essenza stessa degli esseri umani; così un'intera città si abitua presto al fatto che i suoi abitanti si cristallizzino in vetri fragili o si assottiglino in lunghi spaghi (*Os h. que se transformavam em barbantes*), e giunge a sfruttare come riserva di cibo l'orecchio mostruoso di *O h. cuja orelha cresceu*, condannando il fenomeno solo quando questa *carne de orelha* diviene eccedente. Talvolta gli oggetti/soggetti delle trasformazioni godono dell'anormalità, sino a procurarla e a intensificarla volontariamente, come *O h. que dissolvía xícaras*, *O h. que queria eliminar a memória*, *O h. que espalhou o deserto*, o a distruggere la propria esistenza fisico-psichica — *O h. que as meninas idolatravam*, *O h. que resolveu apenas contar mentiras* —, coinvolgendo nel loro annientamento i contesti e la logica che li governa, come *O h. que liquidou*, *Os h. que não receberam visitas*, *O h. que observou a reunião*.

Queste scritture allegoriche, quasi parabole di cui si sia smarrita la chiave, trovano il loro culmine nelle storie che negano ogni tipo di rapporto con se stessi e i propri affetti, o che sovvertono il senso del lavoro e della vita sociale chiudendolo nelle strettoie di un burocratismo degenerato (*O h. que telefonou para ele mesmo*, *O h. que viu o lagarto comer seu filho*, *O h. que procurava a máquina*, *Os h. que contavam*).

Ma l'irrealtà dei *contos* poggia su un sottinteso fondo etico-pratico: 'favole per dialettici' di remota origine kafkiana³⁷, le storie sommergono ogni sospetto di meraviglioso ludico nella evidente egemonia della violenza, che invade e distorce la sfera pubblica e quella privata. E alla reazione passiva o subalterna si oppone, almeno in qualche caso esemplare, la forza della paura razionalizzata, che tenta di combattere il nemico usando le sue stesse armi.

Così *Cadeiras proibidas*, capolista ed eponimo della raccolta, inizia in modo positivo la serie dei racconti dedicati a una so-

³⁷ Dalla critica sui racconti di Kafka abbiamo tratto per queste *estórias* definizioni e vocaboli: cf. l'introduzione di F. Masini a *La metamorfosi e altri racconti*, Milano 1974 (1976³).

cietà indeterminata e patologica, dove « Havia o estado, não o direito », e dove le sedie, come le parole, « estavam proibidas há muito ». L'uomo a cui si vuole confiscare l'ultima sedia domestica vince l'alienazione del potere contestando, nella logica che domina l'anomia dello stato, l'esistenza delle proprie azioni — « Fiz, mas não fiz. Fiz e não obtive resposta. Uma pergunta sem resposta não é pergunta, é uma simples frase, até sem sentido » —, e infine negando quella della stessa oppressione poliziesca: « E se não houver o distrito noventa e oito? ».

L'operazione di *Cadeiras* segna dunque un momento di prima diversificazione dalle forme e dai messaggi di *Zero*, da cui si distacca per la limpidezza già « comportada » del linguaggio e per la rinuncia palese a ogni fuga nell'utopia cosmica.

Nate forse dall'impulso immediato di denunciare ricorrendo alla fantascienza le distorsioni emergenti dal quotidiano, le storie divenute *corpus* organico hanno perduto la casualità delle occasioni di origine, unificando in un nuovo senso complessivo le loro intenzioni disparate. E mentre in *Zero* la sacralità dei messaggi teletrasmissi induceva l'autore a un discorso che dai *mass-media* traeva materiali espressivi e, insieme, possibilità di alternative al sistema, l'eleganza illuministica delle parabole di *Cadeiras* poggia tutta sui moduli più tradizionali di comunicazione. In queste storie, la 'letterarietà' appare infine recuperata, nel tentativo di vincere una situazione anomala che i vuoti ricorrenti della ragione sembrano esasperare senza rimedio.

IIb. I 'Fatos' in sé.

In una lettura che tende a isolarli provvisoriamente dagli altri segmenti narrativi di *Dentes*, i *Fatos* non mostrano differenze di rilievo rispetto al codice complessivo dei racconti di *Cadeiras*. poiché in essi il processo di costruzione appare di nuovo basato sul ribaltamento logico di una situazione 'normale' — e 'normalmente' descritta —, a cui si arriva attraverso scarti e dilatazioni progressive dei dati di partenza.

Una verifica immediata è già possibile confrontando il primo *conto* interno al romanzo con la prima *estória* dell'antologia parallela. Come in *Cadeiras proibidas*, *A descoberta da escrita*

offre una situazione di sovvertimento iniziale (la proibizione della scrittura), a cui segue una descrizione dilatata dei mezzi repressivi, vinti alla fine da una volontà ostinata di coraggio nei confronti del Potere: « Tentava escrever e eles surgiam, levando todo o material. Confiscavam e sumiam. Sem satisfações (...) Eles não proibiam, prendiam ou censuravam. Pacientemente, vigiavam. Controlavam. Dia a dia, minuto, segundo(...) Encontrou uma planície imensa, a perder de vista. Onde só havia pedras. Ficou ali. Com martelo e cinzel, começou a escrever. Gravando bem fundo nas pedras imensas os sinais. Ali podia trabalhar, sem parar. E o cinzel formava lentamente, ás, bês, cês, dês, pês. Traços, palavras, desenhos » (pp. 28-29).

Non tutti i *Fatos* presentano un'articolazione così completa, né reazioni tanto positive al terrore dell'Illogico incombente: al tipo ora esemplificato — scarto/dilatazione/scarto — appartengono solo tre storie (oltre la già detta, *A luta* di p. 118 e *Quem fala?* di p. 147). E se *A luta* sferrata contro i topi si risolve nella loro deglutizione e distruzione, la vicenda di un uomo che penetra nei fili dei telefoni urbani, causando la « loucura » dell'intera città, suggerisce piuttosto una conclusione disperata della favola.

Questi primi campioni di analisi indicano dunque una differenziazione possibile fra la tipologia strutturale della storia e il segno del suo messaggio conclusivo; tale *variatio* fra costruzione ed esiti è presente anche in molti degli altri *Fatos*, di cui forniremo ora un sommario schema riassuntivo, dove i processi narrativi e le loro soluzioni si omologano o si contrappongono.

Racconti del 2° tipo (scarto e dilatazione): 5 (*O tigre*, p. 41; *A tampa*, p. 41; *Os olhos*, p. 61; *Os dentes*, p. 61, *As rugas*, p. 92); con soluzioni: 1 positiva, 2 negative, 2 di autodistruzione³⁸.

³⁸ Il modello *scarto/dilatazione* è esemplificabile a partire da *O tigre*: un uomo torna a casa con ferite profonde al petto. Lo ha assalito una tigre, ma questo fatto anomalo è considerato del tutto banalmente: l'uomo colpito e sua moglie non si sorprendono né restano scossi per l'eccezionalità dell'evento, si preoccupano solo di usare del « mercurio-cromo ». La tigre ritorna e colpisce ancora, in un crescendo omogeneo di normalità logica ribaltata: « Ao meio dia

Racconti del 3° tipo (dilatazione e scarto): 12 (*As pernas*, pp. 61-62; *A ilustre dama*, pp. 70-73; *O parto*, p. 107; *O corpo humano se dividiu*, pp. 118-119; *A piscina que engolia*, pp. 130-132, *Alô*, p. 146, *Os homens tristes*, pp. 150-154; *Não são apenas as minhas unhas que estão caindo*, pp. 203-205; *Os velhos e o vento*, pp. 210-212; *O homem que punha a mão para fora*, pp. 219-220, e due racconti senza titolo, alle pp. 186-188 e 235-236); con soluzioni: 2 positive, 8 negative, 2 di autodistruzione³⁹.

Racconti del 4° tipo (scarto): 2 (*O homem que não veio senta-se à praça todas as tardes*, p. 88 e *A queda*, p. 107); con una soluzione positiva e una di autodistruzione⁴⁰.

Le storie possono essere collocate in uno spazio geografico interno a quello della Città: almeno due volte, esplicitamente, vi è citata Araraquara (nei racconti alle pp. 219-220 e 235-236): da questi scarsi segnali partirà ora il discorso dell'effettiva partecipazione dei *contos* al romanzo memoriale, che in una prima lettura ne appariva separato.

III. I 'Fatos' in 'Dentes'.

Spie di varia natura e dichiarazioni esplicite dell'io narrante provocano fra gli assi delle *Memórias* e dei *Fatos* diverse situazioni d'incontro, determinabili secondo la nota partizione hjelmsleviana. I rapporti di costellazione, di determinazione e di interdipendenza che vanno formandosi all'interno del tessuto narrativo fra le storie 'esterne' e le memorie/registrazioni del

o homem encontrou-se com o tigre. 'Por que você me persegue e me machuca?' O animal não respondeu porque não falava. Deu uma patada no companheiro. »

³⁹ *As pernas*, che apre questa terza serie, s'inizia in modo anodino: un uomo « tinha um carro e não se entendia de motor ». Ma questo autista di poche nozioni resta gradatamente imprigionato nella propria nullità, sino a che « nem andou de carro nem de pé, parou e ficou. Imóvel, os braços caídos, a cabeça baixa, os olhos fechados. ».

⁴⁰ In *O h. q. não veio ...* il sovvertimento della normalità esplose dall'inizio, e continua senza variazioni lungo tutto il corpo del testo: « Me dê uma palavra com X.- Maleita.- Maleita é com M. -É com X. -Então me dê uma palavra com M. -Pacote. -É com P. -É com M. -E quanto é 10 vezes 10? -É 165., (etc.) ».

narratore auto/omodiegetico appaiono in questa nuova prospettiva chiaramente visibili, seguendo una lettura combinata dei due blocchi.

Alcuni dei racconti (*O tigre*, *A tampa*, etc.) non s'inseriscono direttamente nell'impalcatura costituita dai ricordi individuali e dalle vicende della Città, poiché la loro presenza non è rintracciabile oltre le pagine che li contengono come narrazioni a sé stanti, in sé concluse, né viene offerto nei loro testi alcun aggancio possibile al 'fuori' (o al 'dentro'?) dell'io autobiografico e della collettività in disfacimento⁴¹.

Ma accanto a questi casi di estraneità almeno formalmente accertata, più di un'occasione per rapporti diversi è offerta tanto dal narratore quanto dallo scrittore oggettivo delle *estórias*, attraverso indizi che vanno gradatamente ampliando la loro consistenza e le loro intenzioni significative.

IIIa. Il rapporto di determinazione.

Innanzitutto, l'autore dei racconti ne colloca esplicitamente almeno due nello spazio psicologico della Città disgregata, presentandoli tipograficamente non come semplici *Fatos*, ma come *Fatos atrás dos muros* (pp. 28e 130). I *muros* citati sembrano quelli costruiti durante i primi anni di chiusura della collettività: « Havia grupos. Fechados. Que se reuniam por trás dos muros. Imensos, com 8 ou 10 metros de altura. Muros brancos, pardos, ocre, vermelhos » (p. 33), e tanto *A descoberta da escrita* quanto *A piscina que engolia* senza ragione gli ospiti di un sereno *garden party* entrano in tal modo di fatto, sia pure in virtù del mero titolo iniziale, nel mondo urbano nascosto dietro le porte sbarrate.

Ma altri espliciti segnali della volontà di innestare i *Fatos* nelle vicende dell'emarginato e della *pólis* perduta sono rinvenibili a livelli più profondi.

⁴¹ Sia *O tigre*, già illustrato, sia *A tampa*, *Os olhos*, *Os dentes*, *As pernas*, sembrano appartenere a una dimensione indeterminata, vissuta solo dall'*homem* vittima di strane avventure o mutazioni, e pertanto accostabile alla situazione rarefatta di *Cadeiras*.

Possono in primo luogo ricordarsi i casi in cui fra i diversi poli narrativi si determina un rapporto univoco, che rende le memorie dipendenti dai fatti ma non lega necessariamente questi alle memorie, o viceversa considera determinante, per l'esistenza piena di un racconto, il suo rinvio all'altro blocco.

Le diverse tappe di questo secondo rapporto fra i *contos* e l'asse *eu/Città* sono riconducibili a un quadro d'insieme, che pone in luce la progressiva prevalenza delle *Memórias* sui *Fatos*.

1° '*Fatos*' determinanti. Nel racconto senza titolo (pp. 186-188) dedicato a un personaggio che si chiude prigioniero entro una selva di fili metallici nati dal terreno del suo orto, il protagonista ha il nome di Danilo, che è anche quello di un amico del narratore romanzesco. Con maggiore chiarezza, i *Fatos* predominano in un brano dove appaiono come occasione di terrore per gli abitanti della Città: « Mas não é de mim que devem ter medo, e sim das coisas que se escondem atrás dos muros. Das pessoas que desaparecem nas piscinas para surgir, Deus sabe onde. Dos que me impedem de escrever, arrombam minha porta e levam minhas coisas (...) de quem planta arame nos quintais (...) do vento que todas as quartas-feiras sacode a cidade trazendo areia (...) dona Maria do Carmo e suas aventuras mal contadas » (p. 53).

Sono qui riassunti, come storie o come eventi reali, alcuni dei *contos* più significativi della serie, da *A descoberta da escrita* all'anonimo delle pp. 186-188, dalla *Piscina que engolia* « atrás dos muros » all'*Ilustre dama* Maria do Carmo — i cui rapporti d'amore clandestini sono descritti con cinque diversi esiti, tutti puntualmente negativi —, sino a *Os velhos e o vento*, sepolti nella polvere che va penetrando la città.

Un altro *Fato*, quello di *O homem que punha a mão para fora*, assassino — per fame — dei propri figli, s'impone nelle memorie come evento di cronaca che sconvolge il narratore: « O homem que colocou os filhos ao sol, para torrar dentro de uma bacia, está preso (...) Queria conversar com o homem, fico pensando nele, na vila miserável em que morava, batida pelo sol e seca » (pp. 44-45). Ugualmente, agita a tratti la coscienza individuale l'episodio di *Quem fala?*; in questo caso, però, chi narra e ricorda cerca di negare la conclusione pessimistica del

conto: « Não acredito que a cidade tenha enlouquecido por causa do homem que estava dentro dos telefones » (p. 45).

L'intervento attivo — almeno a livello di desiderio — nei confronti di quest'ultimo *Fato* conduce il discorso verso un ribaltamento del rapporto di determinazione: in tutti gli esempi che seguono si assisterà dunque al predominio graduale dell'asse della memoria su quello delle narrazioni 'oggettive'.

2° '*Memórias*' determinanti. Un avviso ancora più esplicito di questo scambio di ruoli fra i due blocchi di *Dentes* si ritrova nell'aggancio fra *Os homens tristes*, costretti in una azienda-falansterio a diventare dei numeri e a esserne felici, e alcuni ricordi dell'emarginato piccolo borghese: « Um dia, arrancaram minha gravata verde, exigiram o terno marrom, pediram devolução das placas com os números que me identificavam e me tornaram gente dentro do edifício. Colocado para fora. Sem o número, readquiri meu nome. Qual era? » (p. 78).

E la situazione angosciosa del finale, quando l'autodiegeta pensa ormai soprattutto alla morte, si connota nella nostalgia per il personaggio di *O homem que não veio* ... — il matematico che ribaltava ogni legge dei numeri e della geometria —, che solo da queste ultime pagine ricava la ragione essenziale della propria presenza nel testo: « Agora preciso encontrar aquele homem que se sentava à praça, todos os dias. Para aprender a nova língua. Naquele tempo eu não tinha clareza suficiente para entender a época em que ele vivia, ver que maleita é com X ou que 76 menos 18 dá 986. Ele é que sabe. Mas onde ficou? Somente a perspectiva do que vai acontecer, ainda que não tenha acontecido, vale pela realização » (p. 251).

Ma la vittoria definitiva delle *Memórias* sui fattogrammi non più isolati si attua nel personaggio di Maria do Carmo, *A ilustre dama* già indicata alla p. 53 fra i terrori che incombono sulla Città sotto forma di « *Fatos* atrás dos muros ». Le misteriose e provinciali avventure della signora di Araraquara, coinvolta in sospettosi pettegolezzi di tradimenti e di omicidi, appartengono essenzialmente all'asse memoriale, dove si articolano e prendono volume per l'eminenza sociale dello sventurato marito (« Ele, um homem fino, tinha vindo para a cidade há vinte anos. abrir um hospital e construir uma grande man-

são » (p. 33, ma cf. anche p. 102) e per la bellezza decadente della sua dimora, protetta da porte che vedremo infine violate: « Um pátio central, isolado, comunicando-se apenas com o quarto (...) Sem finalidade aparente. Opressivo, claustrofóbico. Quase em ruínas (...) E no meio deste pátio, quase que se podia sentir o tempo estacionado. Nem hoje, nem ontem, mil anos atrás. A mesma sensação que tenho, às vezes, dentro do cinema ... » (p. 234).

IIIb. Il rapporto di interdipendenza.

La 'Illustre Dama' assume in seguito nell'omodiegesi una funzione anche più ampia, che costituisce il primo esempio di rapporto pienamente paritetico fra le *Memórias* e i *Fatos*.

L'io narrante, ricordando i propri tentativi di produzione letteraria, inserisce fra i temi possibili di scrittura la « fantástica história » di donna Maria: « Passei o tempo inteiro (...) imaginando como redigir paradoxos. Um para cada rua desta cidade. Seriam as epígrafes dos capítulos do livro (...) Como a fantástica história de dona Maria do Carmo, sobre a qual ninguém diz palavra ... » (p. 143).

La nuova tipologia si basa dunque su un ruolo nuovo assunto dai *Fatos* nei confronti del tessuto narrativo: in questa fase essi non appaiono più come accadimenti reali/fittizi che contornano o penetrano l'asse delle *Memórias*, ma come temi o spunti sollecitanti interni a una rappresentazione globale che li assorbe nella logica — e al tempo stesso determina la logica — del romanzo *Dentes* visto nella sua interezza.

La seconda spia esplicita di questa funzione più articolata dei racconti è fornita dall'immagine del « muro de Miguel », dell'affresco collettivo che un vecchio barbiere va componendo coi bambini della Città sulle facciate esterne dei « muros » proibiti. L'opera « encantada » di Miguel e dei suoi piccoli collaboratori offre un'insperata occasione di aggancio fra l'irrealtà dell'emarginato e quella della *pólis* incombente: « Contando, inventando e reproduzindo as histórias, com o auxílio das crianças, em pinturas e esculturas, nos muros. Havia de tudo, dragões e foguetes espaciais (...) piscinas que engoliam gente (...)

plantações de arame (...) As histórias e os personagens e as épocas se entrelaçam, porque Miguel e as crianças são criativos (...) Da cabeça de Miguel brotam lendas, histórias, fatos, verdades e mentiras e da cabeça das crianças (...) nascem fatos passados atrás dos muros, e contados pelos pais, quando os pais conversam com os filhos, nos raros intervalos entre o trabalho e a televisão ... » (p. 23).

In questi *murales* alcuni dei *Fatos* (la piscina, la piantagione di fili metallici ...) si fondono esplicitamente con le situazioni della Città (la televisione che incapsula le famiglie nel silenzio...). Attraverso una serie di incastri — « As histórias e os personagens e as épocas se entrelaçam » — i temi delle *estórias* brevi rivelano la loro duplice natura di spunti fiabeschi e di realtà effettive, confermando l'esistenza di un rapporto diverso tra *Fatos* e *Memórias*, elementi ormai inscindibili di una stessa organizzazione narrativa.

Il muro di Miguel costituisce dunque un ulteriore elemento del processo di interazione fra i due assi del testo; ma ancora, esso contribuisce efficacemente a eliminare le « barreiras » esistenti all'interno dell'angoscioso polo memoriale, in virtù della propria *ficção* artistica. Le porte sbarrate, le mura erette a ripulsa dell'io narrante, appaiono esorcizzate e annullate dalla forza « encantada » del vecchio barbiere e delle sue *crianças*: « Garantem: tudo que existiu separado pode existir junto ... » (p. 23). Il simbolo — popolare e collettivo — dell'arte liberatrice assume il ruolo di cerniera indispensabile alla nuova lettura organizzata dei piani narrativi, che andranno esplicitamente intrecciandosi nella parte finale del libro.

Quasi a conferma dell'utilità di questa prospettiva di analisi, il gioco delle invenzioni estetiche si rivela ancora lungo il testo, assumendo più precisi connotati letterari quando l'eroe, discutendo con un amico, dichiara di aver quasi terminato un'opera formata da un « monte de histórias », « contos verdadeiros » che riguardano la Città e che s'intitolano *Os Fatos atrás dos muros* (pp. 213-214).

Così il narratore autodiegetico s'impadronisce dei *Fatos*, trasportandoli all'interno delle *Memórias* come prodotti della propria attività di scrittore; ma il regista del testo complessivo

provvederà presto a ricollocarli nel ruolo che è loro proprio, di elementi che partecipano con pieno diritto alla costruzione del romanzo *Dentes ao Sol*.

IV. *Le memorie e i fatti.*

L'interdipendenza completa fra i due blocchi narrativi trova in effetti la propria conferma nelle sezioni che, lungo la parte finale del libro, si presentano sotto il titolo di *As Memórias e os Fatos*.

L'etichetta iniziale accomuna quattro spezzoni di per sé — in superficie — autonomi. I primi due (pp. 189-194 e pp. 206-210) si collocano nella dimensione dello spazio sociale, e trattano rispettivamente dei cruenti « jogos ferroviários » a cui la popolazione si dedicava fino agli anni Sessanta, finché « Derrubaram todas as estações » (p. 194), e dell'antico delitto, che nel secolo scorso aveva scatenato la prima maledizione sulla Città (« Quando o padre abriu a porta, antes da primeira missa, viu os corpos estraçalhados (...) Então, amaldiçoou a cidade. Isto faz parte do folclore, as babás contam aos bebês », p. 209).

Questi fatti memoriali, uniti dal filo dell'indagine poliziesca che il narratore ha portato avanti nella *pólis* disgregata, si differenziano nei modi di presentazione e di collocazione: tanto i « giochi » appaiono reali e vicini a colui che ricostruisce/ricorda, quanto invece risultano chiusi nella dimensione della fantasia letteraria gli eventi ottocenteschi, « parte do folclore » e possibile occasione per una sceneggiatura cinematografica: « Que filme isso dava. Precisa um roteiro ... » (p. 209).

Assistiamo dunque, ancora una volta, a un incerto oscillare dei materiali del testo fra momenti di realismo fattografico e ricorrenti attestazioni metanarrative; la stessa situazione di movimento sembra del resto riproporsi negli altri due nuclei di « Memorie e Fatti », tutti dedicati, nell'ambito della sfera individuale, ai deliri affettivi dell'io autodiegetico.

Alle pp. 229-236 l'emarginato riesce a violare una delle porte proibite della città, penetrando nella casa di Maria do Carmo, eroina di una *estória* e insieme personaggio 'veridico' di alcune delle *Memórias*. L'illustre dama della città partecipa infine

esplicitamente in questa sezione all'incontro tra i *Fatos* e il romanzo memoriale, riassumendo nella propria immagine e in quella della casa che le appartiene il processo integrativo fra i due assi portanti del testo: « Reconheço, subitamente, que esta casa representa a verdade desta cidade, a sua síntese. Sonho e realidade, vista de lá e aqui de dentro, sinônimo, esperança, ideal. Qual a palavra certa para definir? Talvez as três » (p. 234).

E un altro, più corposo personaggio conclude la riaggregazione dei materiali-base del libro: è lo stesso io narrante che rivela, nell'ultimo spezzone intitolato ai fatti e alle memorie, la propria qualità di occasione oggettiva per il raccordo compiuto dallo scrittore di *Dentes*.

Immerso nei suoi ultimi sogni e ricordi, e già segnato dal senso della morte, il piccolo borghese si aggira per la Città divenuto ormai egli stesso un *Fato*, un tentativo letterario inserito dall'autore del testo complessivo fra gli altri racconti che hanno penetrato le *Memórias* (pp. 253-256).

Il rapporto di interdipendenza, che il muro di Miguel e l'attività letteraria del protagonista avevano prefigurato nelle prime digressioni metanarrative, appare pienamente realizzato in questa collusione finale — più esplicita e più profonda — fra i due assi costitutivi del romanzo.

Così i racconti brevi, prima inseriti in un gioco di equilibri che li vedeva alternativamente egemoni o succubi nei confronti delle memorie, sono infine divenuti parte organica dell'opera, elemento inscindibile dalle altre sue componenti. In questa nuova prospettiva strutturale, essi rinnovano le proprie funzioni, denotando l'intero testo attraverso l'illogica razionalità dei messaggi che li caratterizzano. Non più sfondo visivo o mero tentativo letterario isolato, i *contos* incorporati nel romanzo ne modificano gli aspetti naturalistici e deliranti, rendendo partecipi le vicende individuali e collettive di una dimensione diversa — feroce e rarefatta — dove la denuncia dell'assurdo quotidiano si fa necessaria e possibile.

La verifica effettuata attraverso i vari livelli di lettura sembra correggere e chiarire la prima impressione — di novità e

insieme di regresso — suscitata da questo recente lavoro di Ignácio.

La sua rivoluzione/costruzione, che in *Zero* si fondava soprattutto sullo scompaginamento delle forme espressive, attraverso le immagini anche graficamente distorte della cronaca quotidiana più immediata, si basa ora piuttosto su un'articolazione esasperata dei modi d'intreccio, dove si riciclano anche materiali usati in precedenti tentativi di ritorno alla 'letterarietà' ⁴².

Ma questa sperimentazione portata avanti sul piano delle forme si riflette e si conclude nell'ambito sostanziale della scrittura: letto di per sé, nella sua identità autofunzionale, il libro sembra trovare un raccordo positivo tra i sensi della *fabula* e quelli dell'organizzazione complessiva del testo.

L'emarginato che si riappropria della Città attraverso i *Fatos* da lui stesso elaborati finisce infatti per coincidere coll'immagine globale dell'opera, dove i racconti brevi si fanno mezzo determinante per vincere la frantumazione oggettiva del reale, evidenziandone le contraddizioni e anticipando il loro consapevole superamento ⁴³.

Erilde Melillo Reali.

⁴² Una differenziazione netta fra i diversi modelli dello sperimentalismo (italiano) più recente si legge in M. Corti, *Il viaggio testuale*, Torino 1978: « Sono individuabili, all'interno del neosperimentalismo degli anni 1965-70, due filoni (...). Certo non vi è assenza di schematizzazione se si parla di un piccolo corpus in cui il livello costruttivo è dominante, come lo intende Tynjanov, appartiene al piano tematico, cioè alla forma del contenuto, e un secondo corpus in cui il livello testuale costruttivo investe la forma dell'espressione; ma procedere da uno schema iniziale può essere una buona via d'accesso.

⁴³ « Quanto all'opera, essa conserva (...) pur se ridotta, la sua specificità funzionale e stilistica e, nella misura in cui le è oggettivamente possibile, la sua forza contestativa e disalienante, se è vero (...) che (...) il passaggio dalla preistoria alla storia non segna affatto la fine della preistoria. », F. Curi, *Perdita d'aureola*, Torino 1977, p. 260.

L'ARTIFICIO LINGUISTICO DI G. B. DELLA PORTA

(continuazione da AION - SR, XX-1978, 2)

ASPETTI SINTATTICO-STILISTICI

Nella sostanziale uniformità di lessico e di costrutti, che in questi tre testi teatrali pareggia il linguaggio degli interlocutori, si distinguono pochi tratti scenici, corrispondenti a esordii o perorazioni, che tendono all'enfatico e, almeno nei punti di attacco, hanno complessa orditura sintattica. Ma, superata la tensione occasionale, il che può capitare anche dopo poche righe, la sintassi delle partiture si stabilizza su un andamento lineare, procedendo per addizione coordinativa o per apposizione subordinativa semplice (sequenze di dichiarative, causali, temporali; mai intrecci). Ciò risponde ad una necessità di dialogo scenico; ma lo studio della teatralità è da cercarsi nella scelta degli elementi compositivi, nell'insistenza d'impiego di un formulario retorico ed ovvio, efficace proprio perché ovvio (di fatto o nell'intenzione), che spesso accoglie, e se ne fa bello, intarsii peregrini, anch'essi prevedibili e attesi e di effetto immediato sulla platea. Lo stesso, ma più problematicamente, può dirsi delle scelte lessicali.

Partiamo dal dialogo-prologo di G: il primo periodo, recitato dal segretario del re, e destinato a dar subito senso e misura del dramma già in corso all'apertura del sipario, è un periodo compatto, a convergenza interna, di 4 subordinate strette in un cerchio da un'interrogativa diretta, articolata in due segmenti subordinativi:

onde avvien

1 ch'innanzi l'alba

2 lasciando gli aggi

3 come che voi cercaste

* G = *Georgio*, Napoli 1611, e ms della Bibl. Naz. di Napoli; P = *Penelope*, Napoli 1591; U = *Ulisse*, Napoli 1614.

- 4 *da voi stesso celarvi*
 ... 1 *sfogar cercate l'interno affetto*
 5 *che vi turba ed ange?*

Questa compattezza iniziale, sottolineata anche dal ruolo dei personaggi e dalla funzione di apertura della scena, cede dopo breve giro alla disposizione per aggiunzioni multiple:

- 1 *Caro*
 1/a *e da me più ch'altri amato*
 1 *secretario fedel*
 1/b *d'anni non men*
 1/c *che di prudenza ricco*
 2 *quel dolor certo*
 2/a *e la mordace cura*
 3 *che il turbido mio cor molesta*
 3/a *ed ange*
 3/b *e da me mi rapisce ... (I 9 sgg)*

L'esordio di P, al contrario di quello di G, si snoda, fin dalle prime battute, lungo un tracciato di elementari connessioni:

- Oh quanto a noi diletta ardente priego*
che ... si drizza ...
Minerva son
che ... m'han tratto qui gli affettuosi voti di Penelope
qual gradisco ...
Ed io ottenni
che libero fusse Ulisse
suo marito
che nove anni ...
e con lusinghe oprato avea
che badava neghittoso
e avea posto in oblio ...
anzi a se stesso uscito era di mente.

Questo schema può considerarsi sotteso, come falsariga, a tutte le pagine dei tre testi. Spostamenti di linee sintattiche ed elevamenti di tonalità lessicale possono capitare in ogni mo-

mento. Non ci sono passaggi obbligati. Ma nelle scelte sembra che prevalgano criteri di regia. Sbalzi ed adeguamenti della lingua al ruolo del personaggio, quando ci sono, non sono casuali. Sta di fatto però che la scelta di mutazioni sintattiche per aggiunzione semplice, che sembra una scelta meditata e finalizzata a risultati di resa teatrale, è inficiata da « complicazioni » patologiche (sconnessioni per carenza di controllo, divaricazioni per abuso di fiducia nei propri mezzi espressivi) o da « complicazioni » tecniche (versificazione imbastita *stans pede in uno* e ricorrendo a inverosimili compromessi sintattici). E ciò conferisce a questi testi un aspetto di trasandatezza che insidia le buone intenzioni del lettore e scoraggia. Che poi questa trasandatezza, la pessima connessura sintattica dei periodi, l'eccesso di confidenza nei riporti letterari costituiscano altrettanti momenti di astuzia teatrale, è da dimostrarsi.

1. *Accusativo retto dalla prep. « a »* — Un residuo di sintassi dialettale è nell'uso della prep. *a* come segnacaso dell'ogg. diretto. Ma la sua presenza non è speculare. Su un complesso di 10.587 vv. ricorre 4 volte e sempre in costrutti di tipo particolare:

- 1 *a ciò per tempo non previddi* P I 128
- 2 *né può condannar legge a chi co 'l cenno* G I 913
- 3 *per ferir lui a me ferir nel petto* G IV 501
- 4 *a punto giunge, u' a te aspettando stava* U IV 97

Di questi 4 casi, se escludiamo l'1, non immune da sospetto di ref. (*previddi* per *pro-*; nella trascriz., infatti, abbiamo accolto quest'ultima lez.), tre sono espressi da pron. pers. (*a chi, a me, a te*); e in tutti, comprendendo l'1 ed escludendo il 2, il compl. ogg. precede il vb (*a ciò non previddi, a me ferir, a te aspettando*). Si prospetta una difficoltà, di natura più fonologica che sintattica, a usare il pron. pers., prima del vb, senza l'appoggio di una prep. che ne attenui l'ictus o ne prepari l'accentazione in seconda posizione (*a ciò, a me, a te*): un fatto tipico della pronunzia dialettale (un meridionale, per dire « te non t'ho visto » invece di « a te non t'ho visto », deve calarsi nel complesso culturale

e linguistico acquisito a scuola) che D. P. si trascina nella pagina letteraria. La sequenza *per ferir lui a me ferir nel petto*, in cui i due costrutti (ogg. senza prep. e ogg. con prep.) convivono in posizione chiastica, cioè in posizione retoricamente rilevata, indica di per sé una situazione condizionata a livello di inconsapevolezza critica. Il caso 2 (*né può condannar legge a chi...*) è particolarmente significativo perché la presenza della prep. *a* vi è giustificata dalla stessa necessità funzionale che la giustifica nella sintassi dialettale, per distinguere subito e nettamente il sogg. dall'ogg.

I casi qui rilevati sono troppo pochi e poco lineari perché possano essere investiti dalla responsabilità di connotare un aspetto della fisionomia sintattica di questi testi. Ma ad essi si possono affiancare alcuni periodi a struttura anacolutica aperti da un sintagma (*a* + pron. pers.) che nella prima intenzione dell'A. voleva forse determinare un compl. diretto e che poi è stato deviato o alterato dal sopravvenire di una modifica di rotta sintattica, non certo per ragioni espressive: *All'ostinato non bisognan prieghi; | a chi non può far grazia, il pregar suole | indurirlo e sforzarlo a magior sdegno* G III 450-52; *onde a chi per destin cadente e fiero | da quell'urna fatal venisse tolto, | irremissibilmente esposto fusse* G I 173-75. Si avverte una certa esitazione a cominciare il periodo o semplicemente il v. con un pron. non sostenuto da prep. Le prove in contrario sono scarse ed hanno suono stridente, quasi che il testo le respinga: *Ma te quai venti han qui condotto?* P I 458; *Perché schivaro i tuoi folgori, o Giove, | me, allor che fulminasti i miei compagni?* P III 570-71; *Soldato, tu me cerchi?* U V 10.

2. *Dativo di relazione* — Non sono accusativi retti dalla prep. *a* ma veri e propri dativi, determinati da modelli latini di reggenza verbale, i sgg.: *per sodisfar a lei* P I 9 (cfr. Dante, *Purg.* XI 71; *Par.* IX 79; X 15); *favorisci al tuo devoto* P I 407, che stanno sulla stessa linea del costrutto *chi le* (= a lei) *persuaderà che Ulisse è morto?* P II 85.

La forma pronominale *mi*, molto frequente in funzione di dativo di relaz., è sciolta alcune volte nel costrutto preposizionale *a me* in posizione enfatica, come p. es. nella frase: *A me*

non men trapassa il cuor nel petto | il dolor vostro che trapassi a voi G II 651-52; e in posizione enfatica e per ragioni metriche come, p. es., nella frase: *A me più affligge e mi trafigge l'alma | l'offesa che t'ho fatta* U V 555-56. In quest'ultima frase il sintagma *a me* è un espediente metrico: da un normale *più m'affligge e mi trafigge* è sortito *a me più affligge e mi...* per malaccorta esplicitazione del dativo etico *mi*: uno dei tanti episodi che aprono il tema della mediocre attitudine dell'A. alla versificazione: un tema sul quale si dovrà tornare più volte per spiegare deviazioni, trasgressioni e arbitrii sintattici.

Altra forma di dativo di relaz. in posizione rilevata e preziosa: *s'a lui sarai pietosa, a me sei cruda* U II 367. Funzione limitativa: *che colpa ci ha la figlia a quel che feci?* G III 402.

3. *Causa-agente con vb attivi* — Una figura di compl. di causa si presenta in alcuni passi di G e di U in posizione e con valore di compl. di agente. Il vb reggente è di forma attiva, e reca implicita un'idea di moto (*morire, crescere, cadere, muovere*). Non sono costrutti peregrini. Dante (*Inf.* VII 122; *Purg.* VII 28; *Par.* XXXI 83), Boccaccio (*Dec.* V 9 70 d), Boiardo (*O. i.* II vj 33) ed altri scrittori frequentati da D. P. ne offrono cospicui esempi. Ma D. P. li adopera senza malizia stilistica, il più delle volte sollecitato da un'idea, latente nella frase, di azione passiva: *morendo mia figlia da quel serpe* G III 187; *libero è il voler nostro [...] ma noi 'l facciamo dal piacer protervo* G III 835-36; *dal fragor mugge la foresta* G IV 345; *da questo l'idra in tanta furia cresce* G V 112; *e voi foste ancor libera dal fato* (= foste resa libera dal fato, il fato vi liberò) G V 642; *Cadde la vittima da molti e duri colpi* U I 292; *Cadde il re Agamennon [...] de l'adultero (de = da) 'nfame de la moglie* U II 446-47; *Da quel parlar altier [...] si mosse il cuor del giovanetto a sdegno* U V 54-56; *Poi che Troia arse da le greche fiamme* U V 248; *tosto si mosse da la Grecia il fiore | di chiari in armi e forti cavalieri, | da l'offesa comune e da l'oltraggio | ch'egli ardì fare al grande imperio greco* P I 520-23.

4. *Altri impieghi di prep.* — Abbiamo accennato altre volte alla costruzione meccanica di questi testi, compiuta con mate-

riali linguistici amorfi, senza riguardo né alla provenienza né alla convenienza ambientale, di tempo o di spazio. Questo modo di comporre si esplicita in una sintassi giustificata da regole atemporali, fuori del flusso storico, in combinazioni lessicali e frastiche ridotte a puri valori referenziali. A darcene una prima indicazione stanno alcune costruzioni sintattiche regolate direttamente dal latino ma non assunte con impegno letterario, con intenzione arcaizzante. Prendiamo questa frase: *Che dirò quando solo entrò le mura | di Troia* P II 115-16. Qui il ricorso al latino è indettato da una necessità metrica: è un banale espediente per far quadrare l'endecasillabo. A negargli preziosità stilistica sta il fatto che l'espansione successiva dello stesso vb *entrò* si estrinseca in un compl. regolare, retto dalla prep. propria del moto a luogo: *entrò le mura | di Troia e ne le più riposte parti*. Si ha così uno zeugma per formazione casuale e non per volontà retorica: una formazione meccanica per aggregati linguistici sottratti alle loro convenzioni grammaticali, alla loro unità storico-culturale.

Costruzione analoga è *i legni approdano i lor lidi* P I 229, su cui però grava un sospetto di ref. (*i* per *ai* o *a'*). Più regolari, ma ugualmente dedotte da un patrimonio sedimentario, senza tempo, le frasi sgg.: *la gran forza | mostra [...] in la mostruosa fera* G IV 133-34; *Idio quanto opra in noi, l'opra per meglio* G III 281; *voi erraste in me* G III 140; *si rivolgono in me queste tue piaghe* U V 343; *E se di (di = su, intorno a) questo mento, apriti, o terra* U II 230. La prep. *in* è usata in queste frasi ora nel senso di *contro* ora nel senso di *verso*: usi legittimi, ma compiuti come scelte indifferenziate su un piano paritetico di offerte. E che l'una valga l'altra, e che tutte siano materiale amorfo da usare senza preoccupazioni di convenienza stilistica o psicologica, lo prova una frase in cui *in* e *contro* sono usate insieme e una è di troppo: *or concita in me contro [...] di suspetto un turbo* U IV 237-38. La lettura di tutto il v. 237 (*suspetto il figlio, or concita in me contro*) chiarisce le ragioni metriche dell'operazione, sottolineando il modo disinvolto e meccanico di condurre i versi a misura. Alla formulazione di queste connessioni sintattiche presiede una sostanziale indifferenza per i valori storici della lingua. Nel fatto specifico, le prep. vengono usate come riempitivi senza valore sintattico,

zeppe a portata di mano, elementi neutri per le spaziature: *sovra nel cui supremo giogo* U I 425-26; *pensando poi d'averne a star di senza (= senza la figlia)* G II 300. Le prep. *sovra* e *di* sono pleonastiche per il rapporto sintattico, non lo sono per la misura metrica. Per il momento all'A. interessava solo questa circostanza, in dispregio a tutta la giurisprudenza linguistica.

Su un piano diverso sta la frase: *simile assai del più famoso eroe* P IV 112, nella quale il calco latino (*simile* col genitivo) è stato in certo senso sollecitato dall'opportunità di evitare la sequenza *assai al* che per D.P., che ignora la dialefe, si sarebbe inevitabilmente risolta in una abnorme sinalefe. Ad ogni modo, poco dopo, al v. 120 si registra il costrutto *simile a Dio*.

Costruzione razionalistica, ottenuta per distorsione dell'uso comune, in cui il vb *sodisfare* è usato con significato moderno e costruzione antica (*satisfacio alci de alqa re*), è questa: *lasciami sodisfar ancor di questa | ultima esperienza del suo amore* P V 245-46.

5. *Usi del relativo* — A parte la varietà non sempre differenziabile delle funzioni subordinative di *che* pron. relat. e congiunz., l'uso del pron. relat., nelle sue funzioni lineari e ortodosse, rivela un aspetto peculiare della sintassi di D. P.: la sudditanza alla sintassi latina e il conseguente razionalismo. Come se la sintassi italiana disponesse dei casi e potesse concedersi, nella disposizione delle parti del discorso, la stessa duttilità del latino, D. P. riprende col relativo rapporti sintattici che la distanza ha già tagliato fuori dal flusso della recitazione: *Ne' nostri annali si ritrova scritto, | de' quali noi facciam conserva degna* G I 187-88; *al mio padron [...] il vero dissi, | che l'avea commesso a la mia fede* U IV 150-51. Queste prop. relat., che riprendono un termine già distanziato, e che in latino sarebbero del tutto normali, possono considerarsi costruzioni arrischiate per manco di controllo o per indifferenza. Ma la loro tipologia trova corrispondenza in apposizioni connesse al loro oggetto o termine di riferimento con parabole di lunga arcata: *Mi portò Deiopeia nove mesi, | tua consorte, nel ventre* G III 121-22.

L'uso del relat. nella doppia funzione di pron. dimostr. e di pron. relativo è praticato qualche volta a rischio di equivoci:

nel v. *ma dato morte a chi diè pria la vita* G II 11 la forma *a chi* non è = *a colei che*, ma è = *a colei alla quale* (egli diè vita). Da quest'uso confidenziale derivano i costrutti sbrigativi (e abnormi) del tipo: *ritornato | donde dovea morir pria che partissi* P III 556-57 (= dove dovea morir pria che ne partissi). Questo pasticcio conferma il gusto di D.P. per le anticipazioni dei termini nei rapporti sintattici (cfr. esempi di prolessi e epanalessi); ma si può spiegare solo con una totale assenza di scrupolo grammaticale e semantico. È comunque in contrasto con le eleganti costruzioni latineggianti in cui il dimostrativo, posto enfaticamente ad apertura del periodo, è ripreso a distanza e definito dal relativo: *E colui la promessa e 'l fatto nega | che co 'l forse promette* G II 709-10. L'epanalessi è presente anche in prop. relat.: *un piano [...] cui discoscesa rupe forte il rende* U I 426-28.

6. *Infinitive* — Alcuni rapporti sintattici che ci aspetteremmo di vedere segnati dall'inf. direttamente retto da vb finito, o dall'inf. preceduto dalla prep. *a* in funzione finale implicita, sono invece segnati dalla prop. *di* + inf.: *che voglin par di minacciare il cielo* G I 49; *è prudenza di voler far* G III 283; *son disposto di ubbidirvi* G IV 50; *eccoci pronti di soppor l'alma [...] al vostro Dio* G V 478-79; *avezzo sono di schernir la morte* U V 162.

Questi costrutti, che chiaramente denunciano insicurezza nella determinazione funzionale delle categorie grammaticali (ma che nello stesso tempo possono farsi risalire a immediata necessità di conteggio metrico: in tutti gli es. citati l'eliminaz. della prep. *di*, o la sua sostituzione con *a*, sconetterebbe il verso), si svolgono paralleli ad altri costrutti, molto più numerosi, che legano direttamente l'inf. al vb reggente: *Chi soffrir basta si orgogliosi fasti?* P I 418; *è già tempo partir* G III 584-85; *si trova | per suoi affar nell'Oriente gire* G I 529-30; *Gite trovare Eumeo* U IV 99-100; *costretto gire* U II 140; *Ma l'usanza, che feci da la cuna, | dir la verità sempre* U IV 148-49; *in gran pericolo mi metto | vivo lasciarlo* U III 321-22. Guardandoli bene controluce, questi costrutti scoprono la stessa filigrana dei precedenti: lì la prep. *di* era o pleonastica o sostitutiva della

prep. *a* per ragioni metriche, qui, per le stesse ragioni, la prep. *di* o *a* è tolta di mezzo. A riprova si può indicare un periodo esemplarmente lineare e paratattico, che ostenta una commistione dell'uno e dell'altro tipo: *E doglioso in veder l'amata nuora, | Penelope, languir la notte e 'l giorno, | e disperato non veder più mai | l'amato figlio* P I 581-84. È certamente una sintassi attestata su posizioni arretrate, a mezzo fra la sudditanza al latino, al quale invidia la duttilità d'uso dell'infinito, e l'adesione a modelli letterari volgari, Boccaccio soprattutto. Un rilievo particolare, infatti, hanno in questa serie i costrutti esplicitamente dichiarativi nei quali l'infinito italiano prende la figura dell'infinito latino seguito dall'accusativo: *non mi hai detto il re Sileno data | aver sua figlia a Mammolin per sposa?* G II 509-10; *per avervi promesso voler fare* G III 227; *vede le membra aver cangiato loco* U I 295; *un simulacro veggio [...] aver persona tra l'umano e 'l divo* U I 333-35; *quando fusse saputo egli dannato essere a morte* U III 307-08. Meno regolare la frase: *Tu non bisogna prenderti altra cura* G II 355, dove l'impiego dell'infinito, indipendentemente dal rapporto logico, è sulla linea dei primi casi esemplati.

7. *Costrutti ellittici* — La cong. *che*, nel periodo dellaportiano, è piegata a tutte le funzioni possibili e marca, con ritmo spesso ossessivo, lunghe sequenze para-ipotattiche. Non sempre le funzioni sintattiche del *che* sono chiaramente distinguibili. Ma convivono accanto a queste serie connettive, alcune volte all'interno di esse, serie di periodi ellittici che sfruttano la duttilità del congiuntivo. Di norma, l'ellissi del *che* dichiarativo è applicata ad alcune forme cristallizzate: *credo tu sia, bisogna tu faccia, pare tu voglia* e simili. Ma D.P. va molto oltre queste forme ormai canoniche, ed estende l'ellissi ad un gran numero di rapporti, tenendosi però sempre su una rigida linea di ortodossia. La particolare eleganza di questi costrutti, la loro matrice classica, la loro netta diversificazione rispetto ai corrispondenti costrutti della sintassi elementare, impone controllo e cautela. Ne diamo larghe fasce di esempi sia per segnalarne la consistenza quantitativa all'interno di ciascuno dei tre testi, sia per farne notare le persistente regolarità: *né fia giamai mi*

domentichi P II 728-29; *come volete voi nova non abbi / sempre cagion di lamentarmi* P II 738-39; *come vuoi non stilli / gran pianto* P IV 323-24; *l'ira [...] e il dolor fan non possa contenermi* P V 567-68; *avvien per la cittade alcun non paia* G IV 37; *farò non venghi* G I 411; *s'avvien poi alcun di voi venghi a commetter fallo* G I 351-52; *aspetto [...] pregando la bontà dei sommi Dei / vi dian tal forza* G II 753-55; *Vi priego [...] non l'abbiate in odio* G III 594-96; *sta sospettoso quella / che dall'urna vien fuor sia la sua sorte* G I 182-83; *vi priego questo no 'l riceviate* G II 181-182; *non esser cagion per una donna / si strugga la cittade* G III 416-17; *farò vi lodiate* U I 725; *desia la vita sia breve* U II 45-46; *la vita [...] ragion vuol la ritogliate* U II 334-35; *non voglio l'amor del figlio l'amor proprio sforzi* U II 488-89; *piacesse a Dio [...] io fussi morto* U I 556-57; *quando mi stimo [...] i passati travagli [...] mi facesser gustar l'avanzo lieto* U II 463-65; *disiava [...] fussi stato sempre [...] conservo e servo* U 451-53; *serà bene [...] provveda al resto* U IV 8-9.

Un tipo di ellissi irregolare, in convivenza con ellissi regolari, nell'ambito dello stesso periodo, è indicato da questo es.: *allor che egli gridava ucciso sia, / colpillo nella bocca e troncò in mezo / la parola, che pria finisse quella, finì la vita* U V 67-70.

8. *Infinitive in costrutti divergenti* — Come abbiamo visto or ora, i costrutti ellittici sono molto frequenti in questi testi, e tutti, tranne qualcuno, che accusa forzatura magari per esigenza di metro, si dimostrano rifiniti con eleganza, disinvolti nell'uso del congiuntivo, del quale è ben sfruttata la duttilità sintattica e semantica. Altrettanta sicurezza, abbiamo pure visto, si riscontra nell'uso dell'infinito sia in posizione nominale sia, e più, in posizione di modo della prop. dichiarativa. Questa sicurezza, però, viene contraddetta e compromessa, per evidente rinuncia al controllo, in periodi a coordinazione divergente, nei quali, ad una prop. connessa alla reggente mediante esplicita congiunz., segue una coordinata ellittica o costruita con l'acc. e l'inf. o, peggio, con un inf. non connesso da alcun rapporto logico-sintattico. E capita spesso che un periodo, partito in una direzione sintattica, la modifichi bruscamente lungo il corso del dettato senza alcuna legittimazione formale, creando disor-

dine di rapporti. Sono i momenti di vero e proprio caos sintattico. Diamo alcuni esempi scelti fra i più evidenti: *Tal da un padron compenso a un servo dassi / che tolto da un vil fango [...] e posto di favori al colmo / sparger veneni [...] e alfin esser cagion di tanti mali* U IV 132-37; *Quando voi comandaste fosser tutti / [...] in arme posti [...] e star vigili e desti* U V 17-23; *non avessi udito che vi voglia / così fuor di ragion torvi la vita [...], farmi di sì vil gente abietta preda* U II 197-200; *serà bene [...] provveda al resto né [...] traporvi tempo* U IV 8-10; *vedendo desolato e voto / ed in ruina andar tutto 'l mio regno* G I 149-50; *Dico ch'è ogni ragion dal vostro canto, / ogni giustizia ed ogni onesto e dritto / esservi in vero* G I 337-39; *mi pareva di veder [...] il padre mio [...] trarmi a nozze [...] e gli instrumenti musici e le trombe / in mesto e rauco suon muggiasser tutti [...] e pareva mi dicesse* G II 132-40; *Un principe com'io dunque fia preso? e soffrir di catene indegno peso?* U II 103-04; *Dunque, mi nieghi tu d'esser mia figlia, / né di te dispor io possa a mia voglia?* P I 956-57; *ma bisogno ti fia vincer [...] e sofferir [...] e che t'esca di mente d'essere Ulisse, / e con gran forza superar te stesso* P I 375-79.

Dinanzi a questi modi sintattici, chi li considera potrebbe essere indotto a cimentarsi in un pezzo di bravura (critica) ripetendo per la sintassi di D. P. quello che è stato detto della sintassi di un suo vicino, G. B. Basile, di lui più giovane e più malizioso, che come lui muoveva ad una ambiziosa avventura letteraria con sorprendente imprecisione di strumenti sintattici; e potrebbe essere ancora indotto a contrapporre queste due irregolarità, meridionali, alla compatta regolarità rinascimentale e toscana, e magari, traendo di parametro in parametro, puntare ad un ingegnoso rompicapo: come mai, nella stessa età di quei due, un altro G. B., napoletano pure lui, G. B. Marino, si esercitasse in una sintassi regolare, geometrica, studiata e scandita.

La sciattezza di quelle costruzioni, nei vv. di D. P., stride, come abbiamo detto, con la disinvolta eleganza delle costruzioni ellittiche e con la perizia latineggiante delle infinitive. Fatto sta che l'irregolarità costruttiva non è limitata ai tipi che abbiamo esemplato. C'è d'altro e di più sconcertante. La fretta, la costrizione metrica, le pressioni e le « distrazioni » dall'esterno

hanno il loro peso determinante. Ma c'è al fondo una vera e propria indifferenza per la religione della lingua. Il suo patrimonio, la sua storia letteraria, la sua normativa non sono rinnegati, ma vengono sottoposti ad una manipolazione irrispettosa, in vista del risultato immediato della comunicazione con la platea: immediato nel senso di atemporale, di atemporale. Si ha ragionata convinzione, insomma, che sarebbe troppo semplicistico, dinanzi alla frequenza delle trasgressioni, parlare di reale, fisiologica o patologica incapacità all'ordine e alla misura sintattico-retorica. Alla stessa stregua va considerata la sciattezza metrica. Che D. P. sia un mediocre facitore di versi è fin troppo chiaro. Ma che non faccia nulla per coprire banali espedienti e per evitare cadute è ancora più chiaro. L'impiego che egli fa, a ciglio asciutto, di certe grossolane zeppe, come p. es. il ricorso a inversioni sintagmatiche e a spostamenti dei pron. relativi o delle congiunzioni per raddrizzare endecasillabi nati sbilenchi o zoppi, può spiegarsi soltanto con una sostanziale e divina indifferenza per questo genere di cose.

9. *Subordinazione-coordinazione* — In posizione e con funzioni diametralmente opposte ai costrutti ellittici stanno i periodi, molto numerosi, caratterizzati dall'impiego continuato della cong. *che*. L'impalcatura della subordinazione-coordinazione è affidata prevalentemente alle sequenze della cong. *che*, con valenze sintattiche non sempre ben definibili. È questo un tratto comune a molte fisionomie sintattiche quattro-cinquecentesche. Il proprio di D. P. andrà cercato nella proliferazione coordinativa e nelle variazioni di rapporti che intervengono lungo una stessa linea di periodo. Molte volte il periodo è aperto o ripreso con un *che* di valore narrativo, in tutto simile al *che* che il dialetto usa negli attacchi o agli snodi delle narrazioni. Ma vediamo le proliferazioni coordinative e subordinative. A sequenze di tipo semplice come le sgg.: *Veramente c'ho di voi pietà* G III 478-79; *E benché con ragion piangete un tanto | marito [...] | che vi giuro, per Dio, ch'ora affligete | l'alma d'Ulisse* P IV 368-72; *Ei segue [...] e non mai tira un colpo in fallo, | che da la lancia appena alcuno è tocco | che morto cade* U V 82-85; *appena il bando udissi, che si vide | un giovane U*

V 29-30; si affiancano sequenze complesse di proposizioni tenute insieme da un monotono variare della congiunz. *che*. Alcuni es.: *Un personaggio d'aria augusta io veggio, | che appena il primo pel l'adombra 'l volto, | che tanta maestà nel volto mostra | che par corone, regni, e scettri spiri | ch'a riverirlo mi commove e sforza* G IV 23-27; *Io Telemaco son, suo figlio; il quale, | quindi partendo per andarne a Troia, | erede mi lasciò di tanti affanni, | che per l'assenza sua il più infelice | sono, che, s'ei vivesse, il più contento | non sarebbe di me sopra la terra; | che, per saper novella di sua vita, | tutta Grecia ho ricercato ...* P IV 57-64.

Le risorse della *variatio syntactica* della retorica dell'aportiana sono piuttosto esigue; e comunque i nessi subordinativi sono così labili che danno al periodare l'aspetto del polisindeto semplice. Un esempio, non scelto a caso, ma neppure cercato come il più indicativo di una situazione: *Già stimo che venuto il tempo sia | che i tuoi falli puniti sian da Dio, | e la prudenza e l'intelletto t'abbia | tolto Idio, che non scerni quel che sei. | Su, sergenti, menatemi a la torre, | ché schivo di mirar più questa luce | e l'orribile aspetto di quest'uomo: | che l'inferno non ha più crudo mostro, | che per averlo più a vederlo mai, | io mi pento e vergogno d'esser viva* U IV 335-44.

Un confronto statistico fra periodi di questo tipo, di labile costruzione, e periodi saldamente costruiti dà il primato a questi ultimi. Specialmente negli attacchi e ai punti in cui il tono sale in solennità, e nelle narrazioni evocative di grandi fatti mitico-letterari, definiti da un lungo esercizio di declamazione oratoria, la sintassi è impeccabile. Ma proprio in questi casi trova conferma l'impressione che la lingua di D. P. sia il risultato di adattamento di elementi prefabbricati e manipolazione di materiali amorfi, destoricizzati. Può valere come esempio speculare l'attacco di G, dove il re Sileno introduce la storia mitica della sua sventura, oppure la descrizione dell'orrido lago, meta di tristi tributi: *da lei non lunge | un lago inonda abominoso, il quale | dal Tartaro infernal deriva e da la | Stiggia palude o d'Acheronte i gorgi ecc. ecc.* G I 54 sgg.; oppure una tirata pastorale, di chiara ispirazione tassiana, affidata ad Eumeo in U: un « a solo » sapientemente condotto che apre il primo periodo con un iperbato e lo chiude con un chiasmo: *O di*

gonfi pensieri e vani fasti | aura d'ambizion vana, tu mi hai |
tolto da' miei diletti amati e cari | per condurmi a le corti, ove
si vive | tra dubbiose speranze e certi danni, | dove la voglia
corre e l'opra è zoppa; | vota di lealtà, di amor, di fede, | ma
d'odii, frodi e di sospetti piena U I 411-21.

Sono passi lucidi e melodici, regolati dalla consuetudine letteraria e retorica, che corrono fra un minimo di invenzione e un massimo di indifferenza linguistico-letteraria. La tradizione letteraria si è formalizzata in patrimonio lessicale e fraseologico, da utilizzare in ogni sorta di occasione. Sicché la resa in corrente melodia di alcuni periodi o pagine ha ragioni non dissimili da quelle che alimentano la resa in segmenti sintattici irregolari di periodi di scarsa compattezza connettiva. Certo è che la preoccupazione sintattica dell'A. non è quella di comporre un insieme omogeneo, in cui le parti si dispongano armonicamente e formino un tutto unitario, ma è quella, invece, di saldare nella forma più sbrigativa possibile i pezzi che il casellario letterario gli fornisce a chiamata o a comando. Sul piano lessicale, p. es., l'ultimo passo che abbiamo riportato quassù (U I 414 sgg.), da questo punto di vista, è chiaramente indicativo. Al v. 416, infatti, registra questo accoppiamento di sost. e agg.: *diletti* (sost.) *amati e cari*. Un controllo appena appena severo avrebbe consigliato una variazione o uno sfoltimento, per evitare la tautologia *diletti/amati*, che oltretutto è repellente. Di solito la saldatura dei pezzi non è che aggiunta di frasi mediante labili nessi subordinativi o coordinativi, sequenze di *che* con funzioni, come abbiamo visto in più casi, imprecisabili o provvisorie. Capita poi spesso che nelle costruzioni per accumulo aggiuntivo si abbia involuzione di rapporti sintattici con passaggio immediato da un *che* relativo consecutivo, p. es., ad un altro *che*, pure consecutivo, ma non si capisce bene se in posizione irregolare di relativo o di congiunzione (*tale che*): *come potessi conseguir io sposa | che delle donne avesse il sommo preggio | e che con lei potessi menar vita | beata* G II 395-99. Altre volte la saldatura dei pezzi si frantuma in tortuosi giri ipotattici, in inverosimili abusi delle figure classiche della *transmutatio* e della *transiectio verborum*. Nel sg. periodo, p. es., una costruzione ellittica (*Giove vuol [...] la trasformiate*) forma groviglio con due segmenti di subordinazione dichiarativa

a distanza (*vuol ... e che ancor siate ... e che quella città ... abbia...*) e con segmenti interposti di subordinazione relativa, finale e temporale: *Giove vuol, de l'affanno del figliuolo | per ricompenso uguale, e che ancor siate | qual gran nume nel mondo riverito, | la galea, che qui in Itaca condusse | Ulisse, voi la trasformiate in monte, | di Feacia al cospetto, acciò che sia | testimon de la offesa tua deitate; | e che quella cittade, mentre il sol giri, | abbia quell'alto monte innanzi gli occhi* P I 203-11. Invenzione data, materiali pronti; a parte lo sproposito di far viaggiare Ulisse su una galea, l'A. non ci ha messo nulla di suo. Ma vedete con quanta fatica e ricorrendo a quante trasgressioni è venuto a capo del groviglio sintattico in cui s'era cacciato fin dall'impostazione. Tutto ciò dovrebbe far pensare a vero e proprio impaccio, a costituzionale incapacità scrittoria dell'A. Ma avrà pure un significato che questo A. non faccia nessuno sforzo, non si dia alcuna briga per smussare le asperità, per rendere agevole o almeno regolare il transito da una subordinata all'altra. Che si tratti di scritti non rivisti, passati alla stampa ancora inconditi, stampati a cura di persone poco accorte, non ci sono dubbi (si vedano a tal proposito le lettere di D. P. e di F. Cesi a Galilei; G. Gabrieli, *G. B. d. P. linceo*, in «Giorn. crit. d. filos. it.», 1927, p. 360 sgg.). Ma l'uso indiscriminato della *transmutatio*, dell'*inversio*, della *transiectio*, i periodi arrischiati o soltanto astuti, tenuti sul filo dell'anastrofe e dell'iperbato permanente, hanno una presenza determinante, e riportano il discorso all'indifferenza.

10. *Anastrofe* — Abbiamo detto che l'uso spericolato dell'anastrofe (*inversio/perversio*) è segno di indifferenza linguistica. In realtà la frequenza delle figure della *transmutatio verborum*, connessa con la frequenza della *mixtura verborum*, sotto la specie dell'iperbato e di altre figure, è dovuta all'eccessiva fiducia dell'A. di modellare una sintassi italiana sul razionalismo della sintassi latina, quasi fosse possibile compensare con la collocazione e con la logica interna delle parole la mancanza dei casi e di tutto il ricco e duttile apparato morfosintattico del latino. Si ha perciò che su questa base razionalistica e meccanica della lingua si concretizza l'atteggiamento di indifferenza, consistente

in un uso tutto strumentale delle risorse sintattiche. Tanto più che la prosodia interviene a spingere certe scelte altrimenti impensabili. Fatto sta che talune anastrofi rassomigliano molto da presso alla famosa tmesi attribuita ad Ennio: *saxo cere comminuit brum*. Una è, p. es., questa: *forse 'l conosco, | quivi e (= e quivi) te ne darò qualche novella* P I 478-79; un'altra è: *e vi ricordo quanta sia la stima | e 'l nome di Telemaco, e sia quanto (= e quanto sia) | riguardevol di volto* U III 186-88; e altre ancora: *un sì ufficio crudo* G III 530; *per cagion s'ucciser d'un sol uomo (= per cagion d'un sol uomo si uccisero) | quanti Troiani l'Asia sostenea* P I 526-27; a cospetto delle quali sembrano elementari e normali inversioni quelle contenute nelle sgg. frasi, che in altri testi parrebbero intollerabili: *per lo vostro comando eseguir tosto* U I 535 o *acciò vi debba de l'a me data vita grazia darvi* U III 370-71. Altre inversioni, simili a queste ultime, sono le sgg.: *concederla se pria non mi prometti* P II 532; *di numero se pochi* P IV 622; *interpretar futuro il male (= il male futuro)* U V 546; *in cui fuggir dovea loco mia speme (= nel cui luogo)* U IV 251; *Perché tanta d'Ulisse hai di veder cura? (= tanta cura di veder Ulisse)* U V 231; *la gentilezza se no è in tutto spenta (= se la gentilezza non è)* G II 470.

Ma i casi più frequenti, e che lasciano più pensosi, sono quelli in cui il nesso subordinativo *che* (pron. relativo o congiunz.) è spinto fuori dalla linea usuale, staccato e invertito rispetto al suo termine logico-sintattico, così da formare inaudite anastrofi: *comanda alle donzelle | le porte [...] | che chiudan de la sala (= che chiudano le porte)* P IV 566-68; *son spenti e morti | che desiavan lei tutti i mariti (= i mariti che)* P V 54-55; *bastar può sovra voi ch'io non disfoghi | il mio giusto dolor (= ch'io non disfoghi sovra voi)* P V 134-36; *e fo da l'onde | che siano trangiottite* P I 110-11; *pensando forse [...] che trafiggere il petto si volesse (= che forse si volesse)* P II 381-82; *non sapete amor con ira | ch'odio chiamar si dee (= che amor con ira si dee chiamar odio)* P II 784-85; *Solamente | ch'ella può (= ché solamente ella può ...) far parer che l'innocente | peccò sol per error* P V 430-32; *Conosco quanto dice che gli è vero* G I 526; *della beltà ché l'allegrezza è 'l fiore (= ché l'allegrezza è il fiore della beltà)* G II 86; *e son per informarmi uscito fuori | che si fa (= per informarmi che si fa)* G II 427-28;

Da Cappadocia mentre ch'io mi parto G IV 1; *forza è le man che vi leghiamo* G IV 309; *rallegrarmi [...] più di tutto liberi che siamo* G V 682-87; *farò che cada [...] e 'l desir di regnar che seco pera (= e che seco pera il desir)* U I 686-87; *Io mi contento [...] nella Cefalonia che se ne vada* U III 328-29; *Vi ricordo quanto sia [...] e che dagli occhi aria celeste spira (= e che aria celeste spira)* U III 191.

L'elenco non è completo, avendo tralasciato di segnalare costrutti irregolari ma tollerabili (*e volete alle nozze d'una figlia | che non vi sia presente la sua madre?* G II 357-58; *ma tutto in odio or ch'è cangiato* U IV 327) e costrutti misti. Anche di quelli elencati alcuni possono considerarsi tollerabili (*da Cappadocia mentre ch'io mi parto; forza è le man che vi leghiamo*), ma la maggior parte stanno al limite del grottesco sintattico. Inoltre sono quasi tutti provocati da necessità prosodica: alcuni per elementare calcolo numerico delle sillabe (*e volete alle nozze d'una figlia | che non vi sia presente la sua madre; e 'l desir del regnar che seco pera*), altri per tenere la sequenza ritmica nella regola dell'endecasillabo a maggiore o a minore, con cesura dopo la 6. o dopo la 4. (*bastar può sovra voi || ch'io non disfoghi; da Cappadocia || mentre ch'io || mi parto*). Ciò non toglie che siano non infrequenti i versi zoppi e i versi abnormi per eccesso di sinalefi e sineresi. Ma la sorpresa viene soprattutto dalla disinvoltura con cui D. P. risolve i suoi problemi di prosodia spostando le parti del discorso senza discrezione. È una scelta di campo. Il ritmo della dizione gli preme più d'ogni altra cosa; la perfezione, anzi la regolarità linguistica, passa in second'ordine.

11. *Iperbato, epifrasi, zeugma* — Alcune delle *transmutatio-nes* o *inversiones-perversiones* che nel paragr. precedente abbiamo elencato come anastrofi sono in realtà iperbati. Il fatto è che abbiamo iperbati chiaramente ordinati secondo la collaudata tradizione classica della *transgressio* e della *transiectio verborum* e iperbati misti con anastrofi che rispondono, alcuni, ad una accesa volontà di *mixtura verborum*, e fin qui siamo nella regola del gioco, altri ad una improvvisazione di rapporti sintattici che portano, per eccesso di libertà, ad una rottura delle regole della

dispositio. Non si può dire che ci sia da parte dell'A. una volontà programmatica di rompere l'armonia delle regole. C'è soltanto un processo di strumentalizzazione delle regole, con totale assenza di riverenza. L'impiego dei tropi più consumati, di forme e figure codificate dalla più frequentata letteratura classica è compiuto con la stessa sostanziale indifferenza con cui viene spesso turbato l'ordine del periodo, all'interno delle proposizioni e persino all'interno dei sintagmi. Sta alla base di questa utilizzazione indifferenziata una concezione razionalistica della lingua e un tecnicismo consequenziale che giustifica disinvolute manipolazioni o forzate connesure.

Fuori dei casi di singolare forzatura nella *dispositio*, l'iperbato è la più praticata delle *figurae per ordinem*, come quella che favorisce la tendenza, che talvolta è necessità, dell'A. a ottenere la melodia dell'endecasillabo, qualche volta soltanto la regolarità, mediante la variazione delle parole. Si capisce che, usando l'iperbato in questa funzione, ci si apre la strada alle anastrofi e alle epifrasi più arrischiate.

Gli iperbati più usuali, presenti in ogni periodo dei tre testi, si possono considerare rappresentati nei seguenti tipi: *Di chiari in armi e forti cavalieri* P I 521; *un d'arte e di natura altero mostro* G I 52; *il fiero ne' Lernei campi domitor de mostri* G I 82-83; *ogni d'umanitade ordine e legge* U II 138; *e i primi da voi fatti fur miei vezzi* G III 124; *il verace d'Apollo oracol santo* U II 176; *ne' più ciechi e della reggia più riposti seni* G I 4; *con un di lance e spade armato stuolo* U V 50; *caro e da me più ch'altri amato servo* G I 9; *dopo tanti | e per terra e per mar sofferti affanni* U I 706-07; *eccomi a spender con la vita pronto* G I 23; *quello de l'alme sciolte acerbo e fiero | giudice* U I 82-83; *Di luto fabricai, di pali e sassi, | povera sì, ma ben commoda casa* U I 430-31.

Epifrasi usuali e normali, entro la figura di un iperbato o no, si possono raggruppare intorno a questi tipi: *Dal Tartaro infernal deriva, e da la | Stiggia palude o d'Acheronte i gorghi* G I 55-56; *voi, da ambizion fastosa spinto | e di regnar da l'essecrabil voglia* G I 326-27; *Non error, non tempesta qui mi ha spinto | di mare, né di venti orrido turbo* U V 214-15. Non infrequenti in D. P., ma certo non normali, sono le epifrasi di questo genere: *acciò la candidezza del tuo volto | nel vermiglio*

color fiammeggi, e 'l vago (= la candidezza e 'l vago) G II 50-51, da cui derivano, o a cui si possono far risalire costrutti che non sono però epifrastici, nel senso proprio della figura retorica così chiamata, ma lo sono per il procedimento aggiuntivo che protraggono nel periodo fino ad uscir fuori dai limiti della norma. Riprendiamo un es. riportato poc'anzi: un es. di epifrasi a ridosso di un iperbato, e vediamo come in esso il processo dell'*adiunctio* dall'epifrasi porti allo zeugma: *Non error, non tempesta qui mi ha spinto | di mare, né di venti orrido turbo, | ma per desio del proprio voler mio* U V 214-16. Diciamo zeugma; in realtà si tratta di spostamento di costruzione; di deviazione da una linea sintattica verso un'altra. Questo fenomeno può verificarsi anche in periodi a struttura lineare, nei quali la pressione comunicativa potrebbe essere incanalata e risolta senza traumi sintattici. Un es.: *Vedendo desolato e voto | ed in ruina andar tutto 'l mio regno* G I 149-50: è uno zeugma, disposto però su un taglio troppo arrischiato per essere una bonaria figura retorica e non piuttosto una figura troppo estensiva dell'indifferenza linguistica. È insomma uno zeugma che si trascrive in una delle deviazioni sintattiche che abbiamo indicate come caratteristica essenziale di molta parte del tessuto sintattico della pagina dellaportiana. Si ha, infatti, che un periodo, in se stesso compiuto, venga integrato da una o più coordinate impostate diversamente, orientate in tutt'altra direzione:

P I 956-57: *Dunque mi nieghi tu*
— *d'esser mia figlia*
— *né di te dispor io possa?*

P II 518-19: *Ramentati lo stato*
— *dove sei*
— *e di tante ruine circondata*

P I 375-79: *Ma bisogno ti fia*
— *soffrir sì disusata voglia*
— *e che t'esca di mente essere Ulisse*
— *e con gran forza superar te stesso*

La figura dello zeugma normale, come figura tipica per *detractio*, di natura sintattica o semantica, è così diffusa in questi testi che non mette conto rilevarla. Di solito si giunge allo zeugma, cioè alla *detractio*, dal processo inverso dell'*adiunc-*

tio, per improvviso mutamento di rotta, per distrazione di elementi o per semplice espediente completivo, quando non avviene per espediente metrico: *non fumeran gli altari de l'offerte | vittime, né le fiamme arabi odori* P I 45-46: e questo è uno dei casi più ortodossi. Meno ortodosso, o meglio niente affatto regolato, è il sg.: *Qui non di gloriosi capitani | vedrete i vanti, o vecchi avari e sciocchi* P prol. 46-47, dove *o vecchi avari* è compl. diretto di *vedrete*. Dello stesso tipo, ma che implica una deviazione più che una detrazione, è il sg.: *Qui s'impara l'esempio de la vita | lodata e d'abborrir ogni azione | disonesta* P I 62-64.

Un caso evidente per *adiunctionem simplicem* che si presenta, a cose fatte, come figura per *detractio* è il sg.: *io non ho rifiutato maritarmi, | ma sì ben così infami, empì mariti* P II 509-10. Ma il tipo più frequente, che denuncia confusione vera e propria nella disposizione logica degli elementi, e che dà una larga connotazione a questi testi, è il sg., del resto simile a tanti altri periodi esemplati fra i casi di divaricazione o di diversione di costrutti: *Ecco che ogniun di lor vi fa un presente: | se non condegno a la grandezza vostra, | almen compensa gli animi devoti* P III 111-13.

12. *Anacoluto* — Gli anacoluti regolari, che cioè si inseriscono regolarmente fra i tipi previsti dalla nota figura di sintassi, non sono molti: e quelli che come tali possono classificarsi, di solito sono rimescolati entro un ordine sintattico già turbato, come avviene, p. es., in questo periodo: *Sacro eroe, [...] | noi questo sacro e venerabil giorno, | che dal ciel ricevemmo un sì gran dono, | sarà a noi venerabile per sempre, | celebrato con ode ed inni e canti, | di Dio lodando il glorioso messo* G V 792-99.

I casi classici di anacoluto, che si rinvencono in questi testi e che per lo più si enucleano da un magma sintattico complesso, si muovono entro parametri esemplari, che si possono contenere entro la casistica dei periodi composti per divaricazione di costrutti o per aggiunta impropria: *Sovragiunse il ciclopo Polifemo, | e stimando che fussero corsali [...] a prima giunta due compagni foro | ghermiti* P I 69-72; *quando | voi, desiando 'l mio*

ritorno, in sogno | un'aquila v'apparve U I 360-62; *ma l'usanza, che feci da la cuna, dir la verità sempre [...] il vero dissi* U IV 148-50.

Meno classici, ma non imprevedibili: *vengo | a riveder l'amata Itaca mia [...] e riveggia 'l mio re* U II 31-34; *un padre deve | acconsentir che a divorar si dieno | d'un serpente le carni de sua figlia? | e cada in me sì abominevol colpa?* G II 375-78. Sono anacoluti; ma bisogna considerare che la loro pronuncia in scena, a membri staccati, il primo dopo l'interruzione di un interlocutore, il secondo dopo un'interrogazione interpolata fra i due membri (si veda il passo completo nel testo), elimina l'irregolarità sintattica, facendo rientrare i casi nello spezzato della recitazione.

Gli altri casi di sconessione sintattica, che cioè presentano proposizioni agganciate alla reggente o fra loro in modo difforme, e che con termine generico qui potremmo chiamare anacoluti, è preferibile farli rientrare fra le deviazioni di costrutto, che abbiamo già visto. È preferibile perché costituiscono una costante in un sistema sintattico dominato da un tipo molto vario di *adiunctio* irregolare. Ne abbiamo visto alcuni tipi, che abbiamo classificato fra l'epifrasi e lo zeugma. Lo schema sintattico di queste deviazioni può essere indicato in un periodo come questo: *Ma la speranza c'ho, che, ritornando | Ulisse a casa, ne vedrò vendetta, | il gran duol ne disfogo e disacerbo* P IV 517-20, nel quale si ha anacoluto perché l'impostazione della reggente, *la speranza c'ho*, è rimasta senza compimento; ma nello stesso tempo la deviazione propriamente anacolutica si biforca in due apodosi senza appoggi: *ne vedrò vendetta — il gran duol ne disfogo e disacerbo*. E se si integra il costrutto col vb che manca, *Ma la speranza c'ho [è questa]*, si regolarizza una delle apodosi, mentre l'altra rimane non connessa né alla reggente né alla dipendente. Per dare regolarità al periodo dovremmo riscriverlo interamente, dovremmo cioè alterare un aspetto peculiare del testo.

Un altro modello: *Spargendo poi sopra gli altari al foco | il don che manda a noi l'Arabia e Sabba, | (veggio) che non spargono al ciel gli usati odori; | sorgere le fiamme poi sanguigne e rosse, | e le cime doppiarsi in vari luoghi | e da volumi attorti uscirne il fumo, | che mostran sopra me vendetta e sangue* U I

282-88. In questo periodo, che è propriamente una parte di periodo, abbiamo il ripetersi di una pratica già individuata: l'aggancio alla reggente, con nessi semantici e grammaticali diversi, di proposizioni che invece, per essere in coordinazione, dovrebbero svolgersi secondo la regola dell'*isocolon*:

veggiò

- *che non spargono odori*
- *sorger le fiamme*
- *le cime doppiarsi*
- *e da volumi uscirne il fumo*

Quattro coordinate, ciascuna delle quali occupa un verso e tutte insieme continuate, per via aggiuntiva, da una relativa che si collega semanticamente ai loro oggetti (*non sparger odori, fiamme, doppiarsi delle cime, fumo*). Il fatto che ciascuna delle dipendenti costituisca un verso, e che quindi abbia una sua autonomia semantica e ritmica, è importante perché fa capire che la direttrice delle composizioni è determinata da esigenze di simmetria e di ritmo. Si ha insomma, come al solito, che la resa metrica prevalga su tutte le altre ragioni. Resa metrica vuol dire resa elocutiva, emissione rivolta più ai sensi che all'intelletto. Un fatto teatrale, insomma. Un verso che nella dizione incespica è più repellente, per la platea, che qualunque violazione di sintassi formale.

13. *Ripetizione e antitesi* — La tecnica dell'ornato è praticata con calcolo teatrale. Rivolta all'effetto immediato, da consumare in platea, si giova della paronomasia e dell'antitesi in primo luogo, come figure di parole che più direttamente colpiscono l'uditorio per la vistosa stranezza o, che è lo stesso, per la bravura. Poco frequentata è in questi testi dell'aportiani l'anafora. Ma sia certi casi di anafora sia certi casi di epifora accusano forzatura e, praticamente, proprio perciò denunciano la ricerca dell'effetto. Si registra questo costrutto: *Poiché pari ad Ulisse non si trova | dove si scuopre il sol, dove si cela | e dove a noi si accosta, ove dechina* P I 158-60. Le varianti *dove ove* sono dovute alle ben note ragioni di calcolo prosodico. Le

varianti *dove si scuopre | dove a noi si accosta, dove si cela | ove dechina*, varianti di parole non sostenute da alcuna esigenza concettuale, indicano ricerca di effetto, indulgenza melodica indipendente dai contenuti.

Un tipo di epifora, che capita pochi vv. dopo i precedenti, si dispone su una linea quanto mai tortuosa sia dal punto di vista stilistico sia dal punto di vista strettamente semantico: *Or dunque Ulisse, a mio disdegno ed onta, | è giunto a riveder Itaca e 'l figlio, | ed io mi resterò col cieco figlio? | Egli starassi allegro e trionfante | e vanterassi avermi cieco il figlio, | ed io pieno di doglia e di rammarco?* P 189-94. In questo periodo la scarsa efficacia dell'epifora è appesantita dal maldestro tentativo di paronomasia (o piuttosto di *poliptoton*): *col cieco figlio — avermi cieco il figlio*. Né, a dare scorrevolezza al periodo, giova l'accento di allitterazione *figlio-doglia* degli ultimi due vv.

Un altro tipo di epifora, che per il significato tragico della situazione in cui si colloca dovrebbe scandire il pulsare della morte, è dato da questo periodo: *Mio consiglio è di non dar tempo al tempo, | anzi, pria che muoia io non giunga il tempo, | io preverrò con la tua morte il tempo* U II 314-16. L'A. ha intenzionalmente addensato in questa sequenza valori e sensazioni gravi. La parola *tempo*, come parola chiave del contesto, dovrebbe ritmicamente scandire la pulsione di morte, resa fonicamente sensibile. E bisogna dire che la collocazione ritmica è pari all'intenzione. Ma solo in parte o in minima parte. Perché a guastare il costrutto sta quella contorsione sintattica del v. centrale (315): *pria che muoia io non giunga il tempo* che sta per «*pria che non giunga il tempo che muoia io*»: un modello di anastrofe forzata al limite dell'incomprensibile, che ha il solo scopo di salvare l'epifora e che, per tenere il verso a misura, elimina un nesso subordinativo, cioè un secondo *che* (*pria che ... che non*). Ma è, in fondo, anche quest'ultima, una prova della tensione teatrale di questo dettato.

Altre forme di ripetizione, tra anafora ed epifora, sono diffuse, anche se limitatamente, nei testi: *suolsi talora acconsentir un male | per schivar con un mal ben mille mali* G I 360-61; *ma qual morte sarà più di te morte, | quando morir si vuole e non si puote?* G I 440-41; *Comandi quello | che possa e debba far, ché quanto debbo | mi sforzerò di fare e quanto posso* G I

232-34; *Ma qual fera sarà più di te fera, | che s'assomigli a te nell'esser fera? Qual dragon sarà mai più di te drago, | che s'assomigli a te nell'esser drago? | Or va nelle spelonche ed ivi godi, | re de' dragoni, a incrudelir ne' draghi* G III 196-201.

Ripetizioni e paronomasie, in parte presenti negli es. prec., si intrecciano nei passi che vogliono fermare un momento o un pensiero decisivo, una svolta di azione: *vi sia | mescolato il sospetto, e sia sì grande | ch'anco il sospetto insospettito resti* U I 114; *Nel perdonare augusto, ed è nei duoni | augusto ed augustissimo nell'opre; | e 'n tanto animo augusto e così vasto, | teatro angusto al suo valore è il mondo* G IV 175-78. Paronomasie insistite, poste a segnale di particolari svolte sceniche: *Tu che col saggio tuo consiglio e senno | antevèdi, provedi, e già che vedi | che di pensieri ondeggiò in un gran mare* G I 18-20; *il duol mi rapisce il senso e 'l senno* G I 525; *sconsigliato consiglio* G II 12; *a me fur sempre i sogni veri segni* G II 119; *eran bastanti a farla morir prima che morisse* G IV 374-75; *ch'è d'ogni eloquenza il mastro e il mostro* U III 29.

Ma la figura più interessata alla teatralizzazione dell'*elocutio* è l'antitesi in tutte le sue variazioni, di frasi e di parole singole. L'*oxymorum* ha in questi testi una parte rilevante, ma non preminente. Di solito l'antitesi è di pensiero (*res*) e di frase (proposizioni contrapposte, messe in evidenza da costrutti paralleli, spesso in posizione chiasmica): *fra dubbiose speranze e certi danni, | dove la voglia corre e l'opra è zoppa | vote di lealtà, di amor di fede, | ma d'odii, frodi e di sospetti piene* U I 418-21; *il cor mi cruccia | un sospetto lontano, un vicin male | par che da lungi scuopra* U I 261-63; *L'ira che mosser quei giunse nel volto | pallido un bel rossor, sì che le diede | la disgrazia più grazia e più bel viso* G IV 328-30; *mi tien viva in sì penosa morte* P I 1055; *che il confidente diffidente 'l renda | e nemico l'amico* U I 74-75; *si vive allor che con valor si muore* U V 165; *infida per te divien la fede* U IV 251; *piango la povertà del mio tesoro* U V 345; *dà un bel morir più bella morte nasce* G III 294; *è un viver nella morte* G III 695; *se tu nella pietà sei sì crudele* G III 727; *sta tra tenebre chiare e oscura luce* G I 52; *oscuri lampi* G I 94; *disperata allegrezza* G V 229; *disperate speranze* U III 495; *ricca povertà* U I 467; *sconsigliato consiglio* G II 12. Frase ad effetto per l'incredibi-

lità dei rapporti semantici, ma non ben definita dal punto di vista dell'antitesi, è la sg.: *notar ne' corpi e navigar nel sangue* G III 398.

14. *Epanalessi* — L'eanalessi come *geminatio* semplice è rara in tutti e tre i testi, mentre è molto diffusa, invece, l'eanalessi come ripresa dell'ogg. diretto o indiretto della frase mediante un pron. in en- o proclisia. Questi tipi di eanalessi volgare non sono in nessun modo classificabili fra le astuzie retoriche, ma piuttosto tra i fenomeni di trasandatezza. Tuttavia, poiché è un tipo di eanalessi propria del parlato, si può avanzare l'ipotesi che anche questa figura sia in funzione teatrale, o che comunque per esigenza teatrale non sia attenuata.

L'eanalessi del tipo usato in questi testi è rara o del tutto inesistente nella tradizione lirica dantesca e petrarchesca praticata dal D. P. È invece frequente negli scritti in prosa (cfr. Spongano, intr. a Guicciardini, cit., p. CXXIX) anche di ottima scuola. Ma una siffatta ascendenza è improponibile per dei testi tragediografici. E d'altra parte sarebbe non tanto semplicistico quanto poco convincente accantonare il fenomeno con una etichetta di trasandatezza, tanto più che è un fenomeno che convive a fianco o entro costruzioni razionalistiche, modellate sulla sintassi latina, che non sono poche, ed anzi costituiscono per questi testi uno schema obbligato di riferimento. Ad ogni modo va segnalata l'endemica incertezza nell'uso delle forme pronominali, responsabili della maggior parte delle figure eanalettiche di questi testi. Nella parte di questo art. dedicata alla morfologia sintattica ne abbiamo elencato esempi persuasivi ed esaurienti (XX,2, p. 349 sg.).

I tipi di eanalessi presenti con maggiore continuità nei testi si possono raggruppare intorno ai sgg. es.: *Vanno al palaggio [...] per darne compimento a quelle nozze* G II 20-22: un esemplare non raro di eanalessi in prolessi (un bisticcio, insomma) che cade in uno dei periodi più scompensati, sintatticamente e stilisticamente, di questa tragedia: un discorso di servo sciocco e saputo che mette insieme un'antologia di sconessioni sintattiche e semantiche forse allo scopo di suscitare il riso. Un'altra eanalessi in prolessi nello stesso testo: *non convien*

ora [...] che ne veda / de' primi giorni miei l'ultima sera G III 140-42. E ancora: *Gran ragion mi sospinge [...] ond'io degno supplicio tor ne debba da così scelerato ed empio seme* U II 349-51. E si badi, per sottolineare la volontarietà sintattica e non prosodica, che di questi esempi solo quello mediano (G III 140-42) prospetta la necessità metrica della zeppa *ne* (*senza alcun mio demerto, che ne veda*). Negli altri, infatti, si sarebbe potuto far quadrare il conto delle sillabe mediante una semplice rinuncia all'apocope (*darne compimento / dare compimento; torne debba / torre debba*). È poi da segnalarsi a parte una prolessi che genera anacoluto: *mentre a ciò consentir le piacquè e volse / la mia crudele e inesorabil sorte* G I 33-34.

Ma la maggior parte dei casi di queste trasgressioni gravitano intorno a questi modelli di ripresa a contatto o a distanza: *Gli uomini degli uomini ne han cura* G II 361; *lo prega / che le porgiate l'onorata destra / che la possa baciar* G II 175-77; *comandarò che 'mmantinentemente al figlio / gli sia reciso l'odiato capo* U II 489-90; *che per averlo più a vederlo mai* U IV 343; *quel che a me non lece farlo* G I 553. Sono poi da considerarsi normali le riprese a distanza, ed è inutile elencarle, nei casi in cui l'ogg. apre enfaticamente il periodo o è enunciato con un partitivo: *Questo infame bugiardo, acciò che il fallo / [...] riceva il pago, / l'ho a morte condannato* U IV 193-95; *né di nozze intesi mai / farmene motto* G II 475-76 ecc. ecc. E tuttavia non si può non notare l'andamento prosastico, parlato, conferito a questi vv. dalla epanalessi, mentre perdura la melodia della dizione, affidata al ritmo. Del resto, a convalidare l'ipotesi del risentimento del parlato e addirittura di inflessione dialettale, in questi costrutti, sta un'accezione, certamente incontrollata, di una locuzione pronominale propria del dialetto: *ce la chiedo per moglie e senza dote* (ce = gliela) G V 564.

Sono da segnalare infine forme di epanalessi in costrutti relativi: *un piano [...] cui discoscèsa rupe forte il rende* U I 426-428.

15. *Aggettivi - Duplicazione/accumulazione* — Uno spoglio del sistema aggettivale darebbe come risultato un inutile elenco: inutile perché ripetitivo, all'infinito, di una situazione esempla-

bile in una campionatura limitata e organizzata su non più di due piani: a) l'agg. in questi testi ha funzione esclusivamente amplificativa ed è, rispetto al sost., rituale, nel senso che risponde ad una scontata convenzionalità di rapporti interni e di riferimenti esterni; b) la funzione amplificativa dell'agg. si esplicita, nei momenti più enfatici (racconti, allocuzioni, proteste ecc.), ma anche nei momenti discorsivi, in duplicazioni o accumulazioni sinonimiche, quando non è coinvolta in antitesi. Diamo qui di seguito la situazione che risulta da uno spoglio compiuto su alcuni passi tratti dai tre testi, da porre a confronto:

P I 1-67: aggettivi rituali: *aspetto altier; regia illustre* 1; *spettatori dignissimi* 4; *ria morte* 16; *isfacciate meretrici* 48; *affamati parassiti* 49; *ingordi ruffiani* 49; *giovani oziosi* 51; *Penelope casta* 53; *immutabil fede* 54; *cor sincero* 54; *inviolata castitate*. Duplicazione/accumulazione: *ricca e superba mostra* 3; *istoria real sublime ed alta* 5; *successi lieti e sanguinosi* 11; *opre malvagie, inique e felle* 15; *migliori e scelti ingegni* 19; *lieti e festevoli successi* 21; *spettacol vile e basso* 22; *vili e basse persone* 23; *mesti successi e sanguinosi* 26; *tragedia superba e altera* 27; *servi astuti, fraudolenti, iniqui* 50; *pudico e sviscerato amore* 52; *servi ladri, empi, rubelli* 61; *azione disonesta, sfacciata, iniqua e vile* 64. Per la disposizione sono cercate le simmetrie che ripetono le consuete figure sintattiche dell'isocolon, dell'iperbato, dello zeugma, del chiasmo: *spettacol lieto per gli lieti e festevoli successi* (20-21); *vile e basso per le vili e basse persone* (22-23); *per li mesti successi e sanguinosi* (25-26); *gravi ancor per le sentenze gravi* (29). La pressione o soltanto intenzione retorica dà a volte luce di novità alle sequenze aggettivali; ma si tratta di solito di un imprevedibile in antitesi, che consuma l'imprevedibilità nella convenzionalità della figura: *successi lieti e sanguinosi* (11), che del resto è caso unico nel passo spogliato.

P I 517-610: aggettivi rituali: *bella moglie* 519; *valor immenso* 533; *giovani superbi* 539; *Samo ondosa* 540; *selvosa Zante* 540; *voluntario essiglio* 577; *amata nuora* 581; *amato figlio* 584; *caro nipote* 584; *odiati tetti* 595; *letto marital* 600; *pura fede* 600. Duplicazione/accumulazione: *ladron perfido e ingrato* 518; *valorosi invitti eroi* 531; *soleenni e delicati cibi* 554; *arpie fame-*

liche e voraci 555; *canuta età debole e frale* 579; *età troppo vissuta e lunga* 590; *misera Penelope, infelice, vedova, afflitta, sconsolata e mesta* 594; *immacolato e intatto* (letto) 601; *fronte orgogliosa, serena* 606. Uniche *coniuncturae* in cui l'agg. o uno degli agg. giunge imprevisto rispetto al sost.: *soleenni e delicati cibi* (554) e *fronte orgogliosa, serena* (606). La disposizione ripete gli schemi già indicati: *di chiari in armi e forti cavalieri* (521); *da Samo ondosa e dal selvoso Zante* (540); *per la canuta età, debole e frale* (579); *l'amato figlio e 'l suo caro nipote* (584); *serba lo letto marital con pura fede del suo consorte, immacolato, intatto* (599-601); *or con fronte orgogliosa, or con serena* (606).

Duplicazioni e accumulazioni aggettivali ricalcano, per il loro valore di amplificazione semplice, le duplicazioni e accumulazioni sintattico-semantiche del discorso: il sistema è unico e si estende a tutto il testo. Può variare il tono, passando dall'elazione oratoria all'argutezza della colloquialità scenica; ma il procedimento binario è continuo e, nei momenti in cui l'insistenza concettuale è necessaria, si amplifica in serie ripetitiva di aggettivi come di membri del periodo: *Si mosse da la Grecia il fiore | di chiari in armi e forti cavalieri, | da l'offesa comune e da l'oltraggio* (520-22); *si vanterà macchiare i casti letti | di Greci o di rapir le donne loro* (529-30); *tanti eroi, tanti giovani superbi | da Samo ondosa e dal selvoso Zante | [...] chiedono la sua Penelope per moglie, | che di beltà, d'amore e di ricchezza | più d'ogni altra famosa al ciel ne poggia* (539-45); *che menino ogni di greggi ed armenti | di pecore, di buoi e d'agnelletti* (549-550); *apparecchiano tavole e credenze* (553); *a convivere e a divorar si danno* (558); *di vin come son pieni e di vivande, | in feste, in balli, in musiche ed in canti | diportando si van* (559-61).

G I 28-139: è una parte del lungo prologo (implicito) della tragedia. Poiché il fatto narrato è tragico e solenne e a narrarlo è un re, il tono è adeguato alla gravità del contenuto e alla funzione del passo. La dittologia aggettivale vi tripudia, inserita nelle svariate figure sintattiche dell'isocolon, dell'iperbato, dello zeugma: *felice e fortunato* (il re, parlando di se stesso) 31; *cru-dele e inesorabil sorte* 34; *da un queto e sì felice stato* 35; *sorte inusitata e strana* 36; *nobil opra di celesti Dei* 40; *angulate torri* 47; *superbo ciglio* 48; *Tartaro infernal* 56; *bosco annoso e folto* 58; *dira vorago* 60; *ampio precipitoso baratro* 65; *ciechi spiragli*

66; *tremende orride bolge* 67; *infernal gora* 68; *venenosi fiati* 69; *irpine aride valli* 73; *difforme orribil drago* 74; *strano, rozzo e formidabil mostro* 77; *folta selva* 80; *pigre orse* 84; *fiero grugno* 85; *indomita bestia* 88; *putrido laco* 89; *flessuoso collo* 90; *sanguigne orride creste* 91; *ispide orecchie* 92; *irsute sete* 93; *incolto orrido bosco* 93; *occhi biechi* 94; *oscuri lampi* 94; *vivo foco* 95; *atro sangue* 95; *atra spelonca* 98; *profonde latebre* 99; *formidabil fischi* 100; *luride have* 102; *adamantine impenetrabil squame* 104; *torti avvolgimenti* 114; *ritorte ruote* 115; *caverne sulfuree ed atre* 121; *orribil angue* 124; *vomero acuto* 126; *immonde fauci* 127; *putrido lezzo* 128; *viperini fiati* 128; *freddo Borea* 129; *ardente Austro* 129; *infernal strozza* 131; *pestiferi fiati* 132; *languenti ed egri* (animali) 135. Di aggettivi imprevisti non se ne annovera neppure uno, se si eccettuano i *ciechi spiragli* (66), gli *oscuri lampi* (94), le *ritorte ruote* (115), dovuti a spostamento semantico del sost. o a ricerca dell'ossimoro. Il passo, che risente troppo da vicino di Virgilio, insiste sulla ripetizione di aggettivi logori per il lungo uso (*orribile, atro, orrendo* ecc.). Una volta impostata la scena nel noto luogo mitico, gli aggettivi sono consequenziali alla situazione, tutti forniti dalla collaudata esercitazione scolastica sui classici. Ma sono anche consequenziali all'ipotesi di una platea stipata da un certo pubblico, per il quale, prima e più che per l'A., i fiati del drago o sono *viperini*, o sono *pestiferi* o sono *venenosi*, le fauci *immonde, putrido* il lezzo. E le orse sono pigre perché come tali le ha tramandate la letteratura. La tipizzazione letteraria, dell'aggettivo rispetto al sostantivo, della figura retorica rispetto all'attesa del tema, è un fatto anteriore e preminente rispetto alla tipizzazione del personaggio teatrale. La lingua perde in questo modo la sua caratteristica individualizzante. E sarà anche un modo poco redditizio, ma è l'unico modo concesso ai letterati di quella formazione, non dotati di genio leonardesco. Tornando al passo esemplato attraverso la lunga serie aggettivale, che fra l'altro ci ha anche offerto la possibilità di notare come gli aggettivi semplici o a coppia si susseguano di verso in verso, rimane da osservare che la costruzione sintattica procede per simmetrie pari a quelle aggettivali, privilegiando la dittologia, cui corrisponde una precisa simmetria ritmica: *assai felice e fortunato un tempo - mentre a ciò consentir le*

piacque e volse / la mia crudele e inesorabil sorte - tocco da sorte inusitata e strana - le mura intorno e l'angulate torri - di popolo piena e d'edifici ricca - un d'arte e di natura altero mostro ecc. ecc. Lo sforzo dello scrittore di tenere la disposizione sintattica entro questo schema stilistico è denunciato da questo passo: *Pria gloriosa e degna, ora di pianto / degna e di pieta* (53-54), dove l'agg. *degn*, prima usato in valore assoluto, è poi ripetuto in altro senso pur di conservare la simmetria dei costrutti, non importa se soltanto apparente. La duplicazione, ripresa subito dopo con perfetto dominio (54-60), si esibisce al v. 61 in un'antitesi che stringe due ossimori in un chiasmo di bella efficacia: *sta fra tenebre chiare e oscura luce*.

U I 200 sgg. dà risultati identici, senza alcuno spostamento: *amato sposo, amata e cara mia vita* 200; *festoso e pien di gioia* 202; *di penose angosce afflitto e mesto* 203; *amare lagrime* 204; *vital spirto* 205; *di tempeste d'affanni un folto nembo* 207; *or paventosi gli occhi a terra chini, / torbidi e foschi, or verso 'l ciel girate, / di gravi interni affetti amari segni* 208-210; *'l vostro in tante imprese invitto core, / di gloria ardente e d'onorato grido, / imitator di fatti eccelsi e magni* 212-14 ecc. ecc. Riteniamo sia inutile continuare l'elenco. Prevale anche in questo testo il meccanico impiego di coppie aggettivali o appositive già pronte, prestabilite. L'agg. sorprendente bisogna aspettare molto per trovarlo.

Tra le coppie elencate fin qui, nei passi esemplati dai tre testi, soltanto quella di P I 554, *solenni e delicati cibi*, come abbiamo già notato, si discosta dal previsto, per quel *solenni* buttato senza preparazione in un contesto pianificato su un ritmo medio. Ma sul significato di quell'agg. bisogna intendersi: solenne = di solennità: cibi degni dei giorni solenni, per quantità e qualità, cibi che s'usano nelle grandi occasioni, perciò *solenni*: che è agg. usato con l'orecchio teso al latino *sollemnis* e non al traslato volgare. Un agg. a sorpresa è anche quello che si coglie in P V 9: *Anticlea mia giustissima consorte*: giusta nel senso di legittima, anche qui più pensando al dizionario latino che a quello italiano. Ma queste sorprese, oltre ad essere molto rare, si lasciano facilmente convogliare nel flusso meccanico dell'indifferenza linguistica che deposita, accanto alla più banale e scontata coppia di aggettivi, il frutto

di un arzigogolo filologico. Nel meccanismo dell'insieme gli aggettivi sorprendenti, anche quando si fanno notare, non lasciano dietro a sé scie di stupefazione. Il fatto è che D. P. non punta, dalle scene, a questo tipo di sorpresa. Va notato che le stesse antitesi frastiche, che abbiamo considerato come una costante della sceneggiatura di queste tragedie, non si giovano se non raramente della *calliditas coniuncturarum* così cara ai lirici. Tolle alcune frasi come *notar ne' corpi e navigar nel sangue* di G III 398 e *fra tenebre chiare e oscura luce* di G I 52, di frasi che facciano inarcare le ciglia se ne incontrano ben poche. Di contro alle trovate linguistiche delle commedie, a quella pirotecnica di metafore e di getti a sorpresa, sta la piattezza della dizione delle tragedie. L'impaccio della versificazione, indiscutibile, bisogna metterlo nel conto, al negativo, ma solo come elemento di debolezza. Va anche messo in conto il fatto che proprio la prosodia costringe l'A. a certe levate d'ingegno, a certe forzature che rompono la monotonia del dettato. Non sono ovviamente queste occasioni a movimentare il parlato scenico. La sceneggiatura punta all'immediatezza della ricezione, concordata tra A. e platea su una misura di convenzionalità mediana. A far scattare la molla dell'interesse, nel pubblico, è la facile disponibilità del parlato scenico, che si svolge tutto secondo le attese, senza impennate, senza soliloqui di impervio virtuosismo letterario. L'ovvietà del dire si fa teatrale, magari soltanto nelle intenzioni, perché si offre ad una diretta e totale partecipazione.

La continuità del sistema sintattico-stilistico, la sua sostanziale monotonia avvolge il tutto e le parti. Per difetto o per scelta, imposta quest'ultima da una consuetudine stratificata, i personaggi non si distinguono per un loro stile personale di dire o di gestire; né il linguaggio è graduato secondo il ruolo che essi svolgono, in funzione tipologica. La tecnica della duplicazione e dell'accumulo, che regola sia le serie aggettivali sia le serie delle dipendenti, coordinate a coppie e agganciate alla reggente in rapporti iterativi, si mantiene identica in tutti i momenti del testo e per tutti gli interlocutori. La gradazione di intensità di un tratto oratorio (attacco, racconto, assolo, protesta, evocazione ecc.) rispetto ai tratti colloquiali, nell'intreccio di domande, risposte e repliche, è compiuta mediante semplici

espedienti metrici. Mentre nei tratti solenni la elazione del discorso si esplicita nella isometria fra versi e sintassi, nei tratti colloquiali il discorso viene modulato da variazioni ritmiche ottenute con frequenti enjambements. Si confrontino, p. es., i passi P I 1-67; P I 517-610; G I 28-139; U I 200 sgg., che poc'anzi abbiamo sottoposto a spoglio per enuclearne le duplicazioni aggettivali e sintattiche, con altri passi di centro scenico, dove gli interlocutori contrastano e contrattano in un fitto colloquio; e si vedrà che l'andamento di questi ultimi non ha la rigidità, o almeno non ha la frequenza delle simmetrie ritmiche che hanno i primi. Sotto i mutamenti di moduli ritmici la struttura sintattica rimane immutata. Si prenda p. es. G II:

Fermati menzognier, d'inganni e frodi
malvaggio tessitor. Ben farò io
delle menzogne tue che tu non goda (506-08).

Il silenzio t'accusa, e nella fronte
si legge quel che d'occultar tu cerchi (513-14).

Se dici farlo per mio ben, or scopri
quel tosco che nel miele occultar cerchi (521-22).

Non mi forzate a dir quel che vi nuoce
e che v'affligge pur; non sapete anco
l'intier de' vostri mali e vostri danni (523-25).

Il procedimento binario è osservato con scrupolo (*menzognier-tessitor; inganni e frodi; vi nuoce e v'affligge; vostri mali e vostri danni*): dove non è formale, è concettuale (*il silenzio t'accusa; se dici farlo per mio ben ...*); ma i vv. non godono della coincidenza fra ritmo logico e ritmo metrico di cui godono p. es. i vv.

Ma or da un queto e sì felice stato,
tocco da sorte inusitata e strana,
in un ponto caduto esser mi veggio ... (G I 35 sgg.).

16. *Mutuazione letteraria* — L'uniformità di dettato, che si tiene costante anche nei tratti ai quali il ruolo scenico impone un particolare sviluppo tematico e tonale (colloquio o soliloquio

di innamorati, resoconti di servi, bisticci servili, sticomitie ecc.), è garantita dalla continuità del sistema duplicativo/accumulativo della sintassi esteso a tutte le forme elocutive, dalle aggiunzioni, dalle ripetizioni sinonimiche ecc.; ma è garantito soprattutto dalla costante presenza della letteratura: una letteratura personalizzata, limitata a pochi autori, Virgilio, Dante, Petrarca, Ariosto, Caro e, in misura esigua e con qualche « forse », Tasso; e una letteratura spersonalizzata, che si esplicita nella scelta lessicale, nella elaborazione retorica; cioè nella dislocazione della frase e degli elementi della frase. Diciamo che a dare il tono è quest'ultima forma letteraria, presente nell'*inventio*, nella *dispositio* e nell'*elocutio*, e in un certo senso impalpabile. Non ha una sua precisa e storica individuazione. È il patrimonio di conoscenze e di moduli recitativi preso nel suo complesso stratificato, la scuola, di cui solo un esame lessicale e fraseologico può scoprire, in parte, direzioni e settori di provenienza, consistenza degli strati, grado di libertà nell'utilizzazione. L'altra letteratura, che si esplicita in ripetizioni di luoghi e in variazioni di frasi di testi classici, è più facilmente rilevabile. Ma anche questa letteratura non ha una sua cifra personale, nel senso che nei testi dellaportiani non conserva quell'alone di compiacimento che è caratteristico dei riporti classici, che di solito sono ostentati come credenziali di nobiltà. I riporti classici, in questi testi, sono privati della cifra di origine, dissolti nel contesto anodino, perequati, indifferenziati: frasi staccate dalla loro sede propria, che hanno perso il loro significato originale e irripetibile diventando generiche formule di dizione, pezzi prefabbricati e adattati alle varie occasioni.

In questi testi dellaportiani (in questi, non nelle commedie, dove il procedimento stilistico è diverso) avviene che frasi di testi classici si inseriscano nelle battute sceniche come nella parlata comune si inseriscono espressioni del tipo « non mi tange », « parole non ci appulcro », « io mi sobbarco » ecc. che di dantesco non conservano nulla, né la consapevolezza né la convenienza tematica o psicologica; salvo che in D. P. la consapevolezza è condizione ineliminabile e la convenienza è giocata sull'apporto scenico di una dizione diffusamente comunicativa, per immediata presa di contatto, e non per mediazione culturale. In G I 211 il lacrimevole racconto del re Sileno che ragguaglia

il suo segretario inspiegabilmente ignaro (ma in realtà ragguaglia gli spettatori) circa la sventura che si è abbattuta sulla sua casa, è interrotto dall'interlocutore con questa battuta: *Ahi, che 'l dolor a lacrimar mi desta*: una mutuazione dantesca che in G III 478-79, pronunciata da un altro personaggio, si presenta così variata: *Reina, veramente c'ho di voi | tanta pietà che a lacrimar mi stringe*. La pronuncia il giovane re Mammolino, che assiste all'infuriare della regina Deiopeia contro un prefetto del popolo che è venuto a prelevare la figlia per menarla al drago. Ma in G II 178-50 Sileno aveva cercato di nascondere il dolore fingendo allegrezza, e aveva giustificato le lacrime che gli rigavano il volto dicendo: *Cara consorte mia, cara mia figlia, | il veder voi sì d'allegrezza m'empie | il cuor, che a lacrimar m'induce a forza*: lo stesso pezzo dantesco è stato adattato ad una situazione del tutto diversa dalle precedenti. Volendo sottolizzare, potremmo spiegare questo ricorso dantesco di Sileno come una pressione della situazione psicologica del personaggio, che proprio mentre cerca di nascondere il vero, non può evitare che questo traspaia nell'uso di una frase rivelatrice dell'interno stato d'animo. Può darsi che le cose stiano proprio così. Ma altre frasi dantesche, *vuolsi ciò che si vuole, ultima sera, anima semplicetta* ecc., ripetute con modeste variazioni di adattamento in situazioni diverse e con assoluta indifferenza circa la convenienza del richiamo dantesco, sono indicative di una pratica compilatoria compiuta meccanicamente. In P I 1-3 Minerva apre la scena pronunciando questi vv.: *Oh quanto a noi diletta ardente priego | che d'alma pura e semplicetta fede | al ciel si drizza con devoto affetto*. Il pezzo dantesco è qui adattato come un vocabolo tratto da un generico repertorio, non come un tassello tratto da un testo classico e impiegato con intenzione allusiva. E che il diminutivo *semplicetta*, affettuoso e riverente, abbia perso l'incanto religioso che aveva in Dante, è provato dalla contaminazione che D. P. opera tra *Purg.* XVI 88 (*l'anima semplicetta che sa nulla*) e *Purg.* III 84 (*semplici e quete, e lo perché non sanno*) in U I 51, dove, niente meno, la strage dei proci è paragonata alla strage che un leone fa nel chiuso di *mal guidata e semplicetta gregge*. Non è sconvenienza, questa, ma, semplicemente, indifferenza. In P II 363-64 Eurimaco informa con questi detti la sua ganza, Melanto, che i proci hanno

deciso la morte di Telemaco: *Già lo sappiamo, ed è costituito | che questa sia per lui l'ultima sera*. In G III 140-42 Alcinoe, appresa la sua sorte, protesta così contro il padre: *Non convien ora, | senza alcun mio demerto, che ne veda | de' primi giorni miei l'ultima sera*. In U I 652-54 Ulisse fa in questi termini il punto della situazione dopo che ha appreso dall'oracolo che il figlio lo ucciderà: *Quanto meglio saria stato che fosti | morto pria che nato, e avesti pure | visto nel primo di l'ultima sera*. Ma il momento in cui D. P. mostra suprema indifferenza per il valore dantesco della frase si ha in U IV 93, dove Penelope, avendo meditato di dar morte ad Eumeo, da lei incolpato di inganno ai danni di Telemaco, crede che l'occasione le si offra ora che Ulisse è assente: *non più spedita e più sicura strada | trovo che, mentre il mio marito è fuori, | con prestezza adoprarmi, acciò ben tosto | vegga de giorni suoi l'ultima sera*. La frase *né posso non voler quel che pria volli* è inserita, identica, in due contesti, G I 251 e G V 556: la prima volta la usa Sileno, per dire che è così disperato che non sa né che cosa fare né che cosa volere; e la usa a sproposito, riuscendo però a chiudere lapidariamente il discorso, interrompendo l'agitazione del pensiero. La seconda volta la usa Mammolino, per dire che egli, se si era innamorato di Alcinoe avviata al sacrificio, ora che ella è rediviva con maggior forza sente ridestarsi la fiamma d'amore; e aggiunge: *né posso non voler quel che pria volli*, più per inserire questo pezzo prefabbricato, dal quale ovviamente l'A. si attendeva particolari effetti, che aggiungere ragioni a ragioni. Ma era già avvenuto che la frase dantesca fosse volta in arzigogolo in P I 216-17, ove Nettuno si dichiara vinto e disciplinatamente ligio al volere di Giove: *S'ei così vuol, così convien che sia; | ned io voglio voler quel ch'ei non vuole*. Le osservazioni fatte per le battute precedenti sono ancora più valide per questa. Il valore allusivo alla derivazione dantesca è nullo. Si dirà che una lingua così si forma e si articola, attraverso questi processi di perenne variazione di acquisti perdite degradazioni deviazioni. Appunto, la lingua del dare e dell'avere, la lingua di pubblico e non di autore, alla quale a noi sembra che D. P. tenda per via di degradazione della lingua di autore.

Ci rendiamo conto che un sistematico rilevamento fraseo-

logico scade in inutile quanto tediosa elencazione, il cui risultato è scontato in partenza. Ma è pur necessario dare una mappa, anche se incompleta e approssimativa, delle presenze di queste mutazioni che D. P. ha trapiantato nei suoi testi depotenzian-dole di valore allusivo. Perciò ci limitiamo a indicare i luoghi dove il fenomeno si presenta con crudezza, tralasciando quelli in cui il ricordo della derivazione si è completamente dissolto nell'uso abitudinario. È chiaro che un elenco del genere, limitato alle tragedie e non esteso alle commedie, dove il fenomeno si ripete con altri intendimenti, è un elenco monco. Ma è sufficiente a segnalare un comportamento culturale e linguistico di un autore che ipotizza una resa teatrale vasta e ambiziosa. E ciò indipendentemente dai risultati. Inoltre, per quanto monco e approssimato, questo elenco è utile per seguire la linea delle frequentazioni letterarie dell'A.: Virgilio, Dante, Stilnovisti, Petrarca, Ariosto, Caro, Tasso.

P: *d'alma pura e semplicità fede* I 2; *in luoghi ermi e malvaggi* I 104; *Tante ire son negli animi celesti?* I 139; *ned io voglio voler quel ch'ei non vuole* I 217; *femmo del barbarico stuol brutte le spade* I 508-09; *come falda di neve incontro al sole a poco a poco si dilegua in pianto* I 597; *fuggi 'l collegio de le inique genti, u' non valore o cortesia soggiorna* I 621; *Erano della notte già trascorse assai più di due parti, e intorno al polo del carro il giogo avea girato, e omai ...* I 764 sgg.; *ché l'uno e l'altra l'intelletto adombra* I 886; *ahi cruda rimembranza de le gioie ne le miserie* I 894-95; *A tutti è dato di poter amare, ma a tutti non è dato di potere, volendo, non amare* II 17 sg.; *al fin amor, dopo miserie e affanni, altro non è se non un van pentirsi* II 66; *Toone 'l sa e 'l fiero Chersinanta* II 126; *ed ei fu del bel numero uno* II 137; *conosco che quel seguio che dovrei fuggire* II 277; *par che n'aggiunga al giorno un altro giorno* II 323; *che questa sia per lui l'ultima sera* II 364; *de la vita in forse* II 383; *io sembro una nave combattuta da venti irati in mezzo al mar turbato* II 428; *con occulta virtù trarti a lei senti* II 629; *quel solo è bello e quel sol degno che a lei si rassomiglia* II 656 sg.; *rassembra il sol* II 655; *ne l'età sua più verde e più fiorita* II 666; *volgete gli occhi al cielo e a Dio mirate* II 753 sg.; *e se di lui poco vi cal, pietà vi muova* II 755 sg.; *esser più caro a chi più sa più suole* III 85; *la città di Dite*

latrando introna III 552; *a riveder le stelle* III 555; *scuoti il ciel fulminando aspre saette, e questo petto mio ferischi e uccidi* III 653 sg.; *'l freddo non ti nocchia* III 730; *ivi risveglia ancor l'antica fiamma* IV 228; *miserabile istoria, empia e dogliosa, alta reina, a raccontar mi sforzi* IV 247 sg.; *de lo mio stato, che felice un tempo e lieto, or di pietà degno e di pianto* IV 249 sg.; *lasciando le noiose piume* IV 452; *e giuro per quel nodo e per quel foco che l'alma stringe* IV 495 sg.; *e danno principio a l'alto effetto* IV 598; *Lumi del ciel, che in sempiterni giri gite partendo i dì chiari e le notti* V 45; *Sperando ch'una sola salute è 'l disperar de la salute* V 152 sg.; *a ciascuno entrò per gli occhi al core* V 191; *stanco già di ferir, non sazio ancora* V 220.

G: *N'essala fuor, da questa infernal gora, mefite fuor di venenosi fiati* I 68-69; *introna 'l ciel* I 100; *a satollar le rabbiose canne* I 161; *Ahi, che il dolor a lacrimar mi desta* I 212; *a lacrimar m'induce a forza* II 180; *ho di voi tanta pietà che a lacrimar mi stringe* III 878-79; *non posso non voler quel che pria volli* I 251; *id.* V 556; *grande è 'l periglio e l'ora è breve* I 252; *Come quando s'ingravidà la terra di vapor denso e l'immaturo parto con violenza fuor l'essito cerca, che spezzando la terra i monti svelle e fa tremar dalle sue sedi il mondo* I 374-78; *Ohimè, che 'l sì e 'l no gran guerra fanno* I 524; *se ben alto dolor mi preme il core* I 546; *per tesser la ghirlanda, i vaghi fiori* II 25; *le trombe in mesto e rauco suon* II 138; *che nel centro del cuor celati sono* II 294; *O di mortali sciocche e vane menti* II 391; *chi sete voi che di saper ch'io sia così caldo desio vi scalda il petto?* II 449-50; *s'è pur vero ch'abbiate di quaggiù governo e cura* II 594; *o terremoto fier [...] apri i tuoi abissi tenebrosi e ciechi e me ricevi nel più cupo centro* II 603-05; *come sovente da languente e secco stelo, da pioggia o da benigno sole, aprir si vede e 'nriverti un fiore* II 655-57; *vi chiedo non per me, che non la chieggio, ma per la cara vita di mia figlia* II 682-83; *quel forse [...] m'inforsa ogni mia speme* II 712; *qual fia [...] luogo, ove mai l'uom l'arena stampi, che mi possa involar da tutti gli occhi?* III 21-23; *che ne veda de' primi giorni miei l'ultima sera* III 141-42; *tanta divinità dal volto spira che par dal ciel discesa* III 259-60; *'l tuo pregiato invitto cuore destin no 'l vince né fortuna il turba* III 303-04; *Villan prefetto iniquo, anima prava* III 469; *Se tu nella pietà sei sì crudele, or nella crudeltà qual*

esser dei? III 727-28; *Quell'immobil Motor che 'l ciel muove e le stelle* III 832-33; *certo ch'alta pietade il cuor mi strugge* IV 81; *e con la morte scherza* IV 88; *ma so che 'l ciel di me prenderà cura* IV 123; *di cadaveri il lezzo* IV 302; *e dell'ali spiegò le sue gran vele* IV 350; *parea un sasso sovra un altro sasso* IV 384; *il pallor par bel nel suo bel volto* IV 397; *stillava al core dolcezza immensa* IV 446-47; *O giovanetto, deh, di grazia, dimmi l'improvvisa allegrezza e quella gioia che ti fa serenar la fronte e gli occhi* V 19-21; *e già la rosa porporeggiava del pallor nel mezo delle viole* V 176-77; *ed aprivansi nel volto della gloria d'amor candidi gigli* V 177-78; *mercé del tuo gran Dio, che a tal opra ti spinse* V 341-42; *Dèi falsi e selvaggi* V 489; *che chiuder non si può che non si scuopra* V 534; *se avessimo noi tante lingue e voci quanto l'empireo è ricamato d'occhi, e quante frondi han gli alberi ne' boschi e quante di minute arene i lidi, perderien tutte le parole e 'l suono per dir minima parte di tue lodi* V 757-62.

U: *Già la stella d'Amor, ridente e bella, per far la scorta al sol, sorgea di Gange e cominciava ad inalbare il cielo* I 326-328; *povera sì ma ben commoda casa* I 431; *avesti pure visto nel primo di l'ultima sera* I 653-54; *O di regnare inesseccabil voglia, a che non sforzi i mortal petti nostri?* I 667-68; *miserò avanzo degli incendii ed armi* I 706-08; *orrendo re de le perdute genti* II 217; *vegga dei giorni suoi l'ultima sera* IV 93; *dolcezza così dolce che nel core distilli* IV 116-17; *del tuo sangue irrigar le vesti e 'l piano* V 10-11; *e 'l suon da lungi s'ode* V 263; *caro consorte mio chi mi ti toglie?* V 443; *O degli uomini oscura e cieca mente* V 544; *Dunque son del ciel le leggi rotte, che, dagli abissi tenebrosi e ciechi, spettatori di nuovo al mondo siamo...* U I 57-59; *Megera, orrenda furia, cui le chiome di ceraste e di serpi attorte sono* U 137-38; *Era la mensa mia rotonda pietra... l'ingombrava di pan, di latte e ghiande* U I 457 sgg.

La rassegna non ha alcuna pretesa di completezza. Mentre la stendevamo, ricavandola dalle schede, ci assillava il dubbio dell'inutilità del lavoro. Il fatto è che tutti questi riporti, presi in se stessi, ciascuno per sé o tutti insieme, ci informano della sudditanza dell'A. ai testi letterari e della libertà o confidenza che si concedeva nel manipolarli. Ma per valutarne le intenzioni espressive occorre inserirli nel concreto del periodo e del-

l'occasione scenica. Perciò, da questo punto di vista, la trascrizione che ne abbiamo dato avrebbe solo la funzione di indice, per segnalare i luoghi dove più chiaramente l'artificio linguistico di D. P. si mostra.

Abbiamo inserito fra le mutuazioni il v. *che chiuder non si può che non si scuopra* G V 534, che, come si nota a vista, è un calco del dantesco *che 'ntender no la può chi no la prova*: La coincidenza sillabica e ritmica è perfetta; il rapporto sintattico è diverso. Ma a D. P. interessa il ritmo, la cadenza vocale. Un altro calco, modellato su un verso petrarchesco (*ch'ancor lassù nel ciel vedere spera*), del quale riproduce ritmo e cadenza vocale, è il v.: *e voi più assai che il ciel veder desia* P IV 400, che coglie una situazione psicologica e di fatto diametralmente opposta a quella dell'originale.

Fra le mutuazioni letterarie sono da segnalare quelle dal Caro, propriamente dall'*Eneide*, favorite e indotte da ovvi riferimenti di contenuto e da elezione di stile o, per meglio dire, di scuola. L'interpretazione di luoghi virgiliani che il Caro compie attraversando Dante e Petrarca, amplificandoli con scarso scrupolo filologico ma con molto prestigio di tecnica retorica, era quanto di meglio D. P. auspicasse per sé, per dar forma a sue invenzioni classicistiche: Virgilio filtrato da Dante, Virgilio Dante Petrarca filtrati da Caro: un programma scolastico perfettamente realizzato, trascritto su tessere componibili. Diamo alcuni esempi (avvertendo che E = *Eneide* di A. Caro):

P I 729-30: *ha un legno scelto / il più destro e di remigi guernito.*

E V 164-67: *Avean di tutta / la teucra armata quattro legni scelti / più di remi e di remigi guarniti, / e di tutti più destri.*

P III 562-63: *Volessè Dio m'avesser divorato / le sei bocche di Scilla, empia vorago.*

E VII 133-34: *Era un'atra spelonca, la cui bocca / fin dal baratro aperta, ampia vorago.*

P IV 247 sgg.: *Miserabile istoria, empia e dogliosa, / alta reina, a raccontar mi sforzi / de lo mio stato, che felice un tempo / e lieto, or di pietà degno e di pianto.*

E II 4 sgg.: *Dogliosa istoria / e d'amara e d'orribil rimembranza, / regina eccelsa, a raccontar m'inviti: / come la già possente e gloriosa / mia patria, or di pietà degna e di pianto...*

G I 137-38: *E gionto alla città, sovra le mura / inalbera la testa e 'l fiato sparge.*

E I 301 sgg.: *saettando prima / i primi tre che più vide altamente / erger la testa e inalberar le corna, / contro al volgo si volse.*

G II 323-24: *della sua giovinezza a pena fuori, / la guancia sparsa tien de' primi fiori.*

E IX 265-66: *a pena avea la rugiadosa guancia / del primo fior di gioventute aspersa* (ma immagini e forme appartengono al comune patrimonio letterario: cfr. Ariosto, *O.f.* XXXIII 46; Poliziano, *St.* I 7-8 ecc.).

G V 132-33: *dalle gonfie narici anela fuori / fiato ch'amorba il ciel di fera tabe.*

E I 72-73: *Dal fulminato petto / sangue e fiamme anelava.*

G V 407 sgg.: *E quel mostro... / è un angiol dell'inferno, l'un di quelli / dell'impura contagie.*

III 247 sgg.: *le campagne... / dal veleno de l'orribil contagie arse e corrotte, / ci negavano il cibo...*

Indipendentemente dalle implicazioni stilistiche, il rilevamento della presenza del Caro in P, irrefutabile, è utile perché costringe a rivedere il calcolo cronologico proposto da F. Fiorentino e da L. G. Clubb per arretrare la composizione della tragedia al 1580. Nell'intr. al *Teatro* di G. B. d. P. (vol. I, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1978), riferendo la proposta, abbiamo manifestato propensione ad accoglierla. Ora facciamo ammenda, e ritiriamo quell'adesione frettolosa. La traduzione del Caro fu pubblicata, postuma, nel 1581 (*L'Eneide / Di Virgilio, / Del Commendatore / Annibal Caro, / uscita in Venetia, / Appresso Bernardo Giunti et fratelli / M.D.LXXXI.*); e riesce difficile supporre che D. P. potesse conoscerla nel manoscritto.

La via linguistica di D. P., la percorresse con pienezza di coscienza critica o meno, non era certo la via giusta per dare al teatro tragico italiano quella carica di realismo, o diciamo anche di realtà, che gli mancava, per farne vero teatro traendolo fuori dalla zona d'ombra dell'esercizio letterario. Non era la via giusta; ma era un modo legittimo per smagliare il fitto reticolo dei rinvii letterari smistando una lingua irrelata, a

disposizione di una richiesta minima di referenzialità. È una vera e propria meccanizzazione di un tratto del processo storico della lingua italiana. A livello di media diffusione culturale fa della letteratura, degradandola, un repertorio di formole linguistiche. Scorrendo le frasi che abbiamo esemplato si nota subito la medietà della mutuazione. Appartengono tutte a quel repertorio che oggi diremmo scolastico (di vecchia scuola). Di una buona parte di esse, se non proprio di tutte, può facilmente seguirsi la storia che di filtro in filtro le ha portate sui banchi di scuola di generazioni ancora viventi. Il potere di suggestione che alcune incastonature dell'aportiane esercitano sulla sensibilità di noi lettori moderni sta nel fatto che le troviamo, ben altrimenti filtrate e decantate, in poeti cari alla nostra consuetudine scolastica: Parini (*e già la rosa porporeggiava*), Foscolo (*di cadaveri il lezzo; chi mi ti toglie?; il suon da lungi s'ode*), Leopardi (*della vita in forse*), Manzoni (*sovente da languente e secco stelo*), Carducci (*come quando s'ingravidava la terra*). Tutto ciò ci tiene ancora entro coordinate letterarie, anche se più per sovrapposizione della nostra sensibilità o del nostro gusto, che per oggettiva sollecitazione del testo. Entriamo invece in ambito di operazione linguistica quando assistiamo alla corrosione di metafore proprie dalla consuetudine ripetitiva della scuola. Chiamare, p. es., la giovinezza, in ogni occasione, *età fiorita e verde etade*, significa dare alla metafora valore di nome comune. Ma a D. P. non questo importava quanto il rapporto di immediato consenso che attraverso quelle metafore usate come nomi comuni poteva instaurare col pubblico. È un'opera di degradazione, questa che compie D. P., analoga a quella che, a partire proprio dall'età sua, venivano compiendo comici dell'arte e librettisti di drammi per musica. Ciò che è avvenuto per la dantesca *ultima sera*, come abbiamo visto, avviene per le petrarchesche *noiose piume* o *agiate piume* (P II 390; IV 452 ecc.) e per altre locuzioni. Un raffronto fra lingua e strutture della *Penelope* di D. P. e lingua e strutture del *Ritorno d'Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi (rappresentato a Venezia nel 1641; libretto di Giacomo Badoaro) è indicativo di una diffusa tendenza, oltre che produttivo di utili considerazioni storiche e linguistiche.

17. *Variazioni di repertorio* — Per esigenze di teatralità D. P. si ingegna a trasportare nelle tragedie, nei ristretti limiti in cui gli è consentito, brani di sceneggiature settoriali proprie della commedia. Qui, nella tragedia, non c'è la fissità tipologica dei personaggi, né è avvenuta quella pianificazione dei meccanismi scenici che ha consentito a D. P. di costruire per le sue commedie un perfetto congegno di funzionalità e resa specifica. Tuttavia gli inserti che riesce a collocare, con maggiore o minore coerenza scenica e tematica, nelle pieghe del tessuto tragico sono di un certo effetto. Re Mammolino in G, Eurimaco e Melanto in P, trasferiscono tratti del repertorio degli innamorati. Mentre l'andamento di commedia, più continuo in P, consente in questo testo l'inserzione di « pezzi » di bravura, che sembrano presi di peso da testi comici (*Sorella, Fratelli rivali, Olimpia* ecc.), l'andamento più drammatico di G consente, sì, di aprire spazi anche al repertorio di maniera dell'innamorato, ma con misura, senza eccessi di virtuosismo lessicale e retorico. In P, infatti, Eurimaco si cimenta in ardite metafore, giocando col sole e con la luce, termini fissi dei canovacci di amore in commedia: *Porti negli occhi un così vivo sole, | che men chiaro nel ciel le stelle accende, | ed ovunque si volge, ovunque miri | par che n'aggiunga al giorno un altro giorno* P II 320-23. Ma Mammolino, in G, si tiene più somnesso, pur servendosi della stessa inteleiatura di metafore solari (*Ecco dall'occidente fuor si vede | sorgere per me più chiara e lucida alba, | per apportarmi un più splendido sole, | anzi un sol doppio, a far più chiaro il cielo, | che par che sorga il sol con doppio lume* G V 214-19).

Le sequenze di recitativo amoroso di P e G (P II 306-59; 611-75; III 485-98; G III 775-80; IV 120-58; V 209-40) vengono graduate e regolate dal complesso scenico in cui vengono esibite, ma solo in senso generale e con molta approssimazione. I « pezzi » d'amore stanno a sé, brani ad effetto, rivolti alla platea. La coerenza o convenienza psicologica, quando c'è, è molto labile. Di solito non c'è; e d'altra parte non bisogna nemmeno chiederla. Con metafora sportiva potremmo dire che D. P. non predispone marcature ad uomo ma a zona. Gli inserti di repertorio settoriale sono parti essenziali del meccanismo drammatico congegnato dall'A., ma non nel senso della continuità.

Tutto un inserto risulta essere la parte di innamorato affidata, in P, ad Eurimaco. Egli si esibisce in due ruoli, come innamorato di Melanto e come innamorato di Penelope. Non c'è grande differenza di linguaggio e di comportamento tra i due ruoli; ma mentre i duetti Eurimaco-Melanto hanno funzione diversiva, di intermezzo, salvo ad incastrarsi nello svolgimento complessivo della vicenda per gli addentellati che conservano col racconto omerico (*Od. XVIII 325*), la parte che Eurimaco recita come innamorato di Penelope è inserita in uno spazio più ampio, che comprende anche il recitativo di altri proci, in particolare di Antinoo. Tuttavia una certa unità di tono e di atteggiamento accompagna le prestazioni sceniche di questo personaggio, fatto immagine della protervia, predisposto all'assolvimento di una funzione tematica all'interno dell'intreccio. La protervia di Eurimaco si esplicita non tanto nella tracotanza con cui annuncia che i proci hanno statuito di uccidere Telemaco, che è tracotanza di dettato e non di psicologia, quanto nelle battute serrate e scattanti, disinibite, che egli scambia col Consigliero che vorrebbe ricondurlo a ragione togliendogli di mente Penelope. Qui è personaggio tipico di commedia: giovane scapestrato a colloquio col suo precettore:

CONS.: Ella fugge, disama ed odia ogni uomo.

EUR.: Meglio per me, ch'arò manco rivali.

CONS.: E questo sol perché ama suo marito.

EUR.á Così amerà ancor me, suo sposo essendo.

CONS.: Ella stima ancor vivo suo marito.

EUR.: Come saprà che è morto, l'amor cessa ... (P II 79-84)

La tecnica comica, delle risposte a ripresa di un termine o di un concetto della domanda, accentuata dalla sticomitia, che la rende più incisiva, fa le sue brave prove anche qui. Il contesto in cui si colloca, d'altra parte, di tragico non ha nulla, e ciò rende più plausibile l'inserto. L'A. vi ha posto anche una carica di sensualità, che, velatamente, alimenta dall'interno le lodi di Eurimaco e di Antinoo alla bellezza matura di Penelope, e, scopertamente, circola nel dialogo fra Eurimaco e Melanto, tutto rivolto alla platea.

Altro elemento di tecnica comica inserito in P è costituito da alcuni brani che indugiano su litigi fra servi (Eumeo e Me-

lanzio, Ulisse e Melanzio, Ulisse e Iro: III 219-88; 347-427), tenuti su un tono di scoperta malizia. Vi si rinvergono tutti gli ingredienti d'uso: la fame, il dileggio, le percosse, le minacce inverosimili. Vi ricorre anche il gioco degli equivoci verbali, che nelle commedie era fonte copiosa di risorse comiche. Nel dialogo fra Ulisse e Melanzio (Ulisse è in quel momento mendico, e quindi svolge una parte da servo) si colgono battute di questo genere:

MEL.: Buon giorno, uomo da bene, Dio ti guardi.

UL.: Te guardi Idio da bene, e me dal male.

Subito dopo queste battute l'A., in abbrivo, accenna a spingere la comicità verso il gioco delle alterazioni verbali: Ulisse dice a Melanzio: *Tu mi doni | la baia*; e Melanzio risponde: *E che t'ho io ciera di cane | che baia?* (III 224-26). Ma subito si riprende, e comunque non va oltre. È l'unico esempio del genere in tutti e tre i testi. Ma non può dirsi preterintenzionale. A questo eccesso di linguaggio servile fa riscontro, di qui a non molti vv., un altro eccesso: Iro si esibisce in iperboliche minacce, emulo dei ventosi capitani delle commedie: rivolto ad Ulisse, del quale è sicuro di far polpette, dice, gonfiando il petto: *Vecchio, già il ponto estremo de la vita | ti cita, ch'io farò che al primo colpo | che qui tu resti de lo spirto privo. | Anzi crudel ne farò scempio e fero; | anzi, senza toccarlo o le man porgli | adosso, lo farò cader disteso* P III 398-403. Qualche altra spacconata, in tono minore, e poi Iro cessa, storpiato da Ulisse. L'espedito comico non è spinto a fondo; ma c'è. E non è preterintenzionale neppure questo. Dello schema della tragedia classica nella *Penelope* non c'è molto. Una indicazione definitiva, in tal senso, viene dalla chiusa, nella quale Eumeo, il buon servo, dopo aver raccolto e messo sotto custodia i tesori del padrone, che egli enumera compiaciuto e ammiccando, compresi i doni fatti dai proci a Penelope, si incarica di trarre le somme dello spettacolo, rivolgendosi direttamente agli spettatori e invitandoli ad andare a riposare anche loro, come stanno per fare, dopo tanti travagli ed emozioni, Ulisse e Penelope. Persino la parte della mezzana, così assidua in novelle e commedie, vi compare in posizione di rilievo, nelle vesti di una vecchia che consiglia a Penelope di darsi buon tempo con-

servando intatta la fama di integerrima. Basta saperci fare: *che quella donna che con secretezzezza | opra i suoi fatti, ella del mondo gode, | ed ella ha parimente bona fama*. D'altra parte la bellezza di Penelope è nella piena maturità, e, incalza la mezzana, *i solazzi di Venere gioiosi [...] se tarda sete a corli, in breve | marciscono, e mancar pria si vedranno | che li gustiate; e come al più sarete | l'ultima ad avvedervene, la prima | a pentirvene poi e averne scorno* P III 53-62. Anche questo inserto, indiscreto se non proprio disinibito, non è spinto fin in fondo, ed è deviato verso una rassegna dei doni che i proci mandano alla bella regina. La vecchia termina scusandosi per la parte che si è assunta: sono stati i proci a costringerla. Ma, ridotto o deviato che sia, troncato a mezzo o attenuato nella chiusa, è un canovaccio di commedia, anche se adattato alla funzione di provocare la fermezza della protagonista, la sua sentenziosa alterezza. Non sarebbe difficile sostenere, insistendo su queste limitazioni imposte allo sviluppo di inserti di repertorio, che le trasposizioni di commedia in tragedia sono compiute con un certo impaccio. Diciamo meglio che l'A. si preoccupa di adattarle con un minimo di discrezione. Ma quel che conta rilevare soprattutto è che servi e mezzane svolgono il loro ruolo soltanto dal punto di vista tematico o contenutistico; qualche volta assolvono a funzioni strutturali. Possiamo dire che dai loro luoghi di provenienza hanno portato con sé tutti gli strumenti d'obbligo, per svolgere la loro parte. Ma sono in qualche modo preoccupati di adeguare il loro linguaggio alla novità della situazione. Pur conservando gli elementi essenziali della loro teatralità, corposa e ben definita nel lessico e nei temi, la loro lingua si distende su una trama sintattica e ritmica uniformata. Iro dice ad Ulisse: *già il ponto estremo de la vita ti cita*; non dice *ti chiama*. E questo rientra nelle astuzie della commedia, per sollecitare il riso con distonie linguistiche e con continui sbalzi di livello espressivo; ma gli iperbati che seguono alla prima battuta, *tu resti de lo spirto privo* e *Anzi crudel ne farò scempio e fero*, la dittologia aggettivale *crudel-fero* danno alla recitazione di questo personaggio la dimensione propria della sintassi di questi testi, uniforme.

Ad ogni modo in G e U non trovano posto inserti simili a quelli che abbiamo visto in P. L'A. è più guardingo nel

distribuire le parti e nell'intramezzarle. In G il diverbio tra il re Sileno e un suo senatore si svolge secondo la tecnica ormai scontata delle battute che riprendono e ritorcono l'ultima parola dell'interlocutore:

SIL.: ... per non esser crudel del sangue mio

SEN.: Ma troppo liberal dell'altrui sangue

SIL.: Cercherò prolungar la vita sua

SEN.: Ma l'abbreviate a tutti noi

SIL.: Me la nasconderò dentro 'l mio seno

SEN.: Strappata vi sarà dal vostro seno

e così via (G I 391-414) per lungo tratto. Alla stessa tecnica l'A. ricorre nella conversazione tra Sileno e il suo segretario, per rendere scenicamente visibile la concitazione imposta dall'incalzare degli eventi:

SIL.: Giuraremo

SECR.: Giurar non lece il falso

SIL.: Falso non è ... ecc. ecc. (G I 469-78)

E sia in G che in U, come già in P, si ricorre frequentemente, per esigenze plateali, ai commenti a bassa voce di un interlocutore al discorso spiegato di un altro, o alle serie di interpretazioni distorte che un personaggio dà alle parole di un altro, nella finzione di comodo che l'uno sia nascosto all'altro (P IV 672-85; 720-34; G II 184-224; U II 12-79). Ancora in G e in U la sceneggiatura dispone momenti di tensione al limite del comico affidando ad alcuni servi (o assimilati, messi, nunzi ecc.) la parte — anche questa tipica della commedia — di chi dilunga il discorso e fa andare fuori dei gangheri il padrone (o assimilati) che attende ansioso la notizia che gli interessa. In G V 22-39 il re Mammolino frena a stento l'impazienza, deviandola verso caute formule di cortesia, per indurre un nunzio a interrompere esclamazioni e arzigogoli e a dire subito, in concreto, che cosa sia successo:

NUN.: Ahi, se ben parlo e spiro, pur non sono sicuro che sia io che parli o spiro ...

MAM.: Sei vivo, discaccia il timor via, e racconta il successo a noi sì fausto

NUN.: Che giova raccontarlo ...

Né posso tanto raccontar che basti,
né tanto che non sia men del vero.

MAM.: Dilettan pur le meraviglie ...

Or apri intanto al ragionar la bocca ... (G V 22-37).

Più deciso Mammolino era stato con altro nunzio, nell'atto prec., quando, al dilungarsi di lui nel pianto e nelle variazioni mitologiche (*Piango la nostra principessa [...] che felice saria stata se fusse tra fieri Alani e Lestrigoni nata ... G IV 254-60*), taglia corto: *Lascia il pianto e il proemio e dinne come (G IV 261)*. Ma subito dopo attenua, frenando, come può, la stizza:

NUN.: Il pianto m'interrompe, ohimè, non posso.

MAM.: Parla, e frametti le parole al pianto,
ch'io porgerò l'orecchie ad udir pronte,
né meno gli occhi mi preparo al pianto (G IV 262-65)

E in U, mentre Ulisse freme nell'ansia di conoscere il responso dell'oracolo, Eumeo perde tempo nei preliminari di saluto e poi prende il racconto alla larga:

Subito che da voi commiato presi
per girmene a l'oracolo di Delfo,
m'incaminai per la più breve strada
per lo vostro comando eseguir tosto (U V 532-35).

Per cui Ulisse, prima si contiene, cercando di indurlo a stringere e a venire al sodo:

Ma non sì tosto a quel che da te chiedo
mi dai risposta. Io non vo' saper questo,
ma quel ch'Apollo mi predisse in Delfo (U V 536-38).

poi, persa la pazienza, viene alle minacce e poco manca che non lo prenda per la gola (564-72 e successivamente). Il fondale di quest'ultima scena è cupo, e il riso si spegne in un ghigno, o non compare affatto (dipende dal tono che si dà alla recitazione). Ma è certo che questi e gli altri inserti, tolti dalla pratica della commedia, si innestano in questi testi come pezzi di

repertorio, alla stessa stregua delle mutuazioni letterarie. L'ultimo inserto che abbiamo citato, è stato collocato allo snodo di una situazione drammatica, carica di tensione, dominata da cupi presentimenti. Ma Eumeo, imperterrito, recita la sua parte di repertorio. In G, ad apertura del II atto, mentre il re Sileo si tormenta nel rimorso, certo di non sfuggire al fato, gli giunge un servo che più cretino l'A. non poteva inventare. Tutto intorno è pianto e terrore. Fra poco esploderà l'ira della madre alla rivelazione del tristo inganno. Sullo sfondo il popolo tumultuante. Ed ecco che arriva bel bello un messo tutto letizia e giocondità, che si impegna in una tirata melensa: frasi accozzate in gruppi sintattici che soltanto la destinazione all'ilarità della platea può giustificare, tanto sono insostenibili: *A vostra maestà lieto ne vengo, | servo di Deiopea reina, moglie, | e della principessa vostra figlia, | a darvi avviso fortunato e presto ecc. ecc.* (G II 16 sgg.). Sia la comparsa di questo servo sciocco nel momento meno opportuno, sia la caparbieta di Eumeo nel prendere alla larga il racconto mentre il padrone schiuma di rabbia, rispondono ad un criterio di meccanizzazione delle parti. Il congegno della tragedia, allo stato dell'arte, come dicono i tecnici, è meno prevedibile e quindi meno meccanizzabile dei congegni di commedia. Ma D. P., per quanto gli è consentito, ci prova.

Perfettamente inserita nel contesto specifico per convenienza di tempo e di contenuti è la tirata pastorale in cui esce Eumeo, in U, per cantare il suo rimpianto delle dolci cose perdute, quando era pastore e viveva lontano dagli intrighi di corte. Ma la convenienza svanisce, diventando solo pretesto, quando la recitazione staziona troppo compiaciuta nell'elencazione delle delizie agresti contrapposte agli affanni di corte ammantati della solita porpora e dell'immane bisso. Ci sono anche, ovviamente, gli ori e gli ostri. Ma non c'è ragione che sostenga l'impianto di questo lungo « a solo » (I 414-510) se non quella, ipotetica, dell'intermezzo virtuoso rivolto alla platea. Nella tragedia che, almeno nelle intenzioni, è l'unica delle tre a svolgersi in atmosfera cupa e astiosa, questo intermezzo pastorale ha funzione correttiva e di diversione. Dal punto di vista del lessico e della sintassi risulta identico a tutti i composti letterari preformati e impiegati con indifferenza. Che la struttura

sintattica sia più complessa che nelle zone limitrofe, non è frutto di una gradualità realizzata in funzione del particolare momento, ma di una semplice operazione di riporto. Nessuna preoccupazione di adeguare il linguaggio al ruolo del personaggio.

Gli inserti di repertorio e i riporti di meccanismi scenici della commedia si dispongono, dal punto di vista linguistico, sullo stesso piano delle mutuazioni letterarie: pezzi del grande artificio o collage, spersonalizzati, indifferenziati. Non sono esclusi interventi dell'A. per adattare il collage alla situazione. Lo abbiamo visto coi dialoghi e monologhi d'amore. Ma l'operazione riguarda i contenuti. Sul piano lessicale e sintattico le lodi di Mammolino ad Alcinoe, in G, equivalgono a quelle di Eurimaco a Melanto in P. La serietà dei brani di G è assicurata mediante la detrazione delle allusioni di allegra sensualità che invece circolano nei brani di P: una operazione sui contenuti non sul linguaggio.

18. *Metrica* — Su 10.587 versi un solo ipermetro: *cara figlia, ti priego per queste poppe* P I 752. È un endecasillabo di dodici sillabe. Formato da due emistichi perfettamente regolari per accenti e cesure, un settenario e un quinario, è probabile che sia sfuggito all'attenzione dell'A. proprio per questa sua regolarità di struttura e pienezza di ritmo. Non c'è alcuna ragione di pensare a consapevole inserzione di un endecasillabo « crescente » per un improvviso raptus arcaizzante. Un altro verso fuori misura è *che m'avampano il cuore e mi consuman tutto* U IV 353, dove *tutto* è un bisillabo sovrapposto ad un endecasillabo in sé perfetto, residuo di un verso saltato o addentellato di uno non compiuto; o errore dello stampatore che avrà saltato qualche frase, o svista dell'A. che avrà dimenticato di tornare sui suoi passi per correggere o integrare. Neanche il v. *che si vedesse la vittoria mercé* G V 341 è ipermetro. È invece frutto di un arbitrio dell'A., che applica la figura metrica della sistole alla parola *mercé*, che pertanto diventa *mèrce*. L'A. ha creduto di poter estendere alla parola *mercé* (da *mercedes -dis*) lo stesso trattamento che Dante applica su *potestà* riportandola in rima a *potèsta*, giustificata dal lat. *potestas*, o su *pietà*, riportata a *pieta*, altrettanto giustificata dal lat. *pietas*.

(D. P. segue l'esempio dantesco applicando la figura della sistole su *pietà* sia alla fine che all'interno del verso: *delle lagrime sue più la gran pietà* P V 261; *Or giustizia ed amor, timor e pietà* G I 235; *degnà e di pietà: ché da lei non lunge* G I 54; *la pietà veramente assai mi duole* G III 423. Negli ultimi due casi la stampa scrive *pietà*, il ms ha *pieta*. Anche la stampa di P ha *pietà*).

Su un campione di 100 versi (G II 130-230) 33 sono risultati endecasillabi *a minore*, con cesura canonica dopo la 4. o dopo la 4. e l'8.: due soli con cesura dopo la 4. e la 7., a struttura inequivocabilmente dattilica: *Oh che piacer, oh che gioia, oh che festa* (167); *Tu l'indovini. Di grazia, non fate* (198). Tutti gli altri sono endecasillabi *a maggiore*, con cesura sistematica dopo la 6^a, al termine dell'ascensione vocale, accento lieve sulla 10^a e pausa alla fine della discesa. Cinque endecasillabi di questo gruppo, però, hanno un andamento accentativo equivoco. Il 145: *come suol sparir bulla in mezo l'acque*, è per noi da leggersi con ascensione vocale fino alla 6^a e discesa fino alla 10^a. Degli accenti tonici, 1.3.5.6.8.10., i primi tre sembrano destinati a disporsi in tesi anche per dar sfogo semantico alla parola centrale e più importante, *bullà*, su cui insiste accento e cesura. Ma la recitazione può e non può seguire questa ipotesi di schema. Fatto sta che il verso è mal fatto, costretto a tenersi su una linea ritmica che contrasta con la disposizione delle parole. Qualunque schema si applichi, non solo quello suggerito da noi, fa mala prova. Il v. 163, *la Libia dominar, sendo sua moglie*, partendo da un accento debole di 2^a, ha accento forte di 6^a e cesura (*dominàr //*), cui segue accento di 7^a, *sendo*, che nella recitazione potrebbe farsi slittare per correre alla parola più significativa, in fine di verso, *sendo sua moglie*. Identico a questo, per struttura e possibilità di recitazione, il 194: *mi sforzano così contro mia voglia*. Il v. 191, *ch'uscì dall'urna. E pur mesto vi vedo*, può essere letto secondo lo schema 4.7.10. e secondo lo schema 6.10. La prima lettura sembra più plausibile, perché il verso, risultando formato da un quinario e da un settenario, entrambi perfetti, si adatta meglio alla situazione scenica. Il primo emistichio è infatti pronunciato da un personaggio, Sileno, che finge di parlare tra sé e sé, e il secondo da un altro, Alcinoe, che parla a voce alta ed ha tutta l'atten-

zione su di sé. Ma non è affatto escluso che l'A. pensasse ad una recitazione su schema 6.10., con accento centrale su *pùr*, che dal punto di vista della teatralità potrebbe avere un suo effetto particolare, essendo, nel verso, una espressione sospensiva, di grande rilievo semantico nella situazione complessiva. Il v. 205, *e stringonsi l'un l'altro entro la gola*, parte, come 163 e 194, da un accento debole di 2^a, batte sull'accento di 6^a, e discendendo travolge l'accento di 7^a, *entro*, in ciò favorito dalla sinalefe in pausa di cesura (*l'un l'àltr // entro la gola*). D'altra parte, alla lettura con ictus di 7^a, dopo la cesura in 6^a, autorizza Dante: *contro al corso del ciél // ch'èlla seguio*.

La regolarità della versificazione è in questi testi assicurata, e per così dire stabilizzata, dalla melodia del dettato, diffusa e continua. Il ritmo della dizione è qui elemento essenziale della comunicazione teatrale. Alle esigenze del ritmo sottostanno significati, simboli, sintassi, se è vero che la maggior parte delle compromissioni sintattiche sono compiute in funzione del ritmo. Quando diciamo regolarità intendiamo sottolineare l'impegno dell'A. a disporre le parole in misure metriche che siano canoniche per accenti e cesure, e ciò anche a costo di violentare le convenzioni grammaticali.

D. P. ha messo insieme, in breve arco di tempo, migliaia di endecasillabi. Ma non è un ottimo facitore di versi. Lo dicono soprattutto le licenze sintattiche che si concede per calcolo prosodico. È però significativo che forzature e licenze siano rivolte allo scopo di assicurare alla dizione la continuità del ritmo secondo le attese (reali o ipotetiche, non importa) del pubblico. Il ritmo è elemento essenziale della lingua teatrale di D. P.: un dato di linguaggio che, nel complesso indissociabile della comunicazione teatrale, fa più sensibile il flusso fra autore e spettatori, fra palcoscenico e platea, ora entro, ora sopra, ora fuori dei significati oggettivi e allusivi.

La lingua convenzionale e codificata è spesso straziata dal D. P. con divina indifferenza; anche le convenzioni prosodiche sono spesso forzate o straziate, ma con sofferenza e circospezione, in vista di un risultato immediato. Le regole, o meglio le limitazioni consuetudinarie che presiedono alla pratica dell'impiego della sineresi e della sinalefe non sono forzate ma eliminate del tutto. D. P. estende la sinalefe e la sineresi non solo

a tutti i casi possibili, ma anche ai casi normalmente ritenuti impossibili. Al contrario, dialefe e dieresi risultano pochissimo praticate. Le acute considerazioni stilistiche del Tasso (*Discorso del poema eroico*, Napoli 1594) su dieresi e dialefe nei versi danteschi, intese come *aperture* e *voragini* di indicibile effetto poetico, sono lontane dal D. P., il quale imbastisce a ciglio asciutto versi come questi:

gli orti ch'avevan gli aurei e ricchi frutti G I 588
 a morir con lei insieme. Ei ciò non chiede G III 748
 tu o 'l mio marito? Voi medesma il dite G II 516
 e facea invidia a molti e scorno al cielo P II 207
 m'asconderò qui dentro, acciò a me stesso G II 40
 che a punto giunga u' a te aspettando stava U IV 97
 a suoi vassalli il re è una viva legge G I 318
 che la comedia sia un spettacul lieto P prol. 20

Se ci fermiamo alle inflessioni dei versi nel corso di una lettura continua, specialmente se la enfaticizziamo, la melodia sembra data dall'insistenza delle battute di accento di 6.10. con intervallate alternanze di 4.8.10. e viceversa. Sembra che D. P. escluda una recitazione scandita secondo schemi metrici diversi da quelli canonici. Non sono escluse, ovviamente, variazioni e irregolarità, e ne vedremo più d'una, ma il fondo è costante. Prendiamo p. es. il Prol di P, che per il suo andamento discorsivo, mediano, è speculare. I primi 20 vv., si succedono in quest'ordine, non tenendo conto degli accenti deboli: 4.8.10.; 6.10.; 4.8.10.; 6.10.; 6.10.; 4.8.10.; 6.10.; 6.10.; 4.8.10.; 6.10.; 6.10.; 4.8.10.; 4.8.10.; 6.10.; 6.10.; 6.10.; 4.8.10.; 4.8.10.

Tenuto conto delle molte e varie acrobazie prosodiche delle quali abbiamo dato solo qualche cenno, il sistema metrico di D. P. si dimostra tenuto su un modulo ripetitivo che consente poche variazioni, e che soprattutto non considera altre accen-
 tazioni, nel corpo del verso, se non quelle seguite da cesura. A giudicare dagli espedienti a cui ricorre, l'A. tende a fondere in pronuncia continua più elementi della frase, annullando le parole in proclisia, coerentemente con lo schema da lui previsto per l'endecasillabo. Prendiamo l'attacco di G. Il primo v.

Onde avvien, o mio re, ch'innanzi l'alba

è un 3.6.10., ma lo è come risultato dell'accoppiamento di un settenario puro (3.6.) con un quinario altrettanto puro, con accento di 4. Il v. sg.

nel rigor fero del più argente cielo

è un 4.8.10., in cui il primo emistichio, *nel rigor fero*, ha unicamente l'accento di 4. perché fa di *nel rigor* una proclitica che si appoggia a *fero*, su cui la voce si ferma in cesura. Una scansione per posizioni accentative, 1.3.4.7.8.10., sarebbe un assurdo non tanto perché produce delle coppie di accenti, 3.4. e 7.8., ritenute irregolari, quanto perché rende gratuiti tutti gli espedienti messi in opera dall'A. per tenersi nelle regole. Ci spieghiamo meglio: nel v.

amati genitor, miei car, vi priego G III 295

la licenza *miei car* sarebbe stata facilmente evitata, scrivendo *amati genitor, cari, vi priego*, se solo si fosse ritenuto normale, e non invece eccezionale, un accento di 6. (*genitòr*) seguito subito da un accento di 7. (*càri*). Nel v.

e dell'ali spiegò le sue gran vele G IV 350

il pass. rem. *spiegò* è unicamente dovuto alla richiesta metrica di un accento di 6. La regolarità logica e sintattica, nel periodo, avrebbe preteso un pres. ind., *spiega*. Ma ne sarebbe risultato un v. con accenti di 3.5.8.10., ritenuto inaccettabile.

Una variante rara e sofferta dello schema 4.8.10. è il 3.8.10., che si presenta, non senza sospetto di controversia, in qualche verso. I vv. sgg., p. es.,

in suspir quando di prestezza è d'uopo G I 448
 dentro il ventre di quell'orribil mostro G I 473

sono vv. segnati da accenti di 3.8.10., ma che l'A., con la disinvoltura che gli conosciamo, potrebbe scandire così:

in suspir quando // di prestezza è d'uopo
 dentro il ventre di quell'//orribil mostro

costringendoli a rientrare nella regola.

Più equivoca la sequenza accentativa del v.

ma né mezzo trovar so né che scusa G I 527

che si presta ad essere recitata secondo le combinazioni 3.7.10.; 6.10.; 3.6.10. Sta di fatto però che l'accentazione 3.6. del primo emistichio, *ma né mezzo trovàr*, che ne fa un perfetto settenario, sembra condizionare lo svolgimento del secondo membro, che, con imprevedibile forzatura, pone *so* e *né* in posizione debole rispetto a *scusa*:

ma né mezzo trovar // so né che scusa

Analogo il v. sg.:

acciò da lor impetrar possa quello G I 289

che parrebbe irregolarmente impostato su una cesura di 7., alla fine dell'ascensione del primo segmento, *acciò di lor impetrar*, mentre è più probabilmente un v. forzato entro lo schema 4.8.10.:

acciò da lor // impetrar possa // quello

Decisamente costruito sullo schema 3.8.10. sembra

tumultuata sollevèrassi incontro U III 200

Ma non sarebbe arbitrario sostenere che questo v. è un perfetto 5 + 7: *tumultuata* (dieresi normale, accento di 4., cesura in 5. posizione); *sollevèrassi incontro* (accenti di 4.6., cesura in 5. posizione). In questo caso, all'ipermetro segnalato all'inizio del paragr. dovremmo aggiungere quest'altro.

RAFFAELE SIRRI

ASTÉRIX OU LES AVATARS DE SÉMIOTIX LE GAULOIS

A Moumou indomptable jusque dans la bonté.

La fortune d'*Astérix* n'est plus à démontrer: de 1961 à 1978, quelque 23 albums se sont succédé à un rythme de croisière.

Quittant le port sans destination préconçue, il semble que Goscinny et Uderzo, de même que leur éditeur Dargaud aient été les premiers surpris de l'ampleur du succès.

Le phénomène *Astérix* n'est certes pas le premier dans ce domaine. Sans revenir aux *Pieds Nickelés*, ni aux albums de *Bécassine* de lointaine mémoire, la vogue des *Aventures de Tintin* ou bien celle — outre Atlantique — des séries de *Charlie Brown*, est là pour témoigner du caractère récurrent de la passion toujours disponible d'un très vaste public.

Mais à chaque fois qu'il se renouvelle, l'intérêt du phénomène n'est pas d'ordre quantitatif. Il est plutôt à rechercher dans ses motivations, qui sont généralement celles d'un moment historique donné qui fertilise une trouvaille lancée apparemment au hasard. En 1961 le gaullisme et la Cinquième République ont trois ans, la Guerre d'Algérie fêtera en Novembre son septième anniversaire. La rhétorique gaullienne a fait ses preuves. La France semble avoir renoué, à travers son thaumaturge, avec la tradition druidique. Sans aborder encore sur le fond cet aspect essentiel des choses¹, une

¹ Notre étude est et demeurera, au sens large du terme, de caractère essentiellement linguistique. Et encore, nous devons-nous de préciser qu'il s'est agi d'en restreindre le champ à la toponymie et à la patronymie. Notre perspective s'est limitée à mettre en relief le caractère « signifiant » de ces deux séries, en vue d'une éventuelle extension interprétative de ces modèles, à des « lectures » à plusieurs dimensions.

Sans vouloir prétendre être à la hauteur des autres spécialistes, nous ne citons, à ce propos, que les études sur les bandes dessinées les plus importantes

approche, pour ainsi dire objective, nous est fournie par certains signes ou caractères externes de la série des 23 albums d'Astérix.

Un examen même sommaire des pages de garde révèle en effet le passage progressif de l'humilité des origines au triomphalisme de la consécration : réduit à deux ou trois lignes dans les premiers volumes, le catalogue des pays où a eu lieu la pénétration gauloise (au nombre de 25, y compris l'Empire Romain !) occupe une page entière dans le dernier volume paru.

Mais plus révélateur pourrait être encore le caractère de fixité de certains éléments de la présentation : l'Histoire s'est figée en l'an 50 avant J. Chr., le rapport entre assiégeants et assiégés demeure, au mépris des lois de la stratégie, inversement proportionnel aux forces en présence. En somme ce qui change, c'est la péripétie, cette écume de l'éternel, représenté, comme dans toute épopée, par l'invariant psycho-somatique des héros.

L'irrédentisme est apparemment, depuis Gergovie, l'un des attributs constitutionnels du coq gaulois.

Une lecture d'Astérix nous paraît donc, inséparable des différents niveaux de signification politico-historique, sociologique voire ethnique et anthropologique de ce vaste ensemble, par définition inachevé et, sans doute, inachevable. Notre ambition est, évidemment, plus modeste : elle consiste à décoder au plan du langage tout ce qui dans le « message » ne constituerait pas le premier degré de la signification ².

et les plus récentes, tout en renvoyant, pour d'autres références bibliographiques, à ces mêmes études : Umberto Eco, *Segno*, Milano, ISEDI, 1973 ; Francis Lacassin, *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Paris 1971 ; Gérard Blanchard, *La bande dessinée, histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Paris 1969 ; Jacques Marny, *Le monde étonnant des bandes dessinées*, Paris 1968 ; Pierre Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande*, Paris 1971 ; Id., *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*, Paris 1972 ; Michel Pierre, *Idéologie et bande dessinée*, Paris, 1972 ; Id., *La bande dessinée*, Paris 1973 ; A. Stoll, *Astérix das Trivialepos Frankreichs, die Bild-und Sprachartistik eines Bestseller Comics*, Köln, 1974 (traduit en français sous le titre *A l'épopée burlesque de la France*, Paris, P.U.F. 1978) ; et les interviews de René Goscinny, dans « Les cahiers de la bande dessinée » (n° 22, 1974), « La Nouvelle Critique » (n° 26, septembre 1969) et « Ouest France » (3 janvier 1975).

² Ce premier degré correspond évidemment à la stratification des publics auxquels s'adressent les aventures d'Astérix. Le trait de génie des auteurs con-

On sait le goût du français (et des Français) pour les calembours, les jeux de mots, les saillies, le fameux « motteggiare » si cher à notre Boccace. Les aventures d'Astérix en sont remplies. Il y est souvent fait appel à un fonds « consubstantiel » à la langue qui renvoie non seulement à l'histoire — au sens très large du terme — mais aussi et peut-être surtout à ce quotidien du langage sans lequel les peuples n'auraient pas grand-chose à se dire.

En ce sens il serait intéressant d'étudier la liberté croissante dans l'invention et le goût toujours plus marqué pour le jeu, que révèle une lecture chronologique des 23 volumes du corpus.

Plus que la rançon du succès on pourrait y voir sans doute l'une des clés d'interprétation les plus significatives de l'entreprise. Certes, Astérix n'est pas Zazie et il est improbable que Goscinny et Uderzo se soient pris pour R. Queneau. Mais ce dernier les eût-il pour autant désavoués ?

Reste à définir une méthode de décodage qui soit à la fois suffisamment large dans sa perspective et souple dans la démarche, en tenant compte du fait que, tout ce qui est plus ou moins évident pour un lecteur français — à supposer qu'il en soit vraiment ainsi —, a de fortes chances de rester hermétique à un lecteur étranger ³.

Nous nous sommes donc placés du point de vue d'une stricte littéralité dans la restitution du jeu verbal et de sa prolifération qui sont tous deux au centre de notre étude.

Il s'est agi de rendre compte des procédés — des procédures — qui, cohérents ou non, engendrent le système autant qu'ils s'en affranchissent.

La technique de l'échantillonnage s'est ainsi avérée comme la seule susceptible de fournir les données statistiques en vue d'une tentative d'interprétation : c'est dire que le critère qualitatif n'intervient que marginalement au stade du recueil documentaire. Certes, il a fallu élaguer chaque fois que la redondance ou la répétition risquaient de saturer le sens.

siste précisément dans cette superposition des niveaux de langage dont la visée est « tous azimuts ». Le lecteur-enfant ou adolescent procédera à une lecture « horizontale » laissant aux tranches d'âge — et de « culture » — successives le soin d'en approfondir une pénétration verticale.

³ C'est essentiellement à l'attention du lecteur italien que cette étude est susceptible de s'adresser.

La première série est tout naturellement fournie par le relevé des patronymes⁴ tant aborigènes qu'exogènes. Dans chacune des catégories considérées il conviendra de découvrir — s'il existe — un modèle sémantique implicite ou explicite, à partir duquel la série prolifère.

Précisons que l'écart dans la morphogénèse est susceptible de présenter autant d'intérêt, sinon plus, que la fixité génétique. Cette dernière observation s'appliquant bien évidemment à l'ensemble des séries.

Les échantillonnages suivants se réfèrent à la toponymie dans ses différentes transcriptions linguistiques et par suite diachroniques.

D'une autre nature mais tout aussi nécessaires, les relevés des didascalies d'ordre divers susceptibles d'apparaître à l'intérieur ou en rejet du texte.

Parce que relevant d'une interprétation événementielle il ne nous a pas paru indispensable de faire figurer le catalogue des références aux faits politico-historiques dont notre corpus abonde dans un anachronisme qui est la règle du genre.

Nous ramasserons au terme de cet examen les conclusions auxquelles il nous aura été possible de parvenir.

⁴ Se rattachent à cette catégorie, bien que classés à part, les « Olympes » des différentes ethnies.

I

PATRONYMIE GAULOISE

SCHÉMA A

Patronymes Gaulois masculins	Référent paradigma- tique suffixal	Suffixe phonématique	Décodage: Morphèmes- Stylèmes - Syntagmes
Astérix	Astérisque	isk	identique
Obélix	Obélisque	"	identique
Assurance- tourix	-risque	"	assurance-tout(s)-ris- que(s)
Keskonrix	- risque(s)	"	qu'est-ce qu'on risque
Lentix	Lentisque	"	identique
Changélédix	- disque(s)	"	changer(z) les disques
Goudurix	- risque	"	goût du risque
Odalix	Odalisque	"	odalisque

Morphogénèse

a) par amuïssement du suffixe phonématique précédent:

Panoramix ⁵	Panoramique	ique ou ic	identique
		" "	(sous-entend un sup- port nominal « vision panoramique »)
Amerix	Amérique	" "	identique
Barométrix	Barométrique	" "	identique
Allégorix	Allégorique	" "	identique

⁵ En outre divers substantifs-adjectifs, ou simples adjectifs sur le modèle Amnésique, Boulimique, Diagnostic, Pronostic, etc. ... Nous n'indiquons pas le décodage des noms dont la dérivation est tout à fait claire.

b) par accroissement locutionnel:

Cetautomatix	Automatique	ique	ou ic	c'est automatique
Catédralgotix	Gothique	"	"	cathédrale gothique
Aventurepix	Épique	"	"	aventure épique
Plantaquatix	Aquatique	"	"	plante aquatique
Tragicomix	Comique	"	"	tragi-comique
Industrichimix	Chimique	"	"	industrie chimique
Porquépix	Épic	"	"	porc-épic
Agecanonix	Canonique	"	"	âge canonique
Bainpublic	Public	"	"	bain public
Moralélastix	Elastique	"	"	morale élastique
Acidcloridrix	Chlorhydrique	"	"	acide chlorhydrique
Otorinolarin- gologix	Laryngologi- que	"	"	oto-rhino-laryngologi- que

c) par réduction du suffixe phonématique précédent *i* ou *e*:

Abraracourcix	Raccourcis	i	(tomber) à bras raccourcis (sur quelqu'un)
Distribution-déprix	Prix	"	distribution des prix
Otorinolarin- gologix	Laryngologie	" (e)	oto-rhino laryngologie

d) par épenthèse *iss*:

Quatredeusix	Six	iss	quatre et deux six
Septantesix	Six	"	septante-six (soixante-dix + 6 = soixante-seize)
Saingsix	Six	"	prononciation relâchée de cinq et six (ou le « q » serait prononcé comme un « g » dans la liaison-modèle: sang-impur)
Epidemaïs	Maïs	iss	épi de maïs
Cicatrix	Cicatrice	"	cicatrice

e) par substitution, retour au paradigme du héros: *ix* (*ics*):

Avoranfix	Fixe	ix (ics)	à-vos-rangs-fixe!
Labeldecadix	x	" "	<i>La belle de Cadix</i> ⁶
Aplusbégalix	"	" "	a + b = x
Plaintconrix	"	" "	plainte contre x

f) par affranchissement du système:

Lentix	Lentille	ille	lentille
Berlix	Berlitz	itss	Berlitz
Océanonix	Nox	ox	<i>Oceano Nox</i> ⁷
Cetyounix	Nicht(?)	icht ou ixt	« C'est-y ou nicht » (cf. locution populaire: « c'est-y ou pas? »)

SCHÉMA B

Les patronymes Gaulois féminins

Décodage

Ielosubmarine	chanson des Beatles des années 60.
Bonemine	—
Boufiltre	—
Falbala	—
Galantine	—
Angine	—
Coriza	—

A — LES GAULOIS.

(Rappel des principaux suffixes phonématiques:

- *isk*
- *ike* ou *ic*
- *i* (*e*)

⁶ Opérette de F. Lopez créée par Luis Mariano.

⁷ Il s'agit, bien sûr, du célèbre poème de V. Hugo.

— *iss*

— *x-icss*

Hors système: *ille - itss - ox - icht* ou *ixt*)

Sur le plan phonétique, nous noterons tout d'abord le caractère extrêmement limité du processus de production.

La matrice en est constituée par la voyelle *i*, à partir de laquelle apparaît de façon prépondérante la récurrence des phonèmes *s* et *k*, isolément ou se combinant. Une première question se pose:

— le paradigme patronymique qui engendre la série est-il premier?
— en d'autres termes, d'où vient *Astérix le Gaulois*? De l'histoire et d'une métathèse enfantine, tout écolier français sait cela. De « nos ancêtres les gaulois⁸... » un seul mérite d'être sauvé de l'anonymat dans le grand naufrage de la mémoire, parce que plus « romain » que nature dans la défaite: Vercingétorix. Issu d'un autre échec — comment un enfant normalement doué pourrait-il articuler « astérisque » sans trébucher? — le héros de Goscinny et Uderzo se dissimule donc à la fois derrière un lapsus et un grand modèle qu'il dévoile en même temps qu'il l'occulte.

Et puisque nous sommes sous le signe de la grandeur, le faire-valoir du héros — Obélix — renverra, par un échange identique, tout uniment à la sacralité énigmatique des menhirs, et (de Louksor à la Place de la Concorde) à l'épopée.

Avec *Panoramix*, représentant de la sagesse arbitrale du groupe, intervient une première mutation dans la morphogénèse de cette série: le suffixe « isque », auquel devrait normalement renvoyer le patronyme, ne fonctionne plus. Le signifiant le plus proche nous est fourni par le morphème « panoramique », par amuïssement du suffixe précédent.

Mais il faut aussi remarquer, par rapport aux deux premiers paradigmes, le passage du substantif à l'adjectif. De sorte qu'une restitution morpho-sémantique donnerait une équivalence du type: « (vision) panoramique (des choses) ». Il semble donc se profiler dans la production de la série une perspective formelle de système « ouvert ».

⁸ Phrase consacrée par laquelle commençait tout manuel scolaire voici une quarantaine d'années.

C'est ce que confirme le patronyme du barde réduit, à son corps défendant, au silence. *Assurancetourix* [« Assurance tout(s) risque(s)] constitue par ses connotations non seulement un affranchissement à l'égard du système non encore mis en place, mais la négation de tout système. Quelque chose comme un anti-système, dans sa formalisation au moins.

Clôturent la galerie de ces « quelques gaulois », *Abraracourcix*, leur chef, représente tout naturellement un sommet. Le décodage donne par développement « (Tomber) à bras raccourcis (sur quelqu'un) (sur l'ennemi) ». Tout un programme pour le chef de nos invincibles guerriers, la restructuration du patronyme n'exclut pas pour autant de moins glorieuses connotations: *Abacadabra* (*Abacadabrante*) aux relents de soufre et de Cabale.

Sans constituer à proprement parler une clé pour l'interprétation, cette série liminaire oriente le lecteur vers deux directions principales — ludiques l'une et l'autre —: l'occultation du sens et la liberté.

« La piétaille ». Regardée dans son ensemble — et tout d'abord sous son aspect morphologique —, la patronymie gauloise masculine se présente sous la forme majoritaire de structures bi ou tripartites qui renvoient le plus généralement à des cristallisations — stéréotypées ou réflexes — du langage quotidien [plante-aquatique; bain-public (possible structure d'écho: banc-public), morale-élastique, goût-du-risque], par une combinatoire élémentaire des unités morpho-sémantiques. Les structures les plus « avancées », à cet égard, sont représentées par des stéréotypes interrogatifs (qu'est-ce-qu'on-risque?) ou impératifs (changer(z)-le-disque! « A-vos-rangs! fixe »)⁹ dont la longueur relative est compensée par la vitesse d'émission, ce qui, par conséquent, réduit subjectivement l'écart.

À l'inverse et de prime abord, les mono-structures ne semblent pas particulièrement significatives.

Outre les patronymes déjà étudiés, on peut en compter — sauf erreur ou omission — 7 (*Amérix*, *Baromérix*, *Allégorix*, *Cicatrix*, *Lentix*, *Berlix*, *Odalix*). Les cinq premiers n'offrent apparemment aucune originalité sur le plan de l'invention. On serait cependant

⁹ Commandement qui enjoint le « garde-à-vous » aux soldats et officiers, lors de l'arrivée d'un officier supérieur.

tenté d'en justifier la présence par deux ordres de considérations. Dans la masse plus importante d'autres « créations », ces monostructures rythment et rappellent le caractère élémentaire du jeu.

D'autre part, elles peuvent bénéficier de l'effet de choc-en-retour de l'échange de suffixe paradigme patronymique/référent paradigmatique. En clair, *Amérix* pourrait aussi être perçu comme « Amérisque »¹⁰.

Différente nous paraît être la situation de « Berlitz » et de « Odalisque ». Outre la suffixation en « itz », dont les connotations littéraires¹¹ et patriotiques¹² sont claires pour la plupart des Français, la référence à une méthode d'enseignement des langues vivantes ne relevant pas des structures scolaires officielles — et de ses échecs —, a toutes chances de susciter le rire. Les vertus du second « hapax » ont une autre source ; du genre féminin comme son signifiant, le terme est ici utilisé comme patronyme masculin. L'image de la nudité que la tradition picturale a superposée au signifié ne peut qu'en redoubler l'effet de cocasserie.

Mais il faut aussi nous interroger sur les aspects qualitatifs de cette production sérielle. Et tout particulièrement sur la question de savoir si elle est ou non significative et de quoi.

Si on accepte l'hypothèse selon laquelle *Astérix* (dans l'unité du mot et de la chose) procède d'un double achoppement de l'enfance, quelles traces — quels stigmates — en sont encore visibles ?

Le premier indice en ce sens nous est fourni par la relation qu'entretiennent la plupart des structures de la série avec le langage et la mémoire, au double plan de l'articulation phonique (phonologique) et de la signification.

Du point de vue phonique nous avons déjà mis l'accent sur le processus de structuration « phagocytaire » des différentes unités morphématiques ou syntagmatiques. La reconduction par généralisation du procédé, englobe aussi bien des formes lexicales de l'enfance que de l'âge adulte. Leur dénominateur commun réside, au plan formel,

¹⁰ « Amérisque (= à mes risques) (et périls) » diraient aussitôt nos auteurs.

¹¹ « *L'Ami Fritz* », roman de Erckmann et Chatrian.

¹² Un « fritz » (variante « un fridolin ») désigne en français, depuis 1914-18, le soldat allemand.

dans l'évacuation du sens¹³. Ou du moins, ce qui n'en est guère éloigné, dans sa parodie.

Un second indice, recoupant le premier, pourrait nous être fourni par la résurgence — la permanence — de certains phantasmes lexicaux de l'école (*Distribution-de-prix*, *Acidcloridrix*, *Allégorix*, *Tragicomix*, *Aventurépix*, *Catédralgotix*, *Saingésix*, *Aplusbégalix*, *Quatrédéusix*, *Océanonix*). Justifions, pour les moins évidents d'entre eux, cette filiation. Non sans avoir au préalable fait remarquer que les unités algèbro-arithmétiques citées relèvent de cet apprentissage mnémotique qui est une des formes que prend la violence à l'école.

Tragicomix, *Aventurépix* et *Catédralgotix* apparaissent à l'évidence comme les épaves d'une terminologie et d'une culture humanistes dont l'âge adulte réalise l'échec.

Le référent le plus subtil à cet égard est encore, pour paraphraser A. Gide, Victor Hugo, hélas ! dont tous les écoliers conservent dans la mémoire les premiers vers de *Océano Nox*.

À un niveau lexical « adulte », des structures telles que *Avoranfix*, *Plaintcontrix* et même la rassurante *Assurancetourix* ne renvoient-elles pas à leur façon aux infrastructures plus ou moins coercitives de nos sociétés, aussi intimidantes et obscures pour l'homme que la liturgie scolaire pour l'enfant ? Comme le lapsus au plan individuel, le pataquès serait alors révélateur des profondeurs de l'inconscient collectif.

Dans cette perspective et en toute modestie, les *Aventures d'Astérix* pourraient bien être à la littérature « enfantine » ce que l'œuvre de Ionesco est au théâtre d'avant-garde. Puisque la restructuration des unités linguistiques renvoie à la destructuration et à l'éclatement du sens et le langage à l'aliénation et à la seule riposte qui soit ouverte : le jeu.

B — LES GAULOISES

Cette série, tout à fait squelettique, semble contredire la réputation de galanterie faite aux descendants de ces guerriers sans repos.

L'invention y est tout aussi indigente. La seule structure dont

¹³ Il suffit de se reporter à la situation de l'enfant répétant, par jeu, un mot un nombre de fois tel, qu'à partir d'un certain seuil il ne retentit plus pour lui que comme une simple production acoustique.

le décodage offre quelque satisfaction, est le patronyme de « *Ielosubmarine* ».

Ce titre de chanson, dont les Beatles assurèrent le succès au début des années 60, s'enrichit de connotations vaguement ibériques si on se reporte à la classique caricature de la prononciation espagnole à laquelle on sacrifie si volontiers en-deçà des Pyrénées (« IE-LO » = J'ai l'eau). On notera alors que ce patronyme balance entre la tautologie et l'amphigouri (J'ai l'eau sous-marine).

En tout état de cause, l'absence d'une quelconque matrice dans la production de la série, nous oblige à constater le caractère (volontairement?) non signifiant de la patronymie des femmes gauloises.

Mais, peut-être, le non-signifiant est-il ici une modalité pertinente du significatif.

II

PATRONYMIE ROMAINE

SCHÉMA A

<i>Les Patronymes Romains</i>	<i>Référent pa- radigmatique suffixal</i>	<i>Suffixe phonématis- que</i>	<i>Décodage: Mor- phèmes-Stylèmes Syntagmes</i>
-----------------------------------	---	--	---

*Patronymes mascu-
lins*

Caius Bonus		us-(uce)	identique
Julius Pompilius		" "	identique
Caligula Minus	Minus	" (usse)	minus (habens) ¹⁴
Marcus Sacapus	Puce	"	sac à puce
Tullius Octopus	Pus(bus)	"	autobus (?) selon une prononciation arabe du français
Claudius Gentilius		us	identique
Caius Marchéopus	Puce	us	marché-aux-puces
Claudius Métrobus	Bus	"	métro-bus

¹⁴ Expression employée couramment pour désigner un imbécile.

Gracchus Pleindas- tus	Astuce	"	plein d'astuce ¹⁵
Briseradius	Radius	"	brise-radius
Lupus	Lupus	"	identique
Ziguepus	Puce	"	Zig et Puce ¹⁶
Rictus		"	identique
Lucius fleur de lotus	Lotus	us	identique ¹⁷
Pascotéalargus	Argus	us	pas coté à l'Argus ¹⁸
Chorus	Chorus	"	identique ¹⁹
Langélus		"	l'Angélus a) de Mil- let; b) Avemaria
Victoiralapirus	Pyrrus	us	victoire à la Pyrrhus
Stratocumulus	Cumulus	"	identique ²⁰
Caius Roidépus	Puces	"	Caius roi des pu- ces ²¹
Olibrius	Olibrius	"	identique: synony- me d'individu, d'énergumène
Processus		"	identique
Hotelterminus		"	Hôtel Terminus (nom d'Hôtel qui se trouve près de la gare)
Caius Joligibus	Gibus	us	= joli-gibus (haut- de-forme)

¹⁵ Outre son sens courant ce terme est souvent employé comme synonyme d'histoire drôle.

¹⁶ Héros célèbres d'une ancienne bande dessinée enfantine.

¹⁷ Connotation exotique liée au passé colonial français (Indochine).

¹⁸ L'Argus est le journal où est publiée la cote des voitures d'occasion.

¹⁹ Deux sens possibles: 1) faire chorus -

2) « Tutti » instrumental dans la musique de jazz.

²⁰ Renvoi aux bulletins météorologiques de la Radio-Télévision.

²¹ À part le sens littéral il est probable qu'il soit fait allusion ici au jeu de puces.

Tullius Mordicus	Mordicus	''	(soutenir quelque chose) mordicus = ne pas démorde d'une opinion
Claudius Nonpossumus		''	identique ²²
Stradivarius		''	identique
Caius Aërobus		''	identique
Savancosimus	Cosimus	''	Savant Cosimus (héros chauve d'une bande dessinée célèbre)
Tifus		''	Typhus
Gracchus Garovirus	Virus	us	gare au virus
Fellini		''	Fellini
Caius Eucaliptus		''	identique
Malosinus	Sinus	''	mal au sinus
Diplodocus		''	Animal préhistorique
Juleraimus	Raimu	u	Jules Raimu ²³
Detritus	Détritus	''	identique
Titus Résidu	Résidu(s)	''	identique
Romeomontaignus	Montegu	''	Roméo Montaigne (Juliette Capuleti)
Bouilleurdecrus	Crus	''	bouilleur de cru
Tohubohus	Bohu	''	Tohu-bohu ²⁴
Montladsus	Dessus	''	monte-là-dessus (et tu verras Montmartre) ²⁵

²² Réponse du pape Clément VII à Henri VIII.

²³ Célèbre acteur de théâtre et de cinéma, interprète de Pagnol.

²⁴ Expression rendue fameuse par l'utilisation qu'en fit le G. al De Gaulle dans un de ses discours de Mai '68.

²⁵ Refrain d'une chanson très populaire, aux sous-entendus grivois, célébrant le 14 Juillet.

Suélburnius	Burnous	ousse	faire suer le burnous ²⁶
Alavacongetepus	Pousse	''	à-la-va-comme je te pousse ²⁷
Petitlarus	Larousse	''	Petit Larousse (illustré)
Pamplemus	Pamplemousse	''	identique
Milexcus	Excuse(s)	use	mille excuses
Gracchus Arquebus	Arquebus	''	identique
Sciencinfus	Infuse	''	science infuse
Claudius Hypothénus	Hypothénuse	''	identique
Quelquelfus (cf : Quiquifus)	Fussent	usse	quel(s)-que fussent
Chaussetrus	Russe	''	chaussette-russe ²⁸
Tullius Fanfrelus	Fanfreluche	uche	identique
Marcus Perrus	Perruche	''	identique
Ballondebaudrus	Baudruche	''	ballon de Baudruche

SCHÉMA B

Patronymes Romains Féminins	Référent paradigmatisé suffixal	Suffixe phonématique	Décodage: Morphèmes-Stylèmes-Syntaxes
Coquelus	—	-uche	Coqueluche
Cornelia	—	-a	identique
Percaline	—	-ne	Percalé
Eleonoradus	—	-use(z)	Eleonora Duse (actrice)

²⁶ Le burnous étant le vêtement traditionnel des pays arabes, l'expression signifie : profiter de la sueur des indigènes des ex-colonies françaises ; autrement dit exploiter le travail des colonisés.

²⁷ Expression qui signifie : du mieux (ou du moins mal) qu'on peut. Se dit également d'une chose mal faite.

²⁸ Bandes de chiffons que les soldats mettent à défaut de chaussettes, pour se garantir du froid.

Bégonia	—	identique
Alpaga	—	identique
Tibia	—	identique

A. LES ROMAINS

Cette série se devait d'être royale. Elle l'est avec une remarquable économie de moyens.

Rappelons-en la suffixation :

1. *us* (*uce-usse-ussent*). Suffixe très largement majoritaire.
2. *us-ousse* (à la latine)
3. *use* (par épenthèse du n^o. 1)
4. *uche* (par blèsement du suffixe matriciel)
5. *u* (par amuïssement)

Deux aspects principaux et quelques remarques de détail retiendront notre analyse.

Et tout d'abord ce fait que, plus encore que pour la série des patronymes gaulois, l'école se retrouve sur le banc des témoins. Au premier chef sur un plan purement phonétique. L'occasion était en effet trop belle de jouer sur les équivoques d'une prononciation tantôt « à la française », tantôt prétendument « restituée ». Des générations d'écoliers y ont, tour à tour, perdu leur latin, parfois même leur français. Cette modulation quasiment réduite à l'essentiel (la voyelle « u » enrichie comme de l'intérieur par quelques harmoniques) a le mérite de mettre en évidence la fondamentale ambiguïté du rapport phonétique/orthographe²⁹ que tous les étudiants du « français langue étrangère » connaissent bien. Il en résulte pour notre texte une création verbale débridée proche du défoulement, au fil de laquelle il est parfois permis de se demander si on a affaire à une

²⁹ Les deux expressions exactes du point de vue de la grammaire sont : *J'en veux plus* (ou le *s* final est sonore), qui est une phrase positive = *ne voglio di più* ; *je n'en veux plus* (où le *s* final est muet), qui est une phrase négative = *non ne voglio più*. Dans le langage courant, au contraire, *J'en veux plus* (où le *s* est muet), est une phrase négative (= *non ne voglio più*).

latinisation du français ou à une francisation du latin. C'est d'ailleurs, de ce point de vue, d'une mise en cause culturelle qu'il pourrait s'agir. Derrière l'érudition des pages roses du *Petit Larousse Illustré* (non au hasard invoqué dans notre série) n'est-ce pas la fausse-monnaie d'un certain langage qui se dissimule ? L'hermétisme d'une conception à la fois logorrhéique et verbaliste de la culture aboutissent presque inéluctablement au quantitatif. Une tête bien pleine, incapable d'organiser le langage en fonction et au service de la pensée, une rhétorique du vide en quelque sorte.

Le second aspect, étroitement solidaire du précédent, concerne l'effet de synchronie résultant de la prolifération spatio-temporelle des structures engendrées.

L'anachronisme n'est plus seulement un accessoire de la « vis comica », il constitue l'élément unificateur des formes et de la fusion de la contingence dans le permanent.

Dès lors, intentionnel ou non, ce délire verbal débouche sur une *Koiné* des scories de la communication³⁰.

Le sens s'y dilue en effet au profit d'automatismes collectionnés avec une gratuité proche tout à la fois de Bouvard et Pécuchet et du Père Ubu. Une différence essentielle cependant doit être marquée : cette patronymie libérée du sens comme de toute dimension historique, se réduit à sa stricte littéralité phonologique.

Revanche prise sur les « Humanités », elle n'en révèle cependant que mieux l'emprise d'une didactique fondée sur la coercition de la mémoire. Tout exorcisme n'implique-t-il pas une croyance en la possession ?

B. LES ROMAINES

Nous nous bornerons, tant elle est évidente, à souligner l'indigence qualitative et quantitative de cette série. Sans y voir la manifestation d'on ne sait quelle misogynie, il se pourrait que cette médiocrité dans l'invention soit imputable au souci d'éviter la saturation.

³⁰ Qu'on nous permette un témoignage personnel : nous avons connu quelqu'un qui ne vous abordait pas autrement qu'en vous disant : « Comment allez-vous et vous même » ?

III
PATRONYMIES DIVERSES

a) Les Grecs	Référent paradigmatique suffixal	Suffixe phonématique	Décodage: Morphèmes-Stylèmes-Syntaxmes
Plazadetoros	Toros	os	Plaza-de-Toros (grec-espagnol)
Mixomatos	Myxomatose	"	myxomatose (maladie contagieuse du lapin)
Calvados		"	identique
Fécarabos		os	Fée Carabosse ³¹
Plexiglas		ass	identique
Garmonparnas		asse	gare Montparnasse
Scarfes		"	Scarface (prononciation française) ³²
Gâtessos	Sauce	auce-soss	gâte-sauce (esclave-cuisinier grec?)

b) Les Normands	Référent paradigmatique suffixal	Suffixe phonématique	Décodage: Morphèmes-Stylèmes-Syntaxmes
Olaf		af	identique
Grossebaf	Baffe	"	grosse-baffe
Paraf		"	parafe
Epitaf		"	épitaphe
Cénotaf		"	cénotaphe

³¹ Méchante fée de « La Belle au Bois dormant ».

³² Film sur Al Capone — Célèbre film américain tourné par Howard Hawks sur Al Capone (1932).

Complètementpaf	Paf	"	paf=ivre (argot familial) (mot composé)
Bellegaf	Gaffe	"	belle-gaffe
Mataf		"	matelot (argot militaire)
Batdaf		"	bataillon d'Afrique
Cinématograf		"	identique
Dactylograf		"	identique
Sténograf		"	identique
Bathyscaf		"	identique
Caraf		"	identique

c) Les Bretons	Référent paradigmatique suffixal	Suffixe phonématique	Décodage: Morphèmes-Stylèmes-Syntaxmes
Cassivellaunos	Cassivellanus	uss	personnage authentique
Zebigbos		os	« the big boss »
Jolitorax	Thorax	ax	joli-thorax
Relax	Relax(e)	"	relax (e)
Surtax	Taxe	axe	surtaxe
Ipipourax	Hurrah	a	hip, hip, hurrah!
Faupayélatax	Taxe	axe	faut payer la taxe

d) Les Goths			
Théoric		ic	identique
Pasdfric		"	pas de fric
Histéric	Hystérique	"	identique
Périféric		"	identique
Coudetric		"	coup de trique
Téléfonic		"	identique

Cloridric	Chlorhydrique	''	identique
Electric		''	identique
Passemoilecric	Cric	''	passe-moi le cric
Liric		''	identique
Casseurdbric	Brique	''	casseur de brique(s)
Satiric		ic	identique
Figuralegoric	Allégorique	ic	figure allégorique
Chiméric		''	identique

e) *Les Espagnols*

Périclès		es	Périclès (échange Grèce-Espagne)
Soupalognon y crouton		on	soupe à l'oignon y (= et) croûton
Lachélechampignon y causon		on	lâchez-le-champignon (= accélérateur d'une voiture) et causons
Dansonsurle-pont y Davignon (romain travesti en espagnol)		on	dansons sur le pont (y) d'Avignon

f) *Les Egyptiens masculins*

Numerobis	Bis	is	numéro-bis
Amonbonfis	Fils	''	à mon beau fils
Tumcheris	Chéris	''	tu me chéris
Misemplis	Plis	i(s)	mise en plis
Courdeténis	Tennis	''	court de tennis

g) *Les Egyptiens féminins*

Cléopatre			identique
-----------	--	--	-----------

Le regroupement est justifié par le caractère peu extensif des séries engendrées. A une seule exception remarquable près: la patronymie corse. L'importance qui lui est ainsi donnée renvoie non seulement au fait qu'un fascicule entier est consacré aux aventures d'Astérix en Corse, mais surtout à l'ampleur prise par les troubles autonomistes d'Aléria, en 1975, postérieurement à la publication du fascicule considéré.

A. PATRONYMIES GRECQUES

Rappel de la suffixation: 1) *os* - (*ose*)
2) *as* - (*ase*)

Là encore cette discrétion parle d'elle-même.

Deux formations présentent toutefois une certaine originalité: *Plaza-de-toros*, par l'espagnolisation d'une pseudo consonance grecque. Nous nous interrogerons plus loin sur la signification possible de ce cosmopolitisme « unificateur ».

Scarfes, quant à lui, nous offre un exemple éclatant d'anglais tel qu'on le parle en Gaule. En outre il constitue un significatif hommage au cinéma des années 30.

B. C. PATRONYMIE NORMANNO-BRETONNE

Suffixes: 1) *af* - *ax*
2) *os* (deux seules formations)

Le suffixe « normand » *af* peut être considéré comme engendrant la variante bretonne *ax*. Faut-il y voir un écho de la contiguïté territoriale unifiant, là aussi, la diversité ethno-linguistique? La question mérite d'être posée. Notons aussi l'importance des excroissances argotiques dans ces séries.

Des deux formations en *os* une seule renvoie au personnage de Cassivellaunus. L'autre est une création caricaturale du « français » (*Zebigbos*). Nous aurons à nouveau l'occasion d'attirer l'attention sur ce procédé de « caviardisation » entre historique et parodique.

D. PATRONYMIE GOTHIQUE

Suffixe unique: *ic*

Ce suffixe, de rigueur à partir du grand Théodoric, ne pouvait proliférer que sur un mode hermaphrodite.

On peut s'étonner de l'originalité très relative des formations obtenues. Sans doute la sécheresse mécanique de la suffixation a-t-elle semblé suffisamment expressive à nos auteurs.

E. PATRONYMIE ESPAGNOLE

Suffixe: 1) *es* (formation unique)
2) *on*

La misère est ici flagrante. Des innombrables ressources offertes par la langue espagnole il n'a pratiquement été tiré aucun parti. Les auteurs ont joué la facilité: formation à tiroirs où la nasale *on* relaye la conjonction *y*. La schématisation des patronymes nobiliaires semble résumer en-deçà des Pyrénées tous les aspects d'un hidalguisme d'opérette.

F. G. PATRONYMIE ÉGYPTIENNE

Suffixe unique: *is*

Cléopâtre étant évidemment exclue en tant que formation originale, cette série ne mérite aucun commentaire.

IV

PATRONYMIE CORSE

Corses	Référent para-digmatique	Suffixe phonématique	Décodage: Morphèmes-Stylèmes
Hérétix	Hérétique	ique (ic)	identique
Minéralogix	Minéralogique	" "	identique
Appatix(apatix)	Apathique	" "	identique
Plaindetix	Tic(s) (tique)	" (s)	plein de tics (tiques)
Paleontologix	Paléontologique	" "	identique
Paléontologix	Paléontologie	ie	identique
Patologix	Pathologie	" "	identique
Squinotix	Nautique	ique	ski nautique
Sinfontix	Symphonique	" "	identique
Sinfontix (bis)	Symphonie	ie	identique
Mineralogix(")	Minéralogie	" "	identique
Appatix (")	Apathie	" "	identique
Talassoterapix	Thalasso-thérapie	" "	identique
Ocatarinetabel-latchitchix	Tchi-tchi	" "	<i>o Catarinetta bella, chi-chi</i> ³³
Cafeolix	Lit	ie	(on boit le) café au lit ³⁴
Salamix	Salamis	" "	identique
Tropolix	Poli	" "	trop poli (pour être honnête)
Ramollix	Ramolli	i	identique
Carférix	Ferry	" "	car-ferry
Osterlix	Austerlitz	itz	identique
Violoncellix	Violoncelliste	iste	identique

³³ Chanson de Tino Rossi qui fit fureur vers 1935.

³⁴ Chanson qui eut son heure de vogue à la libération.

Asterix ocellix	Occelli	occelli	« Corsisation » du nom d'Astérix par prononciation fautive (amuïsement de la nasale dans le groupe <i>on</i>) du suffixe patronymique courant -oncelli-
-----------------	---------	---------	--

La patronymie corse revêt une singulière et significative importance. Non seulement parce que quantitativement un fascicule entier est consacré à *Une Aventure d'Astérix en Corse*, mais aussi et sans doute surtout du fait de la rencontre, toujours surprenante, entre l'Histoire et l'imaginaire: deux ans après la publication du fascicule en question, éclataient, en plein été, les sanglants événements d'Aleria (22 août 1975).

Loin de nous l'idée de prêter à nos auteurs des dons prophétiques et, moins encore, une perspicacité politique étrangère à leurs préoccupations. Le « Préambule » qui ouvre le fascicule ne laisse aucun doute à cet égard: c'est sous la double égide de Napoléon et de Tino Rossi que la Corse est présentée au regard de la conscience commune des Français. A cette vision un peu courte, les auteurs semblent apporter un correctif³⁵. Il suffit d'en prendre lecture pour s'apercevoir aussitôt que de nouveaux poncifs s'ajoutent aux précédents. La conclusion nous éclaire sur la véritable raison d'être de ce préambule³⁶. Il s'agit, on le voit, par une série de précautions, de se prémunir contre les risques d'une susceptibilité qu'un certain climat politique ne peut qu'aiguïser davantage.

³⁵ « C'est aussi le pays de la vendetta, de la sieste, des jeux politiques compliqués, des fromages vigoureux, des cochons sauvages, des châtaignes, des suculeux merles moqueurs et des vieillards sans âge qui regardent passer la vie » (*Une aventure d'A. en C.*).

³⁶ « Mais pourquoi ce préambule nous demanderez-vous. Parce que les Corses que l'on décrit comme individualistes — alliant l'exubérance à la maîtrise de soi — nonchalants, hospitaliers, loyaux, fidèles en amitié, attachés à leur pays natal, éloquents et courageux, sont, eux aussi plus que tout cela. Ils sont susceptibles » (*Une aventure d'A. en C.*).

Si nous nous sommes apparemment éloignés de la démarche purement « linguistique » de notre enquête, c'est qu'il nous a paru nécessaire de marquer la fondamentale ambiguïté du discours ludique des « *Aventures d'Astérix* ».

Les latences nationalistes qui parcourent le corpus astérixien, heurtaient ici plus et autre chose qu'une « susceptibilité »: elles risquaient d'entrer en conflit ouvert, au mieux, avec des tendances autonomistes, au pire, avec un pur et simple séparatisme.

Nous nous trouvons ici aux frontières du politique. Nous ne les franchissons pas dans le cadre de cette étude. Mais il était indispensable d'indiquer quelles limites proprement politiques rencontre le jeu verbal de l'oeuvre. Le fascicule consacré à la Corse nous a semblé en offrir la plus évidente des illustrations³⁷.

V

LES OLYMPES

L'Olympe Gaulois

Bénélos	=	Force bienfaitrice du Soleil
Bélisama	=	Minerve
Taranis	=	Dieu du tonnerre
Esus	=	Dieu de la vie
Amora	=	Sic
Damona	=	Déesse-génisse
Cernunnos	=	Dieu de la nature
Toutatis	=	Taranis = Jupiter
Lug	=	Mercure
Sucellus	=	Dieu des morts
Epona	=	Déesse de la guerre
Borvo	=	Dieu des sources
Rosmerta	=	La providence

³⁷ La « Toponymie Corse » étudiée plus loin nous permettra de confirmer cette opinion.

b. *L'Olympe Romain*

Jupiter	—
Mercure	—
Vulcain	—
Pluton	—
Vesta	—
Minerve	—
Apollon	—
Junon	—
Mars	—

c. *L'Olympe Egyptien*

Osiris	=	Divinité du Bien
Sérapis	=	Osiris-Apis
Apis	=	Taureau sacré, dieu Phtah
Hélios	=	Dieu du Soleil (grec.)
Isis	=	(Femme d'Osiris) Déesse du mariage et de l'agriculture
Râ	=	Soleil
Ammon	=	Créateur (mouton)

d. *L'Olympe normand*

Thor	=	Dieu du tonnerre
Odin	=	Dieu qui gouverne le monde - Dieu de l'intelligence.

e. *L'Olympe grec*

Phidias	=	(Voir commentaire)
Poséidon	=	Dieu de la mer
Artémis	=	Déesse de la Lune, de la chasse
Hermès	=	Protecteur du commerce et des voyageurs
Héphaïstos	=	Dieu du feu

Si les olympes gréco-romano-égyptien n'offrent guère matière à surprendre le lecteur le moins informé, il n'en va pas de même pour l'Olympe gaulois, lequel, bien que modestement peuplé, présente une patronymie dont les consonances nous semblent devoir retentir étrangement même aux oreilles d'un écolier français.

Bien sûr, le syncrétisme de la culture humaniste a tôt fait de fondre dans le même creuset Lug-Hermès-Mercure, Taranis-Toutatis-Zeus-Jupiter, Belenos-Borvo-Phoibos-Apollon, pour ne citer que les principaux. Reste que, là encore, c'est sur une occultation des correspondances que les auteurs ont, à juste titre, misé.

Aussi bien, celte, gauloise ou orientale, la divinité n'est invoquée qu'aux frontières indistinctes de la piété et du blasphème. À ce titre elle se devait d'être philologiquement inattaquable. Avec deux entorses cependant, sans doute destinées à brouiller les pistes : la déesse *Amora*, qui pourrait après tout passer pour la Vénus de la moutarde, et *Phidias*, sculpteur divin.

VI

LA TOPONYMIE

SCHÉMA A (Gaulois)

Gaule

Petit bonum
Babaorum
Laudanum
Aquarium
Suindinum
Lugdunum
Condate
Camaracum
Divodurum
Massilia
Aginum
Burdigala
Dariorigum

Décodage

(Nom d'un) Petit bonhomme=
interjection familière
Baba au rhum
—
—
Sedan
Lyon
Rennes
Cambrai
Metz
Marseille
Agen
Bordeaux
Vannes

Agendicum	Agde
Alesia	—
Gergovie	—
Rotonnagus	Rouen
Durocortorum	Reims
Segodunum	Rodez
Nicae	Nice
Tolosa	Toulouse
Gésocribate	Le Conquet
Lutetia	Lutèce (Paris)
Portus Itius	Boulogne
Nemessos	Clermond-Ferrand
Borvo	La Bourboule
Anicum	Le Puy
Arelate	Arles
Aquae Calidae	Vichy
Neriomagus	Néris-les-Bains
Aurasio	Orange
Vienna	Vienne

Phénicie

Tyr	Sour
-----	------

Egypte

Alexandrie	—
Ile de Pharos	Pharos
Louqsor	Louxsor

Grande-Bretagne

Cantium	Comté de Kent
Camalodunum	Camaloduno
Londinium	Londres
Durovernum	Canterbury
Dubrae	Douvres

Italie

Mediolanum	Milan
------------	-------

Tunisie

Ruspina	Monastir
---------	----------

Grèce

Olympie	—
Athènes	—

Espagne

Hispalis	Séville
Cauca	—
Helmantica	Salamanque
Munda	Montilla
Pompaelo	Pampelune
Segovia	—
Courduba	Cordoue

Suisse

Aventicum	Avenches
Augusta Raurica (Rauracorum)	Bâle
Solodurum	Soleure
Vindonissa	Windisch
Octodurum	Martigny

Afrique

Thapsus	Ed-Dimas
---------	----------

A. LES TOPONYMES GALLO-ROMAINS

L'Empire Romain

À l'exception des quatre camps retranchés de *Babaorum*, *Aquarium*, *Laudanum* et *Petitbonum*, toute la toponymie est de dérivation authentique³⁸. Le soin apporté à une aussi rigoureuse restitution philologique peut, de prime abord, paraître singulier.

³⁸ Comme précédemment indiqué, la toponymie corse fait l'objet d'une étude séparée.

Quel « honnête homme » du XX^e siècle sait-il encore (a-t-il jamais su?) que Borvo était le nom latin de la Bourboule? Dans « un système » où la règle qui semble avoir jusqu'ici prévalu est la déformation mystificatrice, tant de science étonne.

Du point de vue du langage auquel nous nous intéressons plus particulièrement ici, une telle restitution aboutit à occulter radicalement le dérivé. En d'autres termes, il importe peu que *Segodunum* soit le toponyme latin de Rodez, puisque aussi bien pour l'écrasante majorité des lecteurs-consommateurs il n'existe aucun moyen d'établir une relation de l'un à l'autre. On peut donc dire dans ce cas précis que l'érudition, oblitérant le sens, annule le jeu ou du moins l'effet qu'on en escomptait. Si cette affirmation est exacte il en résulte que Goscinny et son complice Uderzo n'entendaient atteindre que la couche la plus profonde et la plus mince à la fois de leurs lecteurs.

Certes, nous avons convenu dès le début de cette enquête que nous avions affaire à un système « ouvert ».

De sorte que sa radicalisation pouvant aller jusqu'à sa « fermeture », ne constitue en rien une contradiction³⁹.

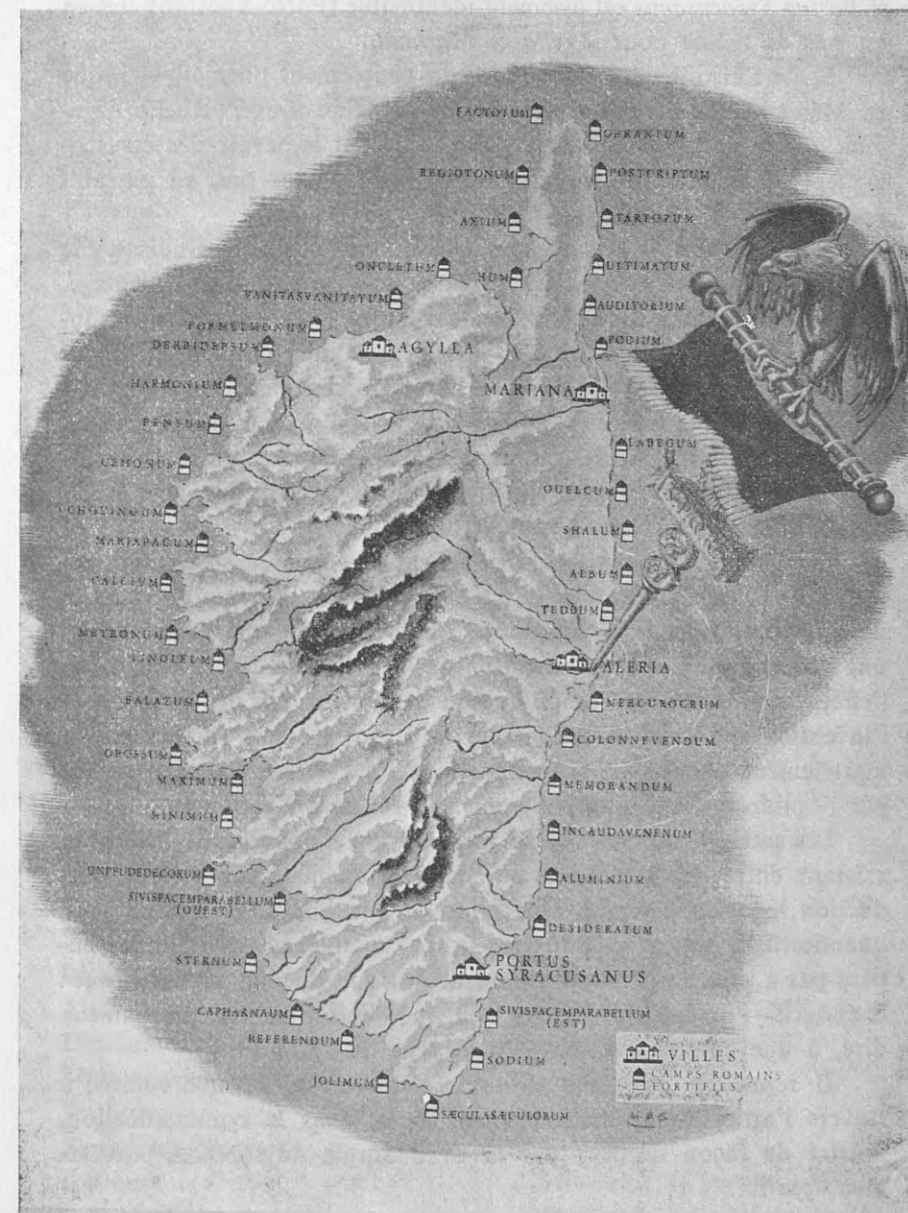
Tout au plus, une limite.

B. LES TOPONYMES CORSES

La singularité du fascicule consacré à la Corse se trouve amplement confirmée par le système toponymique auquel nos auteurs ont recouru. Nous avons à dessein reproduit intégralement ci-contre la carte de l'île. Le lecteur pourra aisément constater que quatre seulement des toponymes (dont la présentation typographique parle d'elle-même), prétendent à l'authenticité. On est en droit de s'interroger sur les raisons qui justifient ce choix.

Remarquons d'abord que le seul toponyme d'*Aléria* s'est maintenu de nos jours. Il resterait à établir si nos savants auteurs ont voulu se référer aux origines grecques de l'ancienne Alalia, ou au foyer d'agitation politique des amis du Docteur Simeoni. La pre-

³⁹ Est-il besoin de préciser que tout jugement de valeur est étranger à notre propos. Notre tâche consiste à repérer des phénomènes dont la relation au langage — donc à la signification — soit et demeure objective, autant que faire se peut.



mière hypothèse semble par recoupement la plus probable. En effet, si *Portus Syracusanus* est aisément identifiable (Porto Vecchio), il n'en est pas de même pour *Agylla* et *Mariana*.

Seule l'histoire des vicissitudes du peuplement phénicio-étrusque en Méditerranée permet d'identifier la première avec l'actuelle Algajola. On le voit, nos auteurs renchérissant sur le savoir des étruscolgues les mieux informés de notre temps, leur ont, en passant, donné le « coup de chapeau » de l'amateur éclairé.

Mariana, elle, a des origines à peine moins illustres puisqu'elle doit sa fondation à Marius, au nom duquel elle rend hommage. Elle disparaît dans les oubliettes de l'Histoire au Moyen-Age, supplantée par la voisine Biguglia. Décidément nos auteurs en savent long. Nous retrouvons là quelque chose de la conception « élitaine » que nous avons cru déceler à propos de la toponymie gallo-romaine.

Dans cette hypothèse, qu'on ne saurait exclure à priori, la « mystification » consisterait précisément en une hypertrophie de l'érudition destinée exclusivement aux « Happy few ».

Quant aux toponymes qui désignent la couronne des camps romains fortifiés, ils constituent un chef-d'œuvre d'invention dans la liberté. Leur décodage repropose l'alternance phonématique dans une prononciation « à la française » de la désinence latine *um*. Mais l'effet comique en est amplifié non seulement par le bonheur de l'invention qui crée et renouvelle la surprise, mais surtout par le martèlement phonétique (caractéristique du système français) réalisé par l'option *omm* (*o* ouvert), « *ome* » (*o* fermé à l'extrême).

Les auteurs ont ici tiré le meilleur parti possible de la liaison existant entre des structures purement phonématiques et leur production locutionnelle. La réitération du procédé au-delà d'un seuil quantitatif largement atteint dans notre exemple, ne se limite cependant pas à jeter un pont entre plan acoustique et plan sémiologique : il aboutit — du fait du premier — à une saturation, ou, pour mieux dire, à une clôture du sens, aux dépens du second⁴⁰.

Il reproduit en quelque sorte, à travers le lexique comme à travers l'articulation, l'enfermement *de* et *dans* la communication, illustré de façon décisive par la dramaturgie de Ionesco, pour ne citer que lui.

⁴⁰ Cf. note 13.

Nous donnons ci-dessous la « traduction » de l'ensemble de la toponymie corse.

SCHEMA B (Toponymie Corse du Nord au Sud)

Décodage

Factotum	identique
Géranium	identique
Tartopum	Tarte aux pommes
Ultimatum	identique
Auditorium	identique
Podium	identique
Labegum	(cf. l'affaire des Bijoux de la Bégum et, bien sûr, le roman de J. Verne)
Ouelcum	Welcome (deux connotations possibles : 1. salut anglais 2. une marque célèbre de laine à tricoter = Welcome Moro)
Shalum	shaalom (hébreu)
Album	identique
Tedbum	tu es de boum (tu es de sur-boum) id est tu es (tu vas à une) de surprise-party
Mercurocrom	Mercurochrome
Colonnevendum	Colonne Vendôme
Mémorandum	identique
Incauda venenum	identique
Aluminium	identique
Désidératum	identique
Sivispacemparabellum (est)	identique
Sodium	identique
Saeculasaeculorum	identique
Jolimum	<i>Jolie Môme</i> (Chanson de Léo Ferré)
Référendum	identique
Capharnaum	identique

Sternum	identique
Sivispacemparabellum (ouest)	identique
Unpeudedecorum	Un peu de décorum
Minimum	identique
Maximum	identique
Opossum	identique
Balatum	Balata (variété de gomme caoutchouc avec laquelle est fabriqué un certain type de linoleum)
Linoleum	identique
Métronum	Métronome
Calcium	identique
Mariapacum	Maria Pacome (jeune actrice du théâtre de Boulevard)
Chouingum	Chewing-gum
Cemonum	<i>C'est mon homme</i> (un des grands succès d'E. Piaf)
Pensum	identique
Harmonium	identique
Derbidepsum	Derby d'Epsom
Formelmonum	Formez le monôme (ordre de former une chaîne durant les manifestations estudiantines)
Vanitasvanitatum	identique
Oncletum	(la case de l') oncle <i>Tom</i>
Hum	Hum! (interjection de doute prononcée « Heum! » unique variante phonétique)
Axiom	Axiome (ou Actium pour les plus savants)
Regiotonum	Régie Autonome des Transports Parisiens dont le sigle R. A. T. P. désigne le « réseau des transports - métro et autobus parisiens »

VII

DIDASCALIES ONOMATOPÉES IDÉOGRAMMES

Il ne pouvait être question de constituer des séries exhaustives d'un ensemble aussi disparate dont le regroupement même reflète au sein du texte le caractère de prolifération a-normatif.

Nous nous bornerons donc à en esquisser la typologie dans ses traits essentiels, nous réservant d'éclairer à l'intérieur de parenthèses les exemples les plus significatifs.

1. DIDASCALIES

Destinées à élucider, comme on pouvait s'y attendre, elles fourvoient ou esquivent. Fondées le plus souvent sur l'extrapolation et l'anachronisme [*H. L. M.* : Habitations Latines Mélangées (Habitations Loyer-Modéré = Hab. Latines Mélangées) — (*Pharaon-Soir* = France-Soir) à propos desquels nous épargnerons tout commentaire] leur réussite connaît des fortunes diverses. Leur intérêt consiste surtout dans une surcharge du texte qui peut être considérée comme un temps présent fugitif du récit, par immixtion de la voix du narrateur. Dans cette mesure on peut leur attribuer une fonction unificatrice, assez proche d'un effet de synchronie.

2. ONOMATOPÉES

SCHÉMA A

Aie !
anapp
Archngn
aunnnn,
badablong,
Biff
blang
Bling
boum !
chang
chplonk

clig
 clink
 klok
 crak !
 frrrp
 glou
 glou, glou,
 gloup
 gneugneu
 ha !
 ha ! ha !
 Hi !
 hi ! hi !
 ho !
 Houlà !
 Houlahaula !
 hmmonais
 Hue !
 hue ! hue !
 labadabaoum
 mung
 Ouap !
 Ouille !
 Paf !
 Paff
 Schplockk
 sergnngnonrr
 sehltiaf
 tcheng
 tchop
 tehop

Plus originale, dans la perspective qui est la nôtre, la série des onomatopées en ce que, de façon massive, elles tendent vers l'inarticulable. On serait tenté, paraphrasant une formule célèbre, de les définir comme un « bruit a-sémantique ».

Les auteurs semblent avoir systématiquement écarté la nomenclature convenue des onomatopées traduisant les bruits du monde,

au profit de borborygmes primordiaux qui seraient — étrange inversion — au code traditionnel ce que la musique sérielle est à la tonalité.

3. IDÉOGRAMMES

Nous avons appelé « idéogrammes » les figurations mentales où seul le signifié — ou ce qui est censé en tenir lieu — est présent.

Cet équivalent nucléaire du monologue intérieur met en lumière l'un des mécanismes les plus complexes de liaison et d'indépendance entre le langage et la pensée. Notre incompétence pour en débattre est évidemment radicale. Nous nous limiterons à quelques remarques.

Lorsque Uderzo et Goscinny conviennent de figurer — de façon fort classique dans la tradition des bandes dessinées — la germination d'une idée dans l'esprit d'un personnage par un symbole lumineux, ce n'est évidemment pas à une ampoule électrique qu'ils recourent mais à une *bougie*. Cette substitution, dont nous ne mettrons pas en cause l'opportunité, a le mérite de porter à l'évidence ce fait qui nous paraît essentiel : à savoir que le message nous est transmis à travers deux degrés de codification.

Partant, pour clarifier les choses de l'expression orale, un locuteur dirait : « J'ai une idée ». La disparition du signifiant dans l'abstraction mentale privant le signifié de tout support, oblige à une médiation symbolique qui n'est autre que la représentation de la représentation, si on veut bien nous pardonner cet amphigouri.

Il en va autrement lorsque, au premier degré, la codification est parodique. Cette situation — qui se reproduit souvent au fil de l'oeuvre — oblige à l'expédient de la didascalie se présentant, la plupart du temps, sous une forme analytique qui constitue un pis-aller du signifiant (« Vieil air gaulois » ; « vieilles injures gauloises ») etc. Fonctionnant comme des idéogrammes de censure, ces ensembles conceptualisent le signifié et par suite « caviardisent » la signification.



* * *

Il nous reste à ramasser les éléments épars de cette enquête. La tâche est délicate, s'agissant de prendre au sérieux un corpus qui passe pour ne vouloir l'être à aucun prix. En outre, quelles lignes de force sont susceptibles de structurer un ensemble où les chevauchements, les contaminations, les amalgames constituent la dynamique d'une péripétie dont la temporalité circulaire engendre un espace-temps intangible et, par suite, une sorte de pérennité de l'identique? Mais peut-être la question est-elle mal posée et conviendrait-il de se demander plutôt — à l'image des enquêtes policières dont parle Jacobson — à qui et à quoi profite ce statut spatio-temporel dont le moins qu'on puisse dire est qu'il doit avoir quelque accointance avec la transcendance. Subsidiatement, quel est l'instrument — le signe — par lequel se révèle et s'accomplit cette même transcendance.

Nous ne mettrons pas plus longtemps à l'épreuve la perspicacité du lecteur : l'être élu est la Gaule, le signe de cette élection et l'instrument de son règne, le gaulois.

La France donc, puisqu'il faut l'appeler par son nom, inséparable de la façon dont les Français se voient à travers elle, se présente comme la fille aînée de l'Histoire. Ce qui lui arrive est de l'ordre de l'Universel et est marqué du sceau de la prédestination. Potion magique et héroïsme se conjuguent pour enfanter le merveilleux gaulois.

Un tel destin implique un certain rapport au langage qui constitue à la fois un instrument de conquête de l'éternel et une herméneutique du Grand Livre. De là sa vocation totalitaire, ses manifestations protéiformes.

On le voit, une telle lecture entretient avec la réalité les mêmes rapports que la caricature avec le portrait. Mais, comme la caricature, elle met en évidence en les accentuant les traits latents d'une anthropologie des structures.

Cette perspective « tous azimuts » — ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de la définir — présente un caractère éminemment ambigu.

Une ambiguïté d'autant plus subtile qu'elle sollicite — et comment ne l'obtiendrait-elle pas? — la complicité du rire, au pire, du suorire.

Astérix et ses compagnons, enfermés dans leur réduit bretono-normand et maniant une langue encore mal dégrossie mais riche de fulgurations prophétiques, ne sont-ils pas tout à la fois les ancêtres de l'honnête homme des classes cultivées du grand siècle et ceux des braves gens « bien de chez nous »?

Comme tous les démiurges de semblables créations Uderzo et Goscinny sont en même temps hors de et à l'intérieur de ce microcosme. Qui songerait à leur en faire grief? Nous savons depuis Sartre — et peut-être avant lui — que nous sommes tous embarqués. L'important est que, de même que dans toute alchimie, la quête de la pierre philosophale s'opère à partir de vils métaux. En l'occurrence il n'est pas indifférent que nos auteurs soient partis du langage.

Gladys Joele Antonelli

« TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA »

DI

JORGE AMADO

UNA LETTURA DEL PERSONAGGIO

Una ricostruzione lineare della vicenda di Teresa e dei primari che determinano l'itinerario della sua biografia sembra necessaria per verificare l'impressione di monumentale fissità, di tipicità schematica, che deriva da una prima lettura programmaticamente contenutistica.

Teresa¹ è già da piccolissima segnata dalla cattiva sorte, che per tanti nella realtà nordestina appare norma costante: resterà orfana di entrambi i genitori che muoiono in un incidente automobilistico. Ma la loro sparizione non rappresenta un problema neanche per la giustizia: è « a sorte ». La bambina è adottata, o per meglio dire, è presa, da Felipa, sorella della madre. Teresa bambina è fatta segno di varie attenzioni non tanto per la sua tenera età, quanto perché è una merce da poter vendere, al tempo giusto, a chi offrirà un buon mucchio di soldi.

Con un atto di compravendita ha inizio in effetti il rapporto tra il capitano Duarte e Teresa Batista, che dovrà arrendersi e cedere il proprio corpo, non vinto ma spezzato dalla furia cieca di una forza brutta e al tempo stesso perversa.

Teresa successivamente conosce un altro uomo che sarà per lei un'apertura alla vita: è il giovane Daniel, che rappresenta lo strumento con cui la donna si libera, cruentemente, del capitano-tiranno.

¹ Una identificazione di Teresa Batista con il popolo brasiliano è evidente nelle ultime pagine del romanzo, quando Jorge Amado scrive: « Ihe digo, meu senhor, que Tereza Batista se parece com o povo e com mais ninguém. Com o povo brasileiro, tão sofrido, nunca derrotado. Quando o pensam morto, ele se levanta do caixão » Jorge Amado, *Tereza Batista cansada de guerra*, São Paulo, Ed. Martins, 1972, pag. 455.

Nel mondo amadiano le figure della giovane e del latifondista — o meglio le due realtà che continuamente si fronteggiano nella parte centrale del romanzo — possono rappresentare la logica dei semplici nella « dimensione » Teresa, che è vittima di soprusi e sottoposta alla perdita della propria identità, mentre nella altra « dimensione », riassunta in Duarte, sono accomunati coloro che dominano tutto, che vogliono tutto in un forsennato crescendo omologo, negli sviluppi e nelle forme, al paleo-capitalismo del latifondo in declino ².

Un ulteriore impatto negativo si determina col giovane amante, positivisticamente legato ai moduli consueti di una borghesia immorale e conservativa. Daniel sconfessa Teresa, che per l'abbandono finirà in carcere e in bordello, sino alla « liberazione » costituita dall'incontro con Emiliano, tipico ed eccentrico padrone di *engenho*.

Nell'*iter* esemplare della protagonista, per ora solo vittima passiva e incolpevole, l'amicizia amorosa con il vecchio dominatore e gaudente si tinge di ambigue volontà compromissorie: la vita col padrone è bella, dolce e stimolante, anche se conduce alla negazione della maternità, alla cruda non-scelta di un traumatico aborto ³. Dopo la morte di Emiliano, Teresa sembra rafforzarsi nel carattere

² « Sesso e potere. In ogni società, in ogni epoca storica, è da questo nodo che si dirama e si irradia ogni dramma delle persone e delle comunità. Il sesso è la matrice elementare e misteriosa di ogni agire umano. La ricerca del potere è la perversione più torbida di tale pulsione fondamentale, il mortifero esito della deviazione delle sollecitazioni più attive dell'umano; il sesso è unione, è pienezza della comunicazione, è vita; il potere è separazione, è solitudine, è morte. Ma stranamente, queste due funzioni antitetichie non sono reciprocamente antipatiche. Il sesso, in una sua manifestazione corrotta, cerca il potere; il potere, nella desolata sua solitudine, cerca il sesso. In questo groviglio di istinti distorti il sesso diviene meretricio e il potere aggressione ». Fernando Ferrara, *Sesso e potere: le truffe di Cleopatra*, in A.I.O.N. sez. Germanica 1977, XX/2 pag. 27.

³ Teresa sa che Emiliano Guedes non vuole figli, ma quando ha la certezza di aspettarne uno per lei diventa traumatico scegliere: « Quando as coisas não têm feito ... Não posso ter menino, o doutor não quer — baixou a voz para mentir — nem eu também ... Mentira, em termos, pois queria e não queria. Queria com todas as fibras, não era esteril, que emoção! » *T. B.*, pag. 288. Ma forse avrebbe potuto tenere suo figlio, spera, vuole ancora illudersi, finché esplosione della secca decisione di Emiliano: « Tu tens de tirar, querida. — Dizia-lhe tu, coisa rara, fazendo-se ainda mais terno ..., » pag. 289.

e nella emblematicità: domina da sola risse di locali notturni ed epidemie di vaiolo ⁴, vince da sola ingiustizie private e collettive, esemplificabili nella grande battaglia delle meretrici contro la speculazione edilizia ⁵. Il vuoto dei sentimenti è opportunamente colmato dal marinaio Janu, stinto riflesso di altri amanti perduti — e — ritrovati del *corpus* amadiano ⁶; spasimanti di minor peso cercano di rendere mitico — attraverso la loro corallità — il fascino di Teresa, ardente femmina sempre vergine.

Questo personaggio allegorico si pone dunque, col suo contorno di oppositori e di adiuvanti, nella galleria delle « creazioni » amadiane con qualche sospetto di iteratività e di esasperazione: Teresa sembra ripetere Gabriela nei tratti esterni, mentre si avvicina ad Archanjo per l'esemplarità didascalica e l'esasperata mitizzazione del messaggio ⁷.

La doppia direttiva — erotica e sociopolitica — dei grandi romanzi amadiani dal '59 si combina dunque nella trama riassunta di Teresa in una disomogenea fissità.

La donna *cravo e canela* diventa faticosamente vessillo di liberazione (di o da se stessa? della o dalla società?). E d'altro canto l'eroe positivo, intellettuale, organico, di vari *exempla* convergenti

⁴ Valga per tutte la testimonianza di Teresa che affronta e debella il vaiolo: « Sob as ordens de Tereza, elas vacinaram a maioria dos habitantes da cidade e parte da população do campo », pag. 235. Ed ancora il passo che conclude tale *iter*: « Ah, se não tomarem tento um dia há de voltar para acabar com o resto e ai do povo! Onde encontrar para o comando da peleja outra Tereza da Bexiga Negra? », pag. 240.

⁵ Ne è esempio il seguente brano: « Coloridos folhetos de propaganda convidam o povo a participar do gigantesco empreendimento. », pag. 370.

⁶ Interessante è la caratterizzazione dei tratti psico-fisici di Daniel, che nel mondo di Teresa resta un *unicum*: « Ali, junto ao portão, a chuva a lava e limpa; o coração de Tereza pulsa de encontro ao peito de Dan e ela fita a face do anjo Gabriel descido dos ceus. », pagg. 168/69. Ed ancora, l'immagine di Emiliano Guedes: « Desde a primeira noite, quando Emiliano a fora buscar na pensão de Gabi e, escanchada da garupa do cavalo, a levava campo afora. Refinado mestre, nas mãos dele, sábias e pacientes, Tereza floreceu em mulher incomparável », pag. 247.

⁷ Per un'ulteriore identificazione vedi: Erilde Melillo Reali, *Jorge Amado nella 'tenda' delle verità*, pag. 125 in A.I.O.N. sez. Romanza 1971. XIII/2.

nella *Tenda*⁸, si traduce al femminile, perdendo i tratti autobiografici dei personaggi più riusciti come « machos » e guadagnando solo qualche attimo di autentica, istintiva violenza⁹.

A risultati di maggiore articolazione si può invece pervenire affrontando l'eroina dall'ottica dello strumento espressivo che l'avvolge, spesso senza penetrarla: l'autore si serve in effetti di mezzi diversi, estranei alla normalità del genere, per stravolgere la piatta e riciclata materia del romanzo.

Già in epigrafe il testo si presenta come *història de cordel*; se tale caratteristica non appare nell'espressione interna dei singoli episodi — tutti giocati sul filo del già sperimentato lirismo epico e culinario proprio della precedente produzione¹⁰ — essa risulta invece preponderante nell'aggancio fra i vari spezzoni. La funzione di cerniera, esplicita nel ricorso a disegni e a *relatos* popolari o colloquiali, rende il sottogenere del *cordel* essenziale per una rifondazione della storia. Gli elementi folcloristici determinano in effetti il ritmo della narrazione, e da questi vengono a loro volta caratterizzati.

Simboli di un modo diverso (per J. A., come per la maggior parte della narrativa brasiliana tradizionalmente impegnata) di definire la materia della narrazione, i ritmi spezzati e favolosamente iterativi del romanzo e i supporti di immagini provenienti da una cultura « altra », popolare ma non (ancora) proletaria, liberano la storia dalla fissità dell'allegoria, in qualche modo restituendola al vigore formale che ha ispirato precedenti opere di J. A.

La produzione letteraria amadiana trova dunque in *T. B.* un ulteriore elemento chiarificatore, per quanto riguarda la personalità

⁸ Si veda, in raffronto, quanto Eilde Melillo Reali dice di Archanjo: « Questo estremo simbolo amadiano assume dunque in sé tutte le caratteristiche del pittoresco e della *feticaria* di una cultura », cit., pag. 193.

⁹ Ne è esempio limite l'assoggettamento di Teresa da parte del capitano Duarte: « Justiniano Duarte da Rosa sentou-se no colchão diante das plantas nuas dos pés de Tereza. Aplicou o ferro de engomar primeiro num péde pois no outro », pag. 119.

¹⁰ Chiarisce questa fase un punto-chiave per la lettura di J. Amado: « Dunque i lavori che precedono *Gabriela* appaiono svilupparsi lungo un cammino binario: da un lato la natura ancora torpida, dall'altro la coscienza delle proprie caratteristiche e responsabilità di élite egemone ». Da Eilde Melillo Reali, *Jorge Amado nella 'tenda' delle verità*, cit. pag. 183.

e il valore stesso dell'intera opera, sotto tanti aspetti non omogenea, né sempre indice di una sola direttrice socio-politica.

Una prima riflessione che si è portati a trarre dalla lettura di *Tereza Batista* è che essa rappresenta la continuazione di un discorso già iniziato sulla condizione femminile, nell'ambito di una ben delineata realtà storico-geografica.

Teresa, inserita nella lunga galleria di figure di donna tracciate da J. A., riflette la realtà poliedrica di un'esistenza che non può non coinvolgere ed affascinare per il ritmo narrativo e la densità degli avvenimenti, nonostante la secchezza delle raffigurazioni allegoriche.

Anche tipograficamente il romanzo presenta caratteristiche pertinenti, finalizzate allo scopo della storia stessa. Ogni capitolo è preceduto da tavole che ne riassumono il contenuto con un'espressività artistica popolare, non per questo però meno efficace e provocatoria.

In effetti le vignette, come le varie filastrocche e i canti popolari inseriti, sottolineano l'appartenenza « volontaria » del romanzo al genere di *cordel*, com'è detto esplicitamente dall'autore nell'epigrafe iniziale: « Peste, fome e guerra, morte e amor, a vida de Teresa Batista é uma história de cordel »¹¹. E su queste intenzioni, anche troppo esplicitamente dichiarate, si riscatta in parte — ci sembra — la ripetitività allegorica di un'opera non sempre felicemente ideata e compiuta.

Claudio Bagnati

¹¹ Per i rapporti fra la produzione dell'autore e la cosiddetta letteratura popolare confronta ora Carmen M. Radulet, *Cordel, samba e macumba* in « *Jubiabá* » di Jorge Amado in: A.A. V.V. *La letteratura latino americana e la sua problematica europea*, Roma 1978, alle pagg. 319-322.

LA CHEVELURE, VOYAGE ET RÊVE EXOTIQUE DE CH. BAUDELAIRE

Tout discours poétique opère une projection de la réalité naturelle du mot sur le plan de l'écriture¹, car « ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement, mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique »².

Il nous faut tenir compte de cette réalité naturelle qui forme un tout avec l'usage « primaire »³ de la langue de communication,

¹ On se souvient de la définition jakobsonienne de la fonction poétique du langage: « La visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage ». (*Linguistique et poétique* in *Essais de linguistique générale*, I, Ed. de Minuit, Paris, 1963, p. 218) et plus loin, dans le même essai: « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison », (ibidem, p. 220). La thèse jakobsonienne et son application célèbre au sonnet de Baudelaire *Les Chats* a été commentée à plusieurs reprises: cf. entre autres, les articles de W. O. Hendricks, *Three Models for the Description of Poetry*, in « Journal of Linguistics », vol. V, n. 1, avril 1969, pp. 1-22; G. Mounin, *Baudelaire devant une critique structurale*, in « Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice », 1968, n. 4/5, pp. 155-160; H. Posner, *Structuralismus in der Gedichtinterpretation* in « Sprache im Technischen Zeitalter », t. 29, 1969, pp. 27-58; J. Culler, *Jakobson and the Linguistic Analysis of Literary Text* in « Language and Style », 5, 1971/1972, pp. 53-66.

² S. Mallarmé, *Crise de vers*, Oeuvres complètes, Gallimard, coll. Pléiade, 1974, pp. 367-368.

³ Cet usage « primaire » ou « transitif » du langage témoigne de l'existence de la langue en tant que système, au sens hielmslevien du terme. Nombreux sont les témoignages, chez les poètes (Valéry *in primis*) comme chez les stylisticiens de l'écart (cf. N. Gueunier, *La pertinence de la notion d'écart en stylistique*, « Langue Française », sept. 1969, pp. 34-45) de cette notion, qui serait d'ailleurs à reprendre à la lumière des études de E. Benveniste (cf. *Problèmes de linguistique générale*, part. la section « L'Homme dans la langue », N. R. F., Gallimard, 1966, pp. 225-288.

avec ses conventions reconnaissables à une époque donnée⁴, et de sa « transposition au Livre »⁵ qui entraîne un effort de la part de l'écrivain pour « motiver le langage »⁶ à tous les niveaux.

Nous retiendrons aussi, de la citation mallarméenne, « l'ensemble des rapports existant dans tout » : c'est la définition même de poésie que Karl Philip Moritz donnait dans son traité *Sur l'imitation formatrice du beau* : « Plus les parties d'une belle chose ont des rapports à leur ensemble, c'est à dire à cette chose même, et plus elle est belle » ... « Plus les parties isolées d'une oeuvre d'art et leur position les unes par rapport aux autres sont nécessaires, et plus l'oeuvre est belle »⁷.

Cette notion est acquise et même dépassée (sublimée) au sein du cercle d'Iena ; Novalis dans ses fragments s'en approprie quand il indique dans le principe de cohérence, dans le dynamisme intime, dans l'harmonie évocatoire l'un des caractères essentiels du discours poétique : « La poésie élève chaque élément isolé par une connexion particulière avec le reste de l'ensemble, du tout »⁸ : « Alors que la philosophie ne fait qu'ordonner et mettre tout en place, le poète libère en défaisant toutes les entraves. Ses paroles ne sont pas des mots ordinaires, ce sont des sons enchanteurs, des mots magiques qui ont pouvoir d'animer autour d'eux les beaux groupements de la belle société » (30)⁹. « Le vrai poète est omniscient ; il est un authentique univers en petit » (279)¹⁰. « On cherche avec la poésie, qui n'est en quelque sorte que l'instrument mécanique pour cela,

⁴ T. Todorov, *Note sur le langage poétique* : « Relever les différentes limites qui ont été fixées au cours de l'histoire entre littérature et non littérature serait un moyen simple pour introduire la dimension historique dans une poétique structurale ... » « ... Ce qui est 'fait littéraire' pour une époque, sera un phénomène linguistique relevant de la vie sociale pour une autre et inversement, selon le système littéraire par rapport auquel ce fait se situe », in « *Semiotica* », 1969, p. 328.

⁵ S. Mallarmé, op. cit., p. 368.

⁶ G. Genette, *Langage poétique, poétique du langage*, in « *Informations sur les sciences sociales* », VII, 2, 1968, p. 156, repris dans *Figures II*.

⁷ Cité par T. Todorov dans son essai sur *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977, p. 189.

⁸ Novalis, *Fragments préparés pour de nouveaux recueils*, n. 29, Oeuvres complètes, t. II, Gallimard, NRF, Paris, 1975, p. 55.

⁹ Novalis, Ibidem, p. 56, fragment n. 30.

¹⁰ Novalis, op. cit., fragment n. 279, p. 107.

on cherche à susciter intérieurement des accords, à faire naître des dispositions intérieures, à produire des tableaux intérieurs et des contemplations intérieures de ces tableaux, peut-être aussi des danses spirituelles, etc. La poésie c'est la dynamique de l'âme, l'art d'émouvoir le sentiment le plus profond de l'être (*Gemutserregungskunst*) (196)¹¹.

« A poem should not mean / But be »¹² : si cela est vrai, il vaut mieux, avant de continuer notre réflexion, nous poser la question fondamentale, à savoir : « Tout style est-il poésie ? » Ou, si l'on veut, quel est le mode d'existence absolu de la poésie ?

Se poser la question de savoir quel est le mode d'existence « pur » de la poésie nous amène à une première distinction, instituée par une expérience très ancienne de la pratique des textes, à savoir la distinction entre prose et poésie : si nous nous en référons au point de vue actuel de la « lecture » des textes, le problème semble avoir été dépassé, car dans la pratique textuelle contemporaine ce qui est visé c'est l'« écriture » au sens barthien : il arrive même, de nos jours, que l'on risque de tomber dans une nouvelle théorie de l'imitation, à moins de ne restreindre l'étude du langage poétique à l'étude de ce que Hjelmslev appelle le langage connotatif, dont le « plan de l'expression est constitué par les plans du contenu et de l'expression d'un langage de dénotation ... un langage dont l'un des plans, celui de l'expression, est une langue »¹³.

Parmi les nombreux témoignages de la critique militante, nous choisirons à ce propos deux interventions qui nous paraissent éclairantes : M.me Corti, dans son ouvrage *Principi della comunicazione letteraria*, affirme :

« Nella pratica testuale non risulta possibile porre un confine, una tramezza fra testi poetici e no, tanto minimi sono i passaggi dal non poetico al poetico, tanto arduo stabilire dove qualcosa comincia a diventare poetico, anche se si sa che un criterio distintivo sul piano teorico esiste. È quindi proficuo condurre il discorso sugli ultimi anelli di una ipotizzabile catena di testi con freccia diretta alla poesia, e fra essi optare

¹¹ Novalis, *Fragments des dernières années*, op. cit., pp. 402-403.

¹² Cité par W. A. Koch, dans son étude *Recurrence and a three-modal approach to poetry*, Mouton, The Hague, 1966, p. 51.

¹³ L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du Langage*, Minuit, Paris, 1943, p. 161 (Trad. italienne, Einaudi, 1968, p. 127).

per il testo poetico in versi, se pur non vi è teoricamente esclusione per poemi in prosa e prosa poetica »¹⁴.

Nous retiendrons, de cette citation, les mots « arduo stabilire dove qualcosa comincia a diventare poetico » et nous rappellerons les paroles d'un poète :

« Anche per il poeta è difficile definire il momento in cui le cose che cadono nella sua esperienza cominciano a parlargli e anche le parole che le designano cominciano ugualmente a parlargli. Una simultanea illuminazione, potremmo dire, delle cose e delle parole presiede all'atto, che poi diverrà consapevole, di far poesia. Possono essere le parole più usuali e le parole più correnti oppure cose estranee che cessano in quel momento di esserlo, parole desuete che divengono a un tratto piene e centrali. Tutte cominciano a significare qualcosa: e questo significato è tale solo in rapporto con altri destati in altre cose e parole »¹⁵.

C'est ainsi que nous sommes amenés au deuxième témoignage que nous avons choisi pour trancher la question: nous sommes d'avis qu'il est possible, au contraire, d'appréhender l'essence poétique d'un texte non seulement par l'intuition inerme du lecteur ignorant le réseau compliqué des codes littéraires transmis par la tradition, mais par la connaissance rationnelle et « sympathique » des niveaux de la signification et de leur traduction en signe poétique. Nous prenons à notre compte les remarques de M. Kibédi-Varga :

« On connaît les innombrables définitions de la différence entre prose et poésie, dont les plus intéressantes sont sans doute celles qui, en s'élevant au dessus des critères formels aujourd'hui dépassés tels que la rime et le schéma accentuel, cherchent à fonder cette différence dans le but des deux actes verbaux; la prose est la forme de la communication directe: l'efficacité exige la rapidité¹⁶. On pourrait dire que la parole poétique est, par contre, le dégel du langage et le gel du temps; ... La poésie ne s'efface pas, elle s'arrête par le rythme sur les mots, elle nous arrête

¹⁴ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976, p. 97.

¹⁵ M. Luzi, *Vicissitudine e forma, La creazione poetica?* Rizzoli, Milano, 1974, pp. 36-37.

¹⁶ Jakobson parle de « contiguïté »: cf. *Fragments de « La nouvelle poésie russe »*, in *Questions du poétique*, Seuil, 1973, p. 20: « L'association mécanique par contiguïté entre le son et le sens se réalise d'autant plus rapidement qu'elle est plus habituelle ».

et approfondit son moment qui est déjà notre moment ... La réalité, c'est-à-dire la perception actualisante du lecteur, rapproche ce que la définition sépare. A la définition extrême s'oppose la réalité graduelle. Prose et poésie représentent les différences de degré ...¹⁷.

Rendre compte de ces différences de degré sera notre tâche: nous choisirons à cette fin un texte de Charles Baudelaire, *La chevelure*, étroitement lié à la poétique de l'auteur et constituant, avec *Parfum exotique*, un exemple de goût « alexandrin », lumineux et musical. La suggestion nous est venue de M. D'Arco Silvio Avalle, qui écrit :

« Sull'essenza della poesia 'in sé', in quanto specifica qualità di realizzazione dei 'segni' rientranti in quell'insieme che convenzionalmente indichiamo con il termine di 'letteratura', c'è tutta una vastissima bibliografia che ha dovuto, comunque, riconoscere il proprio fallimento dal punto di vista di una spiegazione 'razionale' del fenomeno. È il fondo oscuro di un passato di cui si è spenta la memoria che preme sulla definizione di poesia, e che, nello stesso tempo, mette in moto quella acutissima e quasi dolorosa coscienza che il mondo poetico ha una sua particolare ragione di essere nell'universo dei prodotti letterari, che esso non può confondersi, ad esempio, con la prosa e tanto meno con il discorso quotidiano »¹⁸.

Ne voulant pas de cette défaite nous nous souviendrons au cours de notre lecture de ces paroles du poète, qui contredisent le pessimisme du critique :

« Bisognerà dunque in primo luogo provvedere a una affermazione urgente: che la poesia esiste, cioè che la facoltà poetica è una facoltà reale e non congetturale con tutto ciò che ne consegue in fatto di scrittura, di lettura e di possibile ricezione »¹⁹.

¹⁷ *Les constantes du poème*, Picard, Paris, 1977, pp. 18-19; et cf. G. Genette, art. cit., *Figures II*, p. 143, note 2: « La notion d'étrangeté, qui est au coeur de cette poétique « dialectique » rappelle évidemment l'ostranenie des formalistes russes. Elle nous paraît plus heureuse que celle d'écart, en ce qu'elle n'érige pas la prose en référence nécessaire à la définition de la poésie et qu'elle s'accorde davantage à l'idée du langage poétique comme état intransitif du langage, de tout texte reçu comme « message centré sur lui-même » (Jakobson): ce qui, peut-être, nous délivre de M. Jourdain, j'entends du tourniquet prose/poésie ».

¹⁸ D'Arco Silvio Avalle, *La poesia nell'attuale universo semiologico*, Giappichelli, 1974, pp. 14-15.

¹⁹ M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, 1974, p. 32.

et ailleurs :

« ... il nuovo matura per necessità e non per premeditazione. Quanto più il poeta immerge nella profondità e nella continuità del vivente i propri attuali pensieri e sentimenti, tanto più le parole che usa gli si trasformano in altro da ciò che erano, riprendono il loro moto, si aprono a un altro campo di significazione »²⁰.

Nous vous proposons, en nous en tenant au domaine restreint, mais nécessairement préalable, de la lecture ou même du déchiffrement de cet organisme vivant que l'on appelle texte poétique, d'assumer les critères d'analyse suivants :

1) ce texte est organisé suivant une cohésion interne qu'il s'agit de récupérer le long de la lecture, au moment même d'en devenir les interprètes ;

2) cette cohésion, qui n'est pas purement formelle, renvoie au message qui a une valeur gratuite, surabondante, autosuffisante et se traduit dans notre évaluation du phénomène poétique donné, inscrit dans l'univers poétique actualisé par le poète suivant les données de la tradition littéraire adoptée comme signifiante ;

3) la perfection de cet organisme vivant découle du rapport harmonieux entre les parties, soit entre les différents aspects de l'oeuvre, rythmique et métrique, verbal et sémantique, dynamique et syntaxique, thématique et symbolique ;

4) nous retiendrons de notre lecture que l'on peut parler, à propos du discours poétique, d'une « dégrammaticalisation du langage »²¹ au sens baudelairien et à propos de la grammaire du texte, d'une « sorcellerie évocatoire » : « Les mots resuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacié, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase »²².

²⁰ M. Luzi, op. cit., p. 38.

²¹ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966 : « Si, en effet, la poésie est faite de figures, et si la figure est une violation du code dénotatif, théorie en laquelle se résume notre analyse, alors il en résulte que la négativité dénotative est la condition *sine qua non* de la positivité connotative » (p. 214).

²² Ch. Baudelaire, *Le poème du haschisch*, IV, *L'homme-dieu, Les paradis artificiels*, Pléiade, Gallimard, 1961, p. 376.

Nous envisagerons en premier lieu l'aspect rythmique et métrique : le poème est composé d'alexandrins à rimes croisées et embrassées : leur schéma rythmique est variable et adhère à un découpage du flux sémantique : tantôt la césure « classique » 6 + 6, tantôt un découpage plus mouvant, suivant les besoins de l'emphase. La strophe II et la strophe V sont bâties sur une assez fidèle correspondance entre accents de mot ou mieux de groupe syntaxique et accents métriques ; dans la strophe II nous sommes plongés dans le pays du rêve par la structure binaire du premier vers, suivi par un vers à rythme scandé 6 + 2 + 4, soulignant la triple qualification :

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique
Tout un monde lointain / absent / presque défunt
Vit, ...

L'antithèse mort/vie, soulignée par la contiguïté des termes, les correspondances sémantiques « forêt aromatique » / « musique » / « parfum », sont mises en relief par le haut degré de cohésion syntaxique et par une adhésion du système des accents au rythme du vers, qui se développe en fonction du sens.

De même, dans la strophe V, l'image de l'immersion dans le « noir océan » du monde rêvé, reprise analogiquement par une série d'images maritimes, « plongerait », « roulis », « bercements », est scandée par un rythme balancé 6 + 6.

Dans les autres strophes du poème nous assistons, par contre, à une dynamisation du rythme, en accord avec le mouvement syntaxique et à l'apparition de nombreux accents « affectifs » ; cet effet de vitalité et d'expansion de l'expression poétique est obtenu, dans la strophe I, par la régularisation rythmique du débit, malgré les coupes syntaxiques, et l'introduction de coupes lyriques (vv. 2 et 3) : ce qui produit d'une part la mise en valeur de l'apostrophe soulignée par la coupe, d'autre part un effet d'extension du vers après l'apostrophe initiale dans chacun des trois premiers vers :

O toison, / moutonnant // jusque sur l'encolure !
O boucles ! / O parfum // chargé de nonchaloir !
Extase ! / Pour peupler // ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs / dormant // dans cet/te chevelure....

Il est à remarquer que le mot *extase*, au début du vers et au coeur même de la strophe, se trouve suspendu entre les deux séries

dont l'une procède par accumulation (O toison... O boucles... O parfum) et la deuxième constitue un flux ininterrompu, grâce au renvoi de l'énoncé au vers successif.

La strophe III est parmi les plus articulées du poème et montre bien à quel point la leçon des grands maîtres de la prosodie romantique, en premier lieu de V. Hugo et de Banville, a été efficace : l'alexandrin, sauf dans le deuxième vers et pour des raisons, encore une fois, d'adhésion au message (Se pâment longuement / sous l'ardeur des climats : 6 + 6, que l'on peut diviser encore, si l'on tient compte des accents à prédominance affective, en 2 + 4 / 3 + 3) est disloqué au premier vers en un trimètre 4 + 4 + 4 :

J'irai là-bas / où l'arbre et l'hom / me pleins de sève

Le troisième vers scandé 6 + 6, introduit à la césure un contre-rejet vis à vis de l'accent rythmique successif, renforçant ainsi l'impératif²³ :

Fortes tresses soyez // la houle qui m'enlève

Le quatrième vers, s'élargissant par le flux verbal sur le cinquième, prend son essor à partir d'un rythme ternaire :

Tu contiens, / mer d'ébè / ne un éblouissant rêve
De voiles, / de rameurs, / de flammes / et de mâts

Le cinquième vers, bâti sur une énumération, suit un rythme régulier : 3 + 3 + 3 + 3 (avec deux coupes lyriques secondaires).

La coupe 6 + 6 n'échappe pas à la loi de la variation, qui semble régir ce poème : il y a lieu de noter que la plupart des alexandrins, en fin de strophe, ont une allure symétrique, visant à mettre en évidence le mot à l'hémistiche et le mot à la douzième syllabe²⁴ :

str. II : Le mien ô mon amour ! / nage sur ton parfum.
str. IV : D'un ciel pur où frémit / l'éternelle chaleur.

²³ Sur la coupe lyrique, cf. H. Morier, *Le rythme du vers libre symboliste*, Presses académiques de Genève, 1943, I, Théorie, p. 55 ; *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, PUF, Paris, 1961, 2e ed. 1975, pp. 339, 608 ; J. Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Colin, Paris, 1974, p. 176.

²⁴ Voir à propos de l'alexandrin « circonflexe » A. Kibédi-Varga, op. cit., p. 92.

(ici le mouvement est ascendant jusqu'à l'hémistiche et ensuite descendant).

str. V : Infinis bercements / du loisir embaumé

(ici le mouvement est descendant jusqu'à l'hémistiche et ensuite montant).

Mais la strophe I et la dernière strophe (VII) se terminent par des alexandrins montants, où l'accent prédominant tombe sur la 12e syllabe et cela avec des effets fort dissemblables dans les deux cas : à la strophe I, le mot « mouchoir » rebondit, grâce à l'accent d'intensité et à la rime, sur un contexte stylistique élevé, en produisant une dissonance voulue entre termes nobles et terme familier (presque un rappel de la querelle romantique sur l'emploi de mots courants dans le langage poétique).

À la strophe VII, au contraire, l'accent prédominant sur le mot « souvenir » marque d'un ton ascendant et conclusif le thème énoncé à la strophe I : « Pour peupler ce soir l'alcôve obscure / des souvenirs ... », et clôt la courbe du discours poétique.

Le critère stylistique nous amène encore à déceler quelques exemples de coupes lyriques, qui, avec le secours de la ponctuation, créent un espace de silence après le mot ainsi souligné :

str. I, v. 2 : O boucles ! / ô parfum chargé de nonchaloir !

str. I, v. 3 : Extase ! / Pour peupler ce soir ...

str. III, v. 3 : Fortes tresses, soyez // la houle qui m'enlève !

str. III, v. 5 : De voiles, / de rameurs, // de flammes / et de mâts

Dans ce dernier exemple, la valeur syllabique de l'e atone a une durée égale à celle de la syllabe suivante, et accentue ainsi la progression de l'accumulation, par un effet de syncope.

Le jeu mobile des accents rythmiques, ou accents de durée, se marie étroitement au contexte sémantique, dont nous étudierons plus loin la cohérence. Encore quelques observations sur les effets de discordance par rapport à une idéale texture métrique sous-jacente causés par le déroulement du flux verbal d'un vers à l'autre. Mais il vaudrait mieux parler d'une « concordia discors », car le discours poétique s'en trouve allégé, élargi, nuancé : il suffit de se laisser mener sur l'onde des « cascades » verbales pour jouir de cette « poétique du langage »²⁵, de cette « rêverie motivante » du lan-

²⁵ G. Genette, *Langage poétique, poétique du langage*, in *Figures II*, op. cit., p. 146.

gage²⁶: tous les effets d'expressivité phonique et surtout sémantique, toutes les associations sémiques prennent vie dans ce flux rythmique ininterrompu que le jeu des « chutes » successives facilite:

- str. I, vv. 3/4: Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure ...
- str. II, vv. 2/3: Tout un monde lointain, absent, presque défunt
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
- str. III, vv. 1/2: J'irai là-bas où l'arbre et l'homme pleins de sève
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;
vv. 4/5: Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts
- str. IV, vv. 1/2: Un port retentissant où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur;
vv. 4/5: Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Dans ces exemples le « rejet prolongé » relie même une strophe à l'autre (vv. 4/5 de la str. III et vv. 1/2 de la str. IV) ou les parties de la même strophe (str. IV), ce qui finit par représenter, par le mouvement enveloppant du discours, la structure enchâssée des syntagmes et le parallélisme des reprises marquant le lieu, le tournoiement de la pensée et la volupté de l'illusion poétique.

- str. VI, vv. 4/5: Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.
- str. VII, vv. 1/2: Longtemps! Toujours! ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir.

Dans ces derniers exemples, parallèlement à ce qui arrive aux vv. 1/2 de la str. IV, l'onde verbale est menée par le rythme identique du deuxième vers: 6 + 2 + 4; dans la str. VII, ce rythme balancé introduit la dernière phrase du poème, bâtie sur une interrogation emphatique et scandée par un rythme ternaire qui s'étend (6 + 3 + 3 // 3 + 3 + 2 + 4) au cœur même du dernier vers:

... l'oasis / où je rêve et la gourde
où je hume à longs traits

À l'intérieur d'un réseau de récurrences phoniques créé par les rimes, externes et internes, on assiste donc à un procédé d'expansion,

²⁶ G. Genette, op. cit., p. 145.

qui du verbal et du sémantique, à travers le dynamisme de la syntaxe, se fait thématique et symbolique.

Il nous faut partant nous arrêter à l'aspect verbal et sémantique dans ses rapports avec la syntaxe: c'est l'aspect le plus intéressant pour établir une comparaison entre le texte en vers et le texte en prose (*Un hémisphère dans une chevelure*): nous répéterons avec Zam-jatin²⁷: « fra poesia e prosa d'arte non c'è nessuna differenza. Sono una cosa sola ». La poésie métrique et la prose d'art baudelairiennes répondent également, à des degrés de « performance » différents, à cette heureuse définition. Car, nous le verrons, l'une a les nuances d'un discours « chanté », l'autre les rythmes d'un chant « parlé ».

Les procédés d'expansion que nous avons remarqués sur le plan rythmique trouvent un équivalent dans la dynamique de la syntaxe et dans le rapport que celle-ci entretient avec la sphère de la sémantique: toute une série de procédés formels imprime à la syntaxe une allure vivante et une structure incessamment ouverte, qui transmet le message de l'évasion et du transport onirique à travers de nombreuses constructions en parallèle, en symétrie, en juxtaposition. Il faut d'abord remarquer que ces procédés formels sont contenus à l'intérieur de l'unité de la strophe et que leur continuité est assurée par des mots « thème » qui font passer, à travers leurs métamorphoses, le courant de pensées du poète (souvenirs, extase (str. I) — langoureuse Asie (str. II) — se pâment, rêve (str. III) — ivresse (str. V) — paresse, loisir (str. V) — je m'enivre (str. VI) — je rêve, vin du souvenir (str. VII), et rebondissent sans arrêt d'une image à une image apparentée, suivant une subtile science des correspondances (« le parfum, le son et la couleur »).

Pour ce qui est de la construction en parallèle, les vv. 1 et 2 sont conçus d'une manière analogue, sur le fil d'une apostrophe évocatoire; de même les vv. 9 et 10 sont bâtis sur un parallèle établi par l'élément introduisant la comparaison, « comme »:

vv. 9/10 Comme d'autres esprits voguent sur la musique
Le mien, ô mon amour, nage sur ton parfum

Le poème est tissé de paires (substantif + adjectif) symétriques, tantôt correspondantes:

²⁷ Cité par M. Corti, op. cit. pp. 97-98.

v. 6 La langoureuse Asie et la brûlante Afrique

tantôt en figure de chiasme:

v. 20 D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur
v. 25 Infinis bercements du loisir embaumé

tantôt en écho (verbe + adverbe):

v. 12 Se pâment longuement ...
v. 29 Je m'enivre ardemment ...

Les strophes III, IV et V sont bâties sur un jeu subtil de reprises de structure qui vont de pair avec des consonances sémantiques: au point de vue sémantique, les trois strophes se déroulent sur le fil conducteur de la métaphore fondamentale du poème (traduite par le futur « J'irai là-bas où ...), l'idée du voyage dans un espace qui s'identifie tour à tour, d'une strophe à l'autre, avec des univers clos et envoûtants: la forêt (str. II), la mer (str. III), le port (str. IV) avec un double statut, concret (en rapport avec la vision des éléments maritimes énumérés au v. 15) et figuré (au sens de « repaire »), l'océan (str. V), le pavillon (str. VI) et l'oasis (str. VII) apparentés au même sème « repaire »; mais ces univers renferment le grand tout inexploré du rêve, de l'assouvissement des désirs et de l'apaisement des jouissances: cette idée d'emboîtement d'un monde dans l'autre, que les mots traduisent (« là-bas où, tu contiens ... , un port retentissant où, ce noir océan où l'autre est enfermé »), trouve un mode d'existence autre dans l'agencement même de ces mots: car on assiste à l'enchâssement de nombreuses apostrophes à l'intérieur d'une suite de phrases qui se trouvent soit en position symétrique (la str. III débute par un syntagme verbal sémantiquement isolé, « J'irai là-bas », suivi par une phrase dans laquelle le syntagme nominal précède le syntagme verbal, aux vv. 1/2; le v. 3 constitue une sorte d'axe, intercalant une apostrophe où le passage de l'objet à l'image métaphorique est fortement marqué par une forme verbale optative [« Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève »]; dans les vv. 4/5 le syntagme verbal précède le syntagme nominal) soit en position parallèle (dans la str. IV, car elles dépendent du même syntagme verbal « tu contiens ... un port où mon âme ... où les vaisseaux ...): toute image nouvelle ne cesse d'être « comprise » dans l'image qui la précède, ce qui se manifeste par le choix des mots, reliés sémantique-

ment: « ... Tu contiens ... un port ... où les vaisseaux ... ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire d'un ciel où frémit ... »: cette vaste « compréhension » des termes est reprise par les vv. 21/22 qui marquent la fin de l'acmé du développement métaphorique:

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ...

Les procédés de juxtaposition consistent surtout en une gradation sémantique et formelle en même temps, en vue d'une amplification et d'un enrichissement en écho de la pensée par l'énumération des perceptions visuelles et olfactives: cette gradation procède la plupart du temps par groupes de trois unités lexicales (dont la structure rythmique, on l'a noté, est identique 6 + 2 + 4):

v. 7 Tout un monde lointain, absent, presque défunt
vv. 16/17 où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur
vv. 29/30 Je m'enivre ardemment des senteurs confondus
De l'huile de coco, du musc et du goudron
v. 32 Sèmera le rubis, la perle et le saphir

Au delà de ces agencements syntagmatiques, le discours poétique est actualisé par d'autres procédés de dynamisation et de mise en valeur sémantique qui sont des facteurs de la cohésion du texte: le matériau verbal est organisé suivant le principe de l'unité et de la succession rythmique: « Les mots établissent entre eux des relations de position »²⁸. Parfois le sens du mot dans le vers, grâce à sa situation en fin de série (à la rime), au début du vers ou à la coupe, manifeste, dans toute leur évidence poétique, un ou plusieurs « traits fluctuants » de la signification parmi ceux que J. Tynianov appelle « harmoniques sémantiques »²⁹:

« Chaque soulignement de ces frontières est un puissant moyen sémantique pour mettre les mots en relief. Ce soulignement est habituellement

²⁸ J. Tynianov, *Le vers lui-même. Les problèmes du vers*, U.G.E., 1977, coll. 10/18, p. 80.

²⁹ J. Tynianov, op. cit., p. 83, 89 et cf. p. 94: « La série rythmique du vers présente tout un système de conditions qui exercent une influence originale sur le trait principal et les traits secondaires de signification, ainsi que sur l'apparition des traits fluctuants ».

le résultat: 1) soit de l'importance de la frontière de série...; 2) soit de la non-coïncidence de ces frontières (de série et de période) avec celles de l'unité syntaxique, c'est-à-dire lorsqu'on a des enjambements et des rejets intérieurs »³⁰.

Ainsi, dans notre poème, nous assistons plus fréquemment que d'habitude³¹, à une orientation du rythme poétique vers le rythme libre de la prose artistique: les séries rythmiques, produisant une « dissonance » harmonique par rapport aux unités syntaxiques, exercent une sorte d'attraction sur les séries qui suivent: il se crée entre les mots, en suspens à la fin du vers ou isolés au début du vers, et le contexte un mouvement de reflux ou de projection, un remous de nuances sémiques qui anime les mots d'une vie « étrange »; ainsi dans:

... Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs ...

l'adjectif « obscure » passe insensiblement, grâce à l'emploi métonymique qui le place au centre de l'image, du sens propre et visuel (formant un tout avec « alcôve ») à une connotation psychologique et morale (qui le rattache à « souvenirs »). De même à la rime:

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues

« tout ce qu'elle (la femme) inspire est nocturne et profond »³²; la métaphore et l'emploi métonymique de l'adjectif en libèrent les traits fluctuants, à côté du sens originare (« tapissé de ténèbres ») qui est supprimé par la métalepse. Ainsi à la coupe et à la rime

v. 8 Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique
v. 23 Et mon esprit subtil que le roulis caresse
v. 25 Infinis bercements du loisir embaumé

l'hétérogénéité des alliances sémantiques traduit le caractère extraordinaire, surprenant de la combinaison des mots, dont la physio-

³⁰ J. Tynianov, op. cit., p. 96.

³¹ G. Macchia, dans *Baudelaire et la poetica della malinconia, Il verso*: « Baudelaire evita, per quanto è possibile, l'enjambement, che rompe la solidità, la compattezza, l'indipendenza del verso. L'enjambement, tra l'altro, impedisce ad un verso di isolarsi nella memoria ... », Rizzoli, Milano, 1975, p. 123.

³² Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Le désir de peindre*.

nomie courante est transformée par la concomitance avec d'autres unités de son et de sens: les nouvelles « glosses »³³ entretiennent des liens nouveaux, animent des associations inédites, nées de la dissociation des significations usuelles³⁴.

Les spécimens de cette « ornementation psychique »³⁵ sont nombreux dans ce poème et en expriment l'état de tension, d'équilibre entre une inquiétude sous-jacente qui monte de l'épaisseur de la mémoire et de la conscience et un élan libérateur vers le monde enivrant et lumineux de la nature, vécu à travers la puissance transfiguratrice de l'imagination.

La dynamisation du discours poétique a mis en relief quelques aspects du réseau de correspondances sémiques qui constituent le tissu du poème: nous avons déjà mentionné le champ sémantique lié à l'idée d'évasion et au thème du voyage: on se souviendra du poème en prose *L'Invitation au voyage* et des paroles qui closent ce texte enchanté:

« Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi. C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles. Ces énormes navires qu'ils charrient, tout chargés de richesses... ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme; — et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'Infini vers toi »³⁶.

Ce double mouvement de la fuite vers un pays de rêve, en dehors de toute notion d'espace et de temps, et du retour vers un repaire harmonieux, le *Port du Spleen de Paris*, est bien le thème et le symbole de notre poème, qui est fondé sur un double statut

³³ R. Jakobson, *Questions de poétique, Fragments de « La nouvelle poésie russe »*, Seuil, Paris, 1973, p. 18: « La poésie se sert de « mots inhabituels ». En particulier est inhabituelle la « glosse ». (Voir la Poétique d'Aristote, XXII, 1).

³⁴ R. Jakobson, op. cit., p. 20: « L'association mécanique par contiguïté entre le son et le sens se réalise d'autant plus rapidement qu'elle est plus habituelle... En poésie le rôle de l'association mécanique est réduit au minimum, alors que la dissociation des éléments verbaux acquiert un intérêt exceptionnel ».

³⁵ M. Macchia (op. cit., p. 126) parle d'une « ornamentazione morale ».

³⁶ Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Oeuvres complètes*, ed. par Y. G. Le Dantec et Cl. Pichois, Gallimard, Pléiade, Paris, 1961, p. 255.

métaphorique : d'une part, nous l'avons vu, l'identification analogique de la chevelure féminine avec l'ensemble des objets formant la vision, scandée par l'eurythmie de l'ensemble des paroles, entraîne une série d'images reliées à la métaphore fondamentale par une orchestration de sèmes apparentés : nous retrouvons le thème du rêve, de l'ivresse, du voyage sur mer et du navire non seulement dans le *Spleen de Paris*, dans *Fusées XV*, mais surtout dans le *Poème du Haschisch*, où l'on assiste à l'affinement nouveau de tous les sens :

« Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez avec eux »³⁷.

Parmi les sèmes apparentés, le sème « parfum », annoncé au v. 2, sert de fil conducteur au thème du voyage, introduit par les vv. 9-10 (« Comme d'autres esprits voguent ... / Le mien ... nage sur ton parfum ») et repris, par de multiples renvois, en de fréquentes variations : parfum (v. 2), forêt aromatique (v. 8), le parfum, le son et la couleur (v. 17), loisir embaumé (v. 25), senteurs confondues (v. 29) : l'actualisation des synesthésies dans le poème trouve son énonciation au cœur même du développement, et par une transmutation subite cette errance de l'esprit se transforme en une allégorie, qui prend l'espace des trois strophes centrales. Le poète évoque « par la forme et par la couleur. L'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous-même inconnues »³⁸.

C'est ici que prend naissance une deuxième métaphore, celle d'une *catharsis*, d'une régénération à travers l'anéantissement et l'extase :

« La rêverie poétique abolit toute séparation entre le présent et le passé, entre l'esprit et les sens, entre divers domaines sensoriels, parfum, son et couleur, entre le ciel et la terre, entre la mer et le soleil, entre l'eau et le feu, entre l'homme et le cosmos. L'identification de la femme aimée avec l'univers éternel rend possible l'union hiérogamique de l'homme avec la plénitude de l'Être »³⁹.

Ce renouveau est signifié par le sème récurrent de l'étanchement d'une soif qui se veut spirituelle tout en jaillissant de l'« ivresse céré-

³⁷ Ch. Baudelaire, *Le Poème du Haschisch*, éd. cit., p. 365.

³⁸ Idem, p. 376.

³⁹ R. Galand, *Baudelaire, poétiques et poésie*, Nizet, Paris, 1969, p. 280.

brale » de l'artiste autant que des sens. Ici encore le poète lui-même peut commenter, par analogie avec les expressions du poème (... où mon âme peut boire à grands flots ... je m'enivre ardemment ... la gourde où je hume à longs traits ...) cette « soif qu'il serait infiniment doux de satisfaire, si les délices de la paresse n'étaient pas plus agréables ... »⁴⁰.

Le goût de l'harmonie au sens plein du mot amène le poète à rassembler, dans ce poème, la plupart des éléments de sa poétique : l'art comme révélation aux yeux d'enfant de l'artiste⁴¹, l'importance du symbole et de sa fixation en une essence esthétique, plastique et musicale⁴², le goût de l'allégorie⁴³, le culte parnassien de la beauté féminine⁴⁴, le désir de l'infini auquel on peut accéder par l'imagination, cette « reine des facultés »⁴⁵, l'aspiration à une intensité de vie spirituelle qui opère une réintégration dans le paradis du bon-

⁴⁰ Ch. Baudelaire, *Le poème du haschisch*, III, éd. cit., Pléiade, p. 362.

⁴¹ *Le peintre de la vie moderne*, III, éd. cit., p. 1159 : « L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur ... le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée ... ».

⁴² Les thèmes du *port* (*Le Spleen de Paris*) et du *navire* (*Fusées XV*, *Fleurs du mal*) constituent des exemples d'une transposition symbolique des valeurs esthétiques de l'eurythmie sonore et morale à la fois.

⁴³ *Réflexions sur mes contemporains*. Th. de Banville, éd. cit. p. 376 : « L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses ... C'est cette considération qui sert à nous expliquer quelle commodité et quelle beauté le poète trouve dans les mythologies et dans les allégories ».

⁴⁴ *Réflexions sur mes contemporains*. Th. de Banville, éd. cit. pp. 736-737 : « La femme est non seulement un être d'une beauté suprême, comparable à celle d'Eve ou de Vénus ; non seulement, pour exprimer la pureté de ses yeux, le poète empruntera des comparaisons à tous les meilleurs réflecteurs et à toutes les plus belles cristallisations de la nature (notons en passant la prédilection de Banville, dans ce cas, pour les pierres précieuses), mais encore faudra-t-il doter la femme d'un genre de beauté tel que l'esprit ne peut le concevoir que comme existant dans un monde supérieur ».

⁴⁵ *Salon de 1859*. III. *La reine des facultés*, éd. cit., pp. 1037-1038 : « C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore ... L'imagination est la reine du vrai ... Elle est positivement apparentée avec l'infini ».

heur⁴⁶, le thème mystique des correspondances lié à la pratique de l'écriture comme « sorcellerie évocatoire »⁴⁷, le sentiment du mystère et l'angoisse des ténèbres⁴⁸.

Maria Teresa Bulciolu

⁴⁶ *Réflexions sur mes contemporains*. Th. de Banville, éd. cit., p. 737: « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu ».

⁴⁷ *L'art romantique*. Th. Gautier, éd. cit., pp. 689-690: « Si l'on réfléchit qu'à cette merveilleuse faculté (la connaissance de la langue) Gautier unit une immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore, on comprendra qu'il puisse sans cesse, sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme. Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire ».

⁴⁸ *Journaux intimes*, éd. cit., p. 1265: « Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. ».

DIDONE IN BOCCACCIO

Capire la predilezione del Boccaccio per Didone significa esaminare tutto l'arco della sua produzione, chiarire il ruolo che l'intellettuale ebbe nella polemica sulla poesia, seguire il lavoro che condusse a superare l'autorità di Virgilio e di Ovidio, e ad accettare il magistero del Petrarca.

Riferirsi a Didone è certamente un obbligo letterario al quale non è facile sfuggire, se si pensa che a stimolarlo avrebbe contribuito lo stesso Dante, diffondendone la fama nel canto quinto dell'*Inferno* e nei primi versi dell'ottavo del *Paradiso*. La *Commedia* riconosce il *topos* e l'esemplarità moralistica dell'eroina, ne stigmatizza una colpa che coinvolge Paolo e Francesca. Non c'è dubbio che Dante abbia accentuato la lezione virgiliana ponendo la regina tra i lussuriosi, e ne abbia sottolineato la provvidenzialità storica proprio sulla traccia dell'*Eneide*, anzi comprovandola con alcuni versi di quest'opera. Boccaccio non volle mai, pur rispettando nelle prime opere e quindi nel *Decameron* e nell'*Amorosa visione* la *factio poetica*, assimilare la sua eroina alla peccatrice carnale che « la ragione sommette al talento »; anzi evitò di coglierla nel momento della cruda invettiva contro Roma, mostrandosi commosso soltanto della sventura amorosa, tintasi di sangue e di sofferenza. E mosse poi con la *Genealogia*, il *De casibus*, il *De mulieribus*, le *Esposizioni* ad una ricostruzione storica del personaggio per scolparlo dalle accuse lanciate contro la sua castità: segno quest'ultimo d'un interesse mutatosi in affetto, ma soprattutto dell'inizio d'una nuova stagione culturale e d'un'altra impronta del suo impegno letterario.

Dopo un iniziale riferimento d'ordine cronologico dove si nomina Didone, il *Filocolo* per bocca di Bianciflore tesse il nodo amore-sventura, pigliando spunto dal suicidio del IV dell'*Eneide*: « ... se vero è che ogni amore acceso da virtù, com'è il mio verso di te, sempre accese la cosa amata, sol che la sua fiamma si manifesti, io avrei sconciamente nociuto alla mia vita, però che Cupido da piccolo spazio in qua m'ha più volte posta in mano quella spada,

con la quale la misera Dido nella partita di Enea si passò il petto, acciò che io quello ufficio essercitassi in me»¹. Attraverso il richiamo erudito, funzionale però alla vicenda, la narrazione spinge a cruda commozione, sottolinea la profondità della dedizione e l'audacia della disperazione. Si può dire che il Boccaccio non si discosterà fino all'*Amorosa visione* da questa partitura se non con lievi variazioni. Colpisce subito come nel *Filocolo* non resti ombra dello schema moralistico dentro cui Dante aveva eternato Didone, e come il tono sia più che altro malinconico-sentimentale, adatto al temperamento e alla natura della protagonista boccacciana. Eppure in quel paragone si coglie il valore paradigmatico dell'eroina classica. Essa è l'esempio d'un amore cui non ci si può sottrarre, volto con ogni mezzo a prendere la persona amata. Ritorna, sebbene priva di ogni implicazione estetico-critica, la tematica amorosa della Francesca di Dante. Va pure notato che d'una simile concezione il Boccaccio tarderà a liberarsi e lo farà per merito di una delle sue più smaglianti eroine, la vedova Ghismonda assertrice, in un serrato discorso, dei valori della scelta, della determinazione e della coscienza².

Proprio nel *Filocolo* si scorge un elemento affatto nuovo ed originale della personalità di Didone: a Ferramonte che definisce le vedove leggere e poco fedeli verso l'amante si obietta la tenace passione della regina sostenuta fino alla morte³. Non solo non ricorrono la colpa e la negatività dantesche, ma si fa strada un concetto alto della dignità e della responsabilità della donna: forse il primo seme d'un discorso che germoglierà più ampio e storicamente documentato. Più convenzionale è la via seguita nella *Comedia delle ninfe fiorentine* che ritorna sia alla superficialità sia alla passione smoderata dell'eroina. Il rapporto Boccaccio-Didone entra in una fase interlocutoria; sono troppo insistiti gli echi virgiliano-ovidiani; non si ravvisano elementi di fosca colpevolezza nell'agire della vedova accusata d'aver tuffato nel Lete la memoria di Sicceo: «... la quale non altrimenti, vedendo (l'avveniticcio giovane di venusta

¹ *Filocolo*, a cura di A. E. Quaglio (vol. I di *Tutte le opere di G. Boccaccio* dirette da V. Branca) Milano, Mondadori, 1967, II, 18 pag. 149.

² Cfr. per la figura di Ghismonda M. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1974, pagg. 171-195.

³ *Filoc.* cit. IV, 53-54.

forma), senti di Cupido le fiamme che facesse Didone, veduto lo strano Enea. E, come colei di Sicceo, così questa del primo marito la memoria in Lete tuffata, cominciò a seguire i nuovi amori sperando le perdute delizie reintegrare col nuovo amante; le quali più tosto, avvegna che poche rimase, con dolorosa morte, per le operazioni di lei, s'apparecchiavano di terminare»⁴.

Un salto di qualità andrebbe registrato con l'*Elegia di Madonna Fiammetta*. La protagonista riconosce non poche similarità tra l'insorgere della sua passione e quello di Didone; predice a sé un'eterna fama ricalcando il noto suicidio amoroso; assomiglia la sua condizione di amante disperata ed abbandonata all'infelice e classico archetipo⁵. Sebbene in funzione di Fiammetta, Didone rivive con sensibilità e malinconia; appare sì più «impaziente che dolorosa», ma virile in quella sua determinazione che l'eroina boccacciana rimpiange di non avere. Boccaccio ha voluto sottomettere la giovane protagonista all'antica; nel gioco autobiografico può anche essere che con questo stratagemma abbia inteso scaricare sulla donna pene che sono soltanto, e dilaceratamente, sue. Benché Didone ricorra nel *Teseida* e in qualche rima, è nelle due redazioni dell'*Amorosa visione* che essa vive per suo conto, al di fuori degli spunti biografici ed in veste non erudita. Corre circa un ventennio fra i due testi del sogno boccacciano; in quello spazio si situa il *Decameron* con una nuova Didone che il Boccaccio dopo la lettura di Servio nasconderà sotto il nome di Elissa o Elisa. Non sono sensibili ma interessanti le differenze tra i canti XXVIII-XXIX del 1342-3 e quelli del 1355-60⁶. Il carattere della figura rimane pressoché identico: malinconico, dolce, incline ad una certa *sensiblerie*, ovidianamente languido e dolorante; niente nella protagonista fa pensare alla immoderazione, alla psicologia tortuosa, alle passioni consumanti. Piuttosto la redazione posteriore ha un nuovo elemento: la regina che fonda e guida Cartagine è attiva, quasi virile: «... con saper bello / Cartagine faceva edificare / con maschile e non

⁴ *Comedia delle ninfe*, a cura di A. E. Quaglio (vol. II di *Tutte le opere di G. Boccaccio*, cit.) Milano, Mondadori, 1964, pagg. 739-740.

⁵ *Fiammetta*, VI.

⁶ Cfr. *Amorosa visione*, ed. crit. a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1944, cc. IX, XXVIII-XXIX e note. Cfr. anche l'*Introduzione* alla stessa opera boccacciana nel vol. III di *Tutte le opere di G. B.* cit. 1974.

feminil cervello»⁷. E in entrambe la scena del suicidio non si presenta orrida, la lunga invocazione ad Enea parte umana e commossa, scevra d'invettive, attenta ai valori del sentimento, alle ragioni del cuore, « canterina » appunto nel suo stile e nella sua scansione. Didone, chiamata nell'*Amorosa visione* a chiudere la schiera degli antichi eroi, vi rappresenta la grande idea dell'Amore umanisticamente sentito, idealmente presentato come uno dei momenti più alti della civiltà e dello spirito. In fondo è la risposta antagonistica all'esemplarità dantesca tanto negativa e degna di riprensione. Pure in questa fase, in cui si ripropone non la reale ma la fabulosa fine, si può consacrare quasi positivamente il fascino dell'eroina, dettare l'indicibile struggente malinconia che ella si porta dietro fin dal *Decameron*. Di Elisa novellatrice il Billanovich ha stabilito, nella giusta misura, la parentela con la Didone virgiliana, arrivando a tale conclusione tramite una dotta indagine sulla struttura del *Decameron* e sulle corrispondenze con i paradigmi letterari di Fiammetta, Lauretta, Emilia. Un prezioso elemento della lettura del Billanovich ci sembra di poter condividere: una certa « pudicizia » di Elisa, che traspare quasi con timidezza, sottoposta agli attacchi di Dioneo, ma che pur resiste, indizio certo d'una diversa valutazione della vita e della psicologia di Didone. Ad Elisa tocca di raccontare la novella quarta della quarta giornata (e su questi legami IV,4 - libro IV dell'*Eneide*, e su Tunisi-Cartagine a lungo e con perizia s'esercita l'acribia dello studioso citato), crudelissima in quella duplice morte di amanti che mai non poterono soddisfare il vicendevole desiderio, per cui casta morì la principessa di Tunisi ad altro uomo promessa⁸. È l'anticipazione del clima tragico del *De casibus*, dove Didone è già dimensionata entro una cornice autenticamente storica, destinata a fare da *specimen* di sanguinosa sventura per sottrarsi alle insidie di Iarba e tenersi casta.

Si chiude con l'Elisa del *Decameron* e la Dido dell'ultima redazione dell'*Amorosa visione* il ciclo di discendenza virgiliano-ovidiana; s'aprono le biografie storiche con le quali Boccaccio dice la sua in

⁷ *Amorosa visione*, a cura di V. Branca, vol. III di *Tutte le opere di G. B.*, cit. pag. 216.

⁸ Cfr. G. Billanovich, *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di «Storia e letteratura», 1945, in particolare pagg. 136-141.

merito alla disputa letteraria che ha il suo fulcro in Petrarca e che intende cogliere in Virgilio Dante stesso.

Non c'è dubbio che la nuova opinione del Boccaccio su Didone suicida per tener « fede al cener di Sicheo » sia maturata in seguito alle conversazioni petrarchesche volte ad approfondire la chiave morale della poesia, alla quale peraltro non può essere riconosciuta la veridicità storica⁹. Il vero bersaglio degli strali petrarcheschi non sono tanto i poeti antichi, quanto quei moderni che pretendono di fare opera di verità. Se si individua tra le maglie dell'allegoria la finalità morale, si finisce poi col negare la base storica alle vicende narrate. Ma un testo come la *Comedia* non può, secondo le affermazioni del suo stesso autore, non essere letto che a due livelli, l'uno storico l'altro allegorico. Dante ha, con esplicita chiarezza, proposto il proprio punto di vista a Can Grande e lo richiama nello snodarsi dei canti (*Purg.* VIII,19-21). L'episodio di Didone, evocata due volte in *Inferno* V e quindi in *Paradiso* VIII e IX, offre al Petrarca un efficace strumento polemico contro l'« historialis » viaggio dantesco. Nell'*Africa* proprio Dante è inequivocabilmente attaccato: « Iniuria quanta / huic fiat, si forte aliquis — quod credere non est — / ingenio confisus erit, qui carmine sacrum / nomen ad illicitos ludens traducat amores! »¹⁰. Se Dante è legato all'idea che la regina cartaginese ha tradito Sicheo per Enea, la *Commedia* non poggia su fondamenta storiche. Essa è sì la prova di un poeta poliedrico « comico », « lirico », « satiro », « sommo tragedo », ma in fin dei conti rimane *factio poetica*, né assurge al livello delle *Scripture*, ove lettera ed allegoria combaciano perfettamente. La pole-

⁹ Il Boccaccio nel soggiorno a Padova del marzo del 1351 discusse certamente col Petrarca intorno al tema della poesia e al rapporto di questa con la storia, specie nei disputatissimi libri virgiliani, ricavandone insegnamenti e suggestioni che poi daranno i loro frutti nella *Genealogia*, ponendo le basi per una nuova prospettazione della vita di Didone. Già qualche mese prima aveva ricevuto dal maestro l'orazione *Pro Archya* di Cicerone da lui scoperta nel 1333 e che gli sembrò fondamentale per comprovare autorevolmente la « divinità » dell'ispirazione poetica; e nell'incontro padovano poté leggere, anzi addirittura copiare, il carme a Virgilio e l'epistola a Zoilo, in cui il Petrarca approfondiva l'interpretazione allegorica dell'intera *Eneide* ed in particolare del lungo episodio didoniano.

¹⁰ F. Petrarca, *L'Africa*, ed. crit. a cura di N. Festa, Firenze, Sansoni, III, 424-27, pag. 69.

mica del Petrarca mira quindi molto vicino. Intanto scardina il concetto di storia cui si è ispirato il poeta fiorentino: i fatti dell'antichità svalutati nei confronti delle idee, non il rispetto degli avvenimenti storici, bensì il bisogno di piegare questi, anche alterandoli, al disegno delle linee provvidenziali; quindi non la storia in primo piano, ma la metastoria. Fermo restando il valore delle idee, il Petrarca per gusto e legge umanistica si fa innanzitutto ricercatore di verità, documentatore di avvenimenti nel loro autentico svolgersi. Ricostruire esattamente la vita di Didone interessa non solo ai fini di una disputa, ma vale anche ad esemplificare la funzione dell'intellettuale e il suo rapporto con la storia. E non è forse l'*Africa* un'esperienza storica poeticamente architettata ed espressa? Il Petrarca viene ponendo innanzi agli occhi del Boccaccio una serie di prove sulle limitate conoscenze storico-cronologiche di Dante e per questa via forse gli insinua dubbi sul valore della *Commedia* come visione. Nonostante la riverenza affettuosa per il concittadino, il Boccaccio non può obiettare nulla contro le conclusioni del Maestro, ed anzi è portato a consentire.

Anche gli scritti teorici di Dante danno una mano al Petrarca. Nel *De monarchia*, al fine di provare la nobiltà di Enea, si adduce la verifica dei suoi legami matrimoniali. Tra le mogli è appunto Didone, come fanno fede i versi 171-2 del IV dell'*Eneide*. Il troiano è all'origine dell'impero romano, voluto nel disegno provvidenziale di Dio: «... Aut quem in illo duplici concursu sanguinis a qualibet mundi parte in unum virum predestinatio divina latebit? / Illud quod ad sui perfectionem miraculorum suffragio iuvatur, est a Deo volitum; et per consequens de iure fit»¹¹. La cartaginese non può impedire il viaggio, fornisce invece all'eroe un nuovo elemento di grandezza. Dante afferma che tutto rientra nei piani divini. Appare evidente la distorsione della verità storica piegata a dimostrare la propria tesi. E come se non bastasse ne *Il Convivio* si mostra un Enea raffrenato nelle sue passioni, deciso a partire «per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa»¹², e si figura in Didone quasi uno strumento di piacere. Bastano queste prove al Boccaccio?

¹¹ *De Monarchia*, ed. naz. a cura di P. G. Ricci, Milano, Mondadori, 1965, II, 3-4 pag. 181.

¹² *Il Convivio*, IV, 26.

Sembrirebbe di sì, leggendo alcune sue espressioni nelle *Esposizioni* e nel *De mulieribus* («... notam, indigne obiectam decori sue viduitatis, abstergere queam...»). Tuttavia non mancano i suoi tentativi, forse fragili, per giustificare la coppia Dante-Virgilio. E il Certaldese si serve degli strumenti offertigli dal Petrarca. Il metodo petrarchesco di lettura ha la sua tradizione nella *Expositio virgilianae continentiae* di Fulgenzio mitografo, negli studi di Elio Donato, di Servio e Macrobio, di Bernardo Silvestre, Giovanni di Salisbury, Giovanni del Virgilio, Albertino Mussato, per i quali tutti la vita di Enea va letta cristianamente sotto i veli della *factio*.

Sulle orme petrarchesche e seguendo la via segnata dagli studiosi citati il Boccaccio nella *Genealogia* affida a Didone il compito di mettere alla prova la virtù e la pietà dell'eroe fuggitivo, suggerendoci che nell'ordito provvidenziale dell'*Eneide* essa vive in funzione del protagonista che appare con i suoi problemi umani, morali e politici¹³. Tuttavia l'umanista tenta di risolvere la questione su di un piano teorico ed eminentemente critico, sostenendo la facoltà del poeta, a lui divinamente concessa, di alterare la verità storica se restituisce integre e limpide le verità morali e rilevando che solo agli storici bisogna chiedere il pieno rispetto di quella. Le convinzioni dei detrattori della poesia nascono dalla confusione che essi fanno tra i due generi che, pur avendo alcuni punti in comune, devono essere tenuti distinti. Il poeta, che si accinge a trattare argomenti storici, può con l'epica ingrandire gli eventi, puntare su particolari irrilevanti, sfruttare il corredo mitologico trasmesso dalle origini, libero com'è di esprimere il suo pensiero e di piegare la realtà a fini morali. D'altra parte il Boccaccio non svaluta la storiografia nei confronti della poesia: entrambe formano intellettualmente e moralmente. Il capitolo «Poetas non esse mendaces» del libro XIV della *Genealogia* contiene e teorizza questa posizione con l'esempio di Didone. Proprio la duplice versione che la tradizione riporta dei suoi casi permette ai poeti e agli storici di tenere un discorso diverso ed alternativo, ma non contraddittorio, e dà ad uno stesso intellettuale la facoltà di accettare e seguire, negli impe-

¹³ Cfr. *Lettere Senili* di F. Petrarca, IV, 5, oltre il carne a Virgilio e l'epistola metrica a Zoilo.

gni poetici, la fabulare versione del suicidio per innamoramento e, negli studi storici, di ricostruire fatti accaduti alcuni millenni prima e registrati dai filologi antichi. Il Boccaccio insiste, nel luogo indicato della *Genealogia*, sul fatto che Virgilio ben conosceva la storia di Didone: «Noluit quippe vir prudens recitare Dydonis hystoriam; sciebat enim, ut talium doctissimus, Dydonem honestate precipuam fuisse mulierem, eamque manu propria mori maluisse, quam infixum pio pectori castimonie propositum secundis inficere nuptiis. Sed, ut artificio et velamento poetico consequeretur, quod erat suo operi oportunitum, composuit fabulam in multis similem Dydonis hystorie; quod, ut paulo ante dictum est, veteri instituto poetis conceditur»¹⁴, ma ritiene che almeno quattro ragioni avrebbero potuto muoverlo a reinventare fantasticamente l'episodio: seguire la lezione di Omero nella struttura del poema, ossia narrando i fatti senza ordine cronologico e non descrivendoli nel loro farsi bensì riferendoli come ricordo dei personaggi (Ulisse racconta ad Alcino le sue peripezie, come Enea a Didone la fine di Troia); mostrare il ravvedimento dell'eroe di fronte al male; esaltare la nobiltà e la fierezza della *gens Julia*; prefigurare l'espansione politica e militare di Roma. Di questi intenti due appartengono sia alla poesia sia alla storiografia i cui scopi educativi coincidono: il morale e il politico. L'umanista ne vede infatti le impostazioni e i compiti come irrelati, ma non considera tali le finalità: «Nam poete non, ut hystoriographi, faciunt, qui a quodam certo principio opus exordiuntur suum, et continua atque ordinata rerum gestarum descriptione in finem usque deducunt (...), verum artificio quodam longe maiori aut circa medium hystorie, aut aliquando fere circa finem inchoant quod intendunt, et sibi adveniunt causam recitandi, quod ex precedentibus omisise videbantur ...»¹⁵. Il Boccaccio individua e precisa diversità di struttura e di narrazione (i poeti fanno uso di quella terza specie di favola che «potius hystorie quam fabule similis est»)¹⁶, senza porre alcuna differenza riguardo ai fini morali delle due discipline. Entrambe insegnano: per via piana e lineare la storia, per un cammino oscuro

¹⁴ *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di V. Romano, Bari, Laterza, 1951, vol. II, libro XIV, 13, pag. 721.

¹⁵ *Geneal.*, cit., XIV, 13, pag. 722.

¹⁶ *Geneal.*, cit., XIV, 9, pag. 707.

e difficile la poesia, «non futilis, sed succiplena facultas, sensus volentibus ex fictionibus ingenio premere»¹⁷. Pertanto questa non è il disincantato e superficiale gioco di favole che taluni vogliono¹⁸, bensì compagna di strada della storia, della filosofia e della medesima teologia, come dimostra appunto, se esaurientemente studiato, l'episodio di Didone nella *Genealogia* che mena a una lezione morale, così come la ricostruzione storica di esso nel *De casibus*, nel *De mulieribus* e nelle *Esposizioni* offre un mezzo non meno prezioso di edificazione spirituale.

Il bilancio del capitolo tredicesimo del libro XIV della *Genealogia* si chiude positivamente sia per la storiografia sia per la poesia che convergono su questi punti fondamentali: il significato etico cui tendono tanto l'accertamento storico quanto la favola poetica che non pretermette mai la verità morale; il carattere di scienza umana per la storia, divina per la poesia; la previsione di sviluppi politici. Queste convergenze con la storia dotano la poesia di nobiltà, le conferiscono un sostegno ideologico e una tensione che ne allargano il significato e il valore, in guisa che, mentre nella sua difesa si colgono l'orgoglio e la coerenza del letterato legato alle sue prime opere, nella definizione degli interessi e dello spazio propri della storiografia si comprendono i motivi che hanno indotto il Boccaccio a sperimentare un genere a lui nuovo, alla luce degli intenti prospettatigli o impostigli dall'acquisizione di una nuova coscienza critica e filologica.

Il discorso può assolvere Virgilio, e quindi Dante, come poeta, ma non smontare l'obiezione del Petrarca che Boccaccio sente vera («la quale opinione [Didone suicida per amore] per reverenza di Virgilio io approverei, se il tempo nol contrariasse»). Così, in ultima analisi, il Certaldese fa propria la versione del Petrarca, senza sentire la necessità tipica del Maestro di attaccare Dante che ha visto nell'*Eneide* un racconto storico sotto veste poetica («Ma l'autore [Dante] seguita qui, come in assai cose fa, l'opinione di Virgilio, e per questo si convien sostenere». *Geneal.*) D'altronde il Certal-

¹⁷ *Geneal.*, cit., XIV, 6, pag. 699.

¹⁸ Sono soprattutto i filosofi. Si confronti lo studio di E. Gilson, *Poesie et vérité dans la Geneal. de Boccace*, in «Studi sul Boccaccio», vol. II, Firenze, Sansoni, 1964.

dese, dimostrando la convivenza delle due discipline difformi ma parallele, viene forse a spiegare e giustificare la contaminazione delle due fonti, la poetica e la storica, operata nel capitolo XLII del *De mulieribus*. Qui inserisce in una ricostruzione storica più o meno fedele una forzatura, grave se si pensa alla conclamata pretesa scientifica del proemio dell'opera, ma non determinante a stravolgere il personaggio, che assegna al discorso una più pregnante incidenza morale. Le biografie didoniane, in particolare le latine, traggono origine dalla volontà di agire sulla coscienza: funzione assolta specificamente dal citato capitolo del *De mulieribus* e sottolineata dall'ambiguo e forse giustificabile ritorno, anche se appena accennato, a Virgilio.

Sul rapporto tra l'autore latino e il trecentista nelle opere biografiche e mitografiche non ci pare abbia colto pienamente nel segno il Padoan, espressosi in questi termini: «Così è, ad esempio, per Didone, di cui il Boccaccio discute e rifiuta la versione virgiliana, taciuta nel *De claris*. La sua nuova convinzione gli è dettata dalla lettura di Agostino, di Girolamo, di Giustino, e soprattutto dalla rampogna che proprio a tal proposito il Petrarca nei *Trionfi* rivolge al volgo ignorante. Ma se nel *De claris* il Boccaccio tace di Virgilio per non condannarlo, nella *Genealogia* lo difende dalla pur giusta accusa di aver mentito tramandando la figura di una Didone in cui l'amore poté più del ricordo della fede data»¹⁹. Si potrebbero muovere due obiezioni al critico: la prima che non si parla di Virgilio nel *De mulieribus* perché l'opera non riporta mai i nomi degli storici o le eventuali fonti dalle quali si sono attinte le notizie, né tanto meno si prendono in considerazione i legami tra i fatti storici e i corrispettivi racconti favolistici; la seconda che nella biografia XLII sopravvive un bagliore dell'*Eneide*, perché vi si fa giungere Enea onusto di gloria e bello, ed in seguito a tale venuta Didone, per non cedere alle lusinghe e per restare fedele al suo voto, si uccide. Inoltre non pare che il Boccaccio ritenga del tutto «giusta» l'accusa, rivolta a Virgilio, di aver mentito; e appunto nella *Genealogia* citata distinguendo storia e poesia dimostra come non debba ritenersi tale la menzogna consapevole del poeta

¹⁹ Cfr. G. Padoan, *L'ultima opera di G. Boccaccio*, CEDAM, 1959, cap. pag. 29.

che si prefigge scopi morali. La difesa della poesia è originata da motivi esegetici o di politica culturale; l'interpolazione della venuta di Enea non è punto una svista ma una riflettuta scelta per addensare di temi cristiani il gesto di Didone: pertanto essa è degna di maggiore attenzione e di meditato studio. Ben ripropone il vincolo tra lo storico Boccaccio e il poeta Virgilio, «delli altri poeti onore e lume», e al tempo stesso mette la biografia del *De claris* in rilievo sulle due altre della maturità offrendo la possibilità di rinvenire altri momenti costruttivi della cultura boccacciana. Didone salda esemplarmente la ricerca estetica della *Genealogia* con l'esercizio narrativo del *De casibus* e del *De mulieribus*, costituisce il momento di sintesi della ideologia letteraria del Boccaccio tesa a rafforzare il legame tra moralità della poesia e valore ammaestrativo della storia in un ambito narrativo drammatico ed incalzante, ricco di scorci spirituali.

Intorno agli anni 1356-66 l'umanista affronta nelle due opere parallele problematiche contigue nel proposito di fissare in esempi prestigiosi il nesso tra la cultura classica e la moderna e di fornire alla coscienza morale del tempo il crisma dell'autorevolezza della storia antica. Riscrivere nel latino dotto le vicende dei protagonisti del mondo antico significa credere nell'essenza della classicità e riproporla, essere consapevole di poter fornire di questa le più rappresentative testimonianze sotto il profilo umano e morale. Ma sono quegli anni a stringere meglio i legami tra *De casibus-De mulieribus* e *Genealogia*, la quale segna un trapasso della cultura giovanile ed una ripresa degli interessi che avevano aiutato questa a formarsi. La biblioteca del Boccaccio a Napoli fu selezionata dalle suggestioni di Andalò del Negro ed ordinata con opere di astrologia e di astronomia, tanto che gli stessi studi su Ovidio, su Apuleio, in genere sulla latinità, gravitarono intorno agli *excursus* e alle divagazioni di carattere astrologico-astronomico²⁰. Superata la fase romanza-medievale, da cui l'autore ricavò ispirazione e stilemi per il *Decameron* e attraverso cui filtrò le più rare perle importate dalla classicità²¹, la *Genealogia* tracciò un ritorno felice alla cultura latina esaminata

²⁰ Cfr. A. E. Quaglio, *Scienza e mito nel Boccaccio*, Padova, Liviana, 1967.

²¹ Cfr. V. Branca, *Boccaccio medioevale*, Firenze, Sansoni, 1975, cap. I.

in tutto il suo sviluppo; esaurì, pur conservandone alcune impressioni e problematiche, la stagione di Andalò ed orientò il Boccaccio alle indagini mitologiche-genealogiche, primo e sicuro vestibolo delle ricerche storiche. Infatti, per redigere i primi accuratissimi libri della *Genealogia* il Certaldese consultò gli storici, gli eruditi, i filologi classici; ed in uno di quei libri, il II, tracciò forse il primo schizzo della biografia didoniana, suggeritogli dal Petrarca ad integrazione della versione dell'*Eneide*.

E la redazione del *De mulieribus*, che coincide con il culmine della rinascita spirituale avutasi dopo la peste del 1348, ridà nuova voce a quelle letture e ripercorre i sentieri, ovvero le schede, che sono servite per l'elaborazione del capitolo LX del libro II della *Genealogia*. Il *De mulieribus* segna l'integrazione riuscita dei maestri latini e medievali della gioventù con Girolamo e Giustino, Paolo e Livio, Agostino e Teodonzio, Valerio Massimo e Macrobio. Lo scrittore dando alla sua espressività un tono scientifico ha disciplinato l'invenzione con la serietà delle ricerche storiche e filologiche. Il lettore, quindi, pur ritrovandovi le accese figurazioni della produzione precedente, si sentirà stimolato da fervide lezioni e finanche impressionato da intransigenti prescrizioni, che sono il risultato di lunghi studi densi di impegno e di ideologia, che forniscono la documentazione di un'alta maturazione, né possono essere considerate il sintomo di una devianza contraddittoria. E la Didone del *De mulieribus claris* che ci poniamo a leggere deve essere inquadrata nell'ulteriore tema del rapporto tra scienza storica e fede cristiana costruito con l'intarsio di motivi umani e tessere morali-psicologiche.

La biografia di Didone esordisce, nel *De mulieribus*, subito dopo l'annuncio dell'argomento, con la dichiarazione dell'intento apologetico di purgare la fama della grande regina dalla macchia ingiustamente inflitta all'onestà della sua vedovanza: « Huius (di Didone) quidem in veras laudes, paululum ampliatis fimbriis, ire libet, si forte paucis literulis meis saltem pro parte notam, indignae obiectam decori sue viduitatis, abstergere queam »²². È l'intento,

²² *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria (vol. X di *Tutte le opere di G. B. cit.*, 1970, cap. XLII, pag. 168). Prima del Certaldese il Petrarca già aveva orgogliosamente proceduto alla restaurazione storica della Didone virgiliana: « ... io primo, anzi io solo a' tempi nostri, e in questi luoghi dimostrai questa

dunque, d'una restaurazione tanto maggiormente interessante perché, investendo il famoso episodio dell'*Eneide* virgiliana, dava occasione al Boccaccio di impegnare la propria responsabilità di scrittore in un'ardua ricostruzione storica messa a fronte con l'alta *factio poetica* di Virgilio. Infatti il ribaltamento della mitica versione del suicidio, che conchiude quello dell'interpretazione morale di Didone, è carico della forte tensione spirituale che anima buona parte delle opere storiografiche del Boccaccio. La proclamata volontà dell'« abstergere » comprende tanto il proposito filologico della riedificazione quanto l'impegno etico, ed è illuminata da una scelta lessicale che ben rivela l'intelaiatura ideologica della biografia: il « verae » detto delle « laudes » raccoglie il duplice senso di voler rompere il cerchio delle menzogne con le quali la tradizione letteraria ha stravolto l'episodio e di richiamarsi a valori non caduchi della sfera morale; l'« indigne », denunciando l'ingiustizia dell'accusa, mostra la deplorabile cecità di quanti non seppero discernere l'allegoria dalla poesia, e al tempo stesso riafferma la « dignitas » dello scrittore che riporta alla luce gli autentici connotati del personaggio; il « decus », infine, prospetta il riscatto della grande moralità dell'eroina, osservata senza cedimenti né cadute nell'illuminata guida esercitata sui compagni con accortezza di giudizio e di azione.

Il Boccaccio conferirà alla donna illustre la stessa *pietas* che Virgilio volle attribuire ad Enea, presentandone la vedovanza sorretta da una strenua castità e tonificata da un'energia che più è pugnace quanto più le circostanze si fanno difficili, minacciose e angoscianti. La rigorosa ricostruzione storica degli eventi e la riabilitazione della protagonista operata con stile partecipato e vibrante sono ben manifeste nel proposito dell'« abstergere », voce in cui più risolutamente si esprime il disegno dell'accertamento storico già manifestato nel capitolo LX del libro II della *Genealogia*, nel confronto delle fonti storiche con il rifacimento virgiliano, poi nel *De*

storica verità. Ed erano tutti sì fattamente persuasi del contrario, che molti ... mi poser cagione non solamente di nuova eresia, ma di diffamazione e d'ingiuria. E questo udendo da me uomo nuovo ed oscuro, facevano meraviglie, e menavano rumore, quasi che io volessi accusare Virgilio d'ignoranza: e se io rispondeva aver egli conosciuto il vero, ma detto il falso a caso pensato, non mi credevano, e si facevano a domandarmi perché il poeta avesse voluto ciò fare », *Senile*, IV, 5, cit.

casibus virorum illustrium e infine nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, corredate da una scrupolosa disquisizione cronologica, le quali in più di un punto traducono fedelmente la biografia didoniana del *De mulieribus*.

Tuttavia nelle pagine di quelle opere dedicate a Didone manca la dichiarazione dell'intento apologetico e della metodologia così decisivi per capire le finalità culturali del Boccaccio. Nel *De casibus* è pur ricordato il celebre «nomen phenicum», conosciuto attraverso le «veterum literae», ma non vi si indugia più che tanto, e nelle *Esposizioni* è pur menzionato Belo, il padre dell'eroina, laddove la premessa della biografia del *De mulieribus claris* si sofferma alquanto su questi particolari, rifacendosi a una sintesi del materiale elaborato nei capitoli LV-LX del libro II della *Genealogia* attraverso le letture di Teodonzio, Lattanzio, Ovidio, Eusebio-Girolamo, Servio e Giustino e, nel condensato proemio storico-genealogico, illustra l'origine e il primitivo splendore dei Fenici, la stirpe della protagonista, Agnora re e capostipite e Belo, che, appena nominato nelle altre opere, qui appare operatore di conquiste militari. Questo squarcio introduttivo è del genere degli altri destinati alle donne famose, ma appare rafforzato dal corredo di notizie storiche, quali i viaggi compiuti dai Fenici alla ricerca di stabili dimore e la conquista di Cipro, che già mostrano l'impegno della verifica storica col ricorso alle notizie tramandate dalla cultura classica considerata inestimabile testimonianza di verità.

La narrazione prosegue con altre notizie: «Qui Pygmaeonem constituentes genitoris in solium, Elyssam, puellulam et forma eximiam, Acerbe seu Syceo vel Sycarbe — ut dicunt alii — Herculis sacerdoti, qui primus erat post regem apud Tyrios honor, coniugio iunxere»²³. L'ultima incidentale del contesto, peraltro riportata nelle biografie parallele del *De casibus* e delle *Esposizioni*, appare rilevante per il riferimento al rapporto potere politico-potere religioso, nel quale l'attenzione del Boccaccio per la civiltà e i costumi del mondo classico, vivo del resto in numerose altre pagine del *De mulieribus*, trova indubbia dimostrazione. Inquadrando Didone nella storia e nelle tradizioni del suo popolo²⁴, la biografia la trae fin dall'inizio fuori dal clima di leggenda che ancora l'avvolgeva.

²³ *De mulieribus*, cit., cap. XLII, pag. 168.

²⁴ Per la notizia si confrontino le *Historiae* di Giustino, XVIII, 4: «Elissa

Nel corso dell'esposizione delle vicende sono disseminati vari spunti che autorizzano a una biografia spirituale non di maniera ma ricavata dal comportamento dell'eroina e strettamente aderente al procedere degli accadimenti. La qualificazione dell'amore coniugale che strinse Didone e Sicheo («Hi autem invicem sanctissime se amarunt»)²⁵ segna la radice prima di tutta la storia dell'infelice e fedele regina sino alla catastrofe, conferendo ai due coniugi un sentimento santificato dalle loro virtù morali e dal vincolo matrimoniale da entrambi profondamente sentito. Nella breve proposizione il biografo ha addensato un sentimento che potrebbe essere stato alimentato dalle letture di Tertulliano moralista. La prosa dell'apologista, non priva di lirismo misto a rigore etico, propone con forte carica ideologica e con polemica veemenza le tesi fondamentali della morale cristiana. Il Boccaccio potrebbe aver tratto da quella fonte la rigida seppur fresca assolutezza del vincolo coniugale e un brano dell'*Ad uxorem* sull'indissolubilità matrimoniale sembra confermarci in tale convincimento: «Ambo fratres, ambo conservi, nulla spiritus carnisve discretio. Vere duo in carne una. Ubi caro una, unus et spiritus»²⁶. Se al biografo interessa ribaltare la *fictio poetica* virgiliana, egli non può non sostituire alla morbosa psicologia dell'eroina, in cui sbiadisce e viene meno la fede al cenere di Sicheo, una fermezza e una costanza che trovano alimento nell'affettuoso e «santo» coniugio. Il «sanctissime» e l'«invicem» sembrano appunto assolvere questo compito affermando l'amorosa unione che elevò la vita dei due sposi e predispose Didone alla estrema fedeltà. Anche nel *De casibus* e nelle *Esposizioni* l'insistenza sulla qualità del loro amore serve a connotare la natura morale di Didone, che, assente nelle *Historiae* di Giustino, fonte principale della biografia, è indubbiamente la necessaria giustificazione psicologica della successiva condotta della regina. Nelle *Esposizioni* colpisce l'esatta replicazione in volgare del passo del *De mulieribus*: «... li quali insieme santissimamente s'amarono»²⁷. Per confutare la tesi della Didone che «s'an-

quoque Acerbae avunculo suo, sacerdoti Herculis, qui honos secundus a rege erat, nubit.»

²⁵ *De mulieribus*, cit., cap. XLII, pag. 168.

²⁶ Tertulliano, *Ad uxorem*, II, 8.

²⁷ *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Milano, 1965 (vol. VI di *Tutte le opere di G. B. cit.*) pag. 296.

cise amorosa», da «peccatrice carnale», il Boccaccio si serve della stessa forma stilistica, rapida ed atta ad impressionare gli ascoltatori. Altrettanto accentuata la delineazione del legame affettivo si presenta nel *De casibus*: «Erat enim is ad aspectu decorus iuvenis et magni venerandique nominis inter suos, summe dilectus a coniuge quam ipse precipue diligebat»²⁸. Il discorso è imperniato su Sicheo, di cui il narratore dà un rapido ritratto fisico («giovane di bellissimo aspetto»), tralasciato nel *De claris*, e un più largo profilo interiore: «summe dilectus a coniuge quam ipse precipue diligebat», espressione non stringata quanto quella del *De mulieribus*, anche se è del pari significativa spiritualmente. Il suo fulcro sta nel «diligebat» che rinalza il «summe dilectus» e che, raffinando l'attrazione fisica con quella affettiva dell'animo, ha certo quella ispirazione cristiana che sembra doversi riconoscere nel passo corrispondente della biografia XLII, attestante l'elevatezza morale della protagonista. Alle ragioni cronologiche, messe a fuoco nelle *Esposizioni* per l'esclusione dell'amore di Enea, il Boccaccio aggiunge il dato morale della virtù della donna, considerata dominante sulle circostanze esterne, come affermeranno gli Umanisti sulla traccia della storiografia classica. Non a caso nel *De mulieribus* il Boccaccio opererà la forzatura storica, che potrebbe compromettere la sua ricostruzione degli eventi, facendo giungere Enea a Cartagine; siffatto inserimento sarà infatti decisivo per una più completa riedificazione della fisionomia morale di Didone, che costituisce il fine della ripetuta operazione boccacciana.

Ma procedendo nella narrazione l'attenzione del biografo si concentra su Pigmalione e Sicheo: «Erat pre ceteris mortalibus cupidissimus et inexplibilis Pygmalion auri, sic et Acerba ditissimus; esto, regis avaritia cognita, illud occultasset latebris. Verum cum famam occultasse nequiverit, in aviditatem tractus, Pygmalion, spe potiundi, per fraudem occidit incautum»²⁹. Raffrontando il brano del *De mulieribus* con quello corrispondente delle *Historiae* di Giustino, si riscontra nel primo un tratteggio più particolareggiato della personalità del sovrano imperniato sulla *gradatio*: «cupiditas», «avari-

²⁸ *De casibus virorum illustrium*, edizione parigina del Cinquecento di G. Germontio e di G. Parvo, libro II, 10, f. XVI.

²⁹ *De mulieribus*, cit., cap. XLII, pag. 168.

tia», «aviditas», che indica il progressivo snaturamento che porta all'omicidio, anche se le *Historiae* non si astengono dalle qualificazioni morali: «Qua incensus Pygmalion, oblitus juris humani, avunculum suum, eundemque generum, sine respectu pietatis occidit»³⁰, con quel participio pregnante, «incensus», col rilievo dell'infrazione dell'«humanum ius» e della mancanza di «pietas» per un duplice vincolo di parentela («avunculum suum, eundemque generum, sine respectu pietatis occidit»). Ma l'uccisione di Sicheo non presenta in Giustino la forza drammatica della narrazione boccacciana che descrive Pigmalione con accenti così cupi, e lo stesso Sicheo, visto così di scorcio nella fonte classica, giudica «incautus», a mostrarne il carattere schivo e l'incapacità di difendersi da un pericolo previsto. L'episodio, si badi, non è affatto marginale nella biografia di Didone, in quanto causa prima delle sventure della protagonista; e opportunamente il Boccaccio lo espone con un lessico tanto incisivo sul piano etico e con tanto rilievo stilistico, per mettere in luce che l'eccezionale cupidigia di Pigmalione («inexplibilis auri») è il dato morale che genera il primo movente di tutte le infelici vicende di Didone. Il Certaldese parte da una semplice notizia per cercare i motivi morali che presiedono all'agire e spiegano quindi il senso degli eventi. Spesso, come in questa pagina, nel *De claris*, il racconto lascia trasparire la concezione dell'autore soprattutto attraverso le qualità stilistiche, al contrario di quanto accade nel *De casibus*, proprio nel capitolo di Didone, ove la notizia della morte «fraudolenta» di Sicheo è preceduta da una riflessione sulla brama insaziabile della ricchezza: «Verum eidem, iudicio suo, felicissime mulieri inde infortunii causa exorta est: unde perdit arbitrantur mortales fere omnem letitiam exoriri. A divitiis scilicet quibus plurimum abundabat Acerbas»³¹. Questa brama spinge Pigmalione al delitto: «cupiditate quarum incensus Pygmalion, omnium avarissimus, ratus morte Acerbe se facile omnia possessurum, eum nil tale timentem occidit»³². Anche qui la «cupiditas», l'«avarissimus» e l'«incensus», già usato da Giustino nelle *Historiae*: la tecnica espo-

³⁰ *M. Juniani Justini Historiarum ex Trogo Pompeio libri XLIV*, Oxonii, E. Theatro Sheldoniano, MDCCV, libro XVIII, 4, pag. 146.

³¹ *De casibus*, cit., II, 10, f. XVI.

³² *De casibus*, cit., II, 10, f. XVI.

sitiva, simile nella biografia didoniana del *De mulieribus*, riproduce come in questa il rapido progredire della passione.

Tuttavia conviene approfondire le differenze esistenti tra il *De mulieribus* e il *De casibus*. In quest'opera, presieduta da forti intenti moralistici, lo scrittore è spinto maggiormente alla ricerca dei moventi spirituali dell'azione, sicché spesso gli enunciati moralizzanti preven- gono l'esposizione dei fatti. Nella prima, invece, d'impostazione più propriamente narrativa, vuol dare innanzitutto il resoconto della vita dei personaggi e preferisce affidare la sua interpretazione alle qualità stilistiche della narrazione, lasciando che il lettore la scopra da sé. La diversità dei due testi non è ideologica, né deriva da differente concezione storiografica, ma risiede soprattutto nella struttura del racconto: il libro sulle donne famose, non essendo chiuso in uno schema, propone l'uno dopo l'altro i profili biografici; l'altro ha invece una sua cornice, il tema della sventura moralisticamente inteso, nella quale i personaggi sono inseriti e presentati.

Procedendo nella biografia didoniana, l'autore, che aveva distolto lo sguardo dalla protagonista per narrare l'uccisione di Sicheo, ritorna a lei subito dopo l'evento delittuoso e ne riprende l'interpretazione psicologica: « Quod cum cognovisset Elyssa, adeo inpatienter tulit ut vix abstineret a morte »³³. L'«inpatienter», esprimendo l'incapacità di sopportare tale sventura, di domare la disperazione, di sopravvivere alla persona amata, scava nella natura spirituale di Didone della quale la locuzione « ... vix abstineret a morte » ribatte la coscienza d'un così intollerabile dolore da farla appena astenere dal darsi la morte. Ma da questa disperazione nascono lentamente la determinazione e la forza d'una vigile e accorta sopravvivenza. Il biografo decisamente intraprende la via della mistione fra rettifica e accertamento di fatti storici, lezione morale e studio psicologico, come mostra l'attenta pur se rapida considerazione dello stato d'animo della cartaginese. Il genere scelto dal Boccaccio per fare storia, la biografia, si presta a queste riflessioni sulla psicologia e la spiritualità dei personaggi, assenti nelle opere più propriamente storiche: d'altronde storia e poesia, discordanti quanto alla corteccia, concordano secondo la concezione boccacciana nell'interpretazione etica degli eventi e dei personaggi; e chi scrive biografie non può esimersi

³³ *De mulieribus*, cit., cap. XLII, pag. 168.

dal rifarsi a particolari che, forse secondari nell'economia storiografica, sono indispensabili a intendere la psicologia d'un personaggio, specie quando se ne voglia, come per Didone rispetto a Virgilio, prospettare una nuova e diversa. La descrizione del dolore di Didone, che manca nelle *Esposizioni* (« dolorosamente pianta la morte del marito ... »), ritorna condensata in un solo periodo nel *De casibus* (« Cuius mortem tam anxie Dido tulit, ut diu lachrymis et querelis dirisque in fratrem execrationibus satiari non posset »), la cui prima parte combacia, pur con stile e toni più pacati, con il testo del *De mulieribus* e la seconda gli corrisponde ancor più strettamente (« Sane cum multum temporis consumpsisset in lacrimis et frustra sepius dilectissimum sibi vocasset Acerbam atque in fratrem diras omnes execrationes expetisset ... »)³⁴ soprattutto per quel « satiari non posset » che rende inconsolabile la disperazione. Quel che ci interessa, tuttavia, non è la maggiore o minore convergenza stilistica dei due testi, bensì il comune scavo psicologico, inteso alla comprensione morale dei personaggi e delle loro vicende.

Anche la narrazione della fuga di Didone è ricondotta al *pathos* che la genera: « ... seu in somniis monita — ut placet aliquibus — seu ex proprio mentis sue consilio, fugam capessere deliberavit, ne forsitan et ipsa avaritia fratris traheretur in necem »³⁵. Alle « lacrimae », alle « invocationes » e alle « execrationes », manifestazioni ancora passionali soltanto, subentra la riflessione razionale del « consilium » che governa il comportamento e determina l'azione, come nel *De casibus*: « Tractu demum temporis cum lenitus paululum diuturnitate dolor rationi cederet, dum egra fratris mores et inextinguibilem avaritiam consideraret: in somniis premonita sibi discrete timere cepit atque consulere: et existimans nil sue salutis preter fugam satis esse ... ad habendas naves feminea astutia fratrem lussit »³⁶. È dapprima il lento ma consapevole intervento della ragione, poi il vero giudizio critico della realtà, ben messo in rilievo dall'« existimans ». I due testi non concordano esattamente nel determinare l'ispirazione prima della fuga, che nel *De casibus* deriva da un sogno, in conformità dell'impostazione extralogica dell'opera, e

³⁴ *De casibus*, cit., II, 10, f. XVI.

³⁵ *De mulieribus*, cit., cap. XLII, pag. 170.

³⁶ *De casibus*, cit., II, 10, f. XVI.

nel *De mulieribus*, nonostante il dubbio («seu in somniis monita, seu ex proprio mentis sue consilio»), matura con autonomia di giudizio, posta in risalto da «mens» e da «consilium», rinforzati dalla non casuale iterazione del possessivo («proprio consilio» e «sue mentis»). La propensione per l'ispirazione indipendente da fattori esterni, confermata dall'ultima versione data del particolare nelle *Esposizioni*: «... Elisa ... tacitamente prese consiglio di fuggirsi»³⁷, ripropone lo scopo fondamentale del *De mulieribus* di offrire esempi che rinsaldino la responsabilità dell'agire umano. Ma più di questa contrapposizione tra il «somnia» e il «consilium sue mentis» interessa a questo punto l'omissione, nel profilo biografico del *De mulieribus*, di notizie contenute in quello del *De casibus* e viceversa.

Il *De mulieribus* non fa menzione del piano che, secondo la testimonianza di Giustino («Tunc fratrem dolo aggreditur, fingit se ad eum migrare velle, ne amplius ei mariti domus, cupidae oblivionis, gravem luctus imaginem renovet, nec ultra amara admonitio oculis ejus occurrat») ³⁸, Didone avrebbe architettato per sfuggire al fratello, pur implicitamente riferendosi in un'incidentale («... et sumpta fratris classe, ad eam transferendam, seu in aliud, preparata...») ³⁹, mentre il *De casibus* lo espone particolareggiatamente: «... illi (fratri) significans se non posse ulterius domum inhabitare viri, eo quod nimium vexaretur recordatione continua, ad quam cogebatur invita, dum adsidue loca cerneret, in quibus dilectissimum sibi Acerbam iam viderat» ⁴⁰.

Può sorprendere che il Boccaccio, pur avendo riletto le *Historiae* all'epoca della composizione della biografia didoniana del *De mulieribus*, come attestano numerose derivazioni da quella fonte, non ricordi in essa questa astuta decisione, che è importante a restaurare l'eroina nell'onestà e fedeltà della sua vedovanza. Il raggio teso a Pigmalione dà certo nel *De casibus* buona misura dell'acutezza della cartaginese e costituisce una sua felice notazione carat-

³⁷ Anche Giustino, XVIII, 4, non fa cenno ad una «visione in sogno», scrive che Didone «fugam tacito molitur».

³⁸ *Historiae*, cit., pag. 146.

³⁹ *De mulieribus*, cit., pag. 170.

⁴⁰ *De casibus*, cit., II, 10, f. XVI.

teriale; nella biografia del *De mulieribus* non sarà stato ritenuto indispensabile, anzi molto meno valido dei particolari riguardanti la virilità del coraggio e della operosità della regina, che invece non appaiono nel *De casibus*, conosciuti attraverso Servio ⁴¹. La nota della virilità dell'eroina, così caratteristica e propria da averle dato il nome poi assunto dalla tradizione storica («et posita feminea mollicie et firmato in virile robur animo, ex quo postea Didonis nomen meruit, Phenicum lingua sonans quod virago latina...»), ⁴² è senz'altro essenziale a quella riedificazione cui tende intera la biografia insieme con altre del *De mulieribus claris*. In quella di Epicuri (XCIII) così il Boccaccio propone ad esempio la questione della responsabilità della persona umana in relazione alle facoltà o disposizioni ricevute dalla natura: «Oberrare crederem naturam rerum aliquando, dum mentem mortalium corporibus nectit, illam scilicet pectori infundendo femineo quam virili immisisset crediderat. Sed cum Deus ipse dator talium sit, eum circa opus suum dormitari nephastum est credere. Summam ergo perfectas omnes arbitrandum est; numquid tamen servemus, ipsum indicat opus» ⁴³. L'apertura della «mens» di Didone, simile a quella virile perché capace di affrontare e dominare la realtà con lo stesso ardimento e la stessa perspicacia, trova la sua giustificazione nell'essere la donna antesignana della morale cristiana. Pertanto la sua qualità di «virago» non va costretta entro i confini dell'abilità o del coraggio, della destrezza o dell'eroismo, altrimenti il valore esemplare della sua condotta morale, che risiede proprio nella virtù che sarà poi consacrata dalla fede cristiana, resterebbe gravemente depresso e mutilato.

La preparazione della fuga e il discorso esortativo rivolto ai compagni ripropongono nell'ambito della tradizione storica nuovi elementi edificanti della sua biografia spirituale. Il piano ordito, più che essere ordinato alla personale difesa dalla insaziata cupidigia di Pigmalione, è volto a smascherare la sua invincibile avarizia e a punirla. Questa alta perspicacia di Didone e il suo ardimento emergono anche nel *De casibus* dove l'azione è descritta con la stessa

⁴¹ Cfr. Servio, *In Aeneida*, I, 340 «Dido vero nomine Elissa ante dicta est, sed post interitum a Poenis Dido appellata idest virago punica lingua, quod... forti se animo et interfecerit et in pyram eiecerit».

⁴² *De mulieribus*, cit., pag. 170.

⁴³ *De mulieribus*, cit., cap. XCIII, pag. 378.

minuziosità del *De mulieribus* e la personalità dell'eroina è egualmente elevata ad altissimi fini morali. Ma la caratterizzazione psicologica traspare ancor più netta nel discorso che la cartaginese architetta con maturo ordine mentale e proferisce con gravità convincente di accenti, rispecchiando in esso tutte le sue doti intellettuali e morali. A grandi linee il discorso si trova già in Giustino, che lo articola in due fasi, delle quali la prima invoca e placa lo spirito di Sicheo gettando in mare le ricchezze che furono causa della sua uccisione (« Ut libens opes suas recipiat, quas reliquerat; habeatque inferias, quas habuerat causam mortis»), e la seconda coinvolge gli astanti nel timore della vendetta di Pigmalione (« Sibi quidem ait optatam olim mortem; sed illis acerbos cruciatus, et dira supplicia imminere, qui Acerbae opes, quarum spe parricidium rex fecerit, avaritiae tyranni subtraxerint »⁴⁴). E come, a conclusione del discorso, le *Historiae* riferiscono rapidamente l'effetto che esso riesce a conseguire nei naviganti nel deciderli alla fuga che darà tanto nuovo corso agli eventi, così nel *De mulieribus* l'orazione didoniana induce alla ferma risoluzione della fuga. In tal modo Boccaccio rispetta la verità storica tramandata da Giustino, ma la colora e l'anima di una nuova consapevolezza morale, innestandovi di suo motivi umani e psicologici, con felice dosaggio espressivo che riesce a un più sicuro e diffuso ritratto della personalità morale di Didone. In fondo il moralismo del Boccaccio nel *De mulieribus claris* non consiste nell'intenso e severo ammonire o nei pressanti richiami, bensì nell'inquadrare i fatti, le azioni, i comportamenti nell'ottica della sua visione cristiana del mondo.

Un esame del discorso didoniano chiarirà la posizione boccacciana. Le parole della regina sono riferite in forma indiretta, forse per meglio renderne la verità storica, nonostante il modello storiografico classico di riferire i discorsi dei personaggi immaginandone il testo. Ai fini della persuasione l'orazione è impeccabile. Comincia gettando gli ascoltatori nello sgomento (« ... et lacrimis se mortem, quam diu desideraverat, thesaurorum Acerbe summersione adinvenisse testata est»), indi mostra la pietà che essa stessa nutre di loro e suscita il terribile panico di quello che sarebbe di loro se tornassero da Pigmalione (« sed sotiis compati, quos non dubitabat,

⁴⁴ *Historiae*, cit., pag. 147.

si ad Pygmalionem irent, diris suppliciis una secum ab avarissimo atque truci rege scarnificari»); infine, toccato il vertice della loro terrificante paura, lancia con tono incalzante una promessa di salvezza legata alla fedeltà a lei (« sane si secum fugam arripere velent, non se illis et eorum oportunitatibus defuturam asseruit»). Dopo un periodare sapientemente pausato e gradatamente stimolante, nell'ultima parte si profila la tecnica, già argutamente sfruttata nel *Decameron*⁴⁵ e consueta nelle pagine del *De mulieribus*, di una prosa, che, per la collocazione ritmica delle parole, per la presenza di assonanze (« fugam » e « defuturam »), per l'intrinseca sonorità dell'« asseruit » finale, ha quasi l'efficacia comunicativa del discorso in versi.

La reazione attiva e vitale all'afflizione e alla solitudine della vedovanza sembra generata dal moralismo cristiano e più propriamente biblico nel trarre dalla realtà il nutrimento della fede che piega gli eventi e li ordina al trionfo della giustizia. Nel rendersi responsabile della sorte e della vita dei propri compagni offrendosi a loro come guida e salvatrice, Didone sembra assumere temi fondamentalmente evangelici. Lo scrivere storie ha nel Boccaccio pure questa finalità di cogliere nel mito, come fa in molte pagine della *Genealogia*, la presenza e l'annuncio del messaggio cristiano. La dimensione spirituale di Didone si arricchisce dell'impegno umano che, definitivamente superando nel suo animo il precedente proposito di morte, l'apre alla sollecitudine verso il prossimo (« sed sotiis compati »). Nel « compati » è la manifestazione della propria responsabilità e insieme il sentimento di carità umana che stringe fra loro la sofferenza della vedova e le sorti dei compagni fuggitivi. Certo il piglio dell'eroina si confà alla sua virilità, ne rivela il coraggio e l'equilibrio mentale nel pericolo, ma soprattutto investe la decisione dell'impegno e del dovere morale. Talune generali convergenze richiamano il ricordo dell'intrepida vedova biblica, Giuditta, parimenti eroica nella castità e ferma nel proposito e nel consiglio. Né l'accostamento sembrerà immotivato o forzato, per la presenza nella sezione moralistica della biografia di un notissimo *exemplum* biblico della virtù della castità.

⁴⁵ Cfr. V. Branca, *Boccaccio medievale*, cit., cap. III, (strutture della prosa), pagg. 45-85.

Il Boccaccio esegeta di Dante e narratore delle sventure umane nel *De casibus* preferisce dare al discorso di Didone la costruzione diretta rispetto all'indiretta seguita nel *De mulieribus*; e ciò perché in questo scritto l'autore riprende gli avvenimenti con tecnica retrospettiva, mentre nell'opera consorella tende più a drammatizzare, ovvero rappresentare, l'accaduto, sicché la forma diretta gli pare conferire maggiore mobilità e forza allo stile, delle quali sente il bisogno anche nelle *Esposizioni* per il diretto contatto con un pubblico di ascoltatori. Sostanzialmente i tre testi presentano molte similarità tematiche. Nelle *Esposizioni* il tono discorsivo è più caldo, e più accentuato il tema della purezza: «Io, facendo gittare in mare tutti i tesori di mio marito, ho trovato modo alla mia morte, la quale io ho lungamente desiderata. Ma io ho compassione a voi, carissimi amici e compagni della mia colpa; per ciò che io non dubito punto che, come noi perverremo a Pigmalone, il quale sapete è avarissimo, egli farà crudelmente me e voi morire. Nondimeno, se vi piacesse con meco insieme fuggirvi e lontanarvi dalla sua potenza, io vi prometto di non venirvi mai meno ad alcun vostro bisogno»⁴⁶. Si può dire che è la traduzione fedele e puntuale del passo del *De mulieribus*. Nel *De casibus* il discorso assume una qualità più tragica e più estese proporzioni: «Optimi navigationis nostre socii, quod feceritis ignoratis arbitror; opes Acerbe ac Pygmalionis proiecistis in undas, quo facinore ego aut mortis aut fuge socios adinveni. Avaritiam quidem Pygmalionis novistis; has ob opes Acerba vir meus occisus est. Nec dubium si ad eum proiectis his deveniamus, quin spe frustratus et succensus ira, nos omnes in cruciatus mortemque compellat. Quam quidem (postquam is quem summe diligebam subtractus est) libens adsumam; sed vobis compatior. Et idcirco si me una vobiscum nefario e conspectu fratris fuga auferre velitis, vite parcam mee, et ad sedes letiores petendas faustis avibus me ducem vobis offero»⁴⁷. L'eroina esorta i compagni alla consapevolezza di quanto hanno fatto: «quod feceritis ignoratis», «opes ... proiecistis», «avaritiam ... novistis», «si ... deveniamus», «si me una vobiscum ... fuga auferre velitis ...». I casi ormai noti sono riaffermati con crudezza, i pericoli lucidamente esposti, il rimedio

⁴⁶ *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, ed. crit. cit., pagg. 296-7.

⁴⁷ *De casibus*, cit., II, 10, f. XVI.

prospettato con fiera determinazione: «me ducem vobis offero». Il tono dolente e talvolta disperato del *De mulieribus* è sostituito dalla convinta fermezza messa in luce dal periodare secco e stringato che poco concede all'emozione. Il dire di Didone, spezzato in proposizioni brevi ed incisive, induce i fuggitivi a soffermarsi e a soppesare ciascun lato della grave condizione. Realismo e drammaticità caratterizzano il discorso della biografia del *De casibus*. L'eroina, apparsa in sogno tra i grandi sventurati, più che coinvolgere i «socii» nel suo dolore si pone quale detentrica di virtù civili, s'impone come un vero e proprio capo, artefice della salvezza di tutti.

Tuttavia il confronto dei tre discorsi ci porta alla conclusione che essi per vie diverse conducono al medesimo effetto, di generare un clima di timore che spinga a condividere le decisioni della protagonista. Infatti le reazioni dei nauti sono pressoché identiche. Le *Esposizioni* («La qual cosa udendo i miseri marinai, quantunque loro paresse grave cosa lasciare la patria, nondimeno, temendo forte la crudeltà di Pigmalone, agevolmente s'accordarono a doverla seguire in qualunque parte ella deliberasse di fuggire») traducono puntualmente, anche nella costruzione sintattica, il *De mulieribus claris* («Quod miseri audientes naute, etsi egre natale solum patriosque penates linquerent, timore tamen seve mortis exterriti, in consensum exilii venire faciles»). Né il *De casibus* si astiene dall'espore il dolore dell'abbandono della patria e della scelta dell'esilio come unica possibilità di salvezza; ma sorvola sul momento del «facile acconsentire» dei marinai, introducendo subito quello successivo dell'azione: «Timore truculenti regis et oratione Didonis permoti (et si durum videbatur natale solum relinquere) proras in Tyros versas, in Cyprum extemplo flexere»⁴⁸.

Interrotta momentaneamente la costruzione della biografia spirituale, il Boccaccio ritorna alle vicende esterne. Confrontando le diverse versioni che di queste propongono il *De mulieribus* e il *De casibus*, ed entrambe con le *Historiae* di Giustino, notiamo nei due testi boccacciani rispetto alla fonte un'inversione di avvenimenti per anticipazione o posticipazione e certe omissioni di dettagli che limitano la comprensione di alcuni avvenimenti e che potrebbero far nascere dubbi circa la posizione morale dell'autore. Se invece il

⁴⁸ *De casibus*, cit., II, 10, f. XVI.

confronto viene istituito tra il *De mulieribus* e le *Esposizioni* si osserva univocità nella narrazione con rare e marginali discordanze. Giunta Didone a Cipro, nel *De claris mulieribus* il rapimento delle vergini cipriote precede l'incontro con il sacerdote di Giove, che invece nel *De casibus*, come nelle *Historiae* di Giustino, viene dopo. Tuttavia non questo sorprende, bensì il fatto che nella biografia del *De mulieribus* il costume di prostituirsi delle fanciulle di Cipro non è spiegato né stigmatizzato come ci si attenderebbe dall'intento morale dell'opera: omissione di natura storiografica per la mancanza d'ogni spiegazione di quel costume, e d'ordine ideologico per l'assenza di ogni riprensione. È da notare però che il Boccaccio ha avuto già occasione, nel capitolo VII (*De Venere*), di esporre per esteso la notizia storica, riferita nel *De casibus*, e di trarne le sue conclusioni moralistiche («*execranda Cypriorum consuetudo...*»), sicché l'omissione è giustificata.

Dopo la partenza da Cipro, in entrambe le biografie, la flotta dei fuggiaschi si dirige verso l'Africa dove approdano, senza che la notizia sia corredata dall'aggiunta riferita nelle *Historiae*: «*Dum haec aguntur, Pygmalion, cognita sororis fuga, cum impio bello fugientem persequi pararet, aegre precibus matris et deorum minis victus quievit; cui cum inspirati vates canerent non impune laturum, si incrementa urbis toto orbe auspiciatissimae interpellasset, hoc modo spatium respirandi fugientibus datum*»⁴⁹. L'omissione, della quale il Boccaccio non lascia intravedere la ragione, è ancora una prova della scarsa completezza storica del suo racconto.

Le diversità tra il racconto del *De mulieribus* e quello del *De casibus* riprendono subito. In quest'ultimo è riferito l'astuto acquisto che Didone avrebbe fatto, appena approdata sulla costa africana, di parte di quel territorio, e successivamente si dà notizia dei rapporti amichevoli da lei instaurati con gli abitanti del luogo. Nel *De mulieribus* invece il racconto concorda con Giustino che riferisce: «*Itaque Elissa, delata in Africae sinum, incolas loci ejus, adventu peregrinorum, mutuarumque rerum commercio gaudentes, in amicitiam sollicitat; deinde empto loco, qui corio bovis tegi posset, in quo fessos longa navigatione socios quoad proficisceretur, reficere posset; corium in tenuissimas partes secari jubet, atque ita majus*

⁴⁹ *Historiae*, cit., XVIII, 5, pag. 147.

loci spatium, quam petierat, occupat: unde postea ei loco Byrsae nomen fuit»⁵⁰. È una versione, che il Boccaccio fa propria, più attendibile della tecnica colonizzatrice delle civiltà antiche. I preliminari scambi commerciali, su cui insiste il biografo nel *De claris*, istituiscono i primi vincoli di amicizia dai quali successivamente si sviluppa il vero e proprio insediamento urbano. A fermarsi in Africa Didone è spinta pure dalla vicinanza e dal conforto degli Uticensi, anche essi un tempo emigrati da Tiro, nonché dalla notizia di una minaccia di guerra da parte di Pigmalione; informazioni queste che mancano nel *De casibus*. L'impianto narrativo e cronologico del *De mulieribus*, puntualmente seguito nelle *Esposizioni*, appare più felice e coerente: Didone avrebbe comprato il pezzo del territorio africano dopo soppesati ragionamenti e perché pungolata dal bisogno di difendersi dalle mire del fratello. Va considerato inoltre che, mentre nel *De casibus* l'autore non fa alcun commento al sottile inganno consumato nelle trattative di acquisto riguardo all'estensione del territorio, nel *De mulieribus* esce in una sorpresa esclamazione («*O mulieris astutia!*») ben idonea a porre in luce la destrezza e l'acutezza intellettuale di Didone. Altre discordanze sussistono sul momento della rivelazione del tesoro tenuto nascosto, che il *De casibus* pone prima della fondazione della città e il *De mulieribus* a fondazione avvenuta, con l'effetto di dare forte impulso all'estensione e all'importanza della città. Le differenze finora segnate, sebbene non di momento né di natura contraddittoria, fanno fede di certa negligenza tenuta dal Boccaccio verso l'ordine e la particolarità delle vicende esterne, tutto preso com'è dal proposito della valutazione morale del personaggio, che sarà la chiave di lettura delle storie umanistiche. E infatti sembra trovarsi veramente a suo agio quando intreccia gli accadimenti e i loro moventi psicologici secondo il modo felicemente seguito nel suo novellare.

Nell'ultima fase della biografia, l'innamoramento del re dei Massitani, seguito dal rifiuto e poi dal suicidio di Didone, il Boccaccio riprende le sue notazioni psicologiche. Nel *De casibus* questa parte narrativa è introdotta da una glossa sulla fortuna che può essere agevolmente colta fuori dai confini della patria e che nel suo acme scatena esiti rovinosi per l'individuo: partendo da Tiro Dido-

⁵⁰ *Historiae*, cit., pagg. 147-48.

ne ha toccato il vertice dello splendore umano e civile nel momento in cui i suoi casi già volgono alla sventura. Tale annotazione, che riflette e ripropone il tema dell'opera, fa da cerniera al racconto della tragedia dell'eroina. Più immediata è la continuità espositiva nella narrazione del *De mulieribus*, che salda insieme tensioni morali e valori civili, doti spirituali e pratica di vita, quasi a sottolineare nel ritratto psicologico anche le doti della virtù del comando e del governo, per completarlo maggiormente. Del resto la sottolineatura dei pregi cosiddetti civili ripresenta la tesi di una storia atta a fornire preziosi insegnamenti e luminosi esempi. Il Certaldese sta per dare una piega significativa alla biografia; e nel continuare l'esposizione dei casi è ancora più intento alla completa riabilitazione morale e spirituale della protagonista. A nostro parere v'è quasi un sovrapporsi del discorso morale e psicologico su quello storico, in uno stile ancora più teso e drammatico.

La straordinaria bellezza della regina sconvolge il re dei Masitani: « Quam ob rem, cum in libidinem pronissimi homines Affri sint, factum est ut Musitanorum rex in concupiscentiam veniret eiusdem eamque quibusdam ex principibus civitatis sub belli atque desolationis surgentis civitatis denunciatione, ni daretur, in coniugium postulavit »⁵¹. Boccaccio inquadra i personaggi in un'esemplarità oppositiva: l'eroina non ha mai esercitato violenza, ha trovato nell'azione sfogo e rimedio al dolore e ne ha tratto conforto al voto di fedeltà; il re invece è divorato dall'ossessiva sensualità della sua gente e travolto dal turbine della « concupiscentia ». In questo il biografo, nel pieno rispetto della fonte storica cui più si affida, pone il seme della tragedia. Elissa, benché isolata e indifesa, resta tenacemente legata al suo voto di castità, pur non volendo per questo recar danno alla città da lei fondata, i cui maggiorenti, non accettando il proposito della regina che conoscono irremovibile, tentano di aggirarla con una macchinazione sottile. La biografia segue fedelmente il racconto di Giustino, ma si compiace di mettere a confronto la cura gretta della propria incolumità con il proposito inflessibile di una scelta e di contrapporre dialetticamente l'inganno tortuoso alla limpida, spontanea prontezza di chi non sospetta. Perciò il discorso dei maggiorenti è insidiosissimo: umano al di fuori

⁵¹ *De mulieribus*, cit., pagg. 172-4.

e fraudolento all'interno, incurante delle esigenze di Didone e ammantato di civile sollecitudine.

La pregnanza del lessico e dello stile boccacciani manca nelle *Historiae* che riportano l'insidia con cronachistica secchezza: « ... nuntiantes, regem aliquem poscere, qui cultiores victus eum Afrosque perdoceat: sed quem inveniri posse, qui ad barbaros et ferarum more viventes transire a consanguineis velit? »⁵². La Didone del Boccaccio, incapace di cogliere la frode, risponde con grande calore umano: « Egregii cives — inquit — que segnities hec, que socordia? An ignoratis quia patri nascamur et patrie? Nec eum rite civem dici posse qui pro salute publica mortem, si casus expostulet, nedum incomodum aliud renuat? Ite igitur alacres et parvo periculo vestro a patria ingens belli incendium removete »⁵³. L'*incipit* riprensivo, la forza espressiva, la chiusa esortativa sono gli stessi delle *Esposizioni* che traducono il temperamento fiero della donna: « O nobili cittadini, che miseria di cuore è la vostra? Non sapete voi che noi nasciamo al padre e alla patria? né si può dirittamente dire cittadino colui, il quale non che altro pericolo, ma ancora, se il bisogno il richiede, non si dispone con grande animo alla morte per la salute della patria? Andate adunque e lietamente con piccolo pericolo di voi rimovete il minacciato incendio dalla vostra città »⁵⁴. Le due risposte, identiche finanche nelle cesure dei periodi, ed entrambe concluse col messaggio cristiano di donarsi affinché altri vivano, si differenziano stilisticamente dal testo di Giustino, ove il rimprovero è rapido e scarno (« Si pro salute patriae asperiozem vitam recusarent, cui etiam ipsa vita, si res exigat, debeatur ») e dallo stesso *De casibus*: « Ergo sinamus vitam inter feras et barbariem agere. Sed mori pro salute patrie opportunum sit, siccine cives optimi parati estis. Malus quidem civis est qui pro salute publica, privata cessat incommoda »⁵⁵. Tuttavia, la reazione della regina alla motivazione vera della richiesta è pressappoco eguale nei quattro testi che abbiamo sotto gli occhi: in tutti s'impone il pianto di Didone, benché espresso con modi lievemente diversi: « ... diu Acer-

⁵² *Historiae*, cit., XVIII, 6, pag. 148.

⁵³ *De mulieribus*, cit., pag. 174.

⁵⁴ *Esposizioni*, ed. crit. cit., pagg. 298-99.

⁵⁵ *De casibus*, cit., II, 10, f. XVII.

bae viri nomine cum multis lacrymis et lamentatione flebili invocato ...» (*Historiae*), «ingemuit secum» (*De mulieribus*), «diu flebili cum lamentatione Acerbe nomen invocavit» (*De casibus*), «seco medesima si dolse» (*Esposizioni*); in tutti la stessa promessa della regina: «se, si terminus adeundi virum detur, ituram (dixit)» (*De mulieribus*), «et demum quo fata trahebant se ad virum ituram promisit» (*De casibus*), «rispose che, se termine le fosse dato, che ella andrebbe volentieri al marito» (*Esposizioni*), «ituram se quo suae urbis fata vocarent, respondit» (*Historiae*) ove è sottintesa la parola «virum».

Nel *De mulieribus*, come nelle *Esposizioni* e nel *De casibus*, il racconto continua illustrando i preparativi del suicidio; anzi in quest'ultimo Boccaccio inserisce un particolare mancante nelle *Historiae* e negli altri scritti: Didone nel corso dei tre mesi si preoccupa di rafforzare la difesa della città affinché il re rifiutato non possa nuocere alla giovane Cartagine.

A questo punto nel *De mulieribus* il Boccaccio interpola nella narrazione storica l'elemento spurio che egli stesso ha stigmatizzato come grave errore cronologico nel già citato capitolo tredicesimo del libro XIV della *Genealogia*⁵⁶ e nelle *Esposizioni*⁵⁷: «Quo concesso

⁵⁶ Cfr. *Geneal.* XIV, 13: «Et cum litus affrum in tempus usque illud a rusticis et agrestibus atque barbaris hominibus incoletur, ut eum ad personam veneratione dignam deduceret, et a qua reciperetur, et cuius hortatu Troianorum casus suosque recitaret, nec aliam preter Dydonem, que, et si non tunc, multa tamen post secula loca illa incoluisse creditum est, comperiens, Dydonem, tanquam si iam venisset, eius hospitam fecit, et, ut legimus, eius iussu sua suorumque infortunia recitavit».

⁵⁷ Cfr. *Esposizioni*: «La quale opinione per reverenza di Virgilio io approvarei, se il tempo nol contrariasse. Assai manifesta cosa è, Enea il settimo anno dopo il disfacimento di Troia, esser venuto, secondo Virgilio, a Didone: e Troia fu distrutta l'anno del mondo, secondo Eusebio, quattromilaventi. E il detto Eusebio scrive essere opinione d'alcuni, Cartagine essere stata fatta da Carcedone tirio: e altri dicono Tidadidone sua figliuola, dopo Troia disfatta, centoquarantatré anni, che fu l'anno del mondo quattromilacentosessantatré. E in altra parte scrive essere stata fatta da Didone l'anno del mondo quattromilacentoottantasei. E ancora appresso, senza nominare alcun facitore, scrive alcun tenere Cartagine essere stata fatta l'anno del mondo quattromilatrecentoquarantasette. De' quali tempi, alcuno non è conveniente co' tempi di Enea: e perciò non credo che mai Enea la vedesse. E Macrobio in *Libro Saturnalio-*

atque adveniente Enea troiano nunquam viso, mori potius quam infringendam fore castimoniam rata, ...». La brevità della notizia potrebbe anche far pensare a una svista non espunta dall'autore, dato che essa manca del tutto nell'*Esposizioni* dantesche e nel *De casibus*. Ma si tace dell'episodio in questi due scritti, forse perché lo scopo peculiare del primo è di far conoscere insieme alla versione poetica virgiliana la reale biografia di Didone, e perché il tema conduttore del secondo è la sventura causata da forze imponderabili ed esterne che nel capitolo decimo del libro II si incarnano nel solo Yarba. L'inserzione della venuta di Enea va invece ritenuta pienamente consapevole, anzi intenzionale nel *De mulieribus*, senza che si sminuisca la portata storica del capitolo; essa segna la prevalenza dell'impegno cristiano su quello culturale del Boccaccio, in quanto aggiunge una tessera essenziale nel profilo di Didone, acuendone e cristianizzandone la tragedia. Così la protagonista vive nel suo intimo il dissidio acerbo e sofferto tra l'essere e il dover essere, ossia tra il risveglio dei sensi e la tensione morale nella quale ha finora saputo vivere. Sfuggire col suicidio al re dei Massitani costituirebbe un sacrificio privo di implicazioni cristiane, perché forse dettato anche da repugnanza o indifferenza fisica e di razza; voler soffocare l'ansia dei propri sensi risvegliati dalla presenza dell'eroe glorioso significa invece osservare eroicamente una norma che sarà accolta e bandita dalla morale evangelica.

Tutto il dramma si svolge nell'animo della regina lacerata da opposte tendenze, tra le quali essa si pone liberamente arbitra del proprio destino terreno e oltremondano. L'incongruenza storica, nella quale Virgilio sarebbe incorso, secondo la *Genealogia*, per i fini della sua poesia, è fatta propria nel *De mulieribus*, consapevolmente, per attribuire a Didone il valore paradigmatico del protagonismo cristiano. Sembra che il Boccaccio abbia voluto scambiare le parti che aveva rispettivamente assegnato ad Enea e a Didone, leggendo criticamente l'*Eneide*. Come il troiano aveva avuto bisogno di sacrificare un'eroina tanto nobile e virtuosa, per offrire un saggio di

rum del tutto il contraddice, mostrando la forza dell'eloquenza esser tanta, che ella aveva potuto far sospettar coloro che sapevano la storia certa di Dido, e credere che ella fosse secondo che scrive Virgilio. Fu adunque Dido onesta donna, e, per non romper fede al cener di Sicheo, s'uccise».

arduo rinsavimento dalle passioni e mostrare l'ineluttabilità della sua missione politica, realizzando un'azione di altissimo valore etico-religioso, oltre che i precedenti della futura storia di Roma, così è indispensabile che Didone rinunci all'eroe venuto ad attuare il volere del Fato, per proporsi come ineguagliabile *exemplum* di purezza vedovile e impersonare a pieno la legge della fedeltà coniugale. Il suicidio che la Cartaginese prepara e mette in atto deve apparire un sacrificio cristiano che insegni l'eroica attuazione della virtù anche di fronte a tanto pio eroe: «... in sublimiori patrie parte, opinione civium manes placatura Sicei, rogam construxit ingentem et pulla tecta veste et cerimoniis servatis variis, ac hostiis cesis plurimis, illum conscendit, civibus frequenti multitudine spectantibus quidnam factura esset. Que cum omnia pro votis egisset, cultro, quem sub vestibus gesserat, exerto ac castissimo apposito pectori vocatoque Syceo inquit: — Prout vultis cives optimi, ad virum vado — Et vix verbis tam paucis finitis, summa omnium intuentium mestitia, in cultrum sese precipitem dedit et auxiliis frustra admotis, cum perfodisset vitalia, pudicissimum effundens sanguinem, ivit in mortem»⁵⁸. La frase tematica del brano è: «Ad virum vado». Didone che si uccide per ricongiungersi inviolata allo sposo è l'archetipo della tragedia cristiana; simboleggia, infatti, la difesa della virtù contro le esigenze materiali, il rispetto della grazia interiore e il sentirsi destinata ad una vita superiore. Per la regina suicida la vita terrena è esercizio di virtù, ed è quindi da rifiutarsi quando il conservarla è subordinato al peccato e alla colpa.

Nell'epoca del crollo delle strutture ecclesiastiche, il Boccaccio scopre la funzione esemplare della paganità ed affida ad una gentile il compito di risvegliare una fede più ardente e risoluta. La biografia didoniana del *De mulieribus* è un appello diretto alla comunità trecentesca affinché riconsideri l'amore alla luce cristiana; e perciò sostituisce alla Didone virgiliana un personaggio che trionfa d'ogni passione sensuale e resiste con ogni risorsa alle lusinghe e agli inganni. La Didone dell'*Eneide* è capostipite di patetiche figure femminili sacrificate dall'egoismo maschile. Anticipato dalla Fedra euripidea, questo carattere femminile ne ha ereditato l'immatùrità, l'arrendevolezza agli istinti, la perfidia nella morte. Nel poema di Vir-

⁵⁸ *De mulieribus*, cit., cap. XLII, pagg. 174-6.

gilio Didone scaglia maledizioni terribili sulla flotta troiana che si allontana⁵⁹, nel *De mulieribus* muove al suicidio serena, pura nella fedeltà così a lungo ed eroicamente osservata. La prima cede all'amore di Enea trovandovi il compenso delle persecuzioni sofferte e di difficili vicissitudini, l'appoggio che dissipa le incertezze e restituisce equilibrio al suo animo; la Didone del *De mulieribus* rifiuta ogni compromesso accattivamente e ogni seduzione. La stessa descrizione del suicidio pare sigillare il personaggio di luce cristiana: il sangue detto «pudicissimum» (e «innocuum» nel *De casibus*, e «castissimo» nelle *Esposizioni*) consacra il dono che Didone fa della sua vita, ma soprattutto quell'«ivit in mortem», in cui si esprime la meditata e quasi gioiosa volontà di affrontare liberamente la morte pur di non sacrificare la purezza, suggella di cristianissima fede l'olocausto della propria esistenza, quasi nella convinzione che «la vita non è tolta ma mutata».

Queste motivazioni riabilitano anche il suicidio dalla condanna cristiana di colpa, prospettandolo come rimedio eroico all'incontrastabile insidia della colpa e a testimonianza della virtù che vince il peccato: quella morte violenta che chiudeva con intensissima pietà tante storie del *Decameron* è qui il punto culminante d'una tragedia che il desiderio della morte, auspice di liberazione dal male, qualifica cristianamente.

A questo punto la narrazione cede il passo all'elogio celebrativo di Didone che introduce l'appendice moralistica. Anche nel *De casibus* è dedicata all'eroina una celebrazione, ma solo a narrazione ultimata e in un paragrafo staccato dal precedente. La «commendatio» dell'eroico suicidio ha il tono fortemente enfatico di una perorazione retorica. Il passo consta di tre fasi distinte. La prima, con due esclamazioni, celebra le qualità della regina: «Mulieris virile robur. O feminei pudoris decus laude perpetua celebrandum». Poi segue un'orazione vera e propria, in cui il Boccaccio svolge con rapidi cenni i temi della vita di Didone invocata con una serie di perfetti in discorso diretto, cui ben conviene, nello scopo encomiastico del personaggio, lo stile declamatorio che gradua il discorso in un crescendo. Infine c'è un'ulteriore menzione della virtù della cartaginese: per prima la pudicizia fisica («castissimum pectus») e

⁵⁹ *Eneide*, IV, vv. 625-29.

quindi la nobiltà dell'animo. Le lodi si chiudono con un'esortazione all'eroina stessa: « lascivientibus matronis opere tuo rubores iniice », o meglio con un appello alle donne contemporanee affinché osservino la castità. In sostanza l'invito scaturisce dai casi narrati e nel succinto encomio boccacciano costituisce l'unico elemento scopertamente riprensivo. Nel *De mulieribus*, tributato nel corso del capitolo, l'elogio non assume la stessa enfasi oratoria ed apre la strada alla prosopopea delle vedove incontinenti nel cui assalto il Boccaccio concentra il fulcro moralistico dell'intera biografia. La celebrazione, propriamente detta, si restringe a due battute molto simili a quelle del *De casibus*: « O pudicitie inviolatum decus! O viduitatis infracte venerandum eternumque specimen, Dido! ». Nelle esclamative par di avvertire il timbro di Tertulliano: « Aliqua Carthaginis conditrix rogo secundum matrimonium dedit, o praeconium castitatis et pudicitiae »⁶⁰. E come l'apologista esaltando il « praeconium » didoniano incita le cristiane ad affinarsi nell'astinenza, così il Boccaccio suggerisce loro il modello cui devono conformarsi: « In te velim ingerant oculos vidue mulieres et potissime christiane tuum robur inspiciant; te, si possunt, castissimum effundentem sanguinem, tota mente considerent, et he potissime quibus fuit, ne ad secunda solum dicam, sed ad tertia et ulteriora etiam vota transvolasse levissimum! »⁶¹ Il contenuto è pur sempre elogiativo e riproposto nella forma dialogica diretta come nel *De casibus* (« in te ingerant oculos ... », « tuum robur inspiciant », « te tote mente considerent »). Ma qui il fine dell'autore non è tanto l'encomio della protagonista, quanto la riprensione della viziosa condotta delle vedove del suo tempo, servendosi del modello classico, come appare con vibrante *vis* critica nell'iperbole che conclude il passo riportato. Sostanzialmente elogiative sono le interrogative aperte dal « Quid inquiet » che sembrerebbero retoriche, se non valessero a introdurre il colloquio che segue. L'esaltazione di Didone è pertanto finalizzata all'incriminazione delle corrotte cristiane del suo tempo. Invece di trarre dalla narrazione suggestioni poetiche, il Boccaccio preferisce desumere moniti ed insegnamenti; e se insiste sull'episodio della morte (« castissimum effundens sanguinem »), ripetendo la chiusa della se-

⁶⁰ Tertulliano, *Apologeticum*, 50,5.

⁶¹ *De mulieribus*, cit., pag. 176.

zione narrativa, è per rafforzare la funzione dello « specimen » tanto più mirabile perché appartenente alla paganità. Nonostante la trasfigurazione del personaggio culminata nella rappresentazione del suicidio, lo scrittore non viene meno al rispetto della verità e non manca di insistere sulla sua qualità di « gentilis », « infidelis », « cui omnino Christus incognitus ». La precisazione gli consente di riadattare nel mito della classicità la prefigurazione delle virtù cristiane, nel che è il fine precipuo del *De mulieribus*. Nell'elogio di Didone è annunciato il tema della perorazione moraleggiante: la castità della vedovanza.

Alle vedove il Boccaccio aveva già dedicato alcune pagine del *Decameron*, mostrandole nella loro leggerezza per la quale il matrimonio è considerato un'avventura o un affare, la morte del coniuge una liberazione, l'amore libero un antidoto contro la nostalgia, un intreccio di intrighi e di beffe. Timorose della solitudine, esse se ne sottraggono con relazioni amorose fortuite, sempre ansiose, non paghe mai. Così ad esempio la vedova amante del marchese Azzo ospita un mercante ch'era stato spogliato dai ladri e lo desidera con accesa brama. E quando dice di rivedere in Rinaldo d'Esti il marito morto (« ... vi voglio dir più avanti: che, veggendovi cotesti panni indosso, li quali del mio morto marito furono, parendomi voi pur desso, m'è venuta stasera forse cento volte voglia d'abbracciarvi e di basciarvi ... »)⁶², palesa la mortificazione della propria vedovanza; e, tesa nell'aspettazione del congiungimento, ha forse una sua discreta malinconia. Si odono nelle sue parole l'asprezza del vivere sola e una certa pietà di se stessa, costretta a mendicare le carezze di uno sconosciuto. Sebbene non pronunci alcun giudizio, l'autore lascia intravedere la propria commiserazione, pur moderata dall'indulgenza, ma spoglia di ogni comprensione. L'ambiente sociale della novella è quello ricco e agiato delle vedove che vengono redarguite nella biografia didoniana. Ma forse la novella nella quale più fermo si esprime il disprezzo per le vedove si legge nell'ottava giornata. La protagonista, Elena, fa della sua bellezza uno specchio di richiamo per gli ingenui e beffeggia ripetutamente uno « sco-

⁶² *Decameron*, ed. crit. a cura di V. Branca, Milano, 1976 (vol. IV di *Tutte le opere di G. B. cit.*), II, 2, pag. 106.

lare» promettendogli il suo amore, finché non è vittima della vendetta che prende di lei questo disinibito conoscitore della realtà⁶³, i cui accenti di sdegno accusano la vedovanza sciagurata condotta tra sollazzi e scherzi e introducono una riprensione che però svanisce nella conclusione comica e grottesca della novella. Questo tipo di vedova è lo stesso di quelle contro cui s'inveisce alla fine della biografia di Didone, è ovviamente l'esatto contrasto della casta vedova di Sicheo.

Dopo la protasi elogiativa di Didone, il Boccaccio viene a tu per tu con quattro di tali vedove che s'immaginano scendere in campo a difendere i propri diritti. Si hanno così quattro dibattiti dalla struttura uniforme: dapprima la diversa giustificazione che del loro libero comportamento danno le singole vedove, e successivamente il confronto di quello virtuoso di Didone. L'intervento moralistico non è certo limitato a questo capitolo del *De mulieribus* le cui biografie forniscono spesso (se non con la stessa frequenza del *De casibus*, come è stato già detto) l'occasione di dissertazioni finali o intramezzate nel corso del racconto; la novità sta piuttosto nello scontro verbale diretto che, immaginato tra lo scrittore e le corrotte vedove contemporanee, ha grande vivacità polemica.

La prima questione riguarda le debolezze dei sensi: «Dicet arbitror aliqua, cum perspicacissime ad excusationes nostras sint femine: — Sic faciendum fuit; destituta eram, in mortem parentes et fratres abierant, instabant blanditiis procatore, nequibam obsistere, carnea, non ferrea sum —»⁶⁴. La giustificazione della vedova si basa sull'incontrastabilità dell'istinto («Sic faciendum fuit») aggravato dalla solitudine («destituta eram») e dalle pressioni dei corteggiatori («instabant blanditiis procatore») che impone il cedimento («nequibam obsistere, carnea, non ferrea sum —»). Il Boccaccio ha facile gioco nel contrastarla con lo «specimen» didoniano: «O ridiculum! Dido quorum subsidio confidebat, cui exuli frater unicus erat hostis? Nonne et Didoni procatore fuere plurimi? Imo, et ipsa Dido eratne saxea aut lignea magis quam hodie sint? Non equidem»⁶⁵. Le interrogative retoriche assomigliano a quelle consuete

⁶³ *Decameron*, ed. crit. cit., VIII, 7.

⁶⁴ *De mulieribus*, cit., pag. 176.

⁶⁵ *De mulieribus*, cit., pag. 176.

dei sermonisti nel rintuzzare punto su punto la discolpa della donna con un «parlato» non dissimile da quello che sarà di Bernardino da Siena. La posizione di Didone è antagonistica e si sublima nella ripulsa ai sensi: «Ergo mente saltem valens, cuius non arbitrabatur posse viribus evitare illecebras, moriens, ea via qua potuit evitavit». Questa argomentazione offre forse un'altra giustificazione all'inserimento di Enea, la cui presenza arricchiva l'esemplare virtù della pagana. L'aggancio biografico apre un più profondo momento meditativo: «Sed nobis, qui nos tam desertos dicimus, nonne Christus refugium est? Ipse quidem Redemptor pius in se sperantibus semper adest. An putas, qui pueros de camino ignis eripuit, qui Susannam de falso crimine liberavit, te de manibus adversantium non possit auferre, si velis? Flecte in terram oculos et aures obsera atque ad instar scopuli undas venientes expelle et immota ventos efflare sine: salvaberis»⁶⁶. Mettendo a fuoco gli strumenti in possesso delle cristiane per una pudica vedovanza, l'autore le inchioda alle verità della fede che dicono di professare: «Sed nobis, ... nonne Christus refugium est?». Nel passo traspaiono le letture del Boccaccio latino che forniscono l'intelaiatura culturale dell'intera sezione moralistica. L'aver scelto a sostegno del proprio discorso un esempio delle *Sacre Scritture* (Susanna) è il risultato della frequentazione dei codici di Girolamo. Questi scrivendo a Geronzia vedova sulla monogamia esordiva col ricordare lo schema delle sue lettere: «Saepe ad viduas scripsimus, et in exhortationem earum multa de scripturis sanctis exempla repetentes, varios testimoniorum flores, in unam pudicitiae coronam texuimus»⁶⁷. Il Boccaccio riceve da uno scrittore che ammira per la resuscitazione della *gentilitas* le misure di una nuova retorica atta a trattare temi di ordine etico. E l'ultima proposizione del passo citato dal *De mulieribus* e l'esclamazione conclusiva riecheggiano stilisticamente il Girolamo dell'epistola ad Eustochio, folta di imperiosi comandi, di caldi ammonimenti e di riprensioni, condotti con toni quasi sempre enfatici ed esclamativi.

Il secondo contraddittorio riguarda il rapporto vedovanza-ricchezza: «Insurget forsitan et altera dicens: — Erant michi longe late-

⁶⁶ *De mulieribus*, cit., pag. 178.

⁶⁷ Girolamo, *Epistolario*, a cura di Erasmo da Rotterdam, Lione, Jacobi Mareschal, 1525, libro I, pag. 68.

que protensus ager, domus splendida, supellectilis regia et divitiarum ampla possessio; cupiebam effici mater, ne tam grandis substantia ad exteros deferretur —»⁶⁸. Dalle asserzioni si deduce la subordinazione della castità alla preoccupazione della sorte dei propri beni, che genera la necessità di avere un erede cui lasciare le proprie ricchezze, perpetuando la vita e la tradizione del casato. L'infrazione della vedovanza non è causata dal sesso ma da un calcolo economico e risulta altrettanto grave sul piano morale. Il Boccaccio dapprima con un'esclamativa (« O insanum desiderium! ») e poi con un intreccio di interrogazioni e risposte non indugia a sferzare il comportamento della donna e la scusa speciosa dell'erede, anzi lancia con risolutezza un monito evangelico: « Nonne, etsi tibi divitiae ingentes, que profecto expendende, non abiende sunt, et Christi pauperes multi sunt? »⁶⁹. Questo suona condanna per l'accumulo dei beni, ricorda il dovere di contenersi e il debito contratto con i poveri, infine individua con sottigliezza il germe di una lenta ma inesorabile decadenza nei ricchi. Boccaccio riflette, sconfortato e indignato, sul fatto che Didone non si curò di salvaguardare un regno alla sua stirpe, mentre le vedove sottomettono la loro integrità al bene economico e sperano nei figli quando invece l'amicizia concede più nobili e sicure soddisfazioni: « Preterea et amici sunt, quorum nulli aptiores heredes, cum tales habeas quales ipsa quesitos probaveris; filios autem, non quales volueris, sed quales natura concedet, habebis ». Il secondo dibattito, che unisce censure morali ed elementi di polemica economica appena adombrata e desunta dal moralismo latino, sembra continuare la problematica della biografia di *Cerere* (cap. V).

La terza vedova ricorda a discolpa di essere stata costretta dai parenti alle nuove nozze. Ma il Boccaccio coglie la vera motivazione: la « concupiscentia effrenata » che persuade, anzi costringe, ad infrangere la vedovanza. Questo brevissimo dibattito introduce il tema dell'ultima questione, la lussuria appunto, affrontata alla luce dei consigli dati da Paolo apostolo alle vedove e tenendo sotto gli occhi l'intervento di Girolamo sull'argomento. Come sempre a far da cerniera con il nuovo contraddittorio è Didone. L'autore gioca

⁶⁸ *De mulieribus*, cit., pag. 178.

⁶⁹ *De mulieribus*, cit., pag. 178.

con i termini « mori » e « vivere », « potuit-non potuit », servendosi di una forma gnomica ed ostentando nell'incidentale (« ut pudica viveret ») un disprezzo ironico. Dalla forma sentenziosa che chiude il passo si ritorna alla prosa cruda e fiammeggiante che accentua il senso del pervertimento delle vedove: « Aderit, suo iudicio, astutior ceteris una que dicat: — Iuvenis eram; fervet, ut nosti, iuventus; continere non poteram; doctoris gentium aientis: 'Melius est nubere quam uri' sum secuta consilium — »⁷⁰. Le prime tre proposizioni dell'interlocutrice sembrano altrettante frustate dei sensi, rapidi e vibranti appelli del sesso. Alla vedova che cerca di scusarsi mutilando il pensiero di Paolo è dedicato un violento epigramma: « O quam bene dictum! Quasi ego aniculis imperem castitatem, vel non fuerit, dum firmavit animo castimoniam, iuvenula Dido! O scelerstum facinus! ». Il biografo dal precetto paolino non dichiarato prende il via per esporre la sua legge della continenza: « Non a Paulo tam sancte consilium illud datur quin in defensionem facinoris persepe turpius alligetur. Exhaustas vires sensim cibis restaurare possumus: superfluas abstinentia minorare non possumus! » Il consiglio dell'Apostolo suona diversamente: « Ai celibi e specialmente alle vedove io dico: è bene per loro se rimangono come son io. Ma se poi non si sentono di vivere continenti, si sposino; è meglio sposarsi che bruciar dalla passione »⁷¹. Le nuove nozze dovrebbero essere un esito sereno, un rifugio contro l'assalto degli istinti. Il Boccaccio, che intende prevenire il rimedio del matrimonio dosando gradatamente la continenza e annullando lo stimolo del piacere, rivela meno realismo dell'Apostolo, ma accoglie in pieno la lezione di Girolamo che, nella citata epistola a Geronzia impegnato a raccomandare la monogamia alle vedove, dichiara di doversi rifare a San Paolo esaminandone i consigli espressi nelle lettere a Timoteo e ai Corinzi. Girolamo si ingegna di spiegare il pensiero del predecessore che permetterebbe nuove nozze solo per evitare peccati più gravi: « Quia multo tolerabilius est digamam esse, quam scortum; et secundum habere virum, quam plures adulteros »⁷². Anche

⁷⁰ *De mulieribus*, cit., pag. 180.

⁷¹ Paolo, 1^a Lettera ai Corinti, 7, 8-9.

⁷² Girolamo, *Epistolario*, cit., I (Ad Gerontiam viduam de monogamia) pag. 69.

per l'epistolografo Didone offre un modello insuperato benché dell'età pagana⁷³. Il Boccaccio non può mitigare la propria risposta alla vedova che ha citato Paolo proprio in ragione del comportamento di una gentile: «Gentilis femina ob inanem gloriam fervori suo imperare potuit et leges imponere: christiana, ut consequatur eternam, imperare non potest! Hei michi! Dum fallere Deum talibus arbitramur, nos ipsos et honori caduco — ut eternum sinam — subtrahimus et in precipitium eterne damnationis impellimus»⁷⁴. La consonanza tra lo scrittore sacro e il biografo sussiste anche nell'articolazione del discorso. Le lettere gerominiane hanno la vivacità di un dibattito attualizzato, e salvo alcune pause meditative o dimostrative chiamano il destinatario a verificare la loro tesi con una raffinata tecnica interrogativa, come accade appunto nel primo tempo della sezione moralistica.

L'ultima questione celebra in un certo senso il principio-chiave del *De mulieribus*: scandagliando il mondo antico si rinvengono modelli che ciascuno può assumere per la nutrizione della propria interiorità. Il valore della parte moralistica della biografia non può essere cercato in un confronto con le pagine del *Decameron*, bensì nel risultato dell'intento di fare accettare ad una classe di dotti ancora legati allo schema medioevale l'idea che la cultura classica è d'insegnamento non solo sul piano letterario, ma su quello morale, anche in confronto con la dottrina cristiana.

Il secondo momento della perorazione moralistica, molto limitato nell'estensione rispetto al primo, sembra un consuntivo tracciato fissando lo sguardo su Didone suicida che, sebbene chiamata «membrum dyaboli» per ragioni polemiche, appare in tutta la sua virtù. Il passo che precede la ripresa conclusiva della biografia è un ultimo richiamo al rispetto per la vedovanza misto ad un'infuocata apostrofe contro le donne che la infrangono. Il linguaggio realistico, per alcuni aspetti rispondente a quello decameroniano, si segnala più dello stesso contenuto che riprende i motivi dell'antica polemica medievale contro la lussuria femminile: «Nec existiment ad ulteriora vota transire; quod non nulle persepe faciunt, potius

⁷³ Girolamo, *Epistolario*, cit.: «Stringam breviter reginam Carthaginis, quae magis ardere voluit, quam Hiarbae regi nubere», pag. 70.

⁷⁴ *De mulieribus*, cit., pag. 180.

ut sue prurigini, sub ficto coniugii nomine, satisfaciant, quam ut sacro obsequantur connubio, impudicitie labe careant. Quid enim aliud est tot hominum amplexus exposcere, tot inire, quam, post Valeriam Messalinam, caveas et fornices intrare?»⁷⁵. La scelta di termini crudi: «prurigo», «plexus», «caveae», «fornices», vuole porre in risalto la gravità della colpa e connotare di immoralità le donne che se ne macchiano. In realtà la breve epitome appunta le sue frecce contro la corruzione femminile e Boccaccio stesso accorgendosi di aver perso troppo di vista la storia di Didone rimanda l'argomento ad una successiva biografia: «Sed de hoc alias. Fateor enim laboris incepti nimium excessisse terminos; sed quis adeo sui compos est quin aliquando ultra propositum efferatur ab impetu?»⁷⁶. Nel capitolo XCIV dedicato a Paolina Pompea, anche questa vedova integra, il biografo continuerà a dare sfogo alla sua polemica servendosi di un repertorio lessicale ancora più spinto e fortemente realistico: «ut videantur morem meretriculis abstulisse»; o ancora: «Equidem non satis certum est an ex lupanari cellula an ex premortui viri thalamo tales exire dicende sint»⁷⁷. E dopo una sconfortata commemorazione degli antichi tempi pudichi ecco la durissima conclusione: «Hodierne longe aliter; nam libidinosam pruriginem reticentes suam, formosiores carioresque se existimantes, quoniam crebris sponsalitiis, viduitatis superata fortuna, totiens placuerint maritis variis»⁷⁸.

Perché il Boccaccio inveisce qui con tanta acrimonia contro le vedove e alle stesse nel capitolo di Didone si rivolge con sottigliezze retoriche? La domanda sembra lecita, perché se è vero che il moralismo del Certaldese si volge contro molti aspetti della vita del tempo, sembra pure eccessivo nel biasimare le vedove che si riposano. A sciogliere il quesito non basta osservare che potrebbe aver subito l'influenza di Girolamo dell'*Epistolario* o dell'opera polemica *Contra Iovinianum*, giacché il Boccaccio non si ferma al *De mulieribus* e nel 1366 (la data stabilita dal Padoan) muove ancora nel *Corbaccio* contro una famosa ma non identificata vedova. Alle spalle del secondo tempo della sezione moralistica di Didone, della severis-

⁷⁵ *De mulieribus*, cit., pagg. 180-2.

⁷⁶ *De mulieribus*, cit., pag. 182.

⁷⁷ *De mulieribus*, cit., cap. XCIV, pag. 382.

⁷⁸ *De mulieribus*, cit., XCIV, pagg. 382-4.

sima riprensione del capitolo di Pompea Paolina e del *Corbaccio*, c'è tutta la corrente m'isogina medievale, e in particolare c'è lo stesso filo che nasce certamente nel III libro del *De Amore* di Andrea Capellano. Ma neppure questa eventuale derivazione culturale ci sembra abilitata ad una completa spiegazione. Forse dietro tanto rigore si celano ragioni autobiografiche o forse nelle vedove lussuose il Boccaccio scorge il segno più evidente della corruzione di una moralità che per lui è rimasta legata ai codici di comportamento ricordati da Cacciaguida a Dante. Né ha scarsa parte nelle formulazioni e nella precettistica del *De mulieribus claris* il caso di Didone che doveva apparirgli, una volta purgata delle nobili incrostazioni poetiche, una specie di faro di purezza, tant'è vero che ogni singolo pezzo del mosaico moraleggiante è tenuto insieme dalle considerazioni edificanti della sua tragica morte.

Il Boccaccio, che si prepara a chiudere definitivamente la narrazione, si sofferma sul clima tragico e sugli effetti morali prodotti dal suicidio virtuoso: «*Didonem igitur exanguem cum lacrimis publicis et merore cives, non solum humanis, sed divinis etiam honoribus funus exercentes magnificum, extulere pro viribus*»⁷⁹. La drammaticità dell'evento e l'efficacia spirituale della morte trovano voce, col tono del *De mulieribus*, nelle battute finali della parte biografica del *De casibus*: «*Carthaginienses autem tam dirum cernentes facinus in gemitus et merorem lapsi, optimam reginam atque pudicam flevire diu et cruentas exequias multo cum ploratu celebrantes illam patrie matrem vocantes, humanos divinosque illi honores impendere omnes, ut si quid vite abstulisset boni fortune crudelitas, in morte civium repensaret pietas*»⁸⁰.

In entrambe le opere si apre una nuova mitizzazione di Didone ingenerata dalla moralità e dalla pudicizia, ormai cancellata quella virgiliana riposta nella passione sensuale. La biografia del *De claris* si conclude mostrando i primi segni della sacra fama che fiorì intorno a Didone. La deificazione, riportata anche nelle pagine del *De casibus*, assegna all'eroina quella «*pietas*» negata dall'*Eneide*, quel conforto umano e quella solidarietà che non aveva saputo suscitare quando morente malediceva la flotta troiana che si allontanava.

⁷⁹ *De mulieribus*, cit., pag. 182.

⁸⁰ *De casibus*, cit., II, 10, f. XVIII.

La conclusione del capitolo XLII del *De mulieribus* consente peraltro di richiamare il capitolo tredicesimo del libro XIV della *Genealogia*. Nell'opera mitografica, ove si trascura il personaggio storico e più ci si sofferma sull'eroina virgiliana, per motivi di esegesi letteraria, Didone è valutata come mero strumento allegorico indispensabile per costruire in Enea il paradigma dell'eroe esemplarmente morale, che apparirà ancora astratto e di maniera al Leopardi dello *Zibaldone*⁸¹. Nell'ultimo capoverso della biografia invece la regina perviene allo stesso livello umano e spirituale dell'eroe e viene celebrata «*publica mater*» e «*dea inclita*», proprio come era accaduto per l'iniziatore della stirpe augustea.

La biografia di Didone del *De mulieribus* fornisce l'ultima ricostruzione trecentesca dell'eroina e, considerando le numerose traduzioni che nel '400 e nel '500 si diffonderanno del *De claris*, si può desumere che essa abbia costituito il documento più letto della Didone storica che non cesserà di esercitare il proprio fascino. Erasmo da Rotterdam, chiosando l'*Epistolario* di Girolamo, riporterà la versione dell'episodio didoniaro che quello scrittore aveva ripetutamente ricordato alle vedove. E l'Ariosto con la sua fertile vena poetica farà pronunciare a San Giovanni Evangelista un'ulteriore difesa della pudicizia della regina, non tanto per accusare Virgilio di averne distorto i casi, quanto per sottolineare la grande influenza che le favole poetiche esercitano sulle credenze umane⁸².

Anna Cerbo

⁸¹ Leopardi, *Zibaldone*: «*Troppa virtù morale, poca forza di passione, troppo ragionamento, troppa rettitudine, troppo equilibrio e tranquillità d'animo, troppa placidezza, troppa benignità, troppa bontà*» (ottobre 1823), ediz. di F. Flora, Milano, 1938, vol. II, pag. 548.

⁸² Ariosto, *Orlando Furioso*, canto XXXV, 28: «*Da l'altra parte odi che fama lascia / Elissa, ch'ebbe il cor tanto pudico; / che riputata viene una bagascia, / solo perché Maron non le fu amico*».

JULIO CORTÁZAR: UN HOMBRE CRUZANDO UN PUENTE.

Nell'esercizio letterario il compito di condurre ad unità ricchezza inventiva e impegno nei contenuti è certamente basilare, e non sempre tali termini si ritrovano completamente risolti in un'unica operazione che scaturisca da una coscienza non contraddittoria di scrittore e di intellettuale, di artista e di critico.

Tale condizione di felice fusione crediamo di potere individuare nell'opera di Julio Cortázar, dove essa si manifesta su due piani: quello della prassi letteraria e quello della coscienza sia di tale prassi che dei compiti dello scrittore in generale.

Ciò emerge da una visione complessiva dell'opera cortazariana, attraverso una messa a fuoco del discorso letterario di fondo contenuto in tutto ciò che egli ha scritto fino ad oggi.

Solo una lettura d'insieme può restituirci l'integralità dell'operazione condotta dall'Autore; operazione a volte sotterranea, implicita, che esplose di tanto in tanto in sprazzi di enunciazione programmatica, lampi di chiarificazione sul proprio stesso compito di scrittore:

« Es natural que me pregunte una vez más cómo hay que tender los puentes (...) ¿Cómo tender el puente, y en qué medida va a servir de algo tenderlo? La praxis intelectual (sic) de los socialismos estancados exige puente total; (...) yo escribo y tiendo el puente a un nivel legible, ¿Y si no soy legible, viejo, si no hay lector y ergo no hay puente? Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente »¹.

C'è forse, allora, come suggerisce Saul Yurkievich, un duplice Cortázar:

¹ J. Cortázar, *Libro de Manuel*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1973, pagg. 26-27.

« uno que espera pergreñando páginas intermediarias hasta que se produzca la obertura, el salto metafísico, hasta que aparezca el paracaídas o parasubidas, el extrañamiento exorbitado »².

Si può dire, e non solo a proposito di Cortázar, che lo scrivere è un'operazione doppia: il momento esistenziale dell'uomo scrittore — anche a prescindere dal fatto che ciò che scrive raggiungerà dei destinatari — e, insieme, l'invio di un messaggio. Cortázar sceglie come problematica quella di una trasformazione dell'uomo, anzi, tout court, della costruzione di un « hombre nuevo », ma si pone anche come individuo che tenta di liberarsi, di realizzarsi; cioè comincia a sperimentare in sé, allorché scrive, il compimento della trasformazione di cui parla. Comincia per primo a protendersi verso quel modello, o meglio verso quell'apertura di possibilità, a cui vuole indirizzare i destinatari del messaggio. Ciò comporta l'impossibilità di reperire nell'opera cortazariana un filo conduttore esplicito delle molteplici sperimentazioni da lui condotte: Cortázar concepisce l'operazione letteraria come un'esperienza non regolata attraverso un filtro razionale e programmatico, tentando di manifestarsi al di là dei modelli di comportamento e dei miti imposti dal sistema. In questo relativo abbandono al senso dell'inconscio può infine realizzarsi, attraverso la funzione di scrittore, un uomo più completo, riconciliato con le proprie dimensioni già relegate e respinte dai valori emergenti nella società. E il lettore è coinvolto in questo movimento, è spinto più o meno direttamente a fare posto anche dentro di sé allo stesso abbandono, alla stessa ricostruzione di una creatività latente, se vuole entrare in contatto con il mondo di significati del testo, se vuole partecipare all'opera di trasformazione innescata dall'Autore:

« El verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (...) Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultáneamente, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma »³.

² S. Yurkievich, *Julio Cortázar: al Unisono y al Disono* in « Revista Iberoamericana », n° 84-85, jul.-dic. 1973, Pittsburgh, pag. 418.

³ J. Cortázar, *Rayuela*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pagg. 498, 453.

Impegno sovrastrutturale e dimensione 'fantastica'. — Uno strumento rilevante di questa operazione, di cui Cortázar si avvale quasi costantemente in varie forme, è il processo di liberazione di latenti dimensioni e situazioni non-realistiche. La sovrastruttura viene intesa come strumento di allusione ad un altro mondo, visione lungimirante e radicale che rompe i confini di quella quotidianità entro il cui respiro, più o meno ampio che sia, resta confinato il realismo.

È il reale ad acquistare nuovo senso con l'assumere come termine di comparazione il mondo immaginario della letteratura. Il prendere una tale distanza dalla realtà permette di svolgere un ruolo conoscitivo, col mostrare la relatività e l'inaccettabilità del presente. La negazione del realismo ha così la funzione di disinibire, di stimolare ad una liberazione, di determinare uno squilibrio che renda impossibili (o comunque clamorosamente automistificatori) la reintegrazione nella realtà precedente e l'accomodamento con essa. In tal modo si configurano una concezione e una prassi della letteratura come momento politico, ma senza adeguamento strumentale ad un impegno estrinseco, precostituito rispetto al momento dell'espressione. In una posizione del genere, infatti, la politica sarebbe tutto e la sovrastruttura niente: i contenuti, l'articolazione e la ricchezza della produzione culturale sarebbero forniti dal riferimento alla sfera politica, dall'aver questa come oggetto e come guida.

Cortázar distingue nettamente politica attiva da impegno nel proprio campo e, mentre espone la propria esclusione volontaria dal piano della militanza politica in senso stretto, mostra la significatività di un impegno contenuto in un ambito culturale. Ciò su cui bisogna interrogarsi allora è la funzione dell'intellettuale che opera nella specificità della letteratura volendo essere politicamente operante in essa senza strumentalizzarla⁴. Di contro a un politicismo che

⁴ « Yo creo, que escribir para una revolución, que escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma. Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales y colectivas que adopta la revolución » (Julio Cortázar,

pretenderebbe di tenersi ancorato ad alcune ristrette tematiche-tipo, additate alla letteratura come quelle su cui centrare 'l'impegno', Cortázar risolve completamente ogni contenuto privilegiato, separato dagli altri, in una continuità che va dalla psicologia dell'individuo alla dinamica politica delle masse⁵. In tal modo si spiega e si giustifica anche l'iper-intellettualizzazione di cui spesso lo si accusa⁶ e il rifiuto di fare letteratura populista e popolarizzata, in coda alla sensibilità ed alle aspettative della massa dei fruitori⁷.

Algunos aspectos del cuento in AA. VV., *Literatura y arte nuevo en Cuba*, ed. Estela, Barcelona, 1971, pag. 274).

⁵ « Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de que las preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones válidas » (Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, cit., pag. 274).

« A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas, sigo siendo ese cronopio que (...) escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones 'latino-americanas' o 'socialistas' entendidas como a priori pragmáticos » (J. Cortázar, *Carta a Fernández Retamar* in AA. VV., *Cinco miradas sobre Cortázar*, ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968, pag. 106).

⁶ « No puedo ni quiero renunciar a esa intelectualidad en la medida en que pueda entroncarla con la vida, hacerla latir a cada palabra y a cada idea. La utilizo a la manera de un guerrillero, tirando siempre desde los ángulos más insólitos posible (...) No puedo ni debo renunciar a lo que sé por una especie de prejuicio en favor de lo que meramente vivo. El problema está en multiplicar las artes combinatorias, en conseguir aperturas » (citato in L. Harss, *Cortázar, o la cachetada metafísica* in «Mundo nuevo» n° 7, enero 1967, Parigi pag. 74).

⁷ ¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! (...) Piden clamorosamente temas populares, sin sospechar que muchas veces el lector, por más sencillo que sea, distinguirá instintivamente entre un cuento popular y mal escrito y un cuento más difícil y complejo pero que lo obligará a salir por un momento de su pequeño mundo circundante y le mostrará otra cosa (...) Por supuesto, sería ingenuo creer que toda gran obra puede ser comprendida y admirada por las gentes sencillas; no es así, y no puede serlo (...) El interés apasionado que despiertan muchos cuentos y novelas nada sencillos ni accesibles, deberían hacer sospechar a los partidarios del mal llamado 'arte popular' que su noción del pueblo es parcial, injusta, y en último término peligrosa. No se le hace ningún favor al pueblo si se le pro-

Uso creativo e critica del linguaggio. — L'impegno di Cortázar in letteratura diventa in particolare nuovo atteggiamento e modo di usare il linguaggio. Nel doppio livello di linguaggio in atto nelle opere e di linguaggio oggetto di coscienza, cioè di manipolazione creativa, da un lato, e di critica della sua essenza e dei suoi limiti rispetto ai rapporti umani, dall'altro, si afferma la significatività degli strumenti e delle forme da lui adottati.

Con l'uso creativo del linguaggio Cortázar propone una serie di combinazioni originali attraverso l'impostazione delle situazioni narrative, l'invenzione e la caratterizzazione dei personaggi, l'uso alternato di prima e terza persona, di dialogo e soliloquio, di tono poetico e filosofico, saggistico e giornalistico, la sperimentazione di una struttura visiva dello scritto. Da qui viene l'impossibilità di ascrivere l'Autore ad una corrente letteraria, l'estrema varietà dei generi da lui svolti, o meglio il suo continuo 'uscire' dai generi letterari, il frammentarli e contaminarli reciprocamente, deformandoli rispetto alla loro tradizionale riconoscibilità.

La compresenza in molte sue opere di diversi toni narrativi, quasi frammenti estratti da molteplici generi letterari, non è solo ricerca di potenziamento espressivo attraverso un gioco combinatorio: intende significare che occorre questo tipo di intersezione per esprimere la condizione dei contenuti dello scrittore, cioè i contenuti nella loro difficoltà di maturazione e di trasmissione al lettore; un mondo che non si poteva esaurire attraverso la lucidità sistematica del piano saggistico, o la tensione emotiva del tono poetico, o la struttura di trama e personaggi del romanzo tradizionale, o ancora la dimensione del monologo, del reportage, della denuncia, o altro.

Quest'atteggiamento è motivato dall'estrema complessità del mondo da esprimere, ed è al contempo teso a provocare nel lettore un senso di incomodità e di malessere nel sentirsi strappato dal piano delle sicurezze, dei riferimenti tradizionali: un malessere che vuole infine incitare, suggerire interrogativi su vari problemi di fondo, promuovendo l'ansia di trovare una risposta. Il contenuto in gioco non è solo una serie di affermazioni, di aperture mentali ed esistenziali; è anche questa incertezza, questa difficoltà di partecipare al

pone una letteratura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente ... » (J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, cit., pagg. 275-276).

lettore proposte, speranze, intenzioni. La commistione di strutture e di toni narrativi rivela dunque l'intenzione di fare intuire o dire chiaramente, di promuovere aperture provocatorie, inquietanti, di indicare percorsi da seguire. Questo impegno nel linguaggio vuole essere una risposta adeguata, un rifiuto delle forme di espressione nelle quali ci si è tradizionalmente riconosciuti e che l'immobilismo ha ribadito.

Soprattutto in *Rayuela* Cortázar critica gli usi linguistici e i sistemi verbali della nostra società. Di fronte all'adulterazione del linguaggio che accompagna l'inautenticità dei rapporti umani nasce il bisogno di distruggere luoghi comuni e stereotipi⁸. Al rifiuto di usi istituzionalizzati e cristallizzati si accompagna un'analisi di limiti intrinseci del linguaggio stesso, la consapevolezza che esso non esaurisce tutta la realtà, ma anzi la nasconde, che può ingigantirsi su se stesso fino all'autodistruzione. Cortázar sottolinea soprattutto l'impossibilità o addirittura la non volontà di comunicazione nel linguaggio. In una delle prime opere, *Los reyes*, il dialogo fra Minos e Ariana pone l'incomunicabilità come funzione di un approfondimento interiore dell'individuo:

- « Minos: Hablas como por sobre mí. Estamos solos pero no es a mí a quien hablas.
 Ariana: Hablar es hablarse.
 Minos: Vete sola, entonces.
 Ariana: Eres como una lámina de bronce, me oigo mejor si te hablo. Cuando llegué, tú te escuchabas en el alto espejo del aire. »⁹

⁸ « Toda Rayuela fue hecha a través del lenguaje, es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que (...) nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a la que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo (...) Yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles ». (citato in L. Harss, *Cortázar, o la cachetada metafísica* cit., pag. 69).

⁹ J. Cortázar: *Los reyes*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1970, pag. 12.

L'uomo nella società: vittima, 'cronopio', guerrigliero. — È la condizione dell'uomo nella società moderna che Cortázar vuole mettere e va mettendo a fuoco. A questo proposito consideriamo, fra gli altri, due temi fondamentali, l'alienazione-reificazione e la concezione del tempo, particolarmente adatti a mostrare in atto una poetica di rottura che sostanzia un impegno di apertura e di superamento.

Attraverso invenzioni narrative prettamente non-realistiche si fa strada una precisa parabola ideologica sull'uomo, che in questa società è depotenziato, staccato dalla natura, dalla società stessa e da sé, e inevitabilmente oggetto di violenza da parte di forze esterne ed interne sfuggite al suo controllo.

Il tema dell'alienazione sottolinea di volta in volta l'appropriazione dell'uomo da parte di situazioni e di esseri ostili, la sua riduzione a cosa, l'asservimento ai prodotti della sua stessa creazione.

Tale situazione è vista sia come caratteristica di una società che opprime, sia come condizione da abbattere e superare mediante una lotta specifica, per cui ad un aspetto prevalentemente di denuncia (a volte implicita) — come in *Bestiario* — si affiancano l'indicazione di alternative esistenziali — come in *Historias de Cronopios y de Famas* — e la contestazione provocatoria e la guerriglia organizzata — come in *Libro de Manuel*.

Sia ben chiaro che con questo non si vuole indicare un'evoluzione ascensionale dell'opera cortazariana dall'uomo vittima all'uomo 'cronopio', all'uomo guerrigliero. Sarebbe forzato voler leggere questa sequenza come maturazione progressiva sia dal punto di vista ideologico dell'Autore (egli ci presenta una società in cui sono sempre compresenti le vittime, i 'cronopi' che nella propria diversità tentano di scavalcare la frustrazione, e coloro che portano avanti professionalmente una lotta politica), sia dal punto di vista del tipo di lettura qui adottata, lettura complessiva e non temporalmente frazionata.

L'uomo rimane vittima di potenze agenti fuori e contro di lui (in *Casa tomada* sono degli esseri indefiniti, misteriose presenze, a costringere due fratelli ad abbandonare la propria casa; in *Cefalea* i personaggi sono attaccati da altrettanto misteriose « mancupias » che provocano allucinanti mal di testa); oppure rimane vittima di un'oscura spersonalizzata aggressività umana (in *Omnibus* due passeggeri sono minacciati dagli altri la cui identità viene mediata da

oggetti, i fiori che portano); altrove, non riconosce e non può controllare la sua stessa produzione, che gli appare inspiegabile ed estranea (in *Carta a una señorita en París* il protagonista resta sopraffatto dal proliferare dei coniglietti che 'nascono' dalla sua gola, fino ad essere indotto al suicidio); altre volte non trova in se stesso una integralità che è costretto a cercare altrove (in *Lejana Alina Reyes* segue il richiamo di un'altra che si porta dentro e che va infine a raggiungere a miglia di distanza); può infine diventare dipendente da oggetti che dovrebbero semplicemente facilitare e regolare la sua vita, e che si caricano di falsi valori, di miti negativi della società (in *Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda a un reloj*)¹⁰.

L'uomo rimane sopraffatto da situazioni che sono la coagulazione improvvisa di fenomeni sfuggiti alla razionalità sociale. In *La autopista del Sur*, nella situazione narrativa di un gigantesco, interminabile ingorgo autostradale di fine settimana, portata al paradosso e collocata in un'atmosfera allucinante, i personaggi sono ancora una volta vittime: vittime, in questo caso, del meccanismo consumistico che la società ha messo in moto ma non riesce più a regolare; un mondo di prodotti, con valori d'uso e relativi modelli di consumo, che scivola in una dinamica incontrollabile. Già nel momento della caduta nella trappola i protagonisti sono «cosificati», sono uomini-automobili, individuati attraverso la mediazione della propria automobile, di cui in un certo senso diventano una specificazione:

«... La pareja de aire campesino del Ariane (...) un Volkswagen con un soldado y una muchacha (...) Los dos hombres del Taunus (...) el solitario conductor del Caravelle (...) la muchacha del Dauphine.»¹¹

¹⁰ « Cuando te regalan un reloj (...) te regalan la necesidad de darle la cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es marca mejor que las otras, te regalan la tendencia a comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj. » (J. Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*, ed. Minotauro, Buenos Aires, 1969, pagg. 27-28).

¹¹ J. Cortázar, *Relatos*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1970, pag. 382.

Poi la novità della situazione fa scattare un piano di verifica e di chiarificazione della condizione umana dei soggetti. La situazione di intrappolamento costringe alla messa a fuoco e alla radicalizzazione: i protagonisti non possono continuare ad essere gli anonimi occupanti delle proprie auto, sono spinti ad organizzarsi in una vera e propria comunità di fortuna. Per un verso si ripropongono e si ricostituiscono esasperati alcuni rapporti caratterizzanti la quotidianità, per l'altro verso si dischiudono e si sperimentano forme di solidarietà, si mettono in comune speranze ed aspettative. Ma quando la situazione imprevista, che ha fatto scattare dimensioni nuove nei rapporti interpersonali, torna alla normalità, si sprofonda di nuovo nell'indifferenza, nella corsa in avanti, senza contenuti, senza altri valori che la corsa stessa:

« Se corría a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco a poco, sin que ya se supiera bien por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante. »¹²

Ma il lettore, che vede qui tracciata emblematicamente la sua condizione, non può tornare a guardare la realtà come se nulla fosse accaduto; egli deve avvertire più vivamente l'oppressione e la perdurante, irreversibile precarietà di questa società.

Il medesimo tema, una situazione messa in moto dalla società e non più controllata, anzi pervicacemente riproposta e ribadita, si trova nel racconto *Fin del mundo del fin* in *Historias de Cronopios y de Famas*. L'elefantiasi produttiva dell'oggetto «libro» indica l'autodistruzione raffinata di una civiltà ormai in piena crisi. Invadendo tutto e straripando ovunque, i libri diventano molteplici altre cose, creano un intero mondo fisico e di situazioni a prescindere dall'originario valore d'uso:

« ... paredes de libros (...) cabañas de libros (...) En el fondo del mar empiezan a amontonarse los impresos, primero en forma de pasta aglutinante, después en forma de pasta consolidante, y por fin como un piso resistente aunque viscoso que sube diariamente algunos metros y que terminará por llegar a la superficie. »¹³

¹² Ibidem, pagg. 409-410.

¹³ J. Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*, cit., pagg. 75-76.

Man mano che l'uomo va perdendo la propria essenza e la propria soggettività, l'oggetto per contro viene caricato di valori. Il tema dell'umanizzazione degli oggetti come controparte della cosificazione degli individui si ritrova nella stessa opera, per esempio in *Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo*¹⁴, oppure in *Vietato introdurre biciclette*¹⁵.

Le alternative esistenziali, come irriflessa ribellione contro l'alienazione, vengono configurate da Cortázar attraverso l'invenzione dei cronopi («esos verdes, erizados, húmedos objetos»). Essi rappresentano il capovolgimento della razionalità, dell'efficienza, delle norme prestabilite. Per esempio, in *Lo particular y lo universal* il cronopio scopre nella pasta dentifricia una possibilità estetica e liberatoria che trascende l'uso codificato e riconosciuto, a cui invece i fama si attengono strettamente:

«Apretó enormemente el tubo de pasta dentifrica y la pasta empezó a salir en una larga cinta rosa. Después de cubrir su cepillo con una verdadera montaña de pasta, el cronopio se encontró con que le sobraba todavía una cantidad, entonces empezó a sacudir el tubo en la ventana y los pedazos de pasta rosa caían por el balcón a la calle.»¹⁶

Mentre in *Historias de Cronopios y de Famas* i cronopi, mettendo in atto spontaneamente, senza autoriflessione, una diversa sensibilità verso la vita, sono spesso ancora oppressi dalla dimensione vincente del mondo, è in *Libro de Manuel* che la ribellione contro l'alienazione si presenta come lotta aperta e cosciente da parte di un gruppo. I personaggi, qui più che mai, costituiscono il modello ridotto di un possibile modo nuovo di vita, o almeno del tentativo di costruire, nella lotta diretta e nella quotidianità di un impegno esistenziale, «el hombre nuevo». Qui vive in invenzione poetica la rivoluzione cara a Cortázar: parallelismo, convergenza ed

¹⁴ «Se sabe de un viajante de comercio a quien le empezó a doler la muñeca izquierda, justamente debajo del reloj pulsera. Al arrancarse el reloj, saltó la sangre: la herida mostraba la huella de unos dientes muy finos.» (Ibidem, pag. 17).

¹⁵ Titolo in italiano nel testo. «... una bicicletta, ente dócil y de conducta modesta (...) la sencilla espontaneidad de las bicicletas, seres inocentes.» (Ibidem, pagg. 65-66).

¹⁶ Ibidem, pag. 145.

intreccio di trasformazione sociale e di liberazione individuale, per cui i personaggi sono persone, ma anche simboli di atteggiamenti diversi rispetto alla vita; quindi personaggi concreti e personaggi-tipo di una significazione più generalizzante.

Si tratta di un impegno rispetto all'esterno e nei rapporti interpersonali fra i membri del gruppo, dal livello individuale (cercare di capirsi, di risolversi, di realizzarsi) sino al piano strettamente politico di una vera e propria azione di guerriglia. Fra questi due poli si colloca un tipo di lotta intermedia, la «miniagitación», che si sostanzia in azioni provocatorie, volte a mettere in discussione i modelli di vita civile e il senso di miti indiscussi, di convenzioni da cui ci si lascia apaticamente sopraffare.

È qui chiara una lezione del '68 francese: *l'imagination au pouvoir* in questo caso diventa l'immaginazione nella lotta. Queste provocazioni politiche consistono, ad esempio, nel gridare in una platea al momento culminante del film in presenza di un pubblico costituito da «los que votaron por Pompidou porque no podían seguir votando por de Gaulle»; oppure, andando a pranzare nei ristoranti più eleganti, mangiare in piedi scandalizzando i presenti e rispondere al cameriere che invita insistentemente a sedersi: «Si yo como de pie es porque vivo de pie desde el mes de mayo (...) Lo hago por mi prójimo, y espero que mi prójimo aprenda a vivir de pie»; o ancora sostituire in alcune tabaccherie stecche di sigarette e scatole di fiammiferi con altre, confezionate dal gruppo, contenenti cicche e fiammiferi usati, finché l'eco del fatto si diffonde: «Una noticia en France-Soir que ha dejado a todo el mundo preguntándose qué pasa si ahora los cigarillos, esa cosa perfecta que asegura que se está despierto, normal y con un gobierno que controla las riendas del carro del estado ...»¹⁷.

Nella dialettica stessa del gruppo ci si interroga sulla centralità o meno di queste sollecitazioni sociali:

«Anteayer un muchacho se suicidó incendiándose vivo en Lille, para protestar por el estado de cosas en Francia y es el segundo en el país... No te parece que al lado de una cosa así — Claro que me parece — dice Marcos —, solamente que como dice el himno japonés, gota a gota se forman los mares y los granos de arena terminarán siendo roca cubierta de musgo o algo por el estilo.»¹⁸

¹⁷ J. Cortázar, *Libro de Manuel*, cit., pagg. 60, 68-69, 81.

¹⁸ Ibidem, pag. 67.

Con l'alternanza fra poetica narrativa ed esplicitazione rigorosamente ideologica Cortázar interviene, sia pure attraverso l'identificazione con Marcos, a ribadire l'importanza di un'agitazione sovrastrutturale, che contempra anche azioni di provocazione e di demitizzazione (che, prese in se stesse, potrebbero anche rimanere del tutto marginali), volte a stimolare la gente ad uscire da un atteggiamento di sopore, attraverso situazioni di coinvolgimento diretto rispetto alle quali non ci si possa sentire estranei.

L'altro tema, emblematico della condizione umana nella società borghese occidentale, è il senso e la concezione del tempo. In *El perseguidor* è evidenziata la sfasatura fra un tempo convenzionale estrinseco ed una molteplicità di tempi interiormente vissuti: nel protagonista Johnny Carter coesistono e si scontrano due persone, quella alle prese con il tempo 'oggettivo' degli orologi e quella che riesce ad astrarsi da tale dimensione, a vivere altri livelli esistenziali, a volte concentrati nella loro accelerazione interna¹⁹.

Il tempo esterno ha una doppia configurazione: da un lato è la pretesa di ridurre a una dimensione quantitativa tempi soggettivi carichi di esistenza e di partecipazione umana; dall'altro lato è il simbolo di una intelaiatura sociale oppressiva, di una 'ragione' che chiede risposte sul piano dei suoi vincoli: la necessità ferrea della sopravvivenza entro le regole istituite, la grettezza delle convenzioni, il soffocamento a priori della creatività, della 'diversità'.

Questa ricchezza problematica ritorna in *Historias de Cronopios y de Famas*, anche in alcuni racconti prima considerati dal punto di vista dell'alienazione-reificazione. In *Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo* il vampirismo dell'orologio esprime l'oppressione del tempo borghese, spietato nella sua richiesta di efficienza verso il commesso viaggiatore; in *Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj* l'uomo che si ritrova schiavizzato dai riti indotti dall'orologio sta ad indicare che egli è consegnato al tempo come dimensione che deve essere misurata.

¹⁹ «¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? (...) Viajar en el métró es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando ...» (J. Cortázar, *Relatos*, cit., pag. 591).

La contrapposizione fra tempo estrinseco 'oggettivo' e tempo interno esistenziale raggiunge il massimo di chiarezza nell'atteggiamento diverso rispetto al problema da parte dei cronopi e dei fama. Mentre questi ultimi sono legati strettamente alla rassicurante povertà del riferimento al tempo 'oggettivo', i cronopi sono sensibili ai tempi soggettivi. Così in *Tristeza del cronopio* la constatazione che il suo orologio va cinque minuti indietro mette in crisi il cronopio: egli pensa che la sua vita durerà cinque minuti di meno, cioè sente il bisogno di riportare in termini di angoscia personalizzata l'errore di funzionamento di un oggetto; e ancora in *Relojes*, contrariamente al fama che si pone semplicemente il compito di caricare tutte le settimane con cura monotona il suo orologio a muro, il cronopio si inventa il proprio orologio-carciofo, che è un'emanazione oggettuale del suo tempo («De modo que el cronopio no hace más que sacarle una hoja y ya sabe una hora»), la concretizzazione della sua capacità di spaziare fuori del presente («Las innumerables hojas del alcaucil marcan la hora presente y además todas las horas») o di fermare del tutto il tempo, anche se solo per un momento («Al llegar al corazón el tiempo no puede ya medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento ...») ²⁰.

In definitiva il tema del tempo viene svolto a due livelli, strettamente collegati fra loro: da un lato la denuncia di una concezione così come si è formata nella società borghese, e che diventa sempre più oppressiva nella logica stringente del profitto, della produttività, dell'efficienza; dall'altro lato l'indicazione di un possibile tempo qualitativamente diverso.

In questo quadro ben si inserisce il riferimento che Cortázar fa alla filosofia orientale. Esiste in effetti un suo preciso emblematico interessamento a questo mondo di valori:

«La noción del tiempo y del espacio como la concibió el espíritu griego y tras él casi todo el Occidente, carece de sentido en el Vedanta. En cierto modo el hombre se equivocó al inventar el tiempo; por eso bastaría realmente renunciar a la mortalidad (en alguna parte de Rayuela se habla de esto) para saltar fuera del tiempo, desde luego en un plano que no sería el de la vida cotidiana (...) lo que nosotros buscamos discursivamente, filosóficamente, se re-

²⁰ J. Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*, cit., pag. 124.

suelve para el oriental en una especie de salto, el relámpago que lo desgaja de sí mismo y lo sitúa en un plano al partir del cual todo es liberación.»²¹

Il riferimento è usato per far leggere in termini più critici la cultura borghese occidentale. Mostrare le nuove dimensioni, le concezioni diverse di altre culture, è un'azione comunque provocatoria che pone il lettore in una situazione di precarietà tale da fargli sentire che il suo tempo-spazio non deve più essere quello assoluto, univoco, indistruttibile, posto ed imposto dall'ideologia e dai modelli esistenziali della società.

L'operazione esemplificata con i temi dell'alienazione-reificazione del tempo fa quindi parte di un piano complessivo, segnato da un impegno ideologico rilevante: mettere in crisi per punti, analiticamente, la sovrastruttura di una società che si vuole cambiare; e ciò non solo dimostrandone la relatività, ma anche facendone intravedere possibilità di arricchimento, di superamento, di liberazione.

Il significato più profondo dell'opera di Cortázar (qui brevemente colta in alcuni elementi sostanziali) ci conduce ad una meditazione, libera da precisi condizionamenti culturali, sul problema di fondo della letteratura e dell'uomo contemporaneo, sulla relatività pluridimensionale delle cose e sulla indiscutibilità, al tempo stesso, di alcune verità nodali. Quello di Cortázar è un atteggiamento letterario equidistante sia dalla «evasione» artistica che dall'«impegno» socio-culturale acritico e partitico: una tale equidistanza lo colloca con il lettore della sua opera su un piano di ricerca di nuove verità, di nuovi percorsi nei meccanismi della conoscenza e della realizzazione dell'«uomo nuovo».

Adele Galeota Cajati

²¹ Citato in L. Harss: *Cortázar, o la cachetada metafisica*, cit., pag. 63.

ARGUEDAS: L'INDIGENISMO E LA SCRITTURA

I. — L'unità dell'opera narrativa di José María Arguedas.

I.1. *Il realismo magico*. — La critica ha finora distinto nella produzione letteraria di José María Arguedas due componenti: la fedeltà al reale e la dimensione fantastica e soggettiva. Da una parte, basandosi su *Yawar Fiesta* (1941)¹ e su *Todas las sangres* (1964)², viene esaltata la capacità dello scrittore di compiere precise e attente analisi della realtà socioculturale del Perù; dall'altra lo si vede soprattutto come l'autore di *Los ríos profundos* (1958)³, intento cioè a risolvere gravi problemi psicologici nella scrittura, attraverso il recupero nostalgico dell'infanzia.

Di fatto, nel complesso dell'opera narrativa di Arguedas, le due componenti sono intimamente legate. I romanzi interessano sia come documento sia come finzione. Anzi, sono importanti proprio per il difficile rapporto che si stabilisce al loro interno tra i due elementi: la realtà storica, nel momento stesso in cui viene riportata, è deformata ed alterata dalla costruzione narrativa. Mentre rielabora e riorganizza i vari aspetti del reale e indica le tendenze insite nel processo storico, Arguedas crea un mondo nuovo, costruito a partire dalla sua speranza che i valori della comunità indigena sconfiggano l'alienazione della società moderna.

Per esprimere questo significato, l'autore ha superato i limiti razionali dell'«oggettivo» e, attraverso la trasfigurazione magica⁴ si è servito dello stesso linguaggio degli indios: il mito. Tale ade-

¹ Trad. it. di U. Bonetti, *Festa di sangue*, Torino, Einaudi, 1976.

² Trad. it. di U. Bonetti, *Tutte le stirpi*, Torino, Einaudi, 1974.

³ Trad. it. di U. Bonetti, *I fiumi profondi*, Torino, Einaudi, 1971.

⁴ Secondo Arguedas il vero realismo è quello magico. In una intervista a un quotidiano affermava: «Cualquier interpretación artística del Perú escapará del realismo. Creo que la descripción más objetiva, más etnográfica, sería la más sorprendentemente mágica» (Raúl Vargas, *Sobre «Todas las sangres»*, in «El Expreso», Lima, 25 marzo 1966).

sione alla mentalità india rappresenta il fulcro unificante della sua opera narrativa.

I.2. *Costanti e variabili*. — Le raccolte di rime e di racconti di un medesimo autore possono essere considerate un macrotesto — cioè una struttura informativa rispetto a ogni singolo testo — quando siano rispettate le due condizioni segnalate da Maria Corti: « 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova »⁵.

Per l'analisi dei romanzi di Arguedas tale procedimento si rivela indubbiamente fecondo. Si tenterà qui, da una parte, di individuare gli elementi che determinano l'unità dell'opera narrativa e che permettono di considerarla un *corpus* omogeneo; dall'altra, di evidenziare come ogni suo romanzo più significativo segni la tappa di un'evoluzione letteraria e si discosti sia dai testi che lo precedono, sia da quelli che lo seguono.

Le costanti, ulteriormente raggruppabili e sintetizzabili per il rapporto che stabiliscono con la cultura della comunità di lingua *quechua*, si riferiscono essenzialmente all'area della storia e della costruzione dei personaggi e si dividono in: a) recupero della mitologia *quechua*; b) uso della connotazione simbolica.

Le variabili presuppongono, invece, una panoramica sui generi letterari e sulle trasformazioni della forma del romanzo; esse interessano, infatti, il *discorso* e in special modo la relazione tra il mondo della finzione e la scrittura, evidenziata a livello della posizione del narratore rispetto alla *storia*⁶.

* * *

II. Le costanti.

II.1. *Arguedas etnologo*. — Nato nelle regioni interne delle Ande, Arguedas ebbe nel *quechua* la lingua madre, insegnatagli dalle donne indie che servivano nella casa della matrigna e che si occuparono della sua prima educazione. Trasferitosi a Lima all'età di 18 anni, lo scrittore rimase sempre profondamente legato al mondo della

⁵ *Principi di comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 146.

⁶ Per i concetti di *discorso* e *storia*, cfr. T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.

sierra, allo studio del quale si sarebbe dedicato con un'intensa attività di etnologo e di sociologo. In tale veste, dapprima sotto la guida di Luis Valcárcel, famoso indigenista peruviano⁷, raccolse e tradusse numerose documentazioni sulle feste popolari indigene e sulla letteratura orale in lingua *quechua*. Ad Arguedas si deve, infatti, la valorizzazione e spesso la riscoperta delle tradizioni e della cultura indigena, fino allora ignorate e misconosciute dalla costa. Tale discorso, che riscopriva « dall'interno » il mondo andino e che tentava di mediare tra la cultura della *sierra* di lingua *quechua* e quella della costa di lingua spagnola, aveva per Arguedas il primo ed importante scopo di sfatare l'immagine dell'indio offerta dalla letteratura indigenista degli anni '20-'40⁸. Jorge Icaza, Alcides Arguedas e Ciro Alegría avevano, è vero, scritto romanzi di argomento indigeno e contadino, denunciando lo sfruttamento feudale cui era sottoposto l'indio. Tuttavia, nelle loro opere, questi era descritto come un individuo privo di una vera identità culturale, che, se pure si opponeva violentemente ai soprusi del padrone, non era in grado di organizzare la propria lotta. La sua protesta, quindi, era impotente e suicida.

A differenza di questi autori che si erano occupati dei *colonos*⁹, Arguedas ha posto al centro della sua problematica la comunità indigena, ritenendola custode dei valori originali della cultura *quechua*. Sia nella sua produzione letteraria, sia in quella saggistica, è continua la contrapposizione tra i *comuneros* e gli indios dell'*hacienda*, nella quale, mentre i primi conservano una spiccata e viva autonomia culturale, i secondi sono assolutamente succubi della cultura spagnola.

⁷ Luis Eduardo Valcárcel, autore di *Tempestad en los Andes*, fu in Perù uno dei primi, insieme a Hildebrando Castro Pozo, ad affermare l'importanza della comunità indigena.

⁸ Specialmente contro i cosiddetti indianisti — Lopez Albújar, Ventura García Calderón — Arguedas muove l'esplicita accusa di aver affrontato i problemi dell'indio secondo un'ottica completamente cittadina ed « acculturata ». Al primo convegno degli scrittori peruviani ha dichiarato: « En estos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: « No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido » y escribí esos primeros relatos (*Agua*) » (« Revista Peruana de Cultura », Lima, 1970, nn. 13-14, p. 13).

⁹ Indios appartenenti all'*hacienda*.

II.2. *La comunità indigena e la sua cultura.* — La maggior parte della popolazione indigena del Perú, soprattutto nelle regioni meridionali in cui sono ambientati i romanzi di Arguedas, è strutturata in comunità. Questa, chiamata anche *ayllu*, è formata da un gruppo di nuclei familiari che possiede in comune un certo numero di terre da pascolo e da coltura. Ogni anno la terra è divisa a seconda della composizione delle famiglie. I membri della comunità sono, inoltre, tenuti a partecipare ai lavori collettivi (*faenas*), indetti dalle assemblee o dalle autorità e a coltivare i campi delle vedove e degli emigrati. Grazie a questo tipo di organizzazione comunitaria e ad una particolare autonomia amministrativa sancita ai primi tempi della colonia, la comunità gode ancora di una relativa indipendenza economica che le permette, a volte, di opporsi alla prepotenza dei latifondisti. Insieme alla segregazione culturale provocata dalla politica di dominazione spagnola, che escludeva gli indios dalla scuola, quest'indipendenza ha permesso la sopravvivenza di una cultura indigena che, ancora oggi, ha molti punti in comune con quella dell'impero incaico.

In questo campo Arguedas, rifacendosi in parte al pensiero di José Carlos Mariátegui¹⁰, riteneva che le comunità fossero strutture aperte e non semplici residui dell'organizzazione incaica destinati ad estinguersi con l'avvento dell'industrializzazione. La tenace resistenza della forma comunitaria, attraverso i secoli e nonostante le influenze sociali e culturali provenienti dalla dominazione spagnola, ne dimostrava il valore intrinseco e rendeva attuale una sua rivalutazione quale struttura dinamica, capace di rinnovarsi e di adattarsi ai grossi cambiamenti che avvenivano in Perú negli anni Quaranta-Sessanta¹¹.

Nell'opera narrativa di Arguedas, oltre ad essere la protagonista o, comunque, il personaggio positivo per eccellenza delle storie, la comunità indigena è direttamente rappresentata nei romanzi dal

¹⁰ J. C. Mariátegui segnalava come, dal punto di vista produttivo, le comunità fossero superiori alle *haciendas* e ipotizzava la trasformazione delle comunità indigene in cooperative agricole (cfr. *Sette saggi sulla realtà peruviana*, Torino, Einaudi, 1972).

¹¹ Sulla dinamica della comunità cfr. di J. M. Arguedas, *Puquio, una cultura en proceso de cambio*, in «Revista del Museo Nacional», Lima, anno XXV (1956), pp. 184-232; *Las comunidades de España y del Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.

legame che il narratore instaura con la sua cultura. Lotman definisce la cultura come «memoria collettiva non ereditaria della collettività»¹² «e distingue tra *testi* e *regole*: «La cultura in generale può essere rappresentata come un insieme di testi: ma dal punto di vista del ricercatore, è più esatto parlare della cultura in quanto meccanismo che crea un insieme di testi in quanto realizzazione della cultura»¹³.

Gli elementi costanti rilevabili nei romanzi di Arguedas riguardano le due componenti della cultura *quechua* in quanto:

- a) sono introdotte figure e riti elaborati dalla popolazione indigena dell'altopiano — segni del loro codice culturale —, materiali formati, dunque, al di fuori e precedentemente al momento letterario dell'autore;
- b) lo scrittore stesso elabora significati e immagini simboliche originali, basandosi sui procedimenti che stanno all'origine di quei testi e, cioè, sui meccanismi di modellizzazione della cultura indigena.

Dalle leggende e dai miti raccolti da Arguedas è stato possibile ricavare le regole e l'organizzazione della grammatica di quella cultura, in modo da potervi successivamente mettere a confronto l'opera narrativa dello stesso Arguedas¹⁴.

Come ogni tipo di cultura «primitiva», quella *quechua* ha una concezione magica del mondo, per cui la realtà profana è riportata simbolicamente a quella sacra e i due mondi vengono considerati intimamente uniti nel quotidiano. Il toro brado e feroce, per esempio, diventa un essere magico, dotato di poteri soprannaturali, e la montagna impervia e coperta di nevi perenni è vista come un *auki*,

¹² J. M. Lotman - B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 43.

¹³ Ibid., p. 50.

¹⁴ In questa fase della ricerca sono stati presi in esame: *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, a cura di J. M. Arguedas - F. Izquierdo Ríos, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970; J. M. Arguedas - A. Rescaniere, *La posesión de la tierra, los mitos posthispánicos y la visión del universo en la población monolingua quechua*, in *Les problèmes agraires des Amériques Latines*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1967; *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, a cura di J. M. Arguedas, Lima, Huascarán, 1946.

uno spirito. In effetti, il procedimento logico secondo il quale un particolare diventa segno di una natura soprannaturale — nella misura in cui tale attributo discosta l'oggetto dalla norma del profano — è proprio della mentalità simbolica.

Il particolare è immediatamente riportato all'universale come la parte — l'attributo — a tutto il significato dell'essere. Tale passaggio dall'oggetto al suo significato è tipico del processo di significazione che si realizza nel simbolo, dove cadono le barriere tra la rappresentazione e la percezione, tra l'oggetto e il soggetto: la cosa e il suo significato si fondono in un'unità¹⁵.

II.3. *La connotazione simbolica.* — La connotazione, che «è un senso secondo, il [cui] significante è a sua volta costituito da un segno o sistema primo di significazione, che è la denotazione»¹⁶, si caratterizza come relazione con significati esterni all'immediato contesto sintagmatico e come richiamo a codici precostituiti, i cui segni non si esauriscono nel testo. In tal senso chiamiamo connotazioni simboliche quei nuclei di significato che si formano nei romanzi attorno a simboli ed immagini ricorrenti, in quanto essi si basano sul codice culturale *quechua* e precisamente sulla sua grammatica la quale, come si è visto, si articola secondo un modello simbolico. A loro volta queste connotazioni concorrono a costituire dei campi semantici che si trovano in precisi rapporti rispetto ai singoli personaggi. Tipico è l'esempio della connotazione che si riferisce al suono. Dai racconti giovanili di *Agua* (1935) ai romanzi più importanti, costante nell'universo tematico di Arguedas è l'uso qualitativo di tale connotazione simbolica. La dimestichezza con la musica diventa un attributo di merito e di elezione che segna positivamente i personaggi. Infatti, chi sa suonare la chitarra o cantare gli *huaynos*¹⁷ svolge sempre un ruolo di protagonista o di alleato dei protagonisti¹⁸.

¹⁵ A questo proposito si veda in particolare E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1965 e V. Melchiorre, *L'immaginazione simbolica*, Bologna, Il Mulino, 1972.

¹⁶ R. Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, p. 13.

¹⁷ Canzoni indigene.

¹⁸ Tralasciando i romanzi di cui ci occupa in seguito, significative sono le figure di Pantache e di Juancha, rispettivamente nei racconti *Agua* (1935) e *Los Escoleros* (1935), e di Mariano e Irma nel breve romanzo *Diamantes y pederuales* (1954).

Utilizzando i testi e la grammatica della cultura *quechua*, Arguedas dà una straordinaria omogeneità e coerenza alla sua narrazione, sviluppandola completamente all'interno della mentalità del protagonista. In questo nuovamente si discosta dalla precedente letteratura indigenista. Gli altri indigenisti si erano limitati ad inserire nei propri romanzi immagini o riti *quechua*¹⁹ senza farli diventare parte integrante della narrazione e senza modellare il resto della storia e della scrittura sui procedimenti di quei testi culturali. La mentalità che organizzava la narrazione era altra da quella che stava alla base del materiale antropologico, introdotto per gratificare il gusto per l'esotico dell'epoca o allo scopo di fornire patente di verosimiglianza alla storia.

II.4. *Le costanti nei testi.*

II.4.1. *Il toro e l'eroe magico.* — Il 28 luglio, per la festa nazionale del Perù, si celebra nelle zone andine la cosiddetta «festa di sangue». Il momento principale della festa è la corrida che, nel corso del tempo, ha perso le caratteristiche spagnole e ha assunto una fisionomia indigena. Gli indios si scontrano in gruppo con i tori che sono lasciati liberi nella piazza priva di barricate di protezione. Sulla schiena del toro più feroce viene, inoltre, legato un condor adorno di nastri colorati.

In *Yawar Fiesta*, le autorità della costa, con una circolare governativa, intendono ostacolare lo svolgimento tradizionale della festa. Gli *ayllu* della città non accettano la proibizione e la popolazione si divide su due fronti: gli artigiani meticci e l'*hacendado* don Julián si schierano a fianco degli indios, mentre i nuovi proprietari terrieri e il sindaco fanno corpo attorno al sottoprefetto in nome della «civiltà». Sono, così, messe direttamente a confronto la *sierra* — rappresentata dalle forze sociali più legate alla comunità e ai valori del mondo andino — e la costa, appoggiata a Puquio dai latifondisti, che vanno spesso a Lima e che si vantano di seguire le mode dell'«*extranguero*», come dicono i *comuneros*.

In posizione intermedia si pone il Centro de Unión Lucanas, formato a Lima dagli emigrati provenienti dalla regione di Puquio. Considerando le tradizioni locali come superstizioni contrarie allo

¹⁹ In questo senso cfr. la descrizione di un funerale in *Huasipungo* (J. Icaza, *Obras completas*, México, Aguilar, 1961, pp. 212-20).

sviluppo della coscienza di classe, in un primo momento si oppongono alla corrida indigena. I delegati del Centro cambiano tuttavia il loro atteggiamento quando, rientrati nel paese, assistano alla cattura di un temutissimo toro brado, scelto dalla comunità dei K'ayau per la corrida di quell'anno.

Al momento della festa, gli indios acconsentono a seguire le usanze spagnole e accettano il torero fatto venire appositamente da Lima. Quanto però, al primo impeto del toro, questi fugge dall'arena, i *comuneros* entrano in campo e concludono la corrida abbattendo il toro con la dinamite.

Il vettore di significato costituito dalla sintesi delle azioni indica il carattere attivo e autonomo della comunità, la quale riesce nello scopo — la vittoria della «festa di sangue» — che si era prefisso. Superando l'ostacolo della proibizione che le voleva imporre un mondo ad essa esterno ed ostile, essa resta fedele alla sua tradizione. La *fabula* ricavata è, tuttavia, alquanto generica e scontata, se non si specifica la natura del toro Misitu e le caratteristiche del protagonista suggerite dalle connotazioni simboliche.

L'animale catturato non è un toro comune, bensì un essere soprannaturale e sacro. Agli occhi di tutti gli abitanti della *sierra* la sua ferocia, il fatto che nessuno sia riuscito a catturarlo, sono un segno della sua natura straordinaria. L'indizio più forte della sua connivenza con il diavolo è dato dal legame del toro con le forze della natura: uscito in una notte di tempesta dalle acque di una laguna, il Misitu sta a rappresentare l'unione tra la laguna e il fulmine, tra l'acqua e il cielo. La sua eccezionale apparizione, avvenuta in un momento imprecisato del passato e senza l'intervento né di un padre né di una madre, testimonia, così, l'appartenenza del toro ad un tempo e ad un mondo mitico, un mondo cioè dove il tempo e le forme non si sono ancora cristallizzate nelle norme del mondo profano e razionale.

È proprio con questa figura del toro mitico che *Yawar Fiesta* si lega al codice della cultura quechua e si costituisce come mito antico riscritto in termini moderni.

Dall'analisi delle leggende popolari sui tori, pubblicate da Arguedas e da Izquierdo Ríos in *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947), risulta che tutti i racconti indigeni sui tori si organizzano secondo costanti rilevabili nella narrazione di Arguedas.

Innanzitutto, la descrizione dei tori e della loro origine è molto

simile a quella del Misitu: particolarmente feroci e grossi, essi appaiono in modo misterioso, solitamente in concomitanza a situazioni meteorologiche eccezionali e la loro dimora è una laguna da cui escono raramente, provocando temporali e alluvioni. Nelle storie, la funzione del toro è quella di impedire agli uomini di avvicinarsi al lago o al luogo dove è custodito un prezioso tesoro quale peperoncino piccante, pascoli particolarmente ricchi o oro²⁰.

È inoltre interessante notare che il toro ha sostituito, nella mitologia *quechua*, l'immagine dell'Amaru, il mostro dalla forma di serpente che vive nell'acqua. La cultura *quechua*, assimilando l'animale portato dal colonizzatore, lo ha utilizzato per coprire dei significati preesistenti, espressi in precedenza dal proprio simbolo atavico, l'Amaru appunto. La funzione del toro all'interno delle leggende è, dunque, uguale a quella del serpente nei miti di data anteriore alla conquista: il concetto mitico — la custodia di ricchezze sotterranee da parte di un mostro — è rimasto identico, ma il soggetto è stato sostituito²¹.

Oltre alla costanza dei valori simbolici dei personaggi, sia nelle leggende sui tori sia in quelle sull'Amaru, è da notare che la storia segue uno schema fisso. In tutti questi racconti la situazione si risolve con l'arrivo di un eroe che riesce a sconfiggere il mostro e ad impossessarsi del bene custodito dall'animale. Allora, dato che la *fabula* di *Yawar Fiesta* ripropone le stesse funzioni, possiamo affermare che il romanzo si pone come un *elemento o segno del sistema formato dalle leggende andine*.

Tale asserzione non deve, però, nascondere le differenze che esistono tra le leggende e il romanzo, ascrivibili soprattutto alla diversità di genere narrativo — racconto e romanzo — e di epoche storiche.

Nel romanzo di Arguedas, attraverso la lotta con il toro, l'*ayllu* supera una prova tale da conquistare un suo nuovo prestigio. Ri-

²⁰ In una di queste leggende, tre tori di colori diversi simboleggiano le ricchezze minerarie sepolte nella montagna. Si può allora capire perché, in *Todas las sangres*, gli indios hanno paura di entrare nella miniera: per la mentalità *quechua*, essa è la casa del mostro, custode dei metalli.

²¹ Questa originale fusione è provata dal fatto che in alcune regioni il toro mitico è chiamato *amaru*. A questo proposito cfr. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, cit., pp. 259-268.

scattandosi da un passato di timore e d'inattività, si emancipa, dimostra di essere capace di affrontare situazioni nuove. L'oggetto del desiderio dell'eroe è, però, più moderno di quello delle leggende, più consono ad una problematica da romanzo, che si distingue dal racconto popolare per una maggiore complessità nella caratterizzazione dei personaggi e per un tipo di scopo — tutto sommato — astratto. La mentalità che sta alla base delle leggende è, invece, più concreta e l'oggetto desiderato è sempre qualcosa di fisicamente necessario alla comunità.

Nei confronti della magia del toro la comunità mantiene una posizione significativamente contraddittoria. È vero che, abbattendo il Misitu, conferma ed aumenta la considerazione del proprio coraggio e della propria forza, già dimostrate dal fatto che essa riesce là dove hanno fallito il latifondista più potente di Puquio e il *tore-rito* venuto dalla costa: per questa sfida al magico si differenzia dagli altri personaggi e, infrangendo i tabù magici, diventa a sua volta un eroe, un essere sacro. Nella corrida si compie, allora, una sorta di rito magico dal valore simbolico: se la comunità è capace di sconfiggere un suo dio, a maggior ragione vincerebbe i signori di Puquio in uno scontro a venire. Nel corso di tutta la narrazione, la corrida ha, infatti, un valore anti-*mistis*²² per cui l'uccisione del toro si presenta come una larvata minaccia nei loro confronti. Il carattere magico del Misitu, dunque, è utilizzato dagli indios per terrorizzare i propri avversari e per dimostrare un eroismo mitico.

D'altra parte, invece di usare per il toro il nome mitico, la comunità ne demistifica la sacralità, chiamandolo semplicemente *sal'ka*, toro selvaggio. Tale scetticismo è l'indice della vivacità dell'*ayllu*, che si basa su tradizionali valori culturali trasmessi dall'organizzazione comunitaria della vita, ma che d'altra parte, per le modificazioni avvenute in seguito al maggior contatto con la costa, in una certa misura varia ed altera le sue antiche credenze. Rifiutando la magia del toro, la comunità supera i limiti che le impone la sua stessa cultura e che ostacolano la libera espressione della sua forza e della sua coscienza.

La tradizione è vista sotto un duplice aspetto: come patrimonio che, in nome alla fedeltà a se stessi, spinge alla lotta e allo scontro

²² Sono chiamati *mistis* i signori di origine spagnola che detengono il potere politico ed economico.

con gli esponenti della cultura spagnola e come elemento di debolezza in quanto, con i suoi tabù, tende a limitare l'iniziativa autonoma della comunità.

Se, all'interno del mondo della finzione, il protagonista mette in discussione le proprie tradizioni, quale produzione letteraria *Yawar Fiesta* recupera completamente il codice *quechua* a livello delle connotazioni simboliche. Queste fanno capo unicamente al campo semantico della musica e sottolineano la natura mitica dell'eroe. In occasione della corrida gli indios suonano una musica speciale, il *turupukllay*, con uno strumento ricavato da corna di toro: chiamato «tromba della terra». Poiché il suo uso è riservato a situazioni di lotta e di violenza, il suo suono ha per tutti i personaggi un significato di sfida: materializzando tale messaggio il suono acquista una straordinaria potenza, tanto che è paragonato alla voce di un uomo e pare vivere di vita propria. Quando poi il narratore specifica che il *turupukllay* parte dai quartieri degli indios e si dirige verso la zona dei signori, si specifica la direzione della sfida e, attraverso la musica, viene ribadito il carattere indigeno della corrida e il suo segno anti-*mistis*. Le reazioni provocate dalla musica sono infatti due: incitamento per le comunità e timore per gli altri cittadini e i *colonos*. Ancora, ricorrente è la dicotomia *canto/silenzio*, dove il silenzio è attribuito ai signori e al loro quartiere: gli indios sono gli unici personaggi capaci di esprimersi artisticamente.

II.4.2. *La mentalità indigena del protagonista di «Los ríos profundos».* — In *Los ríos profundos* la cultura *quechua* non suggerisce al narratore figure o personaggi speciali — come il toro e l'eroe —, quanto piuttosto comportamenti e atteggiamenti tipici.

La storia si sviluppa attorno a un personaggio individuale, un ragazzo che, attraverso una serie di tappe, compie un tragitto psicologico che lo porta a formarsi una personalità e, soprattutto, a precisare la propria identità culturale. Da una situazione di disordine e di lacerazione spirituale, dovuta al fatto che deve inserirsi nel mondo della città di Abancay, imparare la cultura dei bianchi e, in parte, rinnegare quella del popolo che lo ha educato, Ernesto sceglie alla fine la componente india della propria cultura meticcica, vincendo la contaminazione del male in una posizione autonoma e ostile sia rispetto al collegio, sia rispetto alla città tutta.

Il romanzo si divide in due momenti fondamentali. Nel primo, Ernesto tenta di adattarsi e accetta — sia pur criticamente — le regole

del mondo bianco; nel secondo, tronca invece i rapporti con quel mondo, partecipando alla rivolta delle meticce e assistendo all'invasione dei *colonos*. All'interno di questi due momenti, gli atteggiamenti indigeni di Ernesto ruotano essenzialmente attorno a due problemi: il male e gli esseri strani (*illa*).

Il ragazzo compie il primo rito della propria formazione, che già lo qualifica e lo presenta al lettore, al Cuzco — centro in *quechua*. Benedetto dalle pietre incaiche che sembrano magicamente infondergli la potenza di cui sono testimonianza, si sente eletto a vivere un futuro di fedeltà al popolo discendente dagli Incas. Ad alta voce le chiama *puk'tik'yawar*, pietre di sangue bollenti²³.

Il narratore, attribuendo al protagonista tale sensibilità al fascino magico del Cuzco, esplicita la propria adesione a una visione del mondo propria del popolo *quechua*²⁴ e introduce la vicenda principale, visto che la mentalità indigena del ragazzo è la causa del suo difficile inserimento nel collegio.

Nel primo periodo questa sensibilità suggerisce d'altronde al ragazzo possibilità di riconciliazione con il mondo urbano, quali la confessione al fiume, il gioco della trottola e le visite ai *colonos*.

Come la cultura indigena considera il male un'infrazione all'ordine naturale delle cose²⁵, così per Ernesto il male stesso è un fatto fisico e materiale. Il sesso — il rapporto con la serva demente e la masturbazione — diventa l'emblema del male del collegio, vissuto dal protagonista come isolamento e estraniamento sia dal mondo esterno, sia dal proprio passato. Per lui, allora, la solitudine e la paura, provocate da questa mancanza di adesione alla natura, sono « un

²³ In molti *huaynos* il termine *yawar*, sangue, è usato per significare il desiderio di rivolta che si nasconde sotto la sofferenza remissiva: sono allora di sangue le lacrime di chi soffre o i fiumi delle valli andine. Una leggenda racconta anzi che, quando arrivarono gli spagnoli, i fiumi si nascosero e che, fintanto non usciranno tutti sotto forma di lacrime, i bianchi continueranno a comandare (Cfr. M. Scorza, *Historia de Garabombo, el Invisible*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 224).

²⁴ Esistono molti racconti mitici sulla ricerca condotta dal leggendario Inca Manco Capac di un luogo adatto alla fondazione della capitale dell'impero (Cfr. *Dioses y hombres de Huarochiri*, Lima, Museo Nacional de Historia-Instituto de Estudios Peruanos, 1966).

²⁵ Cfr. A. Metraux, *Gli Inca*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 110-14.

abismo de hiel, cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar ninguna voz, ningún aliento del rumoroso mundo»²⁶.

Per combattere questo male Ernesto ricorre al fiume, cui si confessa allontanando da sé il peccato e recuperando la purezza e la serenità. Ancora una volta, il contatto liberatorio col fiume riecheggia un testo della cultura indigena e, precisamente, il rito della confessione dei peccati praticata nei tempi incaici: il penitente enumerava i propri peccati vicino ad un fiume e poi vi si immergeva in un bagno eliminatorio — *upacuna* — o vi gettava una manciata di erba bagnata del suo sputo²⁷.

La trottola è chiamata *zumbayllu* non a caso, dato che in *quechua* si intende con la desidenza *ylla* la musica di piccole ali in volo e che la terminazione ricorda la parola *illa*, con cui si designa ogni uomo, animale o oggetto segnato da qualche anomalia.

Come al Misitu e alla serva demente, anche alla trottola sono attribuiti magici poteri, quali la straordinaria forza di propagazione nello spazio e la strana capacità di suscitare i ricordi. Tramite suo, Ernesto invia messaggi al padre lontano e, all'interno del collegio, si rappacificano i conflitti tra i ragazzi.

Una volta concluso il primo periodo di adattamento, il giocattolo, diventato inutile, viene seppellito.

Per quanto riguarda i *colonos*, ogni domenica libera Ernesto cerca di avvicinare gli indios del latifondo. Questi, però, sono sordi al suo *quechua*. Sotto l'asservimento del padrone e l'imbonimento della chiesa hanno dimenticato il linguaggio della comunità. Alla contrapposizione *colonos/comuneros* si sovrappone qui quella soggettiva di *presente/passato*, dove il presente significa frustrazione e separazione, mentre il passato rappresentava l'appartenenza alla comunità indigena.

Nel secondo periodo si rafforza il valore simbolico del fiume, giustificandosi in tal modo il titolo del romanzo. Oltre ad essere l'interlocutore delle confessioni del ragazzo il fiume Pachachaca diventa il luogo della lotta e della sfida delle *cholas*. Il capo delle meticce, la mitica doña Felipa, segue infatti l'esempio del fiume,

²⁶ *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 67.

²⁷ Cfr. R. Pettazzoni, *La confessione dei peccati*, Bologna, Zanichelli, 1929, pp. 118-45.

mettendo in pratica quel messaggio di resistenza e di lotta che Ernesto aveva letto nella sua corrente.

Quando alla fine incombe su Abancay un'epidemia di tifo, per la stessa materializzazione del male, Ernesto concepisce la malattia come espiazione di una colpa, considerandola anzi il segno della trasgressione. L'epidemia è, allora, la punizione del peccato della città. La prima vittima è la demente, oggetto delle voglie dei collegiali più adulti e, dunque, simbolo del peccato nel collegio. Proprio perché demente e *illa*, la donna è, però, una figura contraddittoria: recuperando lo scialle di doña Felipa, ella si era riscattata dalle proprie colpe e dal male che le veniva trasmesso dai ragazzi. In questo senso, la donna era una vittima innocente. Notiamo ancora che la malattia, la «madre de la fiebre», immaginata come un animale o una vecchia, viene messa in fuga dai *colonos* e dallo stesso Ernesto, che partecipa alla purificazione della città chiedendo perdono alla demente in nome degli altri e tagliando la pianta della morte che cresceva nel cortile del peccato.

Gli sfruttati e l'escluso liberano, dunque, la città da un male di cui non sono responsabili, mostrando nella loro debolezza una forza insospettata.

Questo concetto del sacrificio di un innocente e dell'espiazione di una colpa non propria si ritrova nel racconto *Warmá Kuyay* (1935), in *Diamantes y pedernales* e in *Todas las sangres* nella figura della *kurku*. Se sembra una costante dell'attuale letteratura popolare *quechua*, è problematico stabilire se tale concetto sia stato introdotto dalla predicazione cattolica o se, invece, costituisca un elemento originale della cultura indigena. Tuttavia, più di una volta, Arguedas ha dimostrato che, per il *quechua*, le colpe non si pagano in un altro mondo o dimensione, ma che il riscatto dal dolore e dal male è un fatto contingente e materiale.

Anche in questo romanzo gli indios hanno un atteggiamento contraddittorio, frutto dell'interazione secolare tra cultura *quechua* e religione cattolica. Per ottenere una messa contro la «madre» dell'epidemia sono disposti ad entrare nella città dei bianchi e a scontrarsi con i soldati. Come già in *Yawar Fiesta*, la sfida non è indirizzata direttamente contro i padroni, ma segue una logica magica e simbolica.

L'episodio dei *colonos* va comunque visto all'interno dell'economia del romanzo e in riferimento alla figura di Ernesto, per il

quale rappresenta il momento conclusivo della sua evoluzione: ormai estraneo — anche fisicamente, visto che è rinchiuso in una cella — alla vita del collegio, il ragazzo è interamente coinvolto negli avvenimenti che si svolgono all'esterno. A proposito delle variabili, vedremo come la problematica individuale si sviluppi nel corso della narrazione verso una problematica collettiva. Anche qui il narratore riprende l'uso connotativo della musica.

Lo *zumbayllu* deve i propri poteri alla musica che produce e il gruppo di ragazzi di cui fa parte il protagonista suona e canta la musica della *sierra*. Comunque, è soprattutto un sentimento di sfida quello che viene espresso: sia le donne durante la sommossa, sia i servi dell'*hacienda* alla loro entrata in Abancay cantano *hauynos* di lotta. La dicotomia *canto/silenzio* inoltre si ripropone, contrapponendosi la città ai villaggi indios e, all'interno di Abancay, i quartieri bianchi a quelli delle meticce.

Rispetto al protagonista, la semantica del canto è articolata e riflette la reazione dell'indio alla musica così come la descrive il narratore in *Los ríos profundos*: «Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos»²⁸.

Così, da una parte, la musica evoca nel ragazzo il ricordo del padre e, dall'altra, esprime la solidarietà con le meticce e i *colonos*. II.4.3. *Il mito di Inkarrí*. — In *Todas las sangres* gli elementi simbolici e il riferimento al mito sono inseriti in una storia nient'affatto simbolica. A differenza che nei romanzi precedenti gli indios non si limitano a ipotizzare o a minacciare una lotta, ma la combattono in campo aperto, secondo regole politiche, e per altro contro un nemico più complesso. Ai nemici di sempre, cioè ai latifondisti e ai costegni, si sono aggiunte forze più potenti, quali le multinazionali e l'imperialismo americano.

Il romanzo descrive per l'appunto la possibilità storica per il popolo *quechua* di inserirsi nella vita nazionale e di guadagnarsi un posto di prim'ordine, direi egemonico, all'interno del delicato tessuto sociale del Perù: tale processo storico deve, però, passare, secondo l'autore, attraverso alleanze politiche corrispondenti a mo-

²⁸ *Los ríos profundos*, cit., p. 181.

menti successivi della lotta. *Todas las sangres* vuole, dunque, essere la sintesi della situazione sociale del paese e, nello stesso tempo, l'ipotesi di un progetto politico che veda le forze autentiche del Perù in una posizione ben diversa dal passato. Il romanzo si presenta, in questo caso, come un insieme di *situazioni*²⁹, che mettono in scena i conflitti e le alleanze dei personaggi. All'interno di ogni situazione, i personaggi si dividono a partire da una serie di connotazioni opposte.

La prima situazione interessa esclusivamente i personaggi andini e si forma attorno al problema dello sfruttamento della miniera e del progresso nella *sierra*. Il gruppo che appoggia la miniera è composto da tre personaggi eterogenei: don Fermín, il proprietario della miniera dal moderno spirito imprenditoriale, don Bruno, il latifondista tradizionale, legato alla terra e diffidente di ogni innovazione proveniente dalla costa, e la comunità guidata dal *cholo*³⁰ Rendón Wilka. A questo gruppo si oppone la gente della città — *vecinos* — la quale, arroccata nella difesa di antichi privilegi che non riesce più a sostenere economicamente, costituisce la forza sociale più retrograda.

All'interno del gruppo progressista si apre presto un'opposizione intorno al concetto dell'*ambizione*. Tale termine, spesso accompagnato dall'attributo *senza anima*, esprime un insieme di significati, quali la dedizione al denaro e ai propri interessi e la preclusione — derivata da questo atteggiamento — al mondo della natura e dell'innocenza spirituale. I semi che compongono il campo semantico dell'*ambizione* sono riferiti con valenza negativa al *comunero* e a don Bruno e con valenza positiva al padrone della miniera. Quando, però, don Fermín si scontra con il consorzio internazionale che mira ad impadronirsi della miniera, nasce una nuova situazione, basata sulla questione della relazione *Perù/metropoli* o, meglio, *Perù/multinazionali*. Si presenta, allora, l'opposizione (+) *ambizione* / (—) *ambizione*, che vede, da un lato, il ricostituito gruppo andino e,

²⁹ Il termine *situazione* è da intendere nel senso di B. Tomasevskij (cfr. *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 313).

³⁰ Con questo termine si intende l'indio che ha raggiunto un certo grado di scolarità e che non lavora più nell'agricoltura. Sulla costa tende invece a indicare il *serrano* in generale.

dall'altro, il consorzio e il suo agente Cabrejos. La nuova contrapposizione ingloba la precedente in quanto, di fronte alla forza impersonale del monopolio, il gruppo progressista delle Ande si ricompone e supera la divisione interna, opponendosi in blocco al «*polpo*», al «*monstruo*», in nome degli interessi del Perù.

Fedele alla propria tematica, Arguedas riferisce alla comunità i due attributi positivi — anima e amor di patria — attorno ai quali si articolano le opposizioni tra i personaggi nelle due situazioni principali. A differenza dalla produzione letteraria precedente l'elemento della *peruanidad* è molto più forte; e il fatto che i personaggi difendano la patria dagli stranieri è decisivo ai fini di una loro valutazione positiva. I valori tradizionali *quechua* non sono tuttavia dimenticati; anzi, costituiscono la difesa più sicura dalla disgregazione e dall'asservimento della vita sociale della *sierra* all'organizzazione capitalistica e ai suoi modelli culturali. Il denaro non corrompe, infatti, coloro che hanno fede nella patria, ma quelli che «*han vendido su alma al ambición qu'es diablo*»³¹.

Ai valori tradizionali fa appello Rendón nel discorso finale: raccomanda ai *colonos liberati* di abolire la proprietà privata e di vivere nella solidarietà e nell'uguaglianza. L'importanza che ha per lui l'appartenere a una collettività unita è, poi, sottolineata dalla tranquillità con cui affronta la fucilazione: egli è infatti sicuro che la propria morte — *morticina* la chiama — non fermerà la lotta della comunità per l'emancipazione e la giustizia sociale. *Todas las sangres*, iniziato con il quadro della disgregazione del mondo tradizionale, termina perciò con la speranza che la lotta degli indios continui e vinca.

Indizio preziosissimo per formulare l'ipotesi che anche questo romanzo rinvia a un mito *quechua* è l'episodio del terremoto. Quando Rendón Wilka muore, si sente nella montagna «*un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como que si las montañas empezaran a caminar*»³². Ora, a Puquio era stato scoperto da Arguedas il mito di Inkarrí, il dio creatore che aveva dato all'uomo le leggi del vivere e del sapere. Al tempo della conquista era stato imprigionato e decapitato dagli spagnoli, che ne avevano

³¹ *Todas las sangres*, Buenos Aires, Losada, 1970, vol. II, p. 191.

³² *Todas las sangres*, cit., vol. II, p. 259.

seppellito la testa al centro dell'impero incaico. Questa non era, però, morta e attorno ad essa si ricompone il corpo di Inkarrí che, quando sarà totalmente ricostituito, ritornerà e presiederà il giudizio finale, riportando la giustizia nel mondo.

Il terremoto va, allora, interpretato come il segno che il corpo di Inkarrí si muove e che l'universo transitorio dei bianchi sta per finire. Commentando il mito, l'autore aveva del resto osservato che la resurrezione del dio ha preso ad avverarsi³³. Con l'apertura delle strade e la costruzione delle scuole, gli indios hanno cominciato a ribellarsi e ad acquistare un potere maggiore.

Come sempre, la centralità del personaggio indigeno è ribadita dagli attributi simbolici che segnalano la sua elezione. Tali attributi — la comunione con la natura e la sensibilità musicale — sono riferiti agli indios durante tutta la narrazione, a significare che le modificazioni nei rapporti di forza e le diverse alleanze non intaccano la fisionomia della comunità. Attraverso tale procedimento, pertinente solo al personaggio *quechua*, è nuovamente suggerito che l'organizzazione comunitaria partecipa dialetticamente allo sviluppo storico, senza rinunciare alle sue caratteristiche tradizionali. Rimandiamo, comunque, il discorso sui personaggi, in quanto riguarda le variabili che contraddistinguono *Todas las sangres* dagli altri romanzi di Arguedas.

II.4.4. *Le volpi*. — *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, è il titolo del romanzo incompiuto, pubblicato postumo nel 1971.

Lo compongono tre livelli nettamente distinti: il diario, il mito e il romanzo propriamente detto. Nei diari Arguedas parla delle difficoltà che incontra nello scrivere il romanzo e dà alcuni giudizi sui più importanti romanzieri latino-americani contemporanei e sui dibattuti problemi del rapporto *colonia/metropoli* e *realismo/innovazione letteraria*. L'argomento principale delle sue confessioni è, però, la sua progressiva sconfitta di fronte alla morte: in *¿Último diario?* e nelle lettere all'editore e al rettore dell'Università spiega le ragioni del progettato suicidio, accomiatandosi dagli amici e dal Perú. Di questa parte ci si occuperà comunque più avanti, dato che le costanti sono maggiormente riscontrabili nelle sezioni del mito e del romanzo.

³³ Cfr. J. M. Arguedas - A. Rescaniere, *La posesión de la tierra, los mitos posthispánicos y la visión del universo en la población monolingua quechua*, p. 313.

La parte relativa al mito è formalmente separata e limitata all'interno del romanzo: alla fine del primo diario e a metà del primo capitolo due volpi mitiche — quella della *sierra* e quella della costa — si incontrano e la volpe «di sopra» chiede a quella «di sotto» di raccontarle la storia del porto peschiero di Chimbote, sviluppatosi enormemente col sorgere dell'industria della farina di pesce. Tale dialogo, come ricorda la volpe «di sotto», è analogo a quello avvenuto duecentocinquanta anni prima sui monti di Huarochirí. Si parla, infatti, di un incontro del genere nel resoconto sulla mitologia della valle di Huarochirí raccolto da un ecclesiastico alla fine del '500 e recentemente tradotto dal *quechua* da Arguedas³⁴. In quell'incontro il rapporto era inverso: la volpe «di sopra» raccontava una storia della *sierra*. Nel romanzo di Arguedas l'animale, invece, è interessato alla città di Chimbote, dove *sierra* e costa, bianco indio e negro, vivono in un caotico amalgama, che la volpe «di sotto» definisce «mescolanza del morir y del amanecer», di «miedo y confianza»³⁵.

Il racconto vero e proprio si sviluppa come una panoramica sulla fauna umana di tale città e segue, tra le altre, le vicende di Moncada, il negro pazzo, di don Esteban, l'ex-minatore malato di silicosi, e di don Diego, il *cholo* acculturato. All'interno del romanzo le due figure mitiche, che hanno introdotto la narrazione, ricompaiono negli attributi del porto e del mare — visto come la *zorra*, la vagina di una prostituta, cui accorrono gli uomini della *sierra* — e nella rappresentazione di don Diego. Questo personaggio misterioso raggruppa in sé le caratteristiche della *sierra* e della costa e, nelle sue fattezze, ricorda una volpe. Inoltre, l'animale mitico, nelle leggende delle due aree geografiche, porta il suo stesso nome. In altre parole, la contrapposizione tra i due mondi, presente all'inizio, scompare nel corso della storia, risolvendosi nel personaggio simbolico di don Diego, la nuova volpe nata dalla fusione delle due etnie verificatesi nella moderna società urbana. A rafforzare questo significato interviene ancora la costante della musica.

Come i personaggi positivi degli altri romanzi don Diego balla le melodie degli *huaynos* andini e, nello stesso tempo, crea nuovi

³⁴ Cfr. *Dioses y hombres de Huarochirí*, cit., p. 37.

³⁵ *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 59.

ritmi ispirati al suono delle macchine delle fabbriche dove si lavora il pesce. Essendo il romanzo rimasto incompiuto, è comunque assai problematico comprendere appieno gli intricati richiami simbolici su cui si basa la narrazione. Nondimeno, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* è un interessante esperimento di scrittura.

* * *

III. *Le variabili*

III.1. *Il referente storico.* — Arguedas ha sempre seguito un'estetica realistica, che lo ha portato ad affrontare la realtà storica nelle sue molteplici trasformazioni. Dal primo all'ultimo romanzo si è interessato di ambiti sociali via via più ampi, riproducendo, nella narrativa, il percorso geografico dell'emigrato che, dal mondo chiuso del suo paese nelle Ande, si è trasferito nelle città della costa.

Tale ampliamento dell'orizzonte narrativo è esemplificato dal tipo di centro abitato in cui sono ambientati i romanzi: un paesino della provincia del Cuzco fa da scenario ai racconti di *Agua*; Puquío, la città della corrida di *Yawar Fiesta*, è capitale di provincia; Abancay, in *Los ríos profundos*, funge da capitale di dipartimento; in *Todas las sangres* l'azione principale si svolge in una provincia andina, ma la narrazione segue a volte i personaggi che si spostano a Lima o nella capitale di dipartimento; infine, la vita di una città industriale è l'argomento del romanzo postumo.

Se nei romanzi del primo periodo — dai racconti a *Los ríos profundos* — l'ottica della narrazione è dualistica ed etnologica e l'attenzione è esclusivamente rivolta alla *sierra*, mentre la costa è considerata negativa in blocco, nel secondo periodo il narratore mostra come la separazione tra le due zone non sia così rigida, ma che anzi le due culture interagiscono e si influenzano a vicenda. In effetti, dagli anni Trenta ad oggi, il Perù ha accelerato il processo di trasformazione di un'economia prevalentemente agricola in una industriale ed urbana. La fisionomia delle due aree geografiche tradizionalmente contrapposte si è alterata e l'interpretazione dualistica di Mariátegui³⁶ si è dimostrata insufficiente. In seguito al

³⁶ Cfr. *Sette saggi sulla realtà peruviana*, cit.

grosso movimento di emigrazione, si è assistito a due fenomeni culturali molto importanti: la *ruralizzazione della città* e l'*urbanizzazione della campagna*³⁷. Con il primo termine si comprendono tutte le manifestazioni nella città della cultura rurale (andina), cioè quelle modificazioni avvenute nella cultura urbana a causa dell'immigrazione dalla campagna. Per urbanizzazione rurale si intendono, invece, i cambiamenti intervenuti nelle campagne in seguito al ritorno dei *serranos* dal loro soggiorno in città.

Le molteplici interazioni tra le componenti sociali e culturali del Perù richiedono allora analisi sempre più complesse e prospettive sempre più ampie e onnicomprensive. Si vedrà ora come Arguedas, volendosi testimone di problematiche talmente vaste, ha dovuto modificare, nell'arco della propria produzione, le tecniche narrative creando, a livello di scrittura, quelle tappe di cui si diceva all'inizio. Queste corrispondono, infatti, a posizioni diverse rispetto al problema indigeno, visto che la comunità perde gradualmente la propria centralità e l'attenzione si sposta sui *cholos* e sui settori marginali della popolazione urbana.

III.2. *Le variabili nei testi.*

III.2.1. *Il mito dell'eroe.* — *Yawar Fiesta* è il romanzo in cui il costruito narrativo è più elementare. La narrazione riproduce l'ordine cronologico degli avvenimenti narrati, procedendo parallelamente alla *fabula* che si sviluppa seguendo un tema unico, costituito dall'insieme delle funzioni che fanno capo alla comunità. È, infatti, soggetto di tutta l'azione e protagonista assoluto della vicenda la comunità dei K'ayau, considerata personaggio singolo per la struttura comunitaria e per il fatto che si presenta come un blocco compatto ed anonimo.

In questo caso il livello diacronico costituisce di per se stesso l'elemento significativo del romanzo, in quanto l'*ayllu* esce vittorioso da un'impresa contro la costa e contro i signori della *sierra*. Nel corso della narrazione, però, la fisionomia del personaggio non cambia e il suo carattere eccezionale, segnalato fin dall'inizio da attributi di forza e da connotazioni simboliche, viene soltanto ribadito

³⁷ Cfr. J. Cotler, *La mecánica de la dominación interna y del cambio social en el Perú*, in *El Perú actual (Sociedad y Política)*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1970.

dal racconto. I segni del testo seguono nel romanzo il principio paradigmatico, ritenuto mitogeno da Lotman³⁸: i valori simbolici dati in partenza si organizzano in uno schema in cui le relazioni tra gli elementi sono assolute e costanti. Il senso e il significato dell'avvenimento è esplicitato in interventi diretti del narratore, che esercita, così, una funzione didattica e ideologica nei confronti del lettore. Per questi, l'insegnamento da trarre dal racconto sta proprio nella vicenda che, per la sua semplicità, è considerata esemplare e significativa. Possiamo, allora, parlare a proposito di *Yawar Fiesta* di racconto mitico per la presenza di alcune caratteristiche pertinenti a tale genere:

- 1) l'importanza dell'impianto diacronico e della figura del protagonista;
- 2) il principio paradigmatico che struttura la narrazione e che vede il protagonista immutabile;
- 3) la funzione esplicativa del narratore esterno alla storia.

A queste va unito quanto si è visto a proposito delle costanti e cioè che la storia utilizza elementi mitici tradizionali — il motivo del toro e della sua cattura da parte dell'eroe — e originali materiali simbolici — il suono. Il livello formale e quello tematico sono, dunque, in sintonia e concorrono a dare un racconto mitico: con un certo tipo di narrazione simbolica, un fatto tutto sommato normale come una corrida di tori è uscito dai confini del quotidiano ed è diventato un segno altamente significativo.

La contraddittorietà dell'atteggiamento dei K'ayau nei confronti del Misitu suggeriscono, tuttavia, che all'organizzazione del racconto non ha presieduto una coscienza mitologica. Lotman parla di organizzazione razionale di elementi simbolici, che si avrebbe quando i simboli sono usati come linguaggio per creare situazioni mitologiche³⁹. Il romanzo di Arguedas apparterebbe, allora, a tale tipo di testi, in quanto l'autore partecipa della coscienza mitologica del

³⁸ Secondo Lotman tale principio corrisponde ad un sistema segnico simbolico, produttore di miti. Cfr. *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX sec.*, in *Ricerche semiotiche*, Einaudi, Torino, 1973.

³⁹ Cfr. *Tipologia della cultura*, cit., pp. 96-100.

popolo *quechua*, ma, nello stesso tempo, se ne mantiene a distanza: utilizza, infatti, il meccanismo simbolico per costruire il suo romanzo e per precisare e integrare il linguaggio della descrizione realistica. All'interno dell'opera narrativa di Arguedas *Yawar Fiesta* rappresenta comunque il momento di maggior ottimismo e di più stretta coerenza tra il tipo di narrazione e la cultura *quechua*. È questo l'unico romanzo in cui il materiale mitico è utilizzato a livello diacronico con tale rilevanza da giustificare l'ipotesi — comprovata dalle caratteristiche della narrazione — che si ponga interamente come testo del codice mitico *quechua*.

III.2.2. *L'evoluzione del personaggio*. — A differenza del protagonista di *Yawar Fiesta* quello di *Los ríos profundos* cambia la propria relazione col mondo durante il suo tragitto psicologico. Personaggio individuale, Ernesto vale non tanto come soggetto di determinate azioni, quanto come unità psichica in progresso. La *fabula* passa in secondo piano rispetto alla dialettica interna del personaggio, inteso come insieme di semi e di attributi; il rapporto tra personaggio e azione risulta, così, inverso a quello delle forme semplici della narrazione, quali appunto il racconto mitico⁴⁰.

Le azioni del personaggio sono viste come sue scelte e gli episodi sono inseriti in funzione del personaggio, della sua evoluzione spirituale. In questo senso, si può definire *Los ríos profundos* un *Bildungsroman*.

Inoltre, mentre nel testo precedente — sempre a causa dell'esemplarità del racconto — il narratore commentava dall'esterno lo sviluppo della storia, in questo caso colui che racconta è direttamente coinvolto nella vicenda. Anzi, non solo ne fa parte, ma è addirittura il protagonista della storia che racconta in prima persona⁴¹. I fenomeni legati alla forma della narrazione sono allora molto significativi.

⁴⁰ Riguardo alle differenze tra i racconti folklorici e il romanzo esiste una ampia discussione. Ricordiamo soltanto: V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966 e *Edipo alla luce del folklore*, Torino, Einaudi, 1975; G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Roma, Newton Compton, 1972; M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in G. Lukács - M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976.

⁴¹ G. Genette definisce *autodiegetico* questo tipo di racconto (cfr. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 293).

Con una serie di limitazioni realistiche come, per esempio, raccontare al condizionale gli avvenimenti cui Ernesto non era presente, il narratore dà al lettore l'impressione di non avere una conoscenza della storia maggiore di quella del protagonista. Tuttavia, a volte egli interviene direttamente nel discorso con incisi che provocano scarti temporali nella narrazione principale, inserendovisi come racconti di secondo grado⁴², motivati dallo sviluppo di un certo tema. Il racconto di un episodio del passato o la descrizione di un oggetto particolare servono, infatti, a spiegare la vicenda principale. In questo senso, proprio per tale rapporto con la storia, gli interventi sono fatti a partire dalla coscienza del narratore nel momento in cui scrive e non dal punto di vista del protagonista a livello della storia. Se distinguere i due punti di vista — quello del narratore e quello del protagonista — è arduo, considerata l'identità che si instaura nell'autobiografia e in ogni discorso in prima persona tra il soggetto dell'enunciazione e il soggetto dell'enunciato⁴³, va ricordato che, per la sua posizione temporalmente anteriore alla storia, la coscienza del narratore è sempre superiore a quella del protagonista. Anzi, è tale distanza che gli permette di disporre gli avvenimenti in un ordine non soltanto temporale e di leggere nella loro successione un ordine causale è logico: il passato è riorganizzato dalla coscienza di chi scrive.

Se, quindi, si è visto in *Los ríos profundos* una progressiva riconciliazione di Ernesto con gli indios e con la sua natura india, ciò è stato possibile grazie alla voce del narratore, in fondo autonoma dalla storia e indipendente dal personaggio. La narrazione viene filtrata dalla memoria che forza in parte la veridicità del resoconto, intervenendo selettivamente sul passato. Ricostruita secondo la prospettiva della maturità, la storia è ordinata secondo un tragitto ideale, sulla cui base si forma la personalità dell'autore. Con l'uso della prima persona, l'autobiografia fonda, così, il soggetto sul proprio passato⁴⁴.

Riassumendo, *Los ríos profundos* è a tutti gli effetti un racconto autobiografico e rientra nella definizione del genere fatta da Lejeune,

⁴² Genette parla di livello *metadiegetico* (cfr. *Ibid.*, pp. 279-820).

⁴³ Cfr. E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 283-300.

⁴⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 310-20.

secondo il quale esso è « un récit rétrospectif en prose qu'un personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁴⁵.

In questo romanzo, pur non essendo dichiarata esplicitamente, l'identità autore-narratore è suggerita, oltre che dall'insufficiente indizio della prima persona, da una serie di parallelismi tra la vita di Ernesto e quella del giovane Arguedas, così come egli stesso l'ha descritta⁴⁶. Più che la coincidenza delle due persone è significativa la posizione occupata dal romanzo nel *corpus* narrativo dell'autore.

Mentre nei romanzi successivi l'autore elimina ogni riferimento alla propria persona e sceglie lo svolgimento autonomo della narrazione, non più ostacolato da un punto di vista interno, in *Los ríos profundos* esplicita la propria posizione rispetto ai problemi della realtà, giustificando e motivando su un piano individuale e spirituale la sua vocazione indigenista. A cavallo tra due epoche della sua narrativa, Arguedas si fa soggetto della propria stessa narrazione proprio per ritrovare e rafforzare la propria adesione alle rivendicazioni degli indios.

La sua posizione nei confronti della lotta degli indios è, del resto, esemplificata dalla relazione di Ernesto con il personaggio indigeno. Se, infatti, la venerazione del Cuzco, la pratica della confessione e la visione materializzata del peccato testimoniavano la mentalità indigena del ragazzo, questi partecipava sì alle rivolte degli indios e delle meticce, ma solo in veste di alleato, di sostenitore di una lotta che, a causa dell'ambiguità della sua figura sociale, egli non poteva portare avanti in prima persona.

III.2.3. *Il pluralismo e il labirinto della trama.* — Con *Todas las sangres* Arguedas si pone l'ambizioso compito di descrivere la situazione del Perù degli anni Cinquanta e di mostrare come essa risulti dall'interazione di diverse componenti etniche, sociali e politiche: « tutte le stirpi », appunto. Se pure la vicenda si svolge nella provincia di San Pedro, la prospettiva da cui parte la narrazione è decisamente nazionale e la *sierra* è vista soprattutto in rapporto allo sviluppo storico del Perù e alla sua nuova e travagliata identità. Tale sforzo di comprendere la totalità della realtà storica si ripre-

⁴⁵ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 14.

⁴⁶ Cfr. « Revista peruana del Cultura », *cit.*, pp. 9-16.

cuote a livello del discorso, nel costruito narrativo e nella caratterizzazione dei personaggi.

Il romanzo si presenta come un *collage* di momenti contrapposti, che descrivono i conflitti tra i personaggi i cui attributi si delineano essenzialmente nelle relazioni che questi intrecciano tra di loro. Così, per esempio, la figura di don Fermín non è univocamente definibile, in quanto il personaggio cambia a seconda del suo ruolo nelle diverse situazioni. Tale relativismo nel caratterizzare i personaggi — corrispondenti a precise categorie sociali — è connesso all'ottica politica che soggiace alla costruzione del racconto: le forze sociali non contano tanto di per se stesse quanto per le relazioni che si vengono a creare tra di esse.

Il romanzo è, così, un classico esempio di quel *realismo critico* di cui parla Lukács⁴⁷, per cui sono descritti «i caratteri tipici in circostanze tipiche» e più che i particolari naturalistici interessano «le forze motrici essenziali» di una determinata realtà storica. In effetti, il romanzo in parecchi punti è assai rivelatore della dinamica sociale del Perù, la cui analisi è svolta con un rigore eccezionale, se si considera la difficoltà di tenere contemporaneamente conto di realtà e comportamenti diversissimi e spesso contraddittori.

Sempre ai personaggi, troppo razionali e esemplificativi forse, è demandato il compito di motivare e di interpretare la storia.

Aboliti gli scarti temporali che segnavano gli interventi del parlante, il tempo del discorso è unico e la narrazione è articolata secondo una prospettiva storica e oggettiva: il racconto tende a nascondere il momento della narrazione e della voce esterna, mentre i fatti si sviluppano autonomamente. Il narratore onnisciente si limita, infatti, ad organizzarli in racconto. Comunque, dal racconto traspare l'opinione di Arguedas sull'orientamento dello sviluppo della società peruviana e quali tendenze del processo egli ritenga positive.

Benché la visione pluralistica ridimensioni il ruolo della comunità, questa mantiene la propria centralità, come del resto si è visto a proposito delle connotazioni positive: alla fine della storia, mentre i due fratelli e i *vecinos* sono sconfitti, essa è l'unica forza viva e progressista che rimanga nella *sierra*.

⁴⁷ Cfr. G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1970, p. 46.

Interessante è ancora notare che la figura dell'emigrato — delineata contraddittoriamente in *Yawar Fiesta* — ha, qui, un carattere preciso e una funzione essenziale. Rendón Wilka mette, infatti, al servizio della comunità l'esperienza e gli strumenti conoscitivi acquisiti in città e ne diventa il capo. Se, nel '40, l'emigrato rischiava di perdere la propria identità nel centro urbano che lo isolava e lo escludeva, nel '60 Arguedas lo considera capace di resistere al colonialismo culturale e di mantenere i legami col mondo andino. Dando più spazio all'indio acculturato Arguedas dimostra di condividere le analisi del gruppo dello «Istituto de Estudios Peruanos», il quale sostiene che sta emergendo in Perù una nuova forza sociale che si metterà alla testa di un movimento di rinnovamento nazionale. Questa teoria, detta della *cholificación*⁴⁸, sottolinea il carattere propulsivo e dinamico di quegli indios che, intrattenendo attività indipendenti, libere dal monopolio del meticcio tradizionalmente legato al proprietario terriero, emigrano socialmente alla posizione di *cholos*. La vicinanza di tale gruppo agli indios fa sì che esso indirizzi la sua attività politica verso la mobilitazione della massa contadina.

Questo personaggio concorre, dunque, alla liberazione della comunità e rappresenta nuovamente la vivacità culturale del gruppo indigeno, il quale incorpora nei propri modelli gli elementi provenienti dalla costa e dalla città.

All'interno dell'evoluzione del pensiero di Arguedas si può dire che *Todas las sangres* rappresenta il momento di maggiore concretezza politica, anche se acquisita a discapito della dimensione utopica presente negli altri due romanzi: la comunità, per affrontare la complessità dei concreti problemi politici del Perù, ha bisogno dell'intervento di un agente di cambio diverso da sé, come in fondo è l'emigrato Rendón Wilka.

III.2.4. *Il diario e il racconto.* — I personaggi dei capitoli del romanzo, in *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, sono venditori ambulanti, scaricatori di porto, prostitute, e fanno parte della nuova stratificazione sociale nata dall'unione delle due volpi: i marginali, quel 30% della popolazione di Chimbote che vive nel buio delle

⁴⁸ Cfr. G. Escobar, *Organización social y cultural del sur del Perú*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1967; J. Cotler, *La mecánica de la dominación y del cambio en el Perú*, cit.

*barriadas*⁴⁹. Privi di un'occupazione fissa, hanno una posizione sociale talmente precaria e parassitaria, che difficilmente possono rientrare nel progetto politico delineato da Arguedas in *Todas las sangres*. La lotta politica ha, qui, ceduto il passo alla protesta individuale e alla disperata resistenza contro l'alienazione, contro la disgregazione della propria identità culturale.

Le figure più significative, in questo senso, sono Moncada e don Esteban. Moncada — due volte emarginato perché negro e pazzo — si esclude volontariamente dalla società civile, facendo violenti discorsi apocalittici contro la corruzione di Chimbote. La lotta di Esteban non ha simili toni di violenza, ma costituisce, all'interno di quel mondo caotico, un elemento di speranza. Gravemente malato, non si rassegna e combatte eroicamente la morte. Non a caso, a un certo punto, l'ex-minatore riconosce la volpe mitica nel nano rosso che balla un *huayno* della *sierra* sulla piazza del mercato. Ancora una volta, con il suo romanzo Arguedas affronta un tema vivo, attuale nel dibattito tra i sociologi latino-americani, occupandosi di problemi ancora aperti. Di fatto, nei settori marginali delle città, attorno ai raggruppamenti regionali degli emigrati, stanno nascendo dei focolai di lotta, soprattutto per la casa, le cui forme di protesta sono ancora tutte da inventare. Non stupisce, allora, che il romanzo sia rimasto incompiuto.

Arguedas non è riuscito a ideare un vettore, una storia che inglobasse in un minimo di struttura quel marasma di significati e di richiami, quell'insieme di storie così disarticolate.

Parallelo è il discorso sul rapporto tra il racconto e il diario. Il progressivo distacco del narratore dalla storia, corrispondente alla diminuzione dei suoi interventi e commenti diretti, che abbiamo seguito da *Yawar Fiesta* a *Todas las sangres*, ha in questo testo l'apice. Il momento della riflessione dell'autore sulla propria persona si scinde, sotto forma di diario, dallo svolgimento del racconto e da quanto avviene nel mondo della finzione. In definitiva, l'autore sente che la propria problematica individuale è esterna alla storia, la quale, a sua volta, è costruita come testimonianza di una realtà su cui il narratore non è in grado di intervenire e che gli sfugge

⁴⁹ Quartieri periferici delle città, generalmente privi di un minimo di infrastrutture.

anche a livello di sintesi e di comprensione. Se, però, tale scissione suggerirebbe un discorso sulla frattura tra politico e personale, d'altra parte — si è notato prima — i personaggi di *El zorro de arriba y el zorro de abajo* vivono una violenza e una lotta molto più individuali ed esistenziali di quelle dei personaggi di *Todas las sangres*, per esempio.

Ecco allora che storia e diario si ricompongono e che il loro accostamento acquista un senso nel comune problema dell'emarginazione e dell'ambiguità sociale, della difficoltà di vivere in un mondo di cui non si può essere che spettatori, testimoni della propria e della collettiva disgregazione culturale.

La resistenza dell'originale e autonoma cultura *quechua* cui Arguedas si era fino ad allora appellato, era stata messa in serio pericolo dal dilagare della cultura urbana e industriale. I continui materiali culturali che la cultura andina ha dovuto inglobare e ordinare negli ultimi decenni hanno, in effetti, portato alla lacerazione del suo stesso meccanismo modellizzante, provocando un grosso disorientamento nella popolazione indigena.

Dopo aver tentato, con la stesura di quest'ultimo romanzo, di salvare in *extremis* la speranza nella *sierra* e di recuperarla a livello mitico, Arguedas prende atto della situazione e, nell'ultimo diario, scrive: « Despiden en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias »⁵⁰.

Arguedas appartiene, dunque, all'epoca che precede l'unificazione dei due mondi e, in quella attuale, non ha trovato un proprio compito. Se, infatti, il Perú sta acquistando una nuova identità meticcica, in questo processo rischia di perdere le proprie radici e di conseguenza la propria specificità culturale. Di fronte all'impossibilità di continuare ad essere voce e coscienza di una cultura che sta morendo, di fronte alla conseguente incapacità a scrivere e a lavorare, Arguedas ha preferito il silenzio.

⁵⁰ *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 270.

* * *

IV. *L'indigenismo e la scrittura*

L'opera narrativa di Arguedas segue, dunque, un unico processo che interessa sia i moduli narrativi sia la sfera tematica.

Cinque sono gli aspetti fondamentali di questa evoluzione.

1) *Amplificazione tematica*. Se la comunità di *Yawar Fiesta* ha una forte coesione interna che permette di considerarla un personaggio unico, la collettività di *El zorro de arriba y el zorro de abajo* è completamente eterogenea e disgregata. Dall'analisi di un gruppo chiuso, che agiva in un campo di azione relativamente limitato, si è passati alla descrizione dei rapporti tra ambienti e situazioni molteplici.

2) *Diminuzione dell'importanza del personaggio indigeno*. Da eroe indiscusso della « festa di sangue » in *Todas las sangres* l'indio e la comunità sono diventati la forza trainante di un pluralistico processo di rinnovamento del Perù. Nell'ultimo romanzo, invece, esso è recuperato soltanto nella sua capacità di produrre miti. Parallela e contraria è la trasformazione della figura del *cholo* che, negli ultimi due romanzi, acquista una fisionomia chiaramente positiva.

3) *Concretizzazione*. Lo scontro simbolico con i *mistis* dei due primi romanzi si concretizza, con *Todas las sangres*, nella lotta politica contro gli interessi capitalistici della costa e delle multinazionali. La protesta indigena si precisa, così, in un programma.

4) *Allontanamento dell'autore dalla narrazione*. Dalla completa adesione dell'autore alla narrazione di fatti esemplificativi si assiste, in *Los ríos profundos*, all'unificazione dell'autore con il narratore-personaggio, corrispondente all'identificazione con la causa della solidarietà con l'indio, che il protagonista viene via via scoprendo nel testo. Nel terzo romanzo, l'autore — recuperabile solo nella veste di ordinatore del materiale narrativo — si nasconde dietro al narratore onnisciente, che descrive una realtà esterna, autonoma. In *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, con la separazione netta tra il diario e il racconto, tra la narrazione e il commento, si esprime, invece, l'inconciliabilità dell'autore, dell'individuo, con il referente storico.

5) *Complicazione del costruito narrativo*. Dal romanzo a forte significazione simbolica, costruito secondo le leggi delle forme semplici della narrazione, si passa al romanzo sull'evoluzione del perso-

naggio, caratterizzato dalla successione di momenti formativi. Romanzo storico e realistico, *Todas las sangres* è, piuttosto, dato dall'alternarsi di differenti situazioni di conflitto tra i numerosi personaggi. Infine, nel romanzo postumo, al diario si contrappone un romanzo privo di una reale organizzazione narrativa.

Variando così, a seconda dei racconti, i tipi di narrazione, Arguedas dimostra l'estrema duttilità con cui usa lo strumento della scrittura e si pone al fianco di autori come Vargas Llosa che, per la loro attenzione all'innovazione stilistica e narrativa, gli sono stati spesso contrapposti. È doveroso, infatti, riscattare i romanzi di Arguedas da una critica che si rivolge esclusivamente ai valori di contenuto e farli rientrare nel filone della più importante letteratura ispano-americana contemporanea, che si contraddistingue proprio per l'originalità della scrittura.

Le variabili fanno risaltare, per contrasto, la coerenza dell'autore al proprio tema centrale: l'indio e la sua cultura. Unire il primo alla seconda, parlare della comunità servendosi dei suoi miti e dei suoi simboli, è stato il merito fondamentale di Arguedas. In tal modo, oltre a rendere coerenti e unitari i suoi testi, Arguedas ha aperto all'interesse generale un tema che altrimenti avrebbe potuto chiudersi in un'ottica provinciale: la cultura indigena si sintetizza, infatti, nel valore universale della solidarietà, espressa dalla struttura comunitaria dell'*ayllu*. La *sierra*, la comunità si oppongono allora alla forma economica dell'individualismo, al capitalismo, come l'uguaglianza allo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, la mancanza di interesse all'« ambizione » degli spagnoli, l'eredità comunitaria all'alienata cultura degli stranieri.

In tale direzione si può, infine, riprendere quanto Arguedas stesso dice nell'articolo *Razón de ser del indigenismo en el Perú*: « La narrativa actual, que se inicia como *indigenista*, ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de *indigenista* en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa y de la promesa que significan o constituyen para el resultado final del desencadenamiento de las luchas sociales en que el Perú y otros países semejantes de América Latina se encuentran debatiéndose »⁵¹.

Erica Gay Di Carlo

⁵¹ *Razón de ser del indigenismo en el Perú*, in « *Visión del Perú* », 1970, n. 5.

ZOLA E L'ARTE UFFICIALE

(«Le Sémaphore de Marseille», 1871-1877)

1871-1877 — La situazione storico-artistica.

La terza Repubblica, nata dall'indignazione nazionale dopo la sconfitta di Sedan, vive i suoi primi anni in modo provvisorio e precario. L'insurrezione parigina, il soffocamento della *Commune*, l'opera di riorganizzazione impegnano i francesi che, dopo un fallito tentativo di restaurazione monarchica nel 1873, restano in un regime repubblicano paradossalmente dominato dai «royalistes». L'agitazione anima il paese che, rinnovato nelle strutture economiche, sostiene l'avvio nel 1875 della Costituzione della repubblica parlamentare. Le elezioni del 1876 portano al successo l'alta borghesia, la stessa società capitalista e liberale della Monarchia di Luglio, che dispone di un'accresciuta potenza dal momento che il denaro, lo sviluppo scientifico tecnologico ed economico, fondano e accompagnano la sua ascesa. Carente com'era di tradizione, essa si caratterizza per un torpore culturale che la rende ostile ad ogni istanza di rinnovamento. Nel mondo dell'arte, e più specificamente nella pittura, mentre l'Accademismo trionfa nei *Salons*, sostenuto da un pubblico che accoglie come «arte» prodotti ripetitivi e a buon mercato, solidarizzano tra loro alcuni artisti che disdegnano la mitologia, rifiutano la scelta erudita del soggetto ostentandone il disprezzo. Nel corso di questi anni si radicalizzano gli scontri tra gli artisti ufficiali, gli artisti di successo e quelli che vivono isolati, che mettono in discussione le convinzioni dominanti, che realizzano esperienze nuove che li portano a formulare, nel tempo, «nuove teorie»; quelli che saranno chiamati «impressionisti», che con questo nome resteranno nella storia¹. L'Ottocento si è identificato con questi ultimi

¹ La prima esposizione impressionista fu realizzata nel 1874 in una sala appartenente a Félix Nadar, al N. 35 del boulevard des Capucines. Ivi furono

consacrando in un trionfo mondiale, quale rivendicazione sui tempi difficili. Solo di recente gli storici dell'arte, nel ricostruire lo sviluppo storico-artistico del periodo, mostrano un crescente interesse verso opere nelle quali, in ultima analisi, non tutto era vacuo e convenzionale, verso quei pittori che più immediatamente hanno espresso lo spirito dell'epoca: la borghesia al potere con i suoi gusti, le sue aspirazioni, le sue tendenze. Il processo di revisione è reso arduo dalla difficoltà di raggiungere i prodotti di questa pittura ufficiale perché relegati, dopo il successo degli impressionisti, in depositi o in oscuri musei di provincia. Già da alcuni anni si conducono ricerche e lavori d'inventario per reperire le centinaia di tele acquistate dallo Stato ai *Salons* o direttamente dagli artisti, si approfondisce la conoscenza di quelle ritrovate, si cerca di far luce sui rapporti tra l'arte e lo Stato.

Le note artistiche, che Zola invia nel corso della collaborazione al «*Sémaphore de Marseille*»², anche se prive del taglio vigoroso che è usuale allo scrittore, forniscono particolari che interessano la

raggruppati i dipinti di Monet, Degas, Pissarro, B. Morisot, Sisley, Cézanne e altri. Fu a proposito della tela di Monet *Impression: Soleil levant*, che il critico Louis Leroy, del «*Charivari*», conio la denominazione di «*Impressionnistes*».

² Tra il 1871 e il 1877 Zola pubblicò nel giornale «*Le Sémaphore de Marseille*» circa 1800 articoli sotto il titolo generico di *Lettres de Paris* (lo stesso titolo delle «*chroniques*» che nello stesso periodo mandava alla rivista piomburghese «*Le Messenger de l'Europe*», ma di contenuto diverso), la maggior parte non firmati. Molti di essi erano «*comptes rendus*» dei *Salons* e delle manifestazioni ufficiali di pittura che si svolgevano nella capitale, e non sono mai stati ripubblicati (salvo qualche eccezione), nemmeno nelle recenti sillogi consacrate a Zola «*critico d'arte*»: E. Zola, *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et Robert J. Niess, précédés d'une étude sur *E. Z. critique d'art* de F. W. J. Hemmings, Genève, Droz, 1959; M. Kanes, *L'atelier de Zola*, Genève, Droz, 1963; *Salons et études de critique d'art*, 1866-1896, nel t. XII delle *Oeuvres complètes d'Emile Zola*, avec notices et notes de Henri Mitterrand, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969. In attesa di poter pubblicare una più vasta raccolta di questi articoli, non tutti ugualmente interessanti e che non hanno trovato posto nella citata edizione delle *Oeuvres complètes* che ha messo insieme, come dice H. Mitterrand a p. 1060 del vol. cit., unicamente «*les textes signés d'Emile Zola (ou d'un pseudonyme)*», abbiamo creduto opportuno presentare quanto di essi ci è sembrato utile al fine di far conoscere uno Zola «*inedito*» o quasi, diverso comunque dallo Zola critico d'arte sì, ma della sola arte impressionista che è ormai universalmente noto.

vita artistica di quegli anni, riflettono lo spettacolo frivolo della vita parigina, commentano il modo con il quale il potere vive i propri rapporti con il mondo dell'arte.

L'arte e il pubblico.

«*L'art est moins libre que sous l'Empire*» scrive Zola in una breve nota sul «*Sémaphore*»³, sulle cui colonne segue, per qualche anno, lo sviluppo dell'arte ufficiale insieme ai primi passi della Repubblica nascente. Il ruolo di «*chroniqueur*» che gli è stato affidato, e di cui sa di non poter fare a meno⁴, conferisce alle sue cronache un interesse storico e lo matura in uno stile deciso ma non «*di assalto*»⁵. Esse si inseriscono in contesti di attualità e solo da una lettura integrale, e non senza difficoltà, si può evincere la situazione artistica del momento; la frammentarietà che le caratterizza, e le differenzia da quelle inviate ad altri giornali⁶, non intacca la ricchezza delle informazioni.

I suoi *comptes rendus* sui *Salons*, che vanno dal 1872 al 1877, da un'arida elencazione di opere e artisti trapassano ad un esame sommario dei generi e delle tendenze dominanti. Queste ultime, condizionate dall'*Ecole des Beaux-Arts* e dalle istituzioni analoghe che mirano ad esaltare la dottrina ufficiale del regime, attraverso le rappresentazioni di una vita calma e dell'ordine instaurato dalle

³ *Sém*, 30 janvier 1873.

⁴ Alla caduta dell'Impero e dopo la proclamazione della repubblica Zola, insieme ai suoi, ritorna a Marsiglia, da dove parte per Bordeaux l'11 dicembre, «*hanté de trouver une situation*» che lo aiuti a risolvere i gravi problemi economici in cui si dibatte e per i quali tenta numerose soluzioni. È da Bordeaux che il 14 febbraio 1871 inizia la collaborazione al «*Sémaphore de Marseille*».

⁵ L'evoluzione stilistica del giornalismo di Zola, tra il 1865 e il 1870, è così sottolineata da Martin Kanes: «*Parti de 'l'école lyrique de 1873' dont il a pris Musset comme symbole, il va vers une manière plus tranchante, plus moqueuse. Cette manière s'exprime pendant un certain temps par l'esprit, la satire et même le cynisme ... L'atmosphère politique et sociale de 1869-1870 lui fournit un motif d'indignation et lui permet enfin de joindre l'émotion à l'intelligence, d'écrire comme il le dit 'avec le sang et les nerfs'*» (in *L'Atelier de Zola*, cit., p. 18).

⁶ «*La Cloche*» riceve due articoli di Zola sul *Salon* 1872, mentre le «*Messenger de l'Europe*», che lo avrà come collaboratore per alcuni anni, pubblica un'analisi documentata sull'arte francese negli anni 1875 e 1876.

monarchie accentratrici, attingono i loro temi alle leggende, alla storia e all'attualità. L'ecllettismo che ne deriva e che domina i *Salons* così rivive plasticamente in alcune righe, scritte da Zola « au fond d'une sorte de cauchemar »: « La seule impression qui me soit restée est celle d'un fouillis extraordinaire de couleurs, dansant, papillonnant; çà et là surnagent une grande femme nue, un christ en croix suave, des arbres dans des paysages, et des soldats, et des lutteurs, et des marquises, et des animaux à remplir l'arche de Noé »⁷. In particolare: « Les grandes toiles sont nombreuses. Le genre historique, très abandonné, fournit pourtant encore des morceaux fort intéressants. Seulement, la foi manque aux artistes, et les grandes toiles ne sont plus que des petites toiles grandies outre mesure »⁸. « On se rattrape sur la dimension si la qualité reste inférieure »⁹. Per i giovani pittori, la storia rappresenta uno schermo su cui è agevole proiettare i gusti della società, ricostruire, attraverso il passato, le istanze culturali e politiche del momento non prive talora di senso civico: « ... les jeunes peintres n'abandonnent pas la grande peinture, car il s'agit pour eux de gagner le prix du Salon, ce prix institué justement pour perpétuer les vastes toiles »¹⁰.

Dalla lettura delle note si evince che, nel corso di questi anni, le scene di guerra, pur gradite al pubblico, risultano limitate come numero e ridotte come formato in conseguenza dell'invito rivolto ai pittori di ritirare dal *Salon* 1872 alcuni quadri rappresentanti la ferocia prussiana nell'ultima guerra. « Depuis longtemps, le nombre des toiles exposées n'avait été si restreint; il est de quinze cents, lorsque les autres années il montait de trois à quatre mille. Il se trouvera encore réduit par la prière que le gouvernement a faite à certains peintres de retirer leurs tableaux, représentant des actes de barbarie commis par les Prussiens dans la dernière guerre. Les peintres ont compris la délicatesse peut-être exagérée qui dictait cette demande, et le besoin de ne pas fâcher la Prusse, à l'heure où l'on négocie avec elle. D'ailleurs, M. Jules Simon a fait dire à ces artistes que, pour les dédommager, l'Etat achèterait leurs tableaux et

⁷ *Sém*, 4 mai 1875.

⁸ *Sém*, 4 mai 1875.

⁹ *Sém*, 4 mai 1876.

¹⁰ *Sém*, 4 mai 1877. In realtà le « Prix du Salon » è un'istituzione sorta nel 1874 e della quale Zola tratta ampiamente nelle sue cronache.

les enverrait dans les musées de province »¹¹. Ed ancora nel 1875: « Avez-vous remarqué que les tableaux de bataille eux-mêmes se sont rapetissés jusqu'à pouvoir orner des tabatières? Où est le temps où Yvon peignait des toiles colossales qu'on avait peine à caser au musée de Versailles? Peut-être est-ce une conséquence de nos défaites »¹².

Tra i pittori apprezzati dai contemporanei, ma che sembrano del tutto dimenticati, figurano i nomi di Neuville, Berne, Bellecour e Detaille. Il giudizio che Zola esprime su Meissonier, pittore di scene militari, e di un suo quadro in particolare, in una nota opportunamente redatta, è di netto distacco dal clamoroso trionfo di questo pittore, il cui successo sembra sia legato alla scelta dei soggetti e alla sua specialissima tecnica: « Une autre question a occupé Paris, je parle du Paris des lettres et des arts; cette question est celle du tableau de Meissonier, intitulé *Dix-huit cent sept*, et représentant un escadron de cavalerie défilant devant Napoléon, après la bataille de Friedland. Le peintre des petites toiles larges comme la main a voulu faire grand cette fois. Son tableau a près de deux mètres de long. Il a été vendu trois cent mille francs à un américain. Je dois ajouter que cette toile exposée religieusement a laissé le public très froid. C'est de la peinture propre et rien de plus. L'art est certainement ailleurs, dans les toiles vécuës où l'on sent une personnalité vivante d'artiste. Un mot cruel a été dit, qui me semble juger très finement le tableau: ' tout paraît en fer, excepté les cuirasses qui sont en carton ' »¹³. In realtà, oltre alla pittura militare, Meissonier consacrò il suo tempo alla ricostruzione dei modesti divertimenti della borghesia in formati estremamente ridotti; ciò rispondeva ai bisogni di una clientela avida di possedere un buon numero di opere d'arte in uno spazio relativamente ristretto, ed esibire, così, in modo concentrato le proprie ricchezze.

La pittura del *paesaggio* gode di una presenza incisiva nei *Salons*: la scuola del « plein air » dopo i primi riconoscimenti del periodo romantico e dopo le conquiste dell'epoca realista, si sviluppa largamente sia nell'arte ufficiale che nei gruppi indipendenti.

¹¹ *Sém*, 10 mai 1872.

¹² *Sém*, 4 mai 1875.

¹³ *Sém*, 18 décembre 1875.

Zola informa i lettori della morte di alcuni maestri¹⁴, il cui esempio aveva generato un pullulare di vocazioni: « Quant au paysage, il y demeure la gloire de notre école contemporaine. Les maîtres s'en sont allés, Troyon, Théodore Rousseau, Millet, Corot; mais les élèves restent ». Tra questi segnala « les toiles puissantes de M. Harnpignies, nettes et colorées; les vues de Bordeaux de M. Boudin, des tableaux d'un gris argentin si vrai et si doux; les marines de M. Lapostolet, un artiste que les jurys refusaient hier encore et qui est en train de devenir un maître; le *Quai d'Orsay* de M. Guillemet, une vue de Paris toute grouillante, la Seine, les ponts, les bords si finement colorés de la rivière. Je suis obligé ici d'être injuste car il me faudrait citer trop de monde »¹⁵.

Anche il *ritratto* sembra impegnare non pochi pittori, dal momento che esso diventa accessibile ad un ceto sociale più vasto. Oltre i ritrattisti noti, Zola scrive di M. Ile de Jacquemart con il ritratto di Thiers (*Salon* 1872), di M. Dufaure con quello della Comtesse de Castellane (*Salon* 1873), del pittore russo Harlamoff con i ritratti di M. e M.me Viardot (*Salon* 1875) e di Tourguéneff (*Salon* 1876). Sul ritratto di Sarah Bernhardt, dipinto da Claris per il *Salon* 1876, Zola dice semplicemente: « Une étrange figure, un peu tordue sur un canapé ». Del resto, nessun giudizio di valore accompagna le annotazioni di questa costosa specialità che, nel corso degli anni, sembra abbia contribuito a trasformare in borghesi un certo numero di artisti.

Le cronache che mirano ad informare i lettori marsigliesi del modo in cui evolve l'atmosfera che circonda l'apertura dei *Salons* datano l'origine del « Vernissage ». « C'est demain qu'ouvre le Salon annuel. Hier, a eu lieu la répétition générale. Les portes sont restées ouvertes aux artistes qui ont voulu vernir leurs toiles ou s'assurer simplement de la place qu'elles occupent ... J'ajoute qu'un assez grand nombre de curieux entrent à la suite des artistes. Il suffit d'avoir un nom quelconque dans les arts ou dans les lettres pour pénétrer. Le Salon est encore un fruit défendu qui a cette saveur tant aimée des Parisiens »¹⁶.

¹⁴ Cf. *Sém*, 23 janvier 1875: *La mort de Millet*; 26 février 1875: *La mort de Corot*.

¹⁵ *Sém*, 4 mai 1875.

¹⁶ *Sém*, 30 avril 1874.

Qualche anno dopo Zola riferisce come le esigenze tecniche degli artisti insieme alle abitudini ormai acquisite dei letterati e dei critici abbiano reso solenne ed ambito il giorno del « Vernissage »: « La veille de l'ouverture est appelée le jour du vernissage. Il est du dernier bon ton de voir ainsi le Salon avant tout le monde. A Paris, les premières sont très recherchées, et entrer un jour avant le public payant paraît une chose exquise. On voit les peintres, entourés du petit groupe de leurs fidèles, stationner religieusement devant leurs oeuvres. De riches amateurs semblent déjà faire leurs choix. C'est un coup-d'oeil fort pittoresque, le petit monde des arts dans son intimité »¹⁷. Ed ancora: « L'ouverture du Salon de peinture a eu lieu hier, au milieu de la cohue la plus brillante qu'on puisse voir. Le spectacle était encore plus dans les salles que sur les murs; les grandes mondaines de l'Empire, les actrices en vogue de Paris, toutes les femmes qu'on rencontre dans les salons, dans les théâtres, au bois, aux solennités de tous genres, s'étouffaient là, en toilettes de gala, avec des traînes de soie et de velours sur lesquelles il était bien difficile de ne pas marcher; la plupart même avaient hardiment renoncé aux chapeaux, pour étaler des coiffures de bal, de simples branches de fleurs attachées dans les cheveux. Jamais je n'avais vu un tel luxe au milieu d'une telle poussière. Je ne parle pas des hommes, des peintres, des écrivains, des notabilités politiques et financières, de ce tout Paris fatal qui se croirait déshonoré s'il n'assistait pas à toutes les ouvertures imaginables. Dès une heure de l'après-midi, on s'écrasait dans les salles. On peut évaluer les visiteurs au nombre de sept à huit mille. Le matin, toutefois, il n'y a eu que les artistes, les amateurs, les personnes en vue, petit monde désireux de se saluer entre soi et de suivre l'usage aristocratique qui consiste en cette circonstance à aller déjeuner chez Ledoyen, le restaurant voisin des Champs-Élysées. La véritable foule n'est arrivée que l'après-midi. Je ne citerai personne. Tout le monde y était: c'est plus court, et c'est tout aussi clair. »¹⁸ « L'ouverture du Salon » sembra dunque rappresentare un insostituibile momento della vita mondana. Zola annota in modo attento e puntiglioso la collocazione sociale e gli atteggiamenti degli invitati trasmettendo al let-

¹⁷ *Sém*, 2 mai 1877.

¹⁸ *Sém*, 3-4 mai 1874.

tore quella sensazione di lusso abbagliante e di colloqui sussurrati che caratterizzano i ritrovi privilegiati del mondo borghese; mentre, nelle cronache che seguono, il suo sguardo sul « public des dimanches » appare frettoloso, il suo commento distaccato e quasi sprezzante: « Rien n'est curieux comme ce public des dimanches devant les tableaux; ce sont des bourgeois, des employés, des ouvriers, tout le petit peuple qui n'est libre que le dimanche, et qui ne se soucie pas de dépenser vingt sous pour voir des images. En effet, il ne s'agit que de voir des images, le Salon est pour ces curieux comme un beau livre illustré, comme une collection du « Magasin pittoresque » qu'ils feuilletent avec une extase et des enthousiasmes de grands enfants. Les sujets des toiles seuls les intéressent. Ils s'écrasent devant les tableaux à effet, adorent les scènes militaires, se soucient fort peu des paysages et des portraits »¹⁹. Egli non manca di informare i lettori sulle opere che godono i favori del pubblico, sottolineando nelle preferenze indicate da questo la pittura del realismo soggettivo tendente a particolari descrittivi come: *Combat sur une voie ferrée* di Neuville (*Salon* 1874); *La Rêverie* di M. Jacquet (*Salon* 1875); *La pêcheuse* di M. Vallon (*Salon* 1876); *Le Marché aux fleurs* di Firmin Girard; *Nouveau Commis* di M. Vibert (*Salon* 1877). Le annotazioni, prive di ogni postulato estetico, non mancano però d'interesse dal momento che realizzano modelli visivi di vita e di comportamento. « D'ailleurs — scrive Zola, — cet engouement du peuple pour les expositions de peinture prouve une chose, c'est que si l'éducation artistique de la foule n'est pas encore faite, la foule tout au moins commence à s'intéresser aux choses de l'art »²⁰.

La sua riflessione appare pertanto semplicistica in rapporto al problema sollevato dalle note che precedono: in esse Zola, che ha indicato i limiti della classe borghese nel suo pieno trionfo, ha descritto « le petit peuple » nel suo atteggiamento ignorante e maldestro ma non ha ricercato le cause dell'arretratezza e della discriminazione.

¹⁹ *Sém*, 21 juin 1876.

²⁰ *Sém*, 21 juin 1876.

Le giurie dei *Salons*.

Se le scelte del grande pubblico rappresentano un elemento di valutazione nel considerare come rappresentative le opere di una data epoca, non si possono certo tralasciare quelle dei funzionari preposti alla cultura, per il fatto che una certa storia dell'arte si basa anche su creazioni conformi al loro gusto.

Nel 1873 Zola informa sulle operazioni che precedono la formazione della giuria: « Les artistes espéraient qu'on rétablirait le suffrage universel c'est-à-dire le vote de tous les peintres qui ont exposé une fois. Une pétition dans ce sens, signée de trois cents noms, est restée sans réponse »²¹. Nel 1875 comunica le innovazioni inerenti l'elezione della nuova giuria, costituita da quindici membri sorteggiati dai quarantacinque precedentemente eletti con suffragio universale, insieme ai cinque nominati direttamente dall'Amministrazione²². Alla nota, che lascia sperare in una maturazione più democratica dei rapporti tra l'arte e lo Stato, si aggiungono le osservazioni del novembre dello stesso anno: « Quant aux Salons annuels, le règlement sera celui-ci: chaque artiste enverra seulement deux oeuvres; le jury sera nommé par les artistes décorés ou médaillés »²³. Segue un giudizio limitativo sulla giuria in carica nel 1876: « Un fait à remarquer, c'est que le jury, aujourd'hui qu'il est nommé au scrutin, restreint il est vrai, ne diffère sensiblement pas des jurys que l'administration choisissait autrefois »²⁴.

Il lavoro che essa svolge appare pertanto selettivo: nel 1872 il *Salon* riceve solo millecinquecento tele; il numero è limitato dalla richiesta espressa dal governo di non esporre tele aventi a soggetto le vicende storiche di quegli anni, facendosi carico dell'acquisto delle stesse per poi inviarle nei musei di provincia²⁵. Nel 1873 delle seimila tele sono accettate quattromila, mentre nel 1874 « à peu près la moitié, n'ont pas été jugées dignes d'être exposées aux yeux du public »²⁶. Zola riferisce, nel corso degli anni che seguono, « que le jury s'est montré d'une telle sévérité, qu'il y aurait tout intérêt pour

²¹ *Sém*, 30 janvier 1873.

²² *Sém*, 26-27 mars 1875.

²³ *Sém*, 21-22 novembre 1875.

²⁴ *Sém*, 26-27 mars 1876.

²⁵ *Sém*, 10 mai 1872.

²⁶ *Sém*, 28 avril 1874.

les artistes à ce que le public lui-même révisât le jugement»²⁷. Ed ancora: « Cette année ce jury, où sont entrés quelques juges puissants et sévères, a fait un véritable massacre de tableaux »²⁸. E per finire: « Il est vrai que le jury, cette année, serait, dit-on, résolu à se montrer d'une sévérité inexorable, pour épurer le plus possible l'exposition »²⁹. La giuria attende così al compito di vegliare sul compromesso che caratterizza la specificità ideologica di quest'arte che si propone di conciliare le convinzioni derivanti dal passato e le speranze suscitate dall'avvenire.

La produzione artistica dei *Salons* è di conseguenza assorbita dai collezionisti e dai ceti borghesi che in essa si riconoscono senza riserve. Le cronache del « Sémaphore » del 1873 informano i lettori sulla vendita della collezione « Laurent Richard » e « Carpeaux », mentre nel 1875 riferiscono le quotazioni di Corot e di Millet. « On vient de mettre aux enchères à l'Hôtel des Ventes les dessins laissés par le peintre Millet. Il y a eu deux vacations qui ont produit le chiffre formidable de 431.000 Frs., près du demi-million. Certains dessins ont atteint un prix fou: un *Parc à moutons* 12.000 Frs., la *Fin de la Journée* 10.400 Frs., un *Berger gardant son troupeau* 10.600 Frs., ... Les amateurs sont réellement pris de la folie. En aucun temps les oeuvres d'art n'ont soulevé de pareilles batailles à coup de billets de banque »³⁰. Nel 1876: « On vend en ce moment, à l'hôtel Drouot la Galerie de M. Schneider. Certains tableaux sont montés à des prix fabuleux. On ne peut pas dire que la peinture ne se vend pas »³¹. E nel riferire sulla vendita della galleria Oppenheim, nel 1877, informa sulle quotazioni di alcuni pittori: « Une chose que je constate avec regret, c'est que le roi de la vente a été le peintre Meissonier, cet artiste de l'infiniment petit: cinq tableaux de lui sont montés au total à trois cent vingt-cinq mille cinq cents francs. *Le portrait du sergent*, à lui seul, a été acheté cent mille francs, tandis que le merveilleux tableau d'Eugène Lacroix *Les deux Foscari* a été adjugé à soixante-dix mille cinq cents francs. D'ailleurs, c'est déjà là un joli prix. Voici quelques autres prix: un

²⁷ *Sém*, 16 avril 1875.

²⁸ *Sém*, 22 avril 1876.

²⁹ *Sém*, 23 mars 1877.

³⁰ *Sém*, 15 juin 1875.

³¹ *Sém*, 9-10 avril 1876.

Paturage de Troyon, 62.000 fr.; *Le Ravin de Fromentin*, 15.000 fr.; *le Coup de canon*, de Berne-Bellecour, 24.000 fr., *le Rexbribicien* de Gérôme, 30.500 fr., *Le chemin dans la forêt*, de Diaz, 14.300 fr. C'est encore ici l'occasion de faire remarquer que la République n'empêche pas les arts de prospérer »³².

Gli ambienti ufficiali esaltano i pittori con onori e ricompense e le note del « Sémaphore », pur eloquenti nelle aride elencazioni dei nomi degli artisti *médaillés*³³, dei vincitori dei « Prix de Rome »³⁴ e « Prix du Salon »³⁵, appaiono particolarmente utili alla ricostruzione storico-artistica del periodo stesso. A tal fine, conviene ricordare l'aria di rivolta che precede e segue le mostre ufficiali, le contro-esposizioni che annualmente si realizzano e come Zola abbia nel 1874 comunicato ai lettori il felice tentativo realizzato dal gruppo degli Impressionisti³⁶; e dall'augurio ad essi formulato con slancio ed immediatezza si riconosce l'ammirazione e la simpatia che lo lega al gruppo.

Accanto a coloro che lottano con coraggio, egli non trascura la presenza di altri che subiscono tragicamente i riflessi di questa

³² *Sém*, 28 avril 1877.

³³ *Sém*, 14 juin 1872; 6 novembre 1873; 30 mai et 11 août 1874; 27 mai 1875; 30 mai 1876; 24 mai 1877.

³⁴ *Sém*, 12 novembre 1872; 1 août 1873; 29 juillet 1875; 30 juillet 1875; 31 juillet 1875; 4 juillet 1876.

³⁵ *Sém*, 9 juin 1874; 30 mai 1876; 24 mai 1877.

³⁶ « Je dois vous signaler la très honorable tentative faite par trente artistes associés. Ils ont formé entre eux une société coopérative pour l'exposition et la vente de leurs oeuvres. Les statuts, fort bien faits, sont très compliqués pour que je vous les donne ici. D'ailleurs, on peut juger dès aujourd'hui des efforts de la société, car elle vient d'ouvrir sa première exposition, boulevard des Capucines, dans les mêmes ateliers de Nadar. Je sors de cette exposition, et je ne puis qu'applaudir à l'audace heureuse de ces peintres et de ces sculpteurs qui, sans vouloir protester contre le Salon réglementaire, ont pensé qu'il suffirait de s'entendre pour se faire connaître du public et se mettre en rapport direct avec les acheteurs. Je signalerai particulièrement, parmi les toiles qui m'ont frappé, un paysage très remarquable de M. Paul Cézanne, un de vos compatriotes, un Aixois, qui a fait preuve d'une grande originalité; M. Paul Cézanne, qui lutte depuis longtemps, a un véritable tempérament de grand peintre. Je vous indique en outre des *Etudes de danseuses*, de M. Degas; des paysages de MM. Pissarro, Monet, Béliard et Sisley; enfin, diverses toiles très intéressantes de Mme Morisot et de MM. Renoir, Bracquemont, Colin et Boudin. Bonne chance aux jeunes » (*Sém*, 18 avril 1874).

artificiosa organizzazione del successo: « Le peintre Tassaert s'est asphyxié de misère dans un taudis de la rue du Géorama. Il était âgé de soixante-quatorze ans. Il avait eu de grands triomphes... Mais, peu à peu l'indifférence du public était venue... Tassaert avait vu chaque jour ses embarras d'argent s'accroître. Il a dépensé sa dernière pièce blanche pour acheter un boisseau de charbon »³⁷. Nella lunga nota pubblicata per il suicidio del pittore Marchal Zola puntualizza meglio il suo pensiero: « Et maintenant veut-on savoir au juste de quoi est mort Charles Marchal? Cela est bien triste à dire, mais il est mort du succès trop facile qu'on lui avait d'abord fait. En somme, il n'y avait en lui qu'un joli talent, sans aucune solidité. Il était certainement médiocre. Or, on salua ses débuts avec une complaisance exagérée; la presse tout entière s'occupait de lui; la foule moutonnière s'écrasa devant ses tableaux. Jamais on ne s'était autant exclamé, même pour le génie. De là, fatalement, de grandes espérances... Mais tout ce faux bruit s'était apaisé, la vraie vérité se faisait jour, le peintre se voyait délaissé, au lieu de grandir. Le succès allait à d'autres et le cœur de l'artiste saignait. On comprend alors qu'un matin de suprême découragement, il ait emprunté un pistolet pour en finir... je le dis en vérité, c'est le trop bel accueil fait à sa médiocrité qui a tué cet homme »³⁸.

I provvedimenti amministrativi.

Zola non tralascia di segnalare ai lettori anche alcuni interventi di carattere amministrativo, utili alla comprensione di un passato che non manca di legami con il nostro tempo.

Nel 1875 comunica la tanto attesa apertura di una galleria al Louvre, costituita dai quadri provenienti dal Lussemburgo.

Quest'ultimo era considerato una tappa tra il *Salon*, in cui l'allievo esponeva accanto al maestro, e il Museo reale che accoglieva i capolavori dei maestri consolidati nella gloria, dopo la morte: « On vient d'installer, au musée du Louvre, une nouvelle galerie, qu'on pourrait appeler la galerie du dix-neuvième siècle. On a mis là les toiles des maîtres morts dernièrement, toiles qui étaient

³⁷ *Sém*, 28 avril 1874.

³⁸ *Sém*, 4 avril 1877.

restées jusqu'à présent au Luxembourg. Parmi les maîtres représentés, je citerai les plus célèbres: Chasseriau, Delaroche, Flandrin, Paul Huet, Ingres, Théodore Rousseau, Ary Scheffer, Troyon, Horace Vernet, Delacroix »³⁹. « On parle aussi de la *Naissance d'Henri IV*, de Deveria, cette oeuvre de début que le peintre, mort jeune, n'a jamais surpassée »⁴⁰.

Alcuni interventi, che si susseguono nel volger degli anni, pur lodevoli nell'intento, si rivelano completamente inutili. Charles Blanc apre il « Musée des Copies » nei primi mesi del 1873. Chennevières ne decide la chiusura qualche mese dopo: « Un des premiers actes de M. de Chennevières, le nouveau Directeur des Beaux-Arts, a été de condamner et de fermer le Musée Européen, dit le Musée des Copies. On ne saura nier que c'est une mesure sage. L'invention de M. Charles Blanc, très louable en elle-même, cette idée de réunir toutes les copies de tous les chefs-d'oeuvre épars dans les différents musées de l'Europe, avait eu un résultat pratique déplorable »⁴¹. Del resto, Zola aveva condannato l'iniziativa nel momento in cui era sorta: « Le Musée des Copies est enfin ouvert. Ce n'est certes point un succès! L'idée, très séduisante d'abord, de réunir les copies des tableaux célèbres, exécutées par nos premiers artistes, offre mille difficultés, dès qu'on entre dans la pratique. D'abord, peu de ces copies sont bonnes, car rien n'est rare comme un copiste fidèle. Il faut des aptitudes toutes particulières: les grands artistes sont généralement de très mauvais copistes. ... Enfin, les résultats obtenus ne vaudraient pas l'argent que le gouvernement dépenserait pour mener le projet de M. Charles Blanc jusqu'au bout. Les curieux sont peu nombreux, et l'on juge sévèrement les toiles exposées »⁴². Oggi, la *Salle Melpomène* che conserva la maggior parte delle copie di pittura possedute dalla *Ecole de Beaux-Arts*, realizza in parte l'idea del « Musée des Copies » che ebbe così breve vita.

Dalle cronache del « *Sémaphore* » si apprende, inoltre, che i primi passi per l'organizzazione della « Société des artistes français », riconosciuta ufficialmente dallo Stato solo nel 1881, furono mossi

³⁹ *Sém*, 19 janvier 1875.

⁴⁰ *Sém*, 3 octobre 1874.

⁴¹ *Sém*, 1er janvier 1874.

⁴² *Sém*, 18 avril 1873.

da Chennevières nel 1874: « Je me contenterai de vous signaler, en terminant, un document d'un vif intérêt qui vient de paraître à l'« Officiel ». Il s'agit d'un rapport de M. de Chennevières, le nouveau Directeur des Beaux-Arts, dans lequel il recommande la création d'une Académie nationale des artistes français. Plusieurs de ces Académies existent déjà à l'étranger. Les artistes seraient enfin appelés à se gouverner eux-mêmes; le rôle de l'Académie serait très large: enseignement général, organisation des expositions, distribution des récompenses, en un mot tout ce qui intéresse le monde des arts. Ce serait une révolution complète, excellente à coup sûr dans les résultats qu'elle aurait. Un projet de statuts, signé déjà par plus de deux cents artistes, accompagne le rapport de M. de Chennevières, auquel on ne saurait donner trop d'éloges pour son intelligente initiative »⁴³. L'iter intrapreso sarà dunque lungo e faticoso ma Zola, che nutre fiducia nella fermezza e audacia del nuovo direttore *des Beaux-Arts*, sembra non valutare appieno le difficoltà che si frappongono: « M. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, est en ce moment très attaqué. Je vous ai dit les ennuis qu'il a rencontrés en voulant pousser les artistes à se mettre en société, comme en Angleterre. Cependant, malgré les protestations qui se sont élevées, les choses n'en marchent pas moins leur train; la commission, nommé le 10 janvier, s'est réunie avant-hier chez M. Daubigny, et a élu une sous-commission chargée d'élaborer un projet de statuts »⁴⁴. Le sue speranze sembrano, del resto, trovar ragione nella ferma posizione assunta da Chennevières nel corso della battaglia per l'assegnazione del « Prix du Salon »⁴⁵: « M. de Chennevières donne sa démission de directeur des Beaux-Arts, devant l'étrange attitude du jury de peinture qui a refusé de décerner le Prix du Salon. Il voit là une attaque à son administration »⁴⁶.

Zola, da attento cronista che è, lungi dall'applaudire la nuova

⁴³ *Sém*, 14 janvier 1874.

⁴⁴ *Sém*, 29 janvier 1875.

⁴⁵ « Le prix du Salon consiste en une pension qui doit fournir au jeune artiste le plus méritant les moyens d'aller passer trois ans à Rome. Or ce prix, de création ministérielle, est très mal vu par l'Institut et par les anciens prix de Rome. Plusieurs membres du jury parlent de donner leur démission plutôt que de le décerner ». (*Sém*, 30 mai 1874).

⁴⁶ *Sém*, 7-8 juin 1874.

iniziativa, evidenzia gli intrighi e le gelosie che affliggono il mondo ufficiale: « D'après le décret ministériel, ce devait être le jury de peinture qui décernerait le « Prix du Salon ». Or le jury, composé en grande partie de professeurs et d'anciens lauréats de l'École des Beaux-Arts, a vu là une sorte de concurrence au prix de Rome, une atteinte portée à la maîtrise de l'École. Aussi, après plusieurs séances agitées, a-t-il fini par se refuser à décerner le prix, et donnant pour prétexte qu'il n'avait pas reçu un tel mandat »⁴⁷. La polemica sorta con l'irrevocabile decisione presa da Chennevières, spinge il Ministro, de Cumont, ad assegnare « le prix d'office. Il aurait choisi le peintre Lehoux, auquel le jury de peinture a donné cette année une première médaille à la plus grande majorité des voix »⁴⁸.

Zola termina osservando: « C'est encore le jury qui a, malgré lui, désigné le lauréat »⁴⁹. Riflessione questa che, scaturita da un avvenimento circostanziato, sembra estendersi ad atteggiamenti che caratterizzano in genere, in questi anni, le scelte in materia di cultura. Appare chiaro come l'arte ufficiale, con la sua esorbitante quanto mediocre produzione, i cui esemplari sembrano pressocché intercambiabili ma tutti rispondenti alle esigenze della società del tempo, e sacrificando le più autentiche tensioni ed espressioni creative, ha garantito l'immagine culturale che la borghesia dell'Ottocento ha inteso dare di sé. Le cronache di Zola forniscono elementi utili al fine di restituirle un ruolo, sia pur limitato, in quella che fu comunque un'età della storia.

Margherita Leozappa

⁴⁷ *Sém*, 3 juin 1874.

⁴⁸ *Sém*, 9 juin 1874.

⁴⁹ *Sém*, 9 juin 1874.

LO SCRITTORE E LA SCRITTURA
(PRELUDIO ALLE «SONATAS» DI VALLE-INCLAN)

1. *Finzione e narrazione.* — « Non si contano più i procedimenti di narrazione che tentano di naturalizzare il racconto che sta per svolgersi, fingendo di dargli per causa un'occasione naturale e per così dire di «disinaugurarlo»¹. Troviamo un esempio di questi «segni che non hanno l'aria di segni»² in apertura alle *Sonatas. Memorias del Marqués de Bradomin* di Valle-Inclán: il sonetto e la Nota³ che precedono il racconto vero e proprio hanno il compito

¹ R. Barthes, *Introduzione alla analisi strutturale dei racconti* (1966), trad. it. in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, 1968, pp. 38-39.

² Ivi, p. 39.

³ Diamo i testi del sonetto e della Nota in Appendice. Autore del primo è Rubén Darío. Autore della seconda è Valle-Inclán.

Il testo delle *Sonatas* su cui lavoriamo è tratto dagli *Opera Omnia* che lo stesso Valle-Inclán pubblica dal 1912 al 1930. Le *Sonatas* — che costituiscono i voll. V-VIII — sono nel volume del 1913. È in questa prima edizione collettiva che il sonetto e la Nota compaiono in apertura delle quattro *Sonatas* il cui ordine segue il ciclo della natura: *Primavera, Estío, Otoño, Invierno*. È questa edizione che consideriamo come l'edizione definitiva.

In precedenza, come si sa, le *Sonatas* erano state pubblicate singolarmente e seguendo il ciclo inverso: la prima è la *Sonata de Otoño*, 1902, cui seguiranno quelle di *Estío*, 1903, di *Primavera*, 1904 e di *Invierno*, 1905. Dunque: la prima edizione collettiva e disposta secondo l'ordine cronologico corretto è quella voluta da Valle-Inclán del 1913. Ma ancor prima di questa data, fuori dalla Spagna, la traduzione francese delle *Sonatas*, 1910, aveva l'ordine cronologico dell'edizione del 1913, e il sonetto e la Nota in apertura alle quattro *Sonatas*.

Il sonetto di Darío compare in apertura alla seconda edizione della *Sonata de Otoño*, (1905). Esso ha tratto occasione dalla prima edizione della stessa *Sonata*, 1902 (in questa prima edizione appariva una dedica a Armando Palacio Valdés, che viene soppressa a partire dalla prima edizione degli *Opera Omnia*, 1913). Quanto al sonetto, Darío lo pubblica anche nello stesso anno 1905, nei suoi *Cantos de vida y de esperanza. Cisnes y otros poemas*: questi i dati per me pertinenti. Non è questa la sede per una ricerca bibliografica-erudita che

appunto di attentare alla sua « artificialità »⁴, vale a dire a precostituirgli una realtà « altra » dell'invenzione e fissargli la veridicità della sua esistenza. Tratti caratteristici sono questi, come è noto, di molti romanzi contemporanei in cui per un verso assistiamo, in sostanza, al nascondersi dell'autore, o, meglio, all'« autoeliminazione progressiva »⁵ della sua presenza, realizzata attraverso la delega della funzione narrativa; e per un altro verso vediamo che la verità dell'evento — della storia — non è data tanto dal referente (ciò di cui si parla) quanto dall'atto di locuzione che ne parla: il racconto viene emancipato dai residui referenziali e rappresentativi a vantaggio dell'atto stesso di locuzione: « scrivere (...) è dire che si racconta »⁶. E tuttavia una scelta così radicale a favore della opacità e intransitività del linguaggio letterario, al punto che « il romanzo (...) è sempre meno narrazione di eventi, meno ancora di avventure », come dice C. Segre⁷, è il frutto non solo di procedimenti narrativi, ma anche di prese di posizione teoriche e di scelte metodologiche sulla funzione stessa della letteratura e sulla estensione del suo spazio culturale.

verifichi l'affermazione di Palau y Dulcet (*Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Palau y Dulcet, 1970, p. 163) relativa alla stampa del sonetto di Darío anche nella prima edizione della *Sonata de Primavera*, 1904.

Notiamo invece che nel 1906 (seconda edizione della *Sonata de Estío*, la cui prima edizione era nel 1903) compare una dedica di Valle-Inclán a Darío « A Rubén Darío con toda mi admiración y mi amistad ». È probabilmente un segno di gratitudine da parte di Valle-Inclán per il sonetto di Darío. Questa dedica non compare nella terza edizione della *Sonata de Primavera*, 1907, e nemmeno nelle edizioni successive.

La Nota di Valle-Inclán precede, invece, la *Sonata de Otoño* del 1902. Essa viene posta come introduzione alle quattro *Sonatas* definitivamente nell'edizione degli *Opera Omnia* del 1913.

Questi i dati storico-culturali. Comunque noi qui, nell'analizzare il rapporto tra sonetto, Nota e *Sonatas*, non procediamo filologicamente, ma secondo un taglio strutturale e poniamo il sonetto e la Nota non in relazione alla singola *Sonata de Otoño* ma dell'intera serie delle *Sonatas*.

⁴ L'espressione è di G. Genette, *La frontiera del racconto* (1966), trad. it. in AA. VV., *L'analisi del racconto*, cit., p. 247.

⁵ J. Maria Castellet, *La hora del lector*, Barcelona, Seix-Barral, 1959.

⁶ R. Barthes, op. cit. p. 37.

⁷ C. Segre, *L'analisi del racconto, logica narrativa e tempo*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 7.

Nel caso di Valle-Inclán, all'inizio del secolo, siamo ancora certamente dalla parte della letteratura come rappresentazione: prevalente è in lui più la problematica dello scrittore e della sua storia che quella della narrazione e della scrittura. Il valore innovativo di Valle-Inclán, nella diacronia letteraria spagnola, va ricercato altrove: per esempio, nella qualità della sua prosa⁸.

Il sonetto e la Nota sono senza dubbio riconducibili ad un procedimento tradizionale nella letteratura spagnola — e non solo spagnola — da Cervantes a Unamuno (*San Manuel Bueno, Mártir*) a C. J. Cela (*La familia de Pascual Duarte*), per fare i primi esempi che vengono alla memoria. Tuttavia, al tempo stesso, essi, come vedremo, costituiscono una intuizione del valore performativo dell'atto di parola (specialmente il sonetto). Cioè: la particolare costruzione del sonetto e il significato che ad esso viene attribuito sono qualcosa di più che memoria di antichi procedimenti. Nel sonetto, infatti, non solo è operante la delega narrativa a un personaggio-autore supposto delle memorie, ma vi è, in qualche modo, la coscienza che il dire è il fare e che, in particolare, il dire letterario rappresenta non soltanto qualcosa, ma, soprattutto, se stesso.

Le osservazioni che faremo non hanno quindi lo scopo di attribuire a Darío e a Valle-Inclán una « modernità » che certamente essi non avevano. Ciò non toglie che Valle-Inclán, all'interno di un antico procedimento e di una antica concezione della letteratura, proponga col sonetto di Darío e con la propria Nota una sorta di specularità narrativa, liberando da sé la narrazione e sospendendola in una alterità dove il significato è dato non solo dalla funzione rappresentativa del linguaggio, ma dal suo stesso profferirsi: è la presenza del linguaggio che costituisce la realtà, non solo ciò che rappresenta.

2. *La struttura comunicativa.* — Vediamo, in prima approssimazione, come viene a costruirsi la prospettiva di « disinaugurazione » accennata all'inizio. Osserviamo che l'autoeliminazione dell'autore

⁸ Cfr., tra gli altri, A. Alonso, *Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán* in *Materia y forma en poesía*, Gredos, 1955, pp. 256-300; G. Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1965; A. Zamora Vicente, *Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1955; L. Aguirre Prado, *Valle-Inclán*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1966.

— come processo di finzione — ovviamente non comporta la trasformazione della forma generale della comunicazione letteraria, cioè la linea Emittente → Messaggio e, con soluzione di continuità, Messaggio → Ricevente, che riprendiamo da C. Segre⁹ che così la schematizza:

$$E \rightarrow M \quad // \quad M \rightarrow R^{10}$$

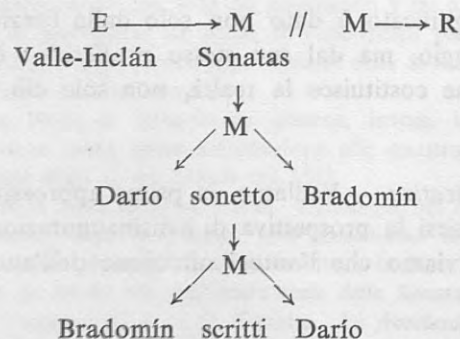
Infatti, questa formula essenziale rende anche conto del fatto che il M — il testo — contiene in sé come « elemento del suo artificio (...) » gli atteggiamenti e interventi personali attribuiti all'Emittente che quindi si trasformano in « dato formale, proprio del messaggio »¹¹. Nel caso delle *Sonatas* di Valle-Inclán, tuttavia, si è in presenza di una struttura comunicativa che prolifera su se stessa, in quanto il M si compone di una pluralità di testi che mettono in gioco non solo una pluralità di E, ma anche di R.

Per comodità espositiva scindiamo la struttura comunicativa delle *Sonatas* in due sequenze (notazione: SO), disgiunte dalla presenza dell'autore nel M. La presenza dell'autore reale è racchiusa tra parentesi quadre, per sottolineare la differenza rispetto alla sua presenza iniziale.

È una presenza, tuttavia, che, articolando in due SQ il M consente di individuare le funzioni che a ciascuna SQ sono affidate.

La prima SQ si può così schematizzare (partendo dallo schema base di Segre):

SQ1 =



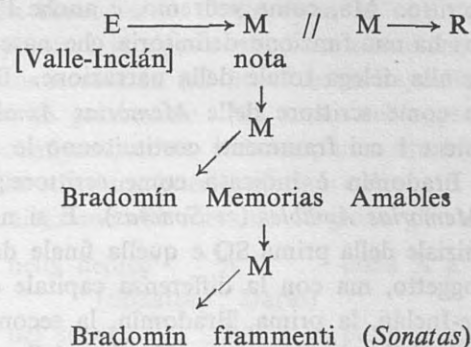
⁹ C. Segre, op. cit., p. 29.

¹⁰ E = emittente; M = messaggio; R = ricevente; // = disgiunzione, cioè la « soluzione di continuità » rilevata da C. Segre.

¹¹ C. Segre, op. cit. p. 29.

La seconda SQ, a sua volta, avrà la seguente struttura schematica:

SQ2 =



Come si vede, siamo in presenza di una struttura comunicativa complessa. In SQ1 abbiamo:

(Valle-Inclán scrive che)¹²

Bradomín racconta che

Bradomín scrive

Commento: in SQ1 abbiamo la distinzione tra scrivere vs narrare: ciò per significare l'opposizione tra scrittore e narratore (autore o personaggio-autore nella finzione). Dunque: (Valle-Inclán scrive) indica l'autore reale, lo scrittore del romanzo, in quanto istanza letteraria, esterna al romanzo stesso, e perciò messa tra parentesi: diciamo « l'autore e il testo storico » per distinguerli « dall'autore e dai testi di finzione ». Inoltre, abbiamo attribuito anche a Bradomín la funzione *scrive*, perché egli è qui indicato non tanto come narratore, bensì in quanto genericamente esistente come scrittore: SQ1 ha proprio la funzione di creare, come vedremo, lo scrittore Bradomín.

In SQ2 abbiamo:

[Valle-Inclán] scrive che

Bradomín racconta che

Bradomín racconta.

¹² L'atto comunicativo consiste, in questo caso, nella stessa disposizione tipografica del testo.

Commento: In SQ2 Valle-Inclán è presente come scrittore. Infatti egli è l'autore della Nota. Ma la sua funzione di scrittore è riduttiva e testimoniale. È colui che fa conoscere ciò che altri (cioè: Bradomín) hanno scritto. Ma, come vedremo, è anche l'autore del titolo del romanzo: ha una funzione definitoria che nasconde la riluttanza dell'autore alla delega totale della narrazione. Bradomín invece è significato come scrittore delle *Memorias Amables* andate parzialmente perdute e i cui frammenti costituiscono le *Sonatas*. Dunque: in SQ1 Bradomín è indicato come scrittore; in SQ2 come scrittore delle *Memorias Amables* (= *Sonatas*). E si noti, altresì, come la funzione iniziale della prima SQ e quella finale della seconda hanno lo stesso oggetto, ma con la differenza capitale che hanno un E diverso: Valle-Inclán, la prima, Bradomín, la seconda.

Questa schematizzazione della struttura comunicativa delle *Sonatas*, se aspira alla chiarezza sintetica, lascia fuori lo spettacolo della retorica che il testo mette in opera attraverso i suoi materiali linguistici. Posto, dunque, che la funzione degli artifici iniziali è quella di attestare:

a) l'esistenza di Bradomín come scrittore
e di conseguenza

b) la veridicità (cioè il carattere memoriale) della storia che racconta, il nostro compito consisterà ora nel vedere come sono ottenuti questi risultati, cioè come sono significati nel sonetto e nella Nota Bradomín e la sua scrittura: non più soltanto a livello dell'enunciazione, ma anche a quello dell'enunciato o, meglio, a livello dell'enunciazione-enunciato.

3. *Il sonetto e la Nota: tattica e strategia.* — Il sonetto, la Nota, il titolo: è questa l'isotopia di analisi che abbiamo scelto. E ne tratteremo qui di séguito nell'ordine.

Abbiamo già segnalato che il sonetto si presenta come un mezzo tattico (come del resto la Nota successiva) per realizzare l'obiettivo di creare lo scrittore Bradomín (è una strategia di delega narrativa). Inoltre, per il messaggio contenuto nel sonetto, la sua analisi è orientata anche dalla situazione (la collocazione in apertura del romanzo, il suo autore, la dedica, ecc.).

È come dire che la comunicazione, oltre al supporto linguistico, ne ha uno ulteriore, per cui la carica semantica è potenziata da riferimenti extracontestuali.

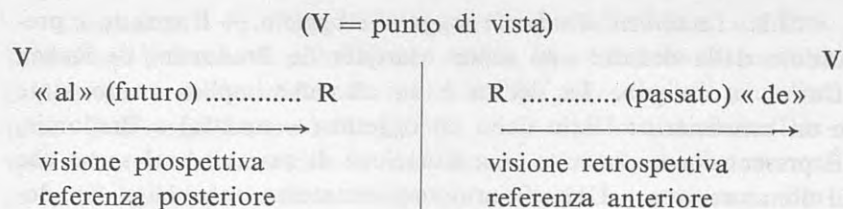
3.1. *La dedica. Bradomín soggetto e oggetto.* — Il sonetto è preceduto dalla dedica: « Al señor Marqués de Bradomín / de Rubén Darío, su amigo ». La dedica è un atto che implica un donatore e un beneficiario: Darío dona un oggetto (= sonetto) a Bradomín. È presente in questo atto una situazione di scambio, nel senso che il donatore crea nel beneficiario implicitamente un obbligo, un dovere di gratitudine. Ma anche nell'oggetto donato — nel sonetto — si configura, come vedremo, una situazione di reciprocità a livello della struttura interlocutoria: i due atti fondano due forme di comunicazione che mettono in gioco gli stessi attanti:

- | | | | |
|-----------------|----------------------|------------|--------------------------|
| a) nella dedica | A | dona X a | B |
| | (donatore: Darío) | | (beneficiario: Bradomín) |
| b) nel sonetto | A | parla a/di | B |
| | (destinatore: Darío) | | (destinatario: Bradomín) |

Ma la dedica è ben più che un atto di stima e una attestazione di amicizia: essa è lo strumento con cui si avvia la creazione di Bradomín come scrittore. Infatti, il significato della dedica va oltre la funzione di scambio, cioè l'offerta di qualcosa che implica l'originarsi di un dovere nell'altro; essa, ancor prima, comporta un impegno unilaterale del donatore, una decisione propria che possiamo indicare come applicazione a qualcosa, svolgimento di un compito. In questo senso esiste una complementarità, diversa da quella indicata in precedenza, tra l'atto di dedicare e l'oggetto dedicato: va ricercata, come vedremo, nel fatto che il sonetto si presenta come una espansione linguistica con cui definire Bradomín. Insomma, la dedica acquista la valenza dell'annuncio di un compito che dovrà essere svolto: trasponendo il significato in termini linguistici, si ha il passaggio dalla denominazione-annuncio (nella dedica) alla definizione-compito (nel sonetto).

Questo orientamento dedica → sonetto è messo in risalto anche attraverso gli elementi grammaticali che realizzano una particolare visione prospettica. Infatti, l'enunciato-dedica mette in relazione i due attanti Marqués de Bradomín e Rubén Darío attraverso i morfemi grammaticali « al » e « de »¹³. Questi connettori suggeriscono una visione prospettica del tipo:

¹³ Su di essi cfr. B. Pottier, *Grammaire de l'espagnol*, Paris, PUF, 1969, p. 75.



Come si vede, mentre la R(eferenza) di « de » (Darío) è collocata nel passato, è anteriore, e parzialmente specificata: Darío è amico di Bradomín (« su amigo »); al contrario, la R di « al » è posteriore, dunque sconosciuta, se pure anch'essa parzialmente nota, se ipotizziamo la reversibilità dell'amicizia. Tuttavia, l'intero contenuto della R, indicato da « al » (Bradomín), è ancora da stabilire, in quanto proiettato al futuro. Bisognerà esplicitarlo per conoscerlo: l'esplicitazione avverrà appunto nel sonetto.

Questa prospettiva — puramente logica — prescinde naturalmente dalla sostanza semantica dei morfemi lessicali e serve solo a sottolineare il gioco prospettico introdotto dai morfemi grammaticali.

Ma i due attanti — che indichiamo con A e B — sono collegati, in quanto termini di una relazione, anche ovviamente a livello semantico. In questo senso, notiamo che sono congiunti dal termine amicizia, (« de » e « su ») ma disgiunti, sull'asse della posizione sociale, dal termine che possiamo indicare come nobiliarità (ed effettivamente la prima parola del sonetto è *Marqués*), nonché dalla litote che non fa comparire nella manifestazione del messaggio l'implicita attività che lo sorregge e che possiamo indicare col verbo scrivere: A scrive a B, per cui abbiamo l'opposizione scrivente vs non scrivente.

Possiamo ora fissare sinteticamente la significazione della dedica:

A (Darío)	B (Marqués de Bradomín)
amicizia	amicizia
non nobiltà	nobiltà
scrivente	non scrivente

Ai fini della nostra analisi ci basterà sottolineare -neutralizzando ulteriori argomentazioni — l'elemento scrivente vs non scrivente. Considerato come asse nemico, esso comporta i semi attività vs passività (e il seme congiuntivo esistenza).

Bradomín è, allora, esistente e inattivo (passivo). Oltre a essere, naturalmente, il destinatario. Dunque, Bradomín ha una doppia natura funzionale, in quanto insieme agisce e non agisce. In quanto agente (esistente) è soggetto, in quanto non agente (sia pure ovviamente esistente) è oggetto.

3.2. *Il sonetto: Bradomín tra non parola e parola.* — Questa doppia natura funzionale è significata nel sonetto poiché, appunto, non solo si parla a Bradomín, ma si parla di Bradomín. Egli è, quindi, il destinatario lettore del testo e l'oggetto testuale.

Abbiamo accennato che Darío, invece, oltre che destinatario della dedica è anche il soggetto che nel sonetto prende la parola per rivolgersi al Marqués. Ora l'*io* del locutore è un segno immediatamente beneficiario di referenze culturali precise (extratestuali).

L'autore del sonetto è già identificato e situato nella cultura e nella storia: le sue coordinate personali non sono stabilite all'interno del testo, ma al di fuori e anteriormente. Quindi Darío è insieme l'autore noto (la dedica, la firma del sonetto, ecc.) e il personaggio della finzione. Inoltre, egli conserva la parola dall'inizio alla fine: organizza lui lo spazio testuale in cui agisce parlando.

Al contrario, nulla sappiamo dell'interlocutore, dell'altro: è solo un nome, o, meglio, un titolo nobiliare e un cognome. La sua presenza esistenziale è attestata dall'amicizia che lo lega allo scrittore Darío. È questo il primo risultato che il titolo-dedica consegue. Ma ciò non è sufficiente: infatti, bisogna attestarne non solo l'esistenza, ma l'esistenza *come scrittore*. Ora questo obiettivo sarà raggiunto, come si è detto, attraverso il processo metalinguistico messo in atto nel sonetto, con lo sforzo continuo di definire un nome-oggetto: Marqués de Bradomín =

Il *tu* cui si rivolge Darío, invece, rimane muto e silenzioso. È un esistente che agisce senza parlare: pura esistenza fonica, acquista significato, come vedremo, alla fine del sonetto, quando il processo creativo di Bradomín ha sviluppato tutte le sue potenzialità.

Si è, dunque, in presenza di una simmetria interlocutoria che può essere così schematizzata:

A (Darío)		B (Bradomín)
io	<esistenza>	tu
parola (scrittura) +		— non parola (non scrittura)

Il segno < > attesta l'implicazione esistenziale, data la natura stessa della struttura interlocutoria, in quanto comporta la soggettività e la reversibilità: io e tu sono assolutamente presupposti l'uno dell'altro¹⁴. (È tuttavia inutile ricordare che l'esistenza non va confusa con la realtà). Il segno (—), che indica appunto in Bradomín la mancanza della parola (e della scrittura) si riferisce alla situazione iniziale del sonetto: alla fine si trasformerà nel segno (+), in quanto Bradomín avrà la pienezza della parola e della scrittura. Insomma, mentre Darío è, per così dire, riempito di contenuto, Bradomín è destituito di ogni contenuto, o meglio: è una pura potenzialità che aspetta la sua attualizzazione, la sua realizzazione.

Del resto, a questa condizione di Bradomín si fa allusione anche attraverso un rilievo sintattico, nel verso iniziale del sonetto: « ¡Marqués — como el divino lo eres —, te saludo! » Il Marqués, come si vede, è designato, attraverso il vocativo, come l'interlocutore a cui si rivolge il poeta e, nel contempo, come oggetto di familiarità (*te saludo*). Ma oltre questo doppio ruolo funzionale — di cui parleremo fra poco più attentamente — che si fonda sull'opposizione soggetto vs oggetto, esiste una ulteriore indicazione espressa attraverso il richiamo anaforico «lo» («como el divino lo eres»), che indica l'opposizione categoriale parlante vs non parlante. Infatti, nel castigliano moderno, «lo» fa riferimento di preferenza a oggetti e anche a soggetti, ma che non parlano¹⁵ mentre per riferirsi a soggetti dotati di parola si usa l'anaforico «el». Ciò risulta confermata la condizione, sia pur provvisoria, di Bradomín: in questo caso la condizione di colui che non parla, o, per meglio dire, di colui che non ha ancora la parola.

4. *I messaggi del testo.* — Vediamo ora come avviene questo processo di realizzazione, cioè come Bradomín è significato all'interno del testo.

Anzitutto, ovviamente, lo è a un livello propriamente semantico e descrittivo; e poi a livello sub-semantico e non descrittivo. Il mes-

¹⁴ Cfr. E. Benveniste, *La natura dei pronomi*, (1955), trad. it. in *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, 1971, pagg. 301-309.

¹⁵ Cfr. M. Maillard, *Essai de typologie des substituts diaphoriques* in «Langue Française», 21 (1974) p. 60. V. anche B. Pottier, cit. p. 71.

saggio contenuto nel sonetto è, dunque, duplice: uno consiste nella positività della definizione di Bradomín come scrittore: l'altro è dato dalla configurazione e sovrabbondanza della designazione della doppia natura funzionale di Bradomín, contenuta nel tessuto fonetico del testo. Una insistenza e sovrabbondanza che rendono conto dello spessore architettonico del discorso di Darío e di Valle-Inclán, nel quale si mantiene perfettamente in equilibrio la volontà di parlare di Bradomín (definirlo), ma anche non allentando mai la tensione interlocutoria: parlare a Bradomín.

4.1. *Il messaggio fonico: Bradomín da oggetto a soggetto.* — Sappiamo che la poesia contiene, accanto al messaggio propriamente semantico, un secondo messaggio espresso dalla sua tessitura fonica¹⁶. Un breve spoglio condotto a questo livello ci consentirà di accertare la doppia natura di Bradomín.

Tutto il sonetto è percorso dalle sillabe: *tu, te, ti.*

- 1 TE
- 2 dolienTE
- 3 genTE
- 5 pensaTIvo, anTE
- 6 repenTE
- 7 incoscienTE
- 8 TI, esTE
- 10 erranTE
- 11 anTERiores, lecTURas, TUs, suTIlles
- 12 recienTE, TUs
- 13 explicarTE
- 14 auTUmnal, TE, esTE

Solo sei casi sono morfemi grammaticali:

- 1 TE saludo
- 8 pensé en TI
- 11 TUs
- 12 TUs
- 13 explicarTE
- 14 TE envío

¹⁶ Cfr. S. Agosti, *I messaggi formali della poesia*, in «Strumenti Critici», 14 (1971), pp. 1-38; Ibidem, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Rizzoli, 1972.

in tutti gli altri si tratta di allitterazione, volta a volta coi TE, TI pronomi oggetto, diretti o indiretti (esistenti ai vv. 1, 8, 13 e 14) o con un TU pronome soggetto inesistente nel sonetto (ma allitterato nei due possessivi TUs, vv 11 e 12).

Si noti inoltre una allitterazione in T, particolarmente densa ai vv. 11-12, proprio dove acquista corpo la figura di Bradomín scrittore:

« AnTeriores lecTuras de Tus suTiles prosas
la recienTe impresión de Tus Triunfos »

e nel verso finale, che è quello di vera e propria dedica:

14 « como auTumnal Te envío esTE ramo de rosas.

Ora è da rilevare che le sillabe TU, che si richiamano a un pronome soggetto,

11 lecTUrAs TUs
12 TUs
14 auTUmnal

appaiono solo nelle due terzine, cioè alla fine del sonetto; è questa una spia che il lavoro creativo del linguaggio si sta compiendo e il poeta può assumere Bradomín come soggetto (di parola e di scrittura). Invece, le sillabe TE, TI (che si richiamano a sostituti pronominali oggetto (poche volte indiretti) sono diffuse in tutto il sonetto, ma con una frequenza maggiore nella prima parte (nelle quartine):

- a) Bradomín = O(ggetto): 2, dolienTE; 3, genTE; 5, anTE;
6, repenTE; 7, inconscienTE;
8, esTE; 10, erranTE; 11, anTE-
riores; 12, recienTE; 14 esTE.
b) Bradomín = O(ggetto) ind.: 5, pensaTIvo; 11, suTiles

Come si vede, all'interno della tessitura fonica del sonetto c'è una esorbitante presenza di Bradomín come oggetto, nella prima parte, e come soggetto, nella seconda. Insomma, oltre la falda propriamente semantica, sembra coagularsi un secondo messaggio proposto dal testo che, attraverso la sostituzione pronominale, designa con doppio il Marqués. A questo livello fonico, dunque, si può

notare un movimento iterato oggetto → soggetto che è equivalente a quello che si sviluppa al livello propriamente semantico del sonetto.

4.2. *Il messaggio semantico. Le definizioni di Bradomín scrittore.* — Il messaggio propriamente semantico consiste nella definizione di Bradomín come scrittore, sia nelle quartine che nelle terzine. Essa comprende non solo la funzione di scrittore di Bradomín, ma anche la qualificazione di questa attività.

I procedimenti definitivi messi in atto sono costituiti da:

similitudine	I ^a	Q(uartina)
metafora	II ^a	”
metonimia	I ^a	T(erzina)
metonimia	II ^a	”

Il primo elemento definitorio si trova nel verso proemiale:

« ¡Marqués — como el divino lo eres —, te saludo! »

La similitudine ha la forma classica:

1	2	3
A (Marqués)	≈ ¹	B (el divino)

Come si vede, A e B non sono messi in rapporto sul piano propriamente denotativo. L'attributo dominante articolato in 3 non è indicato in maniera esplicita dalla natura delle realtà comparate: l'indicazione si dovrà cogliere, come vedremo subito, al livello contestuale e connotativo. La similitudine *Marqués ≈ el divino* si ha, infatti, tra due antonomasie. Il primo elemento — in 1 — è un nome comune che sta per il nome proprio. Il secondo — in 3 — è un aggettivo sostantivato che sta per il nome proprio. Mentre, però, in 1, si è in presenza di un procedimento denominativo parziale, ma immediatamente individuabile: Marqués = Marqués de Bradomín, in 3 il nome proprio è sostituito con un termine di più ampia estensione. L'identificazione del nome proprio in 3 richiede, dunque, il ricorso al contesto e alla competenza semantica. Diciamo

¹ Il segno ≈ significa « simile a ». Sulla differenza tra similitudine, comparazione e metafora abbiamo tenuto presente M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonimie*, Larousse, 1973, pp. 52 e seg.

subito che *el divino* si riferisce al Marchese de Sade. La similitudine è allora:

Marqués (= Marqués de Bradomín) \simeq el divino (= Marchese de Sade)

L'identificazione *el divino* = Marchese de Sade è legittimata sia dalla vicinanza testuale tra la parola Marqués e *el divino*, che, come si sa, è epiteto culturale vulgato del Marchese de Sade (il divin Marchese), sia da una sorta di affinità fonica tra «de Sade» e *te sa(lu)do*. Il riferimento analogico si spiega col fatto che de Sade è scrittore. Dunque, in prima approssimazione, la similitudine *Bradomín* \simeq *el divino* comporta il significato Bradomín = scrittore. Si può, infatti, agevolmente dedurre la seguente catena significativa: Bradomín \simeq *el divino*; *el divino* = de Sade; de Sade = scrittore: allora Bradomín = scrittore.

Ma questa indicazione referenziale è parziale. Infatti, *el divino*, riferito naturalmente a de Sade, include un insieme di informazioni supplementari storico-culturali: funziona insomma come una arcilessia che comprende la carica semica (lessie):

divino (arcillessema) = de Sade \rightarrow scrittore \rightarrow scrittore maledetto \rightarrow libertino, ecc.

Resta da vedere quale attributo sia messo in rilievo con *el divino* (oltre al riferimento donotativo allo scrittore de Sade), poiché, appunto, *el divino* ha una carica semantica di spettro più ampio della semplice designazione di «scrittore». Funziona insomma come il termine «diva», riferito ad una attrice, che significa appunto non solo attrice, ma vi aggiunge una significazione supplementare. Nel nostro caso, *divino* ha valore non in senso proprio, ma in senso figurato: esclude quindi la correlazione oppositiva con «umano», lungo un asse di valori *divino* vs *umano*. Divino è forma ironica che significa esattamente il suo contrario. Ma il suo contrario, abbiamo detto, non è «umano». Il contrario di divino è «maledetto». Difatti, si deve notare che la carica semica di *divino* è più vicina, per contiguità semantica, a benedetto che non a umano. Ma siccome sappiamo che divino è forma ironica e che essa esclude l'opposizione «divino» vs «umano», possiamo dire che si colloca sulla simmetria oppositiva della catena «benedetto» vs «maledetto»; perciò *divino* sta ad indicare anche «maledetto».

Dunque, dall'equivalenza precedente *divino* = Marchese de Sade = «scrittore» si ottiene, lungo la catena figurata, *divino* = «maledetto», per cui de Sade = scrittore maledetto. E per effetto della similitudine: Bradomín \simeq De Sade, si ha Bradomín = scrittore maledetto.

Nella seconda quartina la costruzione definitoria è più complessa e si fonda sul gioco metaforico: A = B.

Siamo in presenza, in questo caso, di una sorta di messa a nudo del procedimento metaforico, in quanto è esplicitamente indicato («vi una paloma.../... por caso de cerebración inconsciente / pensé en ti...»). È il linguaggio che riflette sui suoi procedimenti, proponendo una metafora *in absentia* in cui si fa economia, attraverso l'ellissi, degli strumenti di comparazione.

Questa quartina è legata alla precedente da un unico procedimento narrativo. Infatti, a partire dal v. 3 della prima quartina: «Hacia mucho frío...» si sviluppa una analessi narrativa, in cui sono descritte azioni del soggetto nella loro collocazione spaziale e temporale. Le indicazioni spazio-temporali delle due quartine propongono due prospettive del tipo:

- a) prospettiva temporale: ora: «te saludo» (v. 1); «es el otoño» (v. 2) «vengo de» (v. 2); «toda exégesis... eludo» (v. 8)
 allora: «hacia... frío», «erraba» (v. 3); «estaba» (v. 4); «me quedé» (v. 5); «vi... cruzó» (v. 6); «pensé en ti» (v. 8)
- b) prospettiva spaziale: qui: «Marqués... te saludo!» (v. 1) (Bradomín = Spagna)
 lí: «Versalles...» (v. 2); «Versaine» (v. 4) (= Francia).

Dunque, i vv. 1 e 2 della 1a quartina (come pure il v. 8 alla fine dell'analessi) fissano il momento presente; il momento dell'atto di scrittura e di comunicazione: «Marqués — como el divino lo eres —, te saludo! / Es el otoño y vengo de un Versalles doliente». Cioè: il soggetto è appena arrivato dalla Francia (metonimia: Ver-

sailles = Francia)¹⁷ e si rivolge al suo amico Bradomín, raccontandogli un evento accadutogli a Versailles. Il fatto è inserito in un contesto descrittivo: «Versalles *doliente*», «*hacia mucho frio*». È plausibile rilevare che siamo in presenza della designazione metaforica della morte, cui si aggiunge, nel v. 4, un'altra notazione importante, cioè l'assenza di poesia: «El chorro de agua del Verlaine, estaba mudo». Qui, assenza di acqua = assenza di poesia: dunque, la poesia taceva.

Riassumendo le osservazioni finora fatte possiamo intanto stabilire:

Li (Francia) + allora (passato) = dolore + freddo = morte = assenza di poesia.

Questo è lo sfondo fissato dal poeta nella prima quartina. Con la seconda quartina, si nota la ripresa sintetica delle indicazioni precedenti, ma con l'associazione ad essi di un altro polo, che è quello della vita = poesia. Questa correlazione è retta dall'opposizione lessematica *mármol* vs *paloma*.

Infatti, il poeta rimane *pensativo* (cfr. v. 5 *pensativo*; v. 8 *pensé*) dinanzi a un marmo nudo quando vede sfrecciare una colomba: allora pensa inconsciamente a Bradomín. La colomba suggerisce la metafora in *absentia*: A = B. La colomba funge da eccitante mentale che fa scattare il meccanismo analogico: tu sei uguale a una colomba. Ora se osserviamo l'investimento semico della coppia lessematica in opposizione, avremo:

<i>marmo</i>	<i>colomba</i>
basso	alto
inanimato	animato
freddo	caldo
non sonorità	sonorità ¹⁸

¹⁷ Si noti che de Sade, cui è assimilato Bradomín, non fa parte dell'universo metonimico che designa la Francia. Infatti, de Sade non compare all'interno dell'analessi retrospettiva (v. 3), bensì nella prospettiva del presente (v. 1) che, come vedremo fra poco, connota Spagna e presenza di poesia mentre la Francia connota assenza di poesia.

¹⁸ L'analisi semica non è ovviamente completa. È solo funzionale al nostro discorso.

È facile dedurre che i due lessemi manifestano l'opposizione sememica morte vs vita. Quindi la seconda quartina, come si è detto, riprende il tema della morte = assenza di poesia della quartina precedente, sintetizzato nello spettro semantico di *marmo*, a cui si oppone il tema della vita = presenza di poesia sintetizzato in quello di *colomba*. Allora la metafora Bradomín = colomba comporta la significazione: Bradomín = vita = presenza di poesia.

Possiamo brevemente schematizzare le osservazioni fatte nel modo seguente:

lí (Francia) + allora (passato) = morte = assenza di poesia;
qui (Spagna = Bradomín) + ora (presente) = vita = presenza di poesia.

Dunque, Bradomín è indicato come scrittore. Ma anche in questo caso viene aggiunta una particolare qualificazione che è: scrittore elevato. Infatti, è sull'asse della verticalità (alto/basso) che si individua lo scrittore; è l'altezza il sema caratterizzante la colomba più che gli altri semi (animato/caldo/suono) che possono essere comuni ad altri animali. Beninteso, anche «alto» è comune ad altri animali (es. aquila o, volatili in genere); tuttavia, questo sema è in qualche modo messo in risalto rispetto a caldo, animato, dai semi contestuali di «*cruzó*», «*repente*» (velocità, rapidità) i quali focalizzano la percezione su questo sema piuttosto che sugli altri. Inoltre, l'apparizione della colomba, in quanto lascia intuire un movimento rapido, è un altro elemento che immediatamente e in primo luogo si oppone alla staticità del marmo. Dunque: Bradomín = colomba significa Bradomín = scrittore elevato.

Con le due terzine siamo in presenza di una parziale ripresa e di un rilancio del contenuto delle quartine, attraverso l'enumerazione descrittiva. Il testo sembra contrarsi su se stesso: al «racconto» delle prime due quartine subentra l'elencazione nominale, priva di verbi, che introduce con i vv. 11-12 alla ulteriore definizione di Bradomín. Qui, nelle terzine, essa avviene in modo più diretto e, come abbiamo detto, attraverso un doppio procedimento metonimico:

«Anteriores lecturas de tus sutiles prosas
La reciente impresión de tus triunfos...»

Intanto converrà osservare che l'enumerazione nominale riprende il contenuto delle quartine con differenza di ordinamento e aggettivazione.

Rileviamo gli elementi presenti e l'ordine diverso:

Q	T
a) Versailles doliente	Versalles melancólico (= Q a)
b) mucho frío	paloma (= Q f)
c) erraba vulgar gente	lindo mármol (= Q e)
d) chorro ... mudo	vulgo errante municipal y espeso (= Q c)
e) mármol desnudo	
f) paloma	

Sparisce Q b) mucho frío e
Q d) chorro mudo

Versailles, con aggettivo di tristezza, è sempre iniziale.

Gli altri tre elementi di Q

gente
mármol
paloma

si invertono in T

paloma
mármol
vulgo

Inoltre *Versalles* in T è *municipal* (cioè quotidiano, borghese, per niente principesco) di oggi, non dei sovrani.

O meglio ancora, in sintesi:

Q	T
a) Versailles doliente	Versalles melancólico
b) mucho frío	-----
c) erraba vulgar gente	paloma
d) chorro ... mudo	-----
e) mármol desnudo	lindo mármol
f) paloma	vulgo errante, municipal y espeso

I due estremi di Q: « Versailles triste » e « colomba » si giustappongono in T. I due mediani di Q « vulgo che errava » e « mármol » si invertono nel loro ordine rispettivo. Inoltre *vulgar gente* (aggettivo + sostantivo), a sua volta si inverte in *vulgo municipal* (sostantivo + aggettivo); *erraba* verbo diventa *errante* aggettivo. Resta non saturato *espeso*, che si satura nell'opposizione (fuori del sistema precedente) con *sutiles*. A sua volta *un mármol desnudo* di Q conserva la stessa posizione in T *un lindo mármol*: ma con una inversione interna (sostantivo-aggettivo vs aggettivo-sostantivo).

Si può notare che solo per *paloma* la ripresa è testuale, priva di riferimenti qualificativi, quasi che il poeta voglia sottolineare e mettere in evidenza la funzione importante che « colomba » ha nelle quartine, in relazione a Bradomín.

Ma le quartine sono anche riprese ad un altro livello, con il riferimento al Marqués dei due possessivi (« tus ... », « tus ... », vv. 11-12) che costituiscono il corrispettivo dei pronomi personali « te saludo » (v. 1) e « pensé en ti » (v. 8): un riferimento analogico che si esprime sul piano delle relazioni grammaticali (il possessivo, si sa, non è che una variante del personale). Pertanto in sintesi avremo questo doppio legame tra le Q e le T:

Q	T
paloma	paloma
te	tus
ti	tus

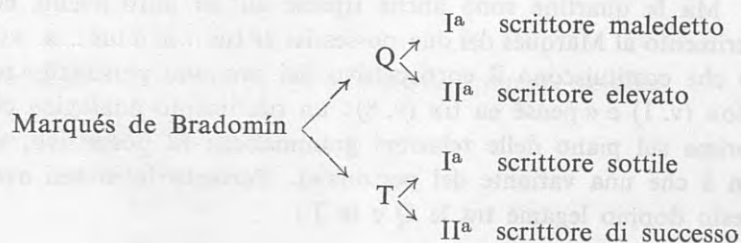
In questo gioco di riprese testuali tra le quartine e le terzine è significativa la presenza ripetuta dal termine « colomba », in quanto categoria nominale, riferito alla designazione metaforica di Bradomín, proprio perché la stessa relazione concettuale Bradomín → scrittore è espressa, anche nelle terzine, con l'aiuto della categoria nominale (« prosas », « triunfos »). Inoltre, la disposizione temporale dei vv. 11-12 si fonda, contrariamente all'opposizione delle quartine ora/allora, sull'opposizione prima vs poi (« anteriores », « reciente »). Cioè la disposizione temporale non raggiunge il presente: anzi motiva la scrittura attuale, nel senso che diffonde l'informazione su Bradomín in una anteriorità indeterminata, e saturando il passato, la rafforza: tu sei stato (tu sei) scrittore.

Le due metonimie dei vv. 11-12 mettono in gioco non solo la

funzione di scrittore di Bradomín, ma anche la sua qualificazione. Cioè completano la funzione referenziale del linguaggio, aggiungendo alla designazione della realtà descritta (« tus prosas », « tus triunfos ») una informazione supplementare sulla maniera in cui il locutore percepisce quella realtà. Bradomín non è solo scrittore (« tus prosas ») ma i suoi scritti sono sottili (« sutiles ») ed è anche scrittore di successo (« tus triunfos »).

Possiamo ora fissare in un quadro riepilogativo le equivalenze individuate. Assumendo gli assi della denominazione/definizione avremo:

dedica → denominazione sonetto → definizione
e assumendo come esponente l'oggetto da definire, avremo:



Il procedimento definitorio si accompagna, come si vede, a una sorta di esaltazione della bravura di Bradomín, attraverso la ripetizione e l'insistenza delle qualificazioni: una esaltazione sviluppata su un registro ironico e sulla misura iperbolica delle qualificazioni stesse.

5. *Il dire è il fare: l'esistenza presupposta.* — Abbiamo visto finora il versante del « dire » del sonetto, cioè il lavoro di definizione di Bradomín come scrittore. Ma le risorse investite nel sonetto sono ancora più ricche, nel senso che Valle-Inclán, come si è detto, sembra intuire anche il valore performativo di certi atti di parola, per cui l'esistenza come scrittore di Bradomín è data dalla presupposizione e non solo dalla positività della descrizione.

Questa presupposizione è resa possibile dalla presenza appunto di enunciati performativi, che realizzano l'opposizione tra il versante del « dire » e il versante del « non dire », come tensione tra il descrivere e il non descrivere.

Infatti, l'opposizione tra enunciati constativi ed enunciati performativi ha un fondamento importante, come si sa, nel fatto che gli uni, i constativi, descrivono fenomeni esterni al P(rocesso) E(nunciato), mentre gli altri, i performativi, non descrivono alcunché. Il constativo appare, dunque, nelle frasi che

- a) presentano la traccia del PE nell'E(nunciato)
- b) l'Eto, a sua volta, designa un processo diverso da quello della propria enunciazione.

All'Eto performativo, invece, sono necessari gli elementi linguistici seguenti:

- a) pronomi personali di prima persona;
- b) un verbo dichiarativo-jussivo, presente indicativo, forma attiva.

La loro funzione, che è poi la loro specificità, consiste nel fatto che, essendo sui-referenziali, identificano enunciazione della frase e azione espressa. In particolare, secondo Austin¹⁹, i performativi sono « énonciations (...) qui rassemblent à des affirmations, ne sont pas du tout destinées à rapporter ou à communiquer quelque information pure et simple sur le fait ». Date queste condizioni, essi « A » ne « décrivent », ne « rapportent », ne constatent absolument rien, ne sont pas « vrais ou fausses », et sont telles que B) l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action ».

5.1. *Dire e non dire.* — Si è accennato qui sopra che la riluttanza del poeta a « dire » è potenziata dalla presenza di enunciati performativi la cui intransitività fa da contrappunto alla rinuncia di Darío a descrivere l'oggetto: Bradomín.

In verità questa riluttanza del poeta a parlare è esplicitamente indicata dal testo:

« Toda exégesis en este caso eludo ... »
Prescindo / de más detalles» (vv. 8 e 12-13).

Preliminarmente va sottolineata la collocazione di questi due enunciati, in posizione strategicamente dominante. Essi, infatti, sono presenti, rispettivamente: il primo, come chiusura della seconda

¹⁹ Cfr. J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, (1962), trad. fran. Editions du Seuil, 1970, pp. 38-40. V. inoltre O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972; John R. Searle, *Les actes de langage*, (1969), trad. fran. Hermann, 1972. Per una applicazione dell'opposizione performativi/constativi a un testo letterario v. T. Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, 1967, pp. 26-28.

quartina; il secondo, nell'ultima terzina con un vistoso *enjambement*. L'importanza strategica consiste nel fatto che ambedue servono a chiudere i procedimenti definitivi di Bradomín. Non solo, ma l'enunciato «*Prescindo / de más detalles*» chiude anche quella che possiamo definire, dal nostro punto di vista, la prima parte del sonetto — cioè il primo modo di creazione di Bradomín — e apre, invece, i due versi finali che, come vedremo, sciolgono la tensione tra il dire e il non dire, mettendo l'accento sulla funzione del linguaggio, sulle sue possibilità perlocutorie.

Con questi due enunciati siamo in presenza di una sorta di autocensura del soggetto, semanticamente graduata. Infatti, esiste una differenza o, meglio, un diverso livello di scelta tra la assolutezza negativa di eludere «*toda exégesis*» e la parzialità di non dire di più: «*más detalles*». E tuttavia, la scelta del poeta è in qualche modo simile nell'uno e nell'altro caso: l'assolutezza negativa è relativizzata dalla specificazione «*en este caso*», mentre in altri casi potrebbe dire di più. Ora la relatività della scelta è, naturalmente, correlata al «*già detto*» su Bradomín. Non aggiungere alcun commento o non aggiungere maggiori particolari però non significa solo accontentarsi del «*già detto*»: significa anche rifiutarsi di dire, di parlare. E l'accento va posto proprio su quest'ultimo fatto, perché i due versi citati non servono tanto a indicare la soddisfazione del poeta per la completezza della descrizione di Bradomín quanto a sottolinearne la incompletezza: in una parola, a indicare un limite del linguaggio. Bradomín è creato come scrittore quando le risorse del linguaggio investite nel sonetto avranno esplicitato la loro potenzialità, ma ad un altro livello: ecco perché sarebbe inutile aggiungere maggiori particolari (maggior descrizione) o commentare il già detto.

Del resto si può notare che questi due versi non solo sono sui-referenziali, rispetto al soggetto dell'enunciazione, ma sono referenziali rispetto al testo. Ciò che designano, ciò di cui parlano è il linguaggio (del testo) e non un referente «*esterno*»: siamo di fronte alla sottolineatura della pratica della scrittura e dei limiti del linguaggio: è il testo che si riflette su se stesso.

Dunque: intransitività del linguaggio, come messa in risalto dei limiti della transitività della descrizione. Ma c'è ancora il fatto che i due verbi «*eludo*» e «*prescindo*» sono due verbi performativi, i quali, per definizione, non descrivono alcunché: sono anch'essi intran-

sitivi e comportano solo un obbligo per il soggetto: impegnano solo lui. Dunque: doppia intransitività: semantica (non dire) e funzionale (dire, ma non descrivere nulla).

Anche il primo verso fornisce un esempio di performativo: «*¡ Marqués — como el divino lo eres —, te saludo!*». Esso a livello logico può essere scomposto così:

A saluta B (che è \simeq Z)

Come si vede qui siamo in presenza di una enunciazione performativa (A saluta B), perché non descrive alcun fenomeno, ma esaurisce la sua funzione nel suo profferirsi.

Ai fini della nostra analisi, osserviamo che riempie uno spazio testuale (oltre che informarci sul PE). Al contrario, nella nostra trascrizione del verso, la subordinata introdotta dal /che/ ha valore constativo, in quanto informa sul fatto che B (il Marqués de Bradomín) è \simeq Z. Ciò descrive un fenomeno e come tale può essere, per esempio, sottoposta al criterio di verità, cosa impossibile per il performativo «*salutare*».

Dunque, accanto agli enunciati constativi abbiamo enunciati performativi: abbiamo cioè un «*dire*» che è solo un «*agire*» che valorizza la pratica della scrittura, data la duplice referenzialità:

- a) referenzialità verso il S E
- b) referenzialità del testo verso se stesso.

5.2. *La duplice referenzialità.* — Questo procedimento di sui-referenzialità è ripreso nei due versi finali

«... para explicarte por eso
como autumnal te envío este ramo de rosas» (vv. 13-14),

in cui il soggetto parla del suo fare (che sappiamo significa del suo dire / non dire) e insieme della finalità del suo fare.

Si può notare, intanto, che l'espressione «*para explicarte*» si presenta come una risposta ad una presunta domanda dell'interlocutore, ma naturalmente non pronunciata: la parola è proprietà di Darío dall'inizio alla fine. Le «*spiegazioni*» del poeta (non richieste) sono dunque una sorta di messa a nudo del procedimento di creazione di Bradomín, a cui si fa allusione, ma a cui non si dà ancora la parola; esse presuppongono ciò che debbono ancora provare, e

presentandosi come base per ulteriori deduzioni spingono l'attenzione proprio sul risolutivo verso finale.

Il poeta, dunque, non dà spiegazioni, cioè non parla: agisce, mandando un ramo di rose: «Como autumnal te envío este ramo de rosas»: questo gesto fornisce la chiave risolutiva del sonetto.

Il gesto si presta a una duplice lettura, data l'ambiguità che acquista il dimostrativo «este». Esso, infatti, presenta le caratteristiche bivalenti delle relazioni referenziali, poiché, insieme, può rinviare a un elemento anteriore del discorso (valore anaforico) oppure a una realtà che non è stata finora nominata e che appartiene al contesto extralinguistico della comunicazione. In questo caso si deve escludere che l'invio di «este ramo de rosas» faccia riferimento a una realtà esterna al messaggio: «este» ha valore anaforico e fa riferimento alla totalità della scrittura precedente, attraverso l'uso metaforico di «ramo de rosas». Ma la metafora non solo è sui-referenziale rispetto alla scrittura di Darío (il sonetto) ma anche rispetto alla scrittura di Bradomín; o meglio: si riferisce alla scrittura di Bradomín, in quanto si riferisce al sonetto.

Ora mentre è sufficientemente chiara la metafora *ramo de rosas* = sonetto, l'analogia invece tra «mazzo di rose» e scrittura di Bradomín va cercata a livello della disseminazione fonetica del testo. Osserviamo, infatti, che esiste un legame tra «rosas» (v. 14) e «prosas» (v. 11): non sono solo in rima, ma trattandosi di rima ricca, «prosas» (e sono le prose di Bradomín) contiene la parola «rosas»: «PROSAS». Dunque, possiamo dire che «ramo de rosas» presenta una duplice referenzialità: al sonetto (scrittura di Darío) e alle prose (scritture di Bradomín).

Come si è detto, il poeta non spiega il contenuto del sonetto: «para explicarte», in realtà, è un «segno del lettore», è un ammicco rivolto dall'autore, per spingerlo a compiere un lavoro deduttivo che assesti definitivamente la figura di Bradomín. Il poeta si limita a mettere in evidenza il fatto che egli invia un sonetto, sottolineandone l'esistenza: esso è scrittura che implicitamente fonda la realtà di Bradomín, e la fonda, come abbiamo visto, non in modo generico, ma con il preciso riferimento alle sue prose: dunque, Bradomín è scrittore.

Il testo, per concludere su questo punto, presenta dunque due modi di creazione di Bradomín: un aspetto descrittivo (funzione rappresentativa della letteratura) e un aspetto non descrittivo che

comporta la intransitività del linguaggio e la valorizzazione della pratica della scrittura. In quest'ultimo caso, importante diviene non tanto ciò che è detto, ma il fatto che è detto: il significato del sonetto risulta essere la sua funzione. L'atto stesso di scrivere e di inviare un sonetto a qualcuno (in questo caso a Bradomín) costituisce appunto un fare che porta con sé le sue conseguenze. Viene sottolineato così non solo il valore illocutorio del linguaggio, ma anche il suo valore perlocutorio: il linguaggio non è solo comunicazione, cioè messaggio, ma è anche pratica che comporta la modificazione dei partecipanti all'atto linguistico. Infatti, dal punto di vista che ci interessa, è stata modificata la figura del destinatario, gli si è conferita una possibilità di parola che prima non aveva, nel senso che gli si è costruita una giurisdizione e un diritto di parola che impegnano la percezione dei suoi atti successivi.

5.3. *Bradomín tra letteratura e scrittura.* — E tuttavia, resta da aggiungere che il lavoro per creare lo scrittore Bradomín si regge su un precario equilibrio, sulla proliferazione della finzione letteraria che moltiplica i propri fantasmi nel tentativo di rendere reale ciò che è irreal per definizione. A fronte della irrealtà della letteratura, si trova, infatti, la realtà della scrittura: è essa che conferisce e attesta l'esistenza di Bradomín. Ma la scrittura è legata al corpo, al soggetto; è realtà, che non va confusa con l'esistenza, così come la pratica non va confusa con l'esperienza. E Darío ha forse intuito questo limite: letteratura vs scrittura, esperienza vs pratica.

Infatti, abbiamo visto nei due versi finali del sonetto che le «rose» equivalevano alle «prose»: alla scrittura. Fermiamoci ancora per un momento sulle *prosas* e le «rose autunnali» dei due ultimi versi. Ora, nello stesso v. 14, le «rose» sono unite a autunno («Como autumnal te envío este ramo de rosas»:²⁰ rose, infatti, connotano

²⁰ Si può notare qui un complesso sistema intertestuale di riferimenti sia a opere di Darío sia alle *Sonatas*, un ammiccare da scrittore a scrittore cui accenniamo brevemente.

Dietro alle *prosas* del v. 11 del sonetto stanno da tempo le *Prosas profanas* di Darío (che sono del 1896). Quanto all'*otoño* del v. 2 e all'*autumnal* del v. 14 di questo sonetto, abbiamo visto che originalmente esso introduceva proprio la *Sonata de otoño*, 1905. È ancora nell'avvenire invece il *Poema de Otoño* di Darío (che apparirà solo nel 1910). Infine, in questo gioco verso il futuro, si può intravedere in *vulgo errante* del v. 10 un preludio di *Canto errante* di Darío, 1907.

primavera: e «rose di autunno» non è che un ossimoro culturale. Ma l'apparente paradosso si elimina se si considera che «mazzo di rose» e «autunno» entrano in un contesto metaforico simile: mazzo di rose allora acquista il significato di: prossimo a sfiorire, prossimo alla fine, come, del resto, autunno.

Sia l'uno che l'altro, dunque, portano con sé il senso del compiuto, del maturo: l'autunno implica l'esistenza piena, così come il mazzo di rose comporta la stessa pienezza di fioritura, e ad un tempo stesso il presagio della fine imminente. Il verso finale del sonetto sottolinea proprio questo instabile equilibrio. Il sonetto, insomma, ha questa ulteriore risorsa semantica: il mazzo di rose vive una vita artificiale, in relazione alla forza energetica propria, alla linfa che trae da se stesso. Allo stesso modo, l'esistenza come scrittore di Bradomín è vita che si alimenta della sua stessa linfa: dura solo lo spazio di un racconto, del «suo» racconto. Poi gli mancherà per sempre la possibilità di affabulare.

6. *La Nota: il testo residuale.* — Si è osservato all'inizio che le due SQ in cui si articolava il messaggio (costituito da sonetto e Nota) avevano due ruoli diversi. A SQ1 era affidato il compito di «creare» lo scrittore Bradomín. SQ2 doveva significare non solo la generica esistenza di Bradomín come scrittore, ma designarlo come autore di un testo preciso: lo scrittore appunto delle *Memorias Amables*. Il passaggio dal sonetto alla Nota, in particolare, si colloca, da questo punto di vista, sulla linea generico → specifico: è la linea che definisce la struttura del testo (cioè di questa opera particolare).

Dalla Nota si ricava che:

- a) il Marqués de Bradomín ha scritto un libro di memorie dal titolo *Memorias Amables*;
- b) il testo che leggiamo — dal titolo «*Sonatas. Memorias del Marqués de Bradomín*» — costituisce il frammento rimastoci.

La Nota, dunque, introducendoci alla struttura del testo, ci informa anche sul carattere frammentario («fragmentos») dell'opera, sul suo aspetto residuale. Questa informazione è essenziale, nel senso che orienta, condizionandola, la nostra percezione delle *Memorias*. Ci induce a vederle come un testo a struttura casuale, prive di disegno

preordinato e di rigore compositivo (nel processo di finzione, si intende).

Questa prospettiva — programmata dall'autore — ha una sua coerenza narrativa, in quanto, mettendo in risalto il «disordine» del testo rimasto, apre anche lo spazio narrativo teso a ricostituire l'«ordine». È lo spazio che Valle-Inclán riserva a se stesso (infatti è l'autore della Nota) e la ricostruzione dell'«ordine» è il compito che egli realizza in quanto autore del titolo *Sonatas. Memorias del Marqués de Bradomín*.

Ma il romanzo si compone di quattro testi, quattro racconti. Ogni racconto — o frammento — ha un suo titolo, la cui ripetizione si propone come specificazione del contenuto e come orientamento di lettura: *Sonata de Primavera*, *Sonata de Estío*, *Sonata de Otoño*, *Sonata de Invierno*. Si passa, come si vede, dalla genericità riassuntiva di *Memorias del Marqués de Bradomín* (attribuzione di paternità) alla specificazione semantica dei «frammenti» (oltre che al suo valore metaforico).

Siamo in presenza cioè di un processo di impossessamento del narrato, ottenuto con la costituzione di una griglia e di una sorta di gabbia definitoria. Il narrato di Bradomín è canalizzato e regolamentato: la normatività è un privilegio dell'autore. Si stabilisce una sorta di tensione tra l'autore reale e quello fittizio. La delega narrativa concessa inizialmente da Darío e da Valle-Inclán a Bradomín è insidiata dalla resistenza del secondo a uscire del tutto dallo spettacolo della narrazione. La sua sparizione elocutoria non è integrale, anzi Valle-Inclán tende ad insidiare la alterità narrativa di Bradomín, avvertendo il rischio che ha evocato: ritirandosi come scrittore rischia di annientarsi e di allontanarsi dalla letteratura. Perciò il gesto sacrificale della delega narrativa è parziale: dopo avere suscitato il discorso dell'altro ricorre alla giurisdizione del linguaggio per fissare i modi specifici della produzione della sua scrittura.

6.2. *La Nota: l'ossimoro Bradomín.* — Ma la Nota, altresì, introduce alla problematica del personaggio. Il Marqués de Bradomín non è solo «autore», ma anche personaggio, e in quanto tale è un «Don Juan admirable. El más admirable tal vez. Era feo, católico y sentimental», e scrive «ja muy viejo» e «en la emigración». Si noti che mentre nel sonetto egli era paragonato ad un autore (a de Sade), qui invece è assimilato a un personaggio o,

meglio, a una catena di personaggi e di testi (Don Juan). È questa una proiezione assimilativa che si fonda sulla prospettiva esterno → interno, cioè autore → personaggio, che nel caso di Bradomín sono tutt'uno. Ora questo legame non è solo un dato strutturale (la forma autobiografica), ma un più sottile riferimento culturale. La valenza di Bradomín è proiettata su strade diverse da quelle tradizionali. Infatti, il Marqués de Bradomín è il don Giovanni più degno di ammirazione, proprio perché è un don Giovanni «diverso». Questa diversità consiste nel fatto che egli è proposto nella Nota in una dimensione di negatività e di alterità. Gli attributi che lo qualificano sono tali da smentire la «normatività» del dongiovannismo. Questa implica: bellezza, miscredenza, razionalità. Bradomín, è, al contrario, brutto, cattolico, sentimentale. Ma un don Giovanni cattolico — e soprattutto brutto e sentimentale — è non più di un ossimoro culturale. Egli così non solo trasgredisce la norma (ideologica e letteraria), ma è posto in una dimensione culturale di particolarità e di solitudine. Collocato su un asse verticale, interrompe la linea orizzontale della tipologia dongiovannese ed è proiettato tra le inquiete esperienze contemporanee.

7. *Conclusiones*. — Questa è la nostra analisi condotta sul portico delle *Sonatas*. Possiamo indicare sinteticamente i problemi individuati nei testi introduttivi: il problema dello scrittore e della scrittura (nel sonetto); gli accenni alla struttura e al personaggio (nella Nota). Ma l'uno e l'altra si configurano come un discorso, o, meglio, come un frammento di discorso che implica un prima e un poi e che richiede di essere completato e verificato all'interno delle *Sonatas*, facendo attenzione, in particolare, alla problematica della eteronomia²¹. Per ora possiamo concludere sottolineando il fatto che, attraverso i procedimenti analizzati, la lettura delle *Sonatas* viene filtrata dalla giurisdizione del linguaggio che moltiplica i propri fantasmi nel tentativo di giustificarne la presenza e di garantirne l'impervia esistenza.

Otello Lottini

²¹ Su questo problema si veda L. Stegagno Picchio, *Pessoa uno e quattro*, in «Strumenti critici», 4 (1967), pp. 377-401.

APPENDICE

AL SEÑOR MARQUÉS DE BRADOMÍN DE RUBÉN DARÍO, SV AMIGO

¡Marqués — como el divino lo eres —, te saludo!
Es el otoño y vengo de un Versalles doliente,
Hacia mucho frío y erraba vulgar gente,
El chorro de agua de Verlaine, estaba mudo.
Me quedé pensativo ante un mármol desnudo
Cuando vi una paloma que cruzó de repente,
Y por caso de cerebración inconsciente
Pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo ...
Versalles melancólico, una paloma, un lindo
Mármol, un vulgo errante municipal y espeso,
Anteriores lecturas de tus sutiles prosas,
La reciente impresión de tus triunfos ... Prescindo
De más detalles, para explicarte por eso
como autumnal te envió este ramo de rosas.

RUBÉN DARÍO

NOTA. — Estas páginas son un fragmento de las «Memorias Amables», que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez!
Era feo, católico y sentimental.

IL NORDESTE DI JOSÉ LINS DO REGO:
FRA AUTOBIOGRAFIA E MESSIANISMO.

È ormai noto che São Paulo e la regione nordestina sono considerati modelli esemplificatori di due realtà economiche e sociali che caratterizzano il Brasile della prima metà del Novecento. E se nell'area paulista si è sviluppata una produzione artistica che risente dei diversi momenti politici vissuti all'interno del modernismo degli anni Venti (con a sinistra il gruppo del « pau brasil » e dell'antropofagia e a destra quello degli « anta »), nell'area nordestina fiorisce e prolifica una letteratura dove trova posto una vasta gamma di autori, le cui preoccupazioni sembrano essere principalmente di carattere sociale e sociologico.

Sebbene da tempo ¹ esistesse una letteratura del Nordeste, i cui soggetti fissi, *sêca*, *cangaço*, *sertão*, costituivano un *humus* genetico e ripetitivo, con la loro tradizione di latifondo e di mescolanza fra elementi africani e portoghesi, si deve giungere a *Os Sertões* di Euclides da Cunha perché si possa fornire alla letteratura regionalista l'etichetta del « sociale », e determinarla attraverso la categoria dell'impegno ².

Al discorso di Euclides direttamente si aggancia il tentativo dell'autore che viene considerato da molti il pioniere della letteratura nordestina degli anni Trenta: il mitico e misconosciuto José Amé-

¹ Fiorisce infatti in Brasile, nella seconda metà dell'800, una letteratura che risente degli echi socio-politico-letterari francesi e che troverà in Tobias Barreto un precursore di quella 'intelligentia' nordestina che annovera tra i suoi rappresentanti autori come Castro Alves e José de Almeida.

² Dal 'réportage' sull'episodio di Canudos si evince nell'autore una partecipazione emotiva notevole che tuttavia lascia ben poco spazio a considerazioni di carattere socio-politico-culturale. Sull'autore cf. C. Moura, *Introdução ao pensamento de Euclides da Cunha*, Rio de Janeiro 1964; O. de Sousa Andrade, *História e Interpretação de « Os Sertões »*, São Paulo 1966 e J. C. Garbuglio, *O nacionalismo aberto de Euclides da Cunha*, in « Revista do Instituto de Estudos Brasileiros », Universidade de São Paulo, 1968, pp. 83-99.

rico de Almeida, responsabile di una *Bagaceira*, « deposito di temi »³ visti da una specola rozzamente getulista.

La brusca svolta politica di Getúlio Vargas, tendente a rafforzare lo sviluppo industriale del Brasile, vanifica presto le speranze utopistiche intraviste nella *Bagaceira*, ma fa assumere al Nordeste la funzione di luogo e momento di verifica per le rivolte: i tentativi di sbocchi socio-letterari, cui tendono autori notoriamente diversi tra loro, e la costituzione del 'gruppo' di Maceió sono emblematici di tale momento.

Si sente, infatti, l'esigenza di non confondere il rapporto fra il sistema letterario dell'epoca e il sistema socio-ideologico: con esiti diversi, gli autori del 'gruppo' attuano una contestazione letteraria profonda, che inciderà su tutta la produzione successiva, attraverso il recupero del genere classico del romanzo nordestino. D'altra parte « la scelta di un genere da parte dello scrittore è già scelta di un modello interpretativo della realtà, sul piano sia tematico che formale (...). In altre parole, il genere letterario offre una fisionomia di partenza e un condizionamento al segno-personaggio, ai temi, ai motivi, ne impronta i significanti, la struttura che essi assumono, il tipo di utilizzazione contestuale »⁴.

Gli elementi comuni ai quattro autori del 'gruppo' (Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado) « sono collocabili a quattro livelli: il convivio iniziale a Maceió e i successivi rapporti di più o meno fervida amicizia, che si concretano nel libro scritto in 'équipe' (*Brandão entre o mar e o amor*, oggi fuori commercio, n. d. r.); molti temi (*sêca*, *cangaço*, fanatismo, infanzia) tipici di un certo Nordeste; il rifiuto quasi in blocco delle avanguardie; la accettazione dell'etichetta regionalista »⁵.

Sappiamo che gli sbocchi letterari ai quali approdarono i quattro furono diversi: in fondo li accomunò solo l'esperienza del « so-

³ Tale è stata, infatti, la definizione data da L. Stegagno Picchio in *La Letteratura Brasileira*, Milano 1972, pag. 526.

⁴ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976, pp. 153-154.

⁵ E. Melillo Reali, *Itinerario Nordestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pag. 52.

ciale» vissuto, la protesta contro la politica di abbandono verso il 'loro' Nordeste⁶.

Supponiamo che la collocazione ordinata delle opere di Lins do Rego, prima dell'esperienza di Maceió, non sia dovuta al caso. Distaccato dai due archetipi della letteratura regionalista, Euclides da Cunha e J. A. de Almeida, egli sarà considerato dalla critica l'autore del primo romanzo 'nordestino', che appare quattro anni dopo *A Bagaceira*, *Menino de Engenho* (1932). Sono le memorie del « menino de engenho », a partire dalle quali si può ricostruire ciò che costituisce riflesso diretto e riflesso mediato della realtà nei romanzi.

Le opere appartenenti a questo primo ciclo hanno gli stessi confini cronologici delle vicende biograficamente vissute e offrono un rapporto di completa identificazione fra l'autore e il personaggio protagonista. Non solo la struttura tematica, ma anche l'uso linguistico-stilistico, che l'autore fa di una personalissima lingua brasiliana, hanno la loro motivazione a livello autobiografico, come nella descrizione della vecchia zia Sinhazinha, su cui il giovane Carlos/José Lins aveva trasferito il proprio odio⁷. È, inoltre, palese l'intenzione di trasferire la lingua letteraria ad un livello comunicativo di più vaste dimensioni, di cui sia fruitore un pubblico non elitario: questa appare, a nostro avviso, una delle ragioni per cui l'autore ricorre al linguaggio infantile.

Le 'memorie' raffigurano non solo il clima psicologico del *menino de engenho* ma anche la situazione sociale ed economica da

⁶ La Queiroz sofferma l'attenzione sullo stato di soggezione in cui è posta la donna nordestina, sui bambini abbandonati, vere vittime del *sertão*, sui banditi. Jorge Amado obbedisce sempre a una motivazione politica, usando tra l'altro un linguaggio accessibile al popolo, facendo di questo il principale fruitore della sua opera, mentre Graciliano Ramos si pone in posizione critica ad oltranza contro la politica getuliana: nel romanzo, infatti, frutto dell'esperienza di Maceió, *São Bernardo*, egli pone in netto conflitto il proprio eroe con la società che vive ai margini del Nordeste; ne risulta il forse definitivo abbandono a se stessa, senza alcuna speranza nel riscatto sociale ed economico.

⁷ « (...) Meu avô que não se casara em segundas núpcias, tinha no entanto esta madrasta dentro de casa » (*Menino de Engenho*, Lisboa s. d., cap. VII, pag. 19); il termine non si addice alla vecchia Sinhá, ma nella psicologia infantile o, meglio, nella logica affettiva, la corrispondenza è evidente.

cui si sviluppa la grande fattoria, il grande latifondo che il nonno aveva creato con la pazienza patriarcale che traspare pagina dopo pagina e che Carlos, nonostante l'amore per l'*engenho*, non può conservare, per l'impatto fisico e patologico con una realtà sempre più 'altra'.

Maria Alice, sua compagna nel periodo di maturazione, non è estranea alla presa di coscienza delle condizioni di vita in cui versavano quelle piccole comunità di negri, meticci, mulatti, antichi schiavi e *caboclos*, tutti inseriti nel microcosmo rappresentato dalla *fazenda* del latifondista⁸.

D'altra parte Carlos/José Lins, prodotto di un'educazione grande-borghese, giovane collegiale avulso per troppo tempo dai problemi quotidiani della fattoria, non sarebbe forse stato in grado di sostenere il difficile confronto con il nonno⁹: è dunque Maria Alice la compagna di maturazione del giovane Carlos.

Dopo il ciclo del *menino* dovremmo, teoricamente, ripartire da zero nella lettura della produzione del Rego, che continua ormai sotto il segno del 'convivio' letterario di Maceió. Ed esso può considerarsi la causa immediata della maturazione di José Lins scrittore.

Egli, infatti, da questo momento cerca di abbandonare la « obra de ficção » che aveva caratterizzato il primo ciclo: passa cioè dal soggettivismo delle memorie (con tentativi di apertura al sociale, intravisti in *Bangué*, 1934, col costruire il personaggio di Alice) a una tentata oggettività nel *Moleque Ricardo*, 1936¹⁰.

⁸ « Perguntava-me que moral eu queria de uma gente que não comia, que não tinha remédios, que viera da escravidão dos negros para aquela outra que se iludia com três dias de folga para fazer o que quisesse. E animava-me a fazer um estudo sobre o trabalhador do eito. Seria uma campanha admirável, levantada por um neto de senhor de engenho. (...) Uma vez perguntei-lhe se era comunista. Deu uma risada das suas e respondeu-me que era somente humana. Então, porque achava que os parentes do Dr. Carlos de Melo pagavam uma miséria aos seus homens, queria subverter o mundo? » (*Bangué*, s. d., pag. 79).

⁹ « The tragedy for Lins do Rêgo, who remembers his own grandfather, was that these men could not be replaced when they died », dice F. P. Ellison (F. P. Ellison, *Brazil's New Novel, Four Northern Masters. José Lins do Rêgo*, Los Angeles 1954, pag. 54).

¹⁰ « Certo, un altro José Lins. Da un lato la memoria che organizza e rior-

Cronologicamente, l'ambientazione di questo nuovo romanzo è anteriore a quella di *Bangué*. Ricardo è un *menino de engenho* che, stanco di vivere ulteriormente da schiavo senza alcuna prospettiva, come la sua famiglia, parte per la città, miraggio di tanti giovani sottoproletari vissuti nelle fattorie, per fare l'operaio.

L'autore tenta attraverso il personaggio una nuova esperienza, dipingendo il dramma del giovane Ricardo con (colpevole?) simpatia¹¹. Egli cerca, attraverso una serie di personaggi costruiti, di fare un romanzo 'impegnato', affrontando il problema fondamentale della realtà industriale e del lavoro in tutta la sua dimensione antropologica-economica, sociale, politica, psicologica e tentando, nel contempo, di descrivere l'impatto tra le due realtà che Ricardo, soggetto-oggetto, vive.

Riscontriamo dunque, da questo momento, un'oscillazione in verticale tra il regionalismo memoriale e la presa di coscienza di una condizione di vita prima interna e quindi estranea al Nordeste grasso, naturale teatro della giovinezza del protagonista.

In *Moleque Ricardo* per la prima volta si abbandona il ricorso all'io protagonista: il romanziere sembra quasi voler cominciare a liberarsi di Carlos de Melo. Adotta, così, una tecnica che si ritrova nei romanzi successivi, e che gli permette di muoversi nella narrazione con diversa *aisance*.

Assistiamo, in pratica, a un processo di distacco dalle produzioni precedenti: nel primo ciclo, ribadiamo, lo scrivente è il principale (o unico?) destinatario del messaggio emesso: e i testi ne

mula secondo modelli conosciuti i dati del reale. Dall'altro l'invenzione che si promuove a interprete della realtà. O, se si vuole, sincronia nel *Menino* in cui la materia posseduta e sofferta è presentata in pannello, polittico enciclopedico. E diacronia nel *Moleque* dove il narratore racconta, come li vede accadere, i fatti di una storia di cui non conosce la fine » (L. Stegagno Picchio, introduzione a J. Lins do Rego, *Il Treno di Recife*, Milano 1974, trad. di A. Tabucchi pag. 20).

¹¹ « Havia mais de um ano que Ricardo trabalhava na padaria do seu Alexandre. Do negro besta que chegara do engenho ia uma diferença enorme. Não. O que ele tinha era aprendido a viver mais um pouco. Era difícil aprender a viver, custava muito, empenhava-se o que se possuía de mais puro para se chegar ao fim. » (*O Moleque Ricardo*, Lisboa s. d., pag. 31). E in questo completo impegnarsi si riassume la drammaticità del libro: « Quem comesse daquele pão comeria também daquele suor. » (ibid., pag. 48).

ricavano quasi un carattere di autocomunicazione. E se è vero quanto dice Proust, che il « moi permanent, qui se prolonge pendant toute la durée de notre vie », è determinato da « tous nos moi successifs qui, en somme, le composent en partie »¹², obiettivo di tali messaggi testuali è « la comunicazione tra questi 'io' successivi, desiderio di sfuggire alla cancellazione memoriale di istanti irripetibili, al frutto del loto, alla soluzione di continuità interiore »¹³.

Con l'esperienza di Maceió, negli anni di fervida polemica letteraria, in Lins do Rego avviene un processo opposto a quello che il Goldmann definisce 'processus de structuration' del gruppo: dal lavoro di una coscienza collettiva nasce la presa di coscienza individuale. E questa a sua volta diviene, almeno nelle prime intenzioni dell'autore, interprete di una situazione sociale, fuori e sopra l'individuo. Si sviluppano, dunque, due momenti contemporanei e successivi, di incontro/scontro fra la propria coscienza privata e i valori di un gruppo emittente e destinatario al tempo stesso.

Afrânio Coutinho e Wilson Martins, nell'esaminare la narrativa regionalista degli anni Trenta, propongono al lettore una distinzione tra romanzi in cui predomina l'osservazione e la descrizione dell'ambiente nordestino, le cui componenti geografiche e sociali influiscono direttamente sul destino dei personaggi, e romanzi in cui l'autore si sofferma maggiormente sulla loro introspezione psicologica, tenendo solo relativamente conto dell'ambiente in cui agiscono¹⁴: questa distinzione può essere adattata in prima lettura anche ai romanzi di José Lins do Rego.

Perciò *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* possono essere inseriti nella linea del romanzo d'ambiente nordestino 'altro'. Da questo momento, infatti, vi è uno slittamento geografico nella connotazione delle opere: non più il Nordeste grasso delle vaste piantagioni e dei ricchi latifondisti, ma quello che più si avvicina alla fantasia popolare. Si tratta, ci pare, della denuncia oggettiva di approccio ad un regionalismo di segno diverso. Ritroviamo qui i motivi pre-

¹² M. Proust, « Le temps retrouvé », in *A la Recherche du Temps Perdu*, III, Paris 1954, pag. 696.

¹³ M. Corti, op. cit., pag. 38.

¹⁴ Cf. R. Bopp, *Movimentos Modernistas no Brasil*, Rio 1966, pag. 41.

diletti del *sertão* e della *sêca* e i loro naturali prodotti: *sertanejos*, *beatos*, *cangaceiros*¹⁵.

Pedra Bonita e *Cangaceiros* non rappresentano, tuttavia, un momento atipico nel complesso della produzione letteraria del Rego: il tema del fanatismo religioso, del messianismo *sertanejo*, trattato nel primo dei due romanzi, costituisce un *topos* letterario (già sociale) necessario all'autore per essere inserito a tutti gli effetti nel filone regionalista della letteratura di impegno nordestino¹⁶.

In *Pedra Bonita* l'autore prende in prestito e romanza un episodio remoto e storico, ma che non ha nulla in comune « com a geografia e o fato histórico desenrolado em Pernambuco nos princípios do século XIX »¹⁷: egli allude all'episodio del 1835 che si svolse attorno al beato José Ferreira. Nulla c'è di originale, dunque: l'autore sfrutta un filone comune a tutta l'area nordestina dell'interno, in cui il fenomeno dei messia e dei *beatos* è abbastanza frequente, legato ai capricci della natura, attraverso l'ottica della fatalità e del miracolo. L'atmosfera mistica unisce idealmente nella stessa fede il *sertanejo* e il *cangaceiro*; nessun personaggio, d'altra parte, ha connotazioni precise perché, partecipe di un movimento religioso, ciascuno di essi si trasfigura in una personalità collettiva non ancora sociale: « (...) fanatismo e banditismo sono visti in chiave pittoresca e romantica, senza approfondimenti e senza denunce »¹⁸.

Dominati da un violento senso tragico, i personaggi di *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* accentrano i propri sentimenti nella terra che calpestanto, che diviene una presenza fatale e simbolica; il *sertão*, l'uomo, gli animali, le piante, vivono profondamente, telluricamente

¹⁵ A proposito di messianismo e *cangaço* vale la pena di ricordare che i generi letterari, ormai in crisi nella letteratura ad alto livello, sono entrati a far parte dei *mass-media*, esemplificando, talora, questa realtà sociale. Films come *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Antonio das Mortes* e lo stesso *Menino de Engenho*, rappresentano ottimi incontri tra realtà e cinema. È, inoltre, di recente data la riduzione a film del 'messianico' *Dona Flor e seus dois maridos*, di Jorge Amado.

¹⁶ Cf. a tale proposito E. Melillo Reali, *Il Messianismo letterario dal « sertão » alla città*, in AA. VV., *La letteratura latino americana e la sua problematica europea*, Roma 1978, pp. 237-247.

¹⁷ Introduzione a *Pedra Bonita* dello stesso Rego, Lisboa s. d.

¹⁸ E. Melillo Reali, *Itinerario*, cit., pag. 53.

uniti, elementi di un mondo indivisibile, con radici comuni; e tutti i protagonisti riciclano nella *ficção* il proprio linguaggio colloquiale, che dà ai romanzi una forza specifica, caratterizzante¹⁹.

Tre serie complementari di meccanismi nuovi appaiono costituire il punto di partenza per un'analisi del testo: uno, fra elementi del reale, diversamente percepiti; un altro, fra due strati esistenziali dell'autore che si manifestano a contatto con il reale, l'inconscio e il conscio; e un terzo, che riporta il conscio a livello inconscio.

La provenienza grande-borghese di Lins do Rego si riflette chiaramente innanzitutto nella prima produzione letteraria; e, infatti, nel « primo ciclo » si alternano come protagonisti/deuteragonisti i personaggi che siamo abituati a vedere e a riconoscere in certa letteratura e filmologia di ambientazione americana: la *casagrande*

¹⁹ Riassumiamo brevemente il contenuto di *Pedra Bonita*: è, questo, un nome che si pronuncia con terrore nel vicino villaggio di Assú, in cui è ambientata la storia. Quando la siccità colpisce il villaggio, il popolo attribuisce il cataclisma alla maledizione che proviene dalla gente che aveva vissuto il dramma di Pedra Bonita. Antônio Bento, il fedele sagrestano di P. Amâncio, parroco del paese, proviene da quelle terre ed è malvisto. In una visita alla famiglia scopre il motivo di ciò: la maledizione, legata ancora al massacro dei fanatici, pesa su di loro. Un suo antenato, infatti, aveva rivelato il nascondiglio del *santo* alle forze della polizia, permettendo, così, l'uccisione del *leader* e di oltre cinquecento devoti.

Antônio torna ad Assú da Padre Amâncio; Aparício, il fratello, comincia a crearsi fama di *cangaceiro*; a Pedra Bonita compare un nuovo *santo*. La gente comincia a sperare, accorre a chiedere grazie; inutilmente P. Amâncio tenta di arginare quella folla incontenibile; egli entra in agonia mentre arriva la polizia per disperdere i fanatici.

Le ultime pagine centrano ancora una volta la figura di Antônio. Si apre per lui un dilemma: assecondare i desideri del Padre che gli chiedeva di far accorrere qualcuno per ottenere l'assoluzione, o partire per Pedra Bonita, ad avvertire la famiglia e i fanatici dell'arrivo della polizia? Vince la voce del cuore: così egli cercherà di redimere la colpa della famiglia: « ... O santo teria que salvar o seu povo ... E Bento partiu a galope para Pedra Bonita. » (*Pedra Bonita*, pag. 250).

Antônio sembra essere la proiezione dell'autore: cambia l'ambiente, cambiano nome i personaggi, cambia il tema del romanzo, ma ritroviamo le costanti a noi note: in fondo, *Pedra Bonita* diventa la riproduzione in un solo romanzo degli elementi-base della prima trilogia: e il fanatismo religioso, incombente su tutta la prima e la terza parte del romanzo, risulta un mezzo adottato dallo scrittore per parlare del ragazzo Antônio.

che ospita la famiglia patriarcale a capo della quale vi è sempre un padrone despota; attorno ad essa, la servitù immancabilmente di colore, ancora legata alle radici della propria terra d'origine, consapevole della propria schiavitù e non ribelle, perché assente ad ogni preoccupazione di strategia di reazione e rivoluzione.

Pedra Bonita è, abbiamo detto, il risultato del tentativo dell'autore di staccarsi dagli schemi ambientali che avevano caratterizzato la sua prima produzione: attraverso il romanzo prende corpo una realtà politica, nella sua tragicità e nelle sue illusioni di rivolta, in cui le forze sociali si incarnano nei due personaggi principali: il parroco, simbolo della « cultura » e della ragione, e Bento, personaggio poeticamente vivo e contemporaneamente metafora, che racchiude in sé l'esigenza di uccidere il mito della rivolta banditesca propria del Nordeste e del *cangaço*. Ma anche in *Pedra Bonita*, come nel « primo ciclo », la famiglia è una forza viva e costante: principalmente la figura materna (che nel « primo ciclo » è più genericamente quella femminile, essendo la madre morta quando l'autore era ancora in giovane età, e, quindi, sostituita fisicamente dalla zia Maria) è elemento fondamentale nella evoluzione affettiva, sociale e politica dell'autore-attore. Bento, infatti, risulterà sempre condizionato dalla presenza della madre, tanto quanto Carlos lo sarà dall'assenza di costei²⁰.

L'uomo e il paesaggio, in entrambi i filoni, si fondono in una unione completa; ed è sorprendente nell'autore la minuziosa e oziosa determinazione con cui egli conduce per interi e lunghi brani

²⁰ Carlos: « (...) Mas o engenho tinha tudo para mim. Minha tia Maria tomava conta de mim como se fosse mãe. E a lembrança da minha mãe enchia os meus retiros de cinza. Porque morrerá ela? (...) Porque não podia ficar para semente? Dentro de um navio, enquanto o mundo todo se acabasse. E nesse barco eu via-me cercado de todos os bichos, e a minha tia Maria, a negra Generosa, a vóvó Galdina, e meu avô, todos os que me estranhavam estariam comigo. » (*Menino de Engenho*, cap. XXV, pp. 64-65).

Antônio Bento: « (...) Nunca que pudesse imaginar isso que estava imaginando: tinha saudades do Assú. No Araticum havia sua mãe e havia Domicio. Sentia-se ligado aos irmãos. (...) Então, Antônio Bento nas suas cismas calculava a vida como se ele tivesse ido para o seminário. Seria o maior da família. (...) A mãe moraria com ele. Levaria a pobre para a sua freguesia, e o povo vinha lhe trazer presentes de ovos e de galinhas. Seria a D. Josefina, a mãe do vigário. » (*Pedra Bonita*, 2a parte, cap. II, pp. 124-125).

descrizioni di oggetti, paesaggi e gesti che solo apparentemente sembrano inessenziali al corso della vicenda e che, al contrario, rivelano una funzione di catalisi che serve a mantenere vivo il contatto tra il narratore e il narratario²¹. E la visione di Dio, nel fatalismo che incombe su ciascun personaggio, è rappresentata senza fratture nei romanzi principali dei due cicli, dove l'educazione familiare e religiosa immancabilmente coincide con quella sociale e civile²². Solo l'esito finale nei due testi muta: se in *Menino de Engenho*

²¹ « É como se o seu amor quase físico pela vida não pudesse ter preferência, salve as da sua piedade pelo elemento mais fraco que é o homem. O elemento ferido pelo pecado original da consciência do bem e do mal. » dirà di lui O. Montenegro (O. Montenegro, *O Romance Brasileiro*, Rio 1953, pag. 178).

Leggiamo, a questo proposito, in *Menino de Engenho* l'episodio della piena del fiume Paraíba: « (...) Um fio de água apontava, numa ligeira coleante e espantosa de cobra. Era a cabeça da cheia correndo. (...) O povo a gritar por todos os lados. E um barulho das águas que cresciam em ondas enchendo-nos os ouvidos. » (*Menino de Engenho*, cap. XIII, pag. 30).

E, in *Pedra Bonita*, la descrizione di un giorno qualunque; « (...) O sol se espalhava pela caatinga com furor. Podiam ser seis horas, e aquele queimar de sol parecia de meio-dia. (...) Nas secas mais duras nunca secara o olho de água da Natuba. Podia o sertão arder, os leitos dos rios espalharem com pedras ao sol, mas ali no pé da serra de Natuba minava água. Um fio de água que dava para matar a sede do gado, do povo dos arredores. (...) O céu era todo azul, mas não corria vento: tudo parado, como numa expectativa qualquer. » (*Pedra Bonita*, cap. III, pp. 28-29).

²² Carlos: « (...) O costume de ver todos os dias esta gente [gli schiavi negri, n. d. r.] na sua degradação habituava-me à sua desgraça. (...) A minha compreensão da vida fazia-me ver nisto uma obra de Deus. Eles nasceram assim porque Deus quisera, e porque Deus quisera éramos brancos e mandávamos neles, (...), nos bois, nos burros, nos matos. » (*Menino de Engenho*, cap. XXXII pag. 82);

Antônio: « (...) De tarde tinha um sino para tocar. De madrugada acordava o povo de Assú com o seu toque. À tardinha fazia os homens tirar o chapéu, as mulheres rezarem. (...) Era um instrumento de Deus, uma palha que Deus movia. Nas missas ele e o padre Amâncio ficavam no altar. (...) Ele sabia onde se guardavam as hóstias consagradas. (...) Sabia onde se guardava o vinho, que era sangue de Deus. Uma vez não se conteve. O diabo tentou-o e bebeu o vinho que o padre Amâncio deixara na sacristia. Sentiu um fogo queimando, o sangue de Deus nas suas entranhas, queimando. À noite havia confissão, (...). Não era um pecado tão grande, porque a penitência que teve não foi além das Ave-Marias e dos Padre-Nossos das outras vezes. » (*Pedra Bonita*, 2a parte, cap. II, pp. 123-124).

l'equazione *engenho*: usina = sentimento: ragione dà come risultato il prevalere della ragione, per cui la fattoria cede il passo alla fabbrica, in *Pedra Bonita* la dicotomia sentimento/ragione porta il giovane Antônio, che è riuscito a sottrarsi al fascino messianico del santo, incumbente su tutta la prima parte del romanzo, a dare ascolto ancora una volta al sentimento, al fine di redimere la propria famiglia²³.

Fatte salve verifiche ulteriori²⁴ sembra possibile stabilire un punto fermo per quanto attiene alla produzione in senso lato 'nordestina' di José Lins do Rego: quello che porta a privilegiare l'incontro tra autobiografismo e misticismo di stampo messianico. I due elementi non scorrono paralleli lungo i romanzi in successione, ma ne costituiscono piuttosto la sostanza contenutistica ed espressiva, in un nodo unico e significativo.

Annamaria Pagliaro Micieli

²³ « (...) O santo teria que salvar o seu povo ... E Bento partiu a galope para Pedra Bonita. » (cit. in altra pagina).

²⁴ Il discorso potrebbe essere ampliato, e coinvolgere nell'analisi anche *Cangaceiros*, continuazione di *Pedra Bonita*, dove si ritrovano gli stessi personaggi ed una breve vicenda d'amore, con la presenza di una donna, Alice, che salva Bentinho dal fascino del *cangaço*.

PROBLEMI DELLA TRADUZIONE E IPOTESI DI LAVORO PER UNA DIDATTICA APPROPRIATA

1. La linguistica d'avanguardia o «linguistica testuale» o «test-linguistica», i cui studi si stanno approfondendo soprattutto in Germania, ha introdotto una unità di analisi maggiore della frase: il «testo» o «discorso», considerato come l'unità fondamentale della comunicazione linguistica e anche «l'unità adatta per una traduzione in quanto esistono testi di diverse lingue dal significato quasi uguale, ma soltanto attraverso la mediazione di testi vi possono essere frasi di diverse lingue con uguale significato»¹. In altre parole è necessario lavorare su una teoria delle macrostrutture della lingua — teoria che sta portando avanti van Dijk² — in quanto si vede nel «testo» il futuro della traduzione³.

Si insiste sull'importanza del concetto di «testo», di «contesto» e di «co-testo», tenuto conto che il segno, in letteratura, risulta dall'unione dei due funtivi (piano dell'espressione e piano del contenuto) e di più sistemi semiotici (quali l'ideologia, la cultura, la tradizione letteraria ecc.). Per Jurij Lotman — il maggiore esponente della semiotica sovietica — «Le texte, en règle général n'existe pas à lui tout seul, il est nécessairement inclus dans un contexte (historiquement réel où de convention). Le texte existe comme contrepoids d'éléments structuraux extra-textuels, il est lié à eux comme le sont les deux termes de l'oppositions»⁴. Il problema,

¹ W. Dressler, *Introduzione alla linguistica del testo* (traduzione di Diego Poli), Roma, Officina Edizioni, 1974, p. 24; per la definizione di «testo» cf. anche altri esponenti della linguistica testuale. AA. VV., *La linguistica testuale* (a cura di M. E. Conte), Milano, Feltrinelli, 1977.

² Teun A. van Dijk, *Nota sulle macrostrutture linguistiche*, in AA. VV., *La linguistica testuale*, op. cit., pp. 181-194.

³ Horst Hina, *Presente y futuro de la traducción*, ES Publicaciones del Departamento de Inglés de la Universidad de Valladolid, p. 45, s. d.

⁴ J. Lotman, in Horst Hina, *La traducción como actividad transformadora*.

sempre secondo Lotman, è quello di definire il concetto di « struttura extra-testuale », e per spiegarla tale studioso fa riferimento alla « concezione del mondo », con cui intende riferirsi alla « struttura profonda » del testo, principalmente al « contenuto », ai condizionamenti morali, religiosi, politici; in altre parole, all'ideologia dell'opera. Tali elementi agiscono sul testo modificandolo, anche se non si può dire che il testo sia il riflesso di essi; e al « carattere artistico », in questo senso il testo nasce dal dialogo con gli altri testi dell'epoca e della tradizione, è un punto di contatto dei testi del mondo. « Le concept même d'artisticité n'est pas une chose, mais une relation, ... L'oeuvre est perçue sur le fond d'une tradition et par rapport à elle »⁵. Per tradurre bisogna captare il processo di trasformazione del testo e le sue relazioni contestuali profonde con la realtà. Se queste relazioni non si percepiscono bene, o il testo si proietta per errore su un fondo culturale e testuale diverso, si corre il rischio di una « percezione inadeguata »⁶.

Contrariamente all'opinione degli strutturalisti sovietici, il brasiliano Haroldo de Campos (con il gruppo di São Paulo) non ritiene importante l'aspetto di ri-costruzione storica dell'opera letteraria, anche se condivide i principi basilari della loro estetica. Dà invece molto rilievo alla quantità di traduzioni possibili. Lo studioso brasiliano è convinto che l'universalità di un testo sia dovuta al fatto che ammetta varie traduzioni, che hanno la funzione di « re-actualizar » l'opera poetica. La traduzione, per Haroldo de Campos, è un atto critico, uno sguardo al testo per scoprirne il significato profondo, le strutture e l'attualità⁷.

Degno di nota è il concetto di *traduzione interna*, concetto chiave nell'estetica del gruppo di « Change ». Secondo questo gruppo, tradurre nella stessa lingua, trascrivere con altre parole e con altre strutture sintattiche un testo letterario potrebbe consentire di comprendere la struttura profonda del testo (genotesto) nascosta dietro

Reflexiones sobre un número de « Change », ES Publicaciones del Departamento de Inglés, Universidad de Valladolid, (1974), pp. 60-61. Il numero di « Change » a cui si fa riferimento è il N. XIV, (1973).

⁵ J. Lotman, in Horst Hina, *La traducción ...*, op. cit., pp. 61-62.

⁶ Horst Hina, *La traducción ...*, op. cit., pp. 62-63.

⁷ Horst Hina, *La traducción ...*, op. cit., p. 64.

la struttura superficiale (fenotesto) — stile, lingua socializzabile⁸, dato che accanto al linguaggio normale opera, dentro il testo, anche un altro tipo di linguaggio, quello dell'inconscio.

Sarebbe qui troppo lungo approfondire come si dovrebbe il discorso sulla traduzione letteraria, tenendo conto soprattutto dei vari generi o « codici », — secondo quanto ci si propone in un recente articolo sulla comunicazione culturale⁹ — e delle varie epoche in cui sono stati prodotti. Ma sono discorsi specialistici che vanno affrontati in altra occasione. Con due domande, « What is a good literary translation? » e « What is literary translation good for? », la prima di carattere tecnico, la seconda rilevante ai fini dello studio della letteratura comparata¹⁰, lasciamo aperto il problema della traduzione letteraria.

2. La semantica o « scienza del significato » sta diventando un fattore di primaria importanza per la linguistica testuale e per l'insegnamento delle lingue in generale, « il materiale semantico di un testo è organizzato anche in configurazioni [patterns] più globali. Cioè la formazione delle rappresentazioni semantiche degli enunciati non è determinata soltanto da quelle degli enunciati immediatamente precedenti, ma è vincolata da un principio globale che sussiste per tutti gli enunciati di un testo, o d'una parte d'un testo »¹¹.

Purtroppo, come è noto, il campo del « significato » è stato finora uno dei più trascurati anche se nel rapporto lingua-cultura la semantica è particolarmente importante. La semantica tradizionale si riduceva per lo più all'insegnamento del lessico basato, per es., su centri di interessi quali « la figura umana », « la famiglia », la « natura » e simili, effettuato in modo demotivante in quanto l'unica preoccupazione era quella di arricchire il patrimonio lessicale dei discenti; in altre parole tendeva a confluire nella ricerca etimologica. Negli ultimi anni vi è stata una rivalutazione di questa componente della grammatica in quanto ci si è resi conto che la com-

⁸ Horst Hina, *La traducción ...*, op. cit., pp. 67-69.

⁹ F. Ferrara, *I quattro codici della comunicazione culturale*, « AION - Sezione Germanica », XVI, 2, (1973).

¹⁰ A. Lefevre, *The Study of Literary Translation and the Study of Comparative Literature*, in BABEL, XVII, 4, (1971), pp. 13-14.

¹¹ Teun A. van Dijk, op. cit., p. 183.

petenza semantica è in diretta correlazione con la cultura dell'individuo sia in senso tradizionale (conoscenza del lessico), sia in senso di competenza semantico-pragmatica (cioè capacità di usare i segni linguistici nella realtà interagendo con altri parlanti).

Questo più vasto spazio dato al «significato» ha portato ad una generale tendenza alla rivalutazione della retorica e delle sue figure, intesa come tecnica d'analisi critica dei vari tipi di testi, tra i quali, in particolare, quelli pubblicitari. Per brevità tralasciamo le varie definizioni teoriche del significato e ci limitiamo a ricordare solamente quella di Wittgenstein, molto nota in ambito filosofico: «Per una larga classe di casi, anche se non per tutti, in cui impieghiamo la parola significato, questa può venir definita così: il significato di una parola è il suo uso nella lingua», uso beninteso «socialmente regolato e coordinato»¹².

Tra le difficoltà di vario genere, che deve affrontare anche un esperto traduttore, si sottolineano:

— la polisemia, sia per quanto riguarda le parole che gli enunciati e la cui importanza, come afferma Mario Wandruszka, è esattamente valutabile attraverso la traduzione¹³. Giuseppe Francescato pone il problema in termini saussuriani di *langue* e *parole*, e poiché ritiene che ogni lingua si vale di strutture proprie e irripetibili sia formali che semantiche, opta per una soluzione a livello *parole*, pur tenendo presente che non sempre è facile tener separati questi due livelli¹⁴.

¹² Definizione riportata da De Mauro, in T. De Mauro, *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza, 1975, pp. 203-207.

Per la teoria del significato cf. anche: AA. VV., *La struttura logica del linguaggio* (a cura di Andrea Bonomi), Milano, Bompiani, 1978; M. Berretta, *Linguistica ed educazione linguistica*, Torino, Einaudi, 1977; G. Berruto, *La semantica*, Bologna, Zanichelli, 1977; U. Eco, *Trattato di Semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975; G. Mounin, *Guida alla semantica*, Milano, Feltrinelli, 1975; G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965; F. De Saussure, *Corso di linguistica generale* (traduzione di T. De Mauro), Bari, Laterza, 1974.

¹³ M. Wandruszka, *Traduzione interlinguistica e insegnamento delle lingue*, in AA. VV., *La traduzione Saggi e Studi*, Trieste, LINT, 1973, p. 35.

¹⁴ G. Francescato, *Polisemia differenziale e Traduzione*, in AA. VV., *La traduzione ...*, op. cit., pp. 225-226.

Si propongono alcuni esempi di polisemia riguardanti la lingua italiana e la lingua spagnola (lingua di cui ci occupiamo in questo lavoro).

Si pensi all'italiano *cappuccino*, parola polisemica che indica: 1) Frate della famiglia dei Minori Francescani; 2) Bevanda di caffè nero con poco latte; 3) Falco di palude. L'equivalente spagnolo che indica la «bevanda di caffè nero con poco latte» è *café con leche*, non traducibile letteralmente in quanto, in questo caso, il calco *caffelatte* indicherebbe, in italiano, una miscela di latte e caffè con cui comunemente si fa colazione la mattina;

al verbo *portare*, fortemente polisemico in italiano:

- 1) Muovere o spostare (portare un bambino in braccio);
- 2) *Consegnare* (portatemi il conto)
- 3) Prendere o tenere con sé (Si è portata solo un abito pesante)
- 4) Proporre o designare (hanno deciso di portarlo come candidato)
- 5) Condurre (mi ha portato al cinema)

reso in spagnolo con due forme verbali anch'esse polisemiche:

- A) *traer*
- 1) *portare a noi* (mozo, tráigame una copa de cerveza)
 - 2) recare, cagionare, causare (Esto ha de traer disgustos)
 - 3) tenere (este contratiempo me trae tranquilo)
 - 4) andare bene o mal vestito (traerse bien o mal) ecc.
- B) *llevar*
- 1) *portar via* (llévase este libro)
 - 2) prendere, riscuotere (¿Cuánto me lleva por ello?)
 - 3) portare addosso (llevar un vestido, dinero)
 - 4) accompagnare, condurre (te llevaré a paseo) ecc.

— e il fatto che il significato dei segni dipende anche dal contesto in cui sono inseriti e che può essere:

situazionale

- en esta plaza hay sólo un banco (asiento de madera)
- Dáte prisa, van a cerrar el Banco (establecimiento público de crédito)

o culturale generale (usi, costumi, conoscenze e valori relativi al mondo reale).

Per esempio, la banale locuzione « i lacci delle scarpe » non è immediatamente traducibile in una lingua parlata da un popolo che ignori completamente cosa sono le scarpe»¹⁵.

Le immagini qui di seguito riportate, tratte dal testo *The Edinburgh Course in Applied Linguistic*¹⁶, contribuiscono a mettere in

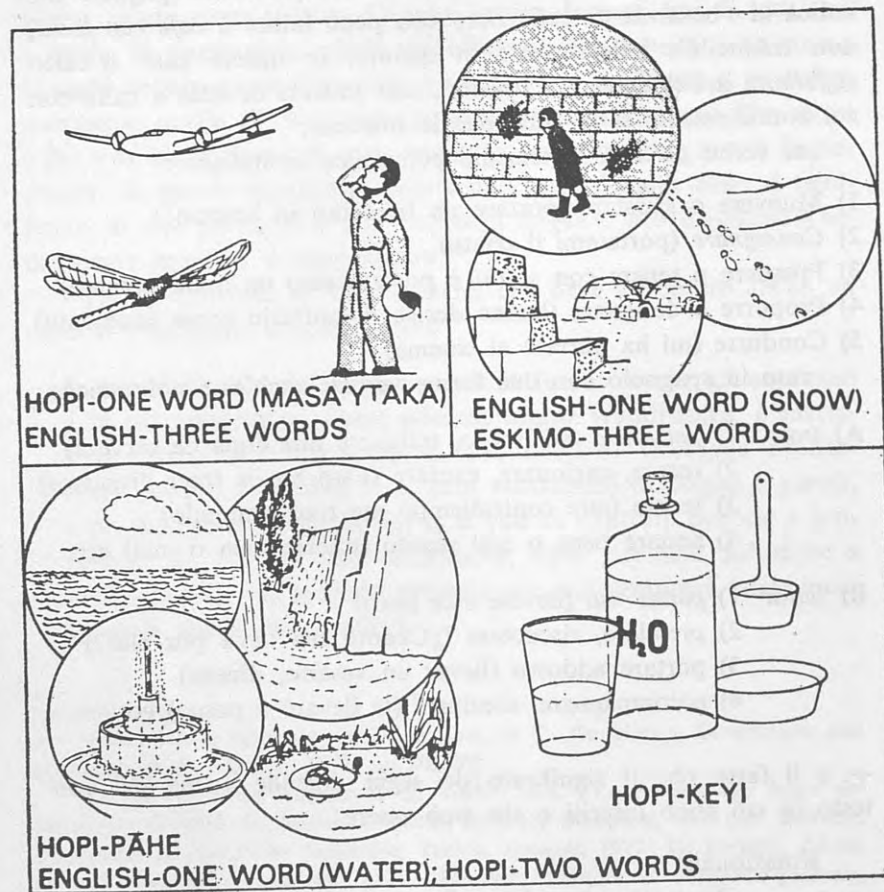


Figure 12.2. Languages classify items of experience differently. The class corresponding to one word and one thought in language A may be regarded by language B as two or more classes corresponding to two or more words and thoughts.

¹⁵ T. De Mauro, *Introduzione ...*, op. cit., p. 207.

¹⁶ *The Edinburgh Course in Applied Linguistics* (a cura di J. B. P. Allen e S. Pit Corder), London, Oxford University Press, vol. I, 1974, p. 106.

luce alcune difficoltà di traduzione. La comparazione, tra la lingua Hopi (Indiani d'America), la lingua Inglese e la lingua Eschimese, vuole dimostrare come uno stesso concetto possa essere espresso con un solo segno o con segni diversi, secondo i differenti usi e costumi.

Recenti ricerche in campo semantico hanno messo in rilievo fenomeni di polisemia di intere frasi, spiegabili «partendo da strutture profonde semantiche identiche e portandole in superficie, attraverso trasformazioni, in frasi diverse»¹⁷

- *Este año hemos ido pocas veces al mar* può significare: delle gite che abbiamo fatto quest'anno, poche sono state al mare, oppure, quest'anno abbiamo fatto poche gite ma tutte al mare.
- *Yo hago el cuarto* può significare: costruisco o pulisco la camera, oppure, sono al quarto posto.

A questo punto appare evidente l'importanza del principio di contestualità e co-testualità degli enunciati¹⁸, secondo cui diventa pos-

¹⁷ M. Berretta, op. cit., pp. 349-350; si rimanda anche a A. R. Puglielli, *La linguistica generativo-trasformatzionale*, Bologna, Il Mulino, 1977; G. Berruto, *La semantica*, op. cit.

¹⁸ Per la definizione di contesto e di co-testo cf. J. C. Catford, *Una teoria linguistica de la traducción* (traducción de Francisco Rivera), Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 54; AA. VV., *La linguistica testuale*, op. cit.; V. Coletti, *Il linguaggio letterario*, Bologna, Zanichelli, 1978.

Si ricordano qui due teorie del principio di contestualità; quella di Wittgenstein (nel *Tractatus*) «solo la proposizione ha senso; solo nella connessione della proposizione un nome ha significato», e quella di Frege «A) Il significato di una parola non va spiegato considerando questa parola isolatamente, ma considerandola nel contesto di un enunciato», insieme alla quale va ricordato il principio semantico noto come principio di funzionalità, B) Il significato del tutto è una funzione del significato delle parti». Andrea Bonomi chiarisce che i due principi, quello di Wittgenstein e quello di Frege, non sono assimilabili in quanto «mentre per Frege il principio (A) è al tempo stesso limitato (lingue naturali) e generico (parlando semplicemente di parole), avendo quella semplice funzione integrativa che mi sembra corretto assegnargli, per Wittgenstein il principio sopra enunciato ha una portata affatto generale (è cioè un principio teorico) e un obiettivo ben preciso (in quanto parla di nomi)», AA. VV., *La struttura logica del linguaggio*, op. cit., pp. 403-405.

sibile sostituire gli enunciati della L_1 con altri equivalenti della L_2 : equivalenze che, secondo Terracini, formano la grammatica del traduttore¹⁹.

3. Per quanto riguarda l'aspetto didattico della traduzione è essenziale tener presente che imparare una lingua significa abituarsi ad analizzare ciò che ne costituisce l'oggetto della comunicazione dato che la lingua, oltre ad essere un insieme di usi e varietà linguistiche che svolgono diverse funzioni nelle diverse occasioni del comunicare, riflette anche gli interessi e le tendenze tipiche del popolo che la parla²⁰. La traduzione, è stato più volte affermato, deve essere parte integrante di ogni formazione linguistica, e uno degli scopi dell'insegnamento delle lingue straniere; nel tradurre si opera e a livello grammaticale e a livello semantico, per cui appare chiaro che tutte le strutture morfosintattiche e lessicali del testo, come pure le componenti tematiche, debbano far parte già della competenza linguistica di chi traduce. Il problema è dunque «la questione del posto che si deve assegnare alla traduzione nell'insegnamento delle lingue straniere»²¹. Fra le difficoltà che si presentano a questo

¹⁹ B. Terracini, *Conflitti di Lingue e culture*, Venezia, Neri Pozza, 1957, p. 69.

Va sottolineato che intuizioni simili aveva avute Larra a proposito delle traduzioni teatrali. In uno dei propri articoli, tra l'altro molto arguto, elenca prima i requisiti che dovrebbe possedere un buon traduttore di opere teatrali e successivamente afferma che si deve alla diversità di usi e costumi il vario modo di esprimere le idee, «lo que en un país en una lengua es una chanza llena de sal ática, puede llegar a ser en otros una necesidad vacía de sentido ... No se ignora en fin que el traducir en materias de teatro casi nunca es interpretar: es buscar el equivalente no de las palabras, sino de las situaciones», M. J. de Larra, *De las traducciones*, in *Obras de M. J. de Larra* (2 voll.), tomo II, Madrid, ATLAS, 1960, pp. 180-185.

Anche Francisco Ayala si pone il problema della traduzione dei vari tipi di testi «no pueden traducirse de igual manera un tratado matemático, un discurso político, una comedia, un poema lírico», F. Ayala, *Problemas de la traducción*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1965, p. 23.

²⁰ Per le controversie relative al problema teorico della traduzione «cf. G. Mounin, *Teoria ...*, op. cit., p. 31 e ss.

A maggior chiarimento si sottolinea qui l'importante contributo dato al problema generale del tradurre dall'etnolinguistica — o linguistica antropologica — che si preoccupa di «studiare e interpretare ogni manifestazione linguistica

proposito sono la quasi inesistente disponibilità di materiali didattici adeguati e la mancanza di corsi che facciano uso di metodi ispirati

in rapporto alla particolare cultura che l'ha prodotta, ma sullo sfondo di categorie universalmente valide» G. R. Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 12.

A questo proposito è interessante rilevare la validità degli studi di Franz Boas — il cui lavoro, poco conosciuto, è alla base delle analisi di Lévi Strauss e di Bronislaw Malinowski — iniziatore del nuovo indirizzo detto funzionalistico — il quale, avendo compiuto lunghi soggiorni di studio in Australia e nella Nuova Guinea (nell'isola di Trobriand), si pose il problema della traduzione in quanto alcuni concetti, esaminati nel loro uso quotidiano, difficilmente potevano essere tradotti in una lingua europea. Tra le considerazioni dell'antropologo polacco: «ogni comunità costituisce una comunità fática, basata cioè sul contatto linguistico tra i vari membri (dialoghi, forme di scambio linguistico) ... Ogni enunciato prodotto dalla comunità ricava il suo senso globale dal contesto in cui ha avuto origine (il «contesto di situazione») ... Nella vita reale ... ogni frase pronunciata è sempre inserita in una situazione. Una completa traduzione equivale quindi non alla scelta di possibili equivalenti in un'altra lingua, quanto alla spiegazione di tutti i fatti che concorrono a formare il significato della frase in quella determinata situazione». Malinowski introduce il «concetto di presupposizione oggi corrente negli scritti di semantica (un dato già noto al parlante, a volte anche all'ascoltatore e che condiziona l'atto linguistico) ... e lo usa proprio nell'accezione odierna» e quello di «forza pragmatica del linguaggio», G. R. Cardona, op. cit., pp. 57-59, tesi oggi rivalutate dai linguisti consapevoli del rapporto esistente tra lingua e cultura.

Una novità nel campo della traduzione potrebbe essere portata dal Lévi-Strauss, che parte dalla presupposizione che esistono analogie tra lo studio dei miti e il linguaggio «si potrebbe definire il mito come quel modo del discorso in cui il valore della formula *traduttore-traditore* tende praticamente a zero. Sotto questo profilo il posto del mito, nella scala dei modi di espressione linguistica, è opposto a quello della poesia, indipendentemente da quanto si è potuto dire per avvicinarli. La poesia è una forma di linguaggio estremamente difficile da tradurre in una lingua straniera, ed ogni traduzione comporta molteplici deformazioni. Al contrario, il valore del mito in quanto mito persiste, a dispetto della peggior traduzione ... Un mito viene percepito come mito da ogni lettore in tutto il mondo. La sostanza del mito non sta né nello stile, né nel modo di narrazione, né nella sintassi, ma nella storia che vi è raccontata. Il mito è linguaggio; ma un linguaggio che agisce a livello elevatissimo e in cui il senso riesce, per così dire, a decollare dal fondamento linguistico da cui ha preso l'avvio», e introduce il concetto di *mitemi* o grandi unità costitutive dei miti — che si collocano ad un livello più elevato dei fonemi, dei morfemi e dei semantemi, in quanto ad essi non assimilabili — da cercare a livello della frase», C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale* (traduzione di Paolo Caruso), Milano, il Saggiatore, 1971, pp. 235-236.

alla linguistica contrastiva, particolarmente efficace per risolvere le interferenze della lingua madre (ci riferiamo qui, all'insegnamento della lingua spagnola, anche se la situazione non sembra essere diversa per altre lingue).

Emerge dalle considerazioni esposte un'ipotesi di lavoro per una didattica della traduzione, aperta — naturalmente — a tutte le critiche e a tutti i possibili miglioramenti. Siamo dell'opinione, oggi prevalente, che ai primi livelli di insegnamento sia indispensabile adottare corsi che facciano uso di tecniche situazionali, — anche perché dalla sicurezza nell'esprimersi, lo studente può trarre beneficio per lo scritto — con tutte le limitazioni che comportano « en Italia no solo 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 L₁ e L₂, interferencia entre L₁ y L₂, medio ambiente y educación recibida por el estudiante, etc. »²².

In una seconda fase — quando cioè gli allievi avranno una competenza linguistica adeguata, tra l'altro anche nella madre lingua, e avranno una completa padronanza delle quattro abilità linguistiche —, è opportuno trasformare le tecniche di insegnamento e adattarle alla particolare competenza che si vuole far raggiungere al discente. Dato che la traduzione rappresenta una fase di perfezionamento nell'insegnamento della lingua, appare evidente che l'elaborazione di un corso per traduttori — ci riferiamo sempre ad un eventuale corso italiano-spagnolo — deve tener conto oltre che delle differenze anche delle similarità « poiché le zone di similarità parziali tra due lingue sono ben più pericolose delle differenze e possono condurre a false generalizzazioni »²³.

²¹ B. V. Beljaev, *Saggi di psicologia dell'insegnamento delle lingue straniere* (traduzione di Alberto Carpitella), Bologna, La Nuova Italia, 1974, p. 164.

²² F. Liberatori, *Observaciones sobre algunos cursos Audiovisuales de español empleados en Italia*, in « AION - Sezione Romanza », XIX, 2, (1977), p. 492. Recentissime ricerche hanno messo in luce l'opportunità di elaborare programmi nozionali per l'insegnamento delle lingue, la cui caratteristica consiste nel dare priorità al contenuto semantico, D. Wilkins, *Notional Syllabuses (I programmi nozionali)*, Bologna, Zanichelli, 1978.

²³ AA. VV., *I materiali linguistici nella didattica delle lingue* (a cura di W. D'Addio Colosimo), Bologna, Zanichelli, 1978, p. 16.

Abbiamo già accennato come un importante contributo nella didattica della traduzione sia rappresentato dalla linguistica contrastiva²⁴ basata sull'analisi delle spiegazioni tra le strutture grammaticali, il lessico, la grafia e le due culture che stanno dietro le due lingue considerate. Riteniamo che una metodologia fondata su tali basi potrebbe cominciare a introdursi a livello intermedio (per livello intermedio intendiamo fine del secondo anno - inizio del terzo in corsi Universitari) e incominciare così ad addestrare gli studenti a tradurre, e a sviluppare in loro il « senso della lingua ». In questo modo si potrebbe evitare il luogo comune che ritiene facile, conoscendo l'italiano, imparare lo spagnolo.

Il metodo dell'analisi contrastiva potrebbe essere utilizzato per dimostrare che i « falsi amici » non sono limitati al lessico, per spiegare gli errori commessi dagli studenti e dovuti all'interferenza della lingua madre, e infine per preparare esercitazioni adeguate.

La semantica componenziale, secondo quanto afferma Monica Berretta, potrebbe essere utilizzata nell'insegnamento delle lingue straniere in quanto « la scomposizione del significato può, se non aprire, certo rendere più esplicite le analisi contrastive a livello sia solo lessicale, sia lessicale-sintattico, sia lessicale-pragmatico »²⁵.

A questo punto appare evidente che la preparazione di traduttori professionali è un ramo specializzato della linguistica applicata. Un traduttore oltre ad avere una ottima competenza linguistica della lingua dalla quale traduce e di quella in cui traduce deve « possedere una vasta preparazione politica e sociale, deve conoscere bene la storia, la geografia, l'economia, l'ordinamento politico, la cultura e la vita quotidiana del paese, e anche i diversi dialetti e la storia della lingua, deve avere familiarità con la letteratura ecc. »²⁶. A

²⁴ « The Theory and method for comparing the working of different languages is known either as 'Comparative Descriptive Linguistics' or as 'Contrastive Linguistics'. Since translation can be regarded as a special case of this kind of comparison, comparative descriptive linguistics includes the theory translation », MAK Halliday, McIntosh, Strevens, *The Linguistic Science and Language teaching*, London, Longman, 1973, p. 112; per l'analisi contrastiva cf. anche: *The Edinburgh Course ...*, op. cit.; D. Wilkins, *Linguistica e insegnamento delle lingue*, Bologna, Zanichelli, 1973.

²⁵ M. Berretta, op. cit.; p. 347.

²⁶ B. V. Beljaev, op. cit., p. 166.

questo proposito sarebbe auspicabile incoraggiare con borse di studio all'estero, per periodi non brevi, gli studenti degli ultimi corsi universitari che vogliano specializzarsi come traduttori. Trattandosi di una preparazione altamente qualificata e poiché c'è una ragionevole richiesta di traduttori specializzati in organismi internazionali quali le Nazioni Unite, la CEE, l'EURATOM ecc., si sente la necessità che vengano istituiti nelle Università italiane, corsi post-laurea per traduttori ad alto livello, così come avviene in alcune Università straniere — per es. nell'Università di Bath —²⁷.

Innanzitutto è opportuno precisare che per seguire tali corsi bisogna superare una selezione severissima (ma ancora più severa è quella effettuata dagli organismi internazionali) e che sono riservati a studenti che già conoscano, oltre all'inglese, la lingua francese o quella russa, o entrambe, o francese e spagnolo. Il tipo di «test» effettuato comprende, oltre a un colloquio, una traduzione all'impronta e un riassunto che servono a dare la misura dell'abilità linguistica del candidato. Il corso si avvale, oltre che degli insegnamenti specifici, di insegnamenti paralleli, quali economia internazionale, politica internazionale, scienze e tecnologia — si prendono in considerazione varie discipline che riguardano «Computers», energia nucleare, voli supersonici ecc. — e, perché la preparazione sia più adeguata, l'Università di provenienza invia i propri studenti a impraticarsi, per almeno un mese, presso le varie organizzazioni internazionali citate.

Dei complessi problemi che l'argomento implica a vari livelli di analisi ci siamo limitati a esporre un panorama sintetico, rilevando i punti a nostro parere più controversi.

Maria Grazia Scelfo Micci

²⁷ J. Coveney, *The Bath University Postgraduate Diploma in Language Studies*, BABEL, XVII, 2, (1971), pp. 21-25.

Breton e il Surrealismo, a cura di Ivo Margoni. Milano, Mondadori, coll. «Per conoscere» Oscar, 1976.

L'antologia «Per conoscere» *Breton e il surrealismo* conferma l'impegno evidentemente assunto dalla collana, di affidare le scelte antologiche e le loro presentazioni a critici di rilievo e di approfondita preparazione.

Pur trattandosi di un testo economico e divulgativo, esso offre al lettore un vero e proprio saggio critico su Breton e il Surrealismo, palesemente frutto di minuzioso impegno, improntato ad un linguaggio critico alieno da facilità e luoghi comuni.

Nell'impressione di squilibrio che offre il confronto della presentazione con il carattere antologico dell'opera convergono, confondendosi, pregi e difetti: sul pregio di essere un lavoro denso, impegnato e complesso, si innesta automaticamente il difetto di costituire una lettura di non facile e immediata comprensione, per il largo pubblico cui è destinata.

Entrare nel linguaggio e nell'organizzazione tematica del Margoni non costituisce infatti un compito facile per chi si appresti, per la prima volta, ad affrontare l'argomento. L'attenta e impegnativa lettura che il saggio richiede rivela però progressivamente l'assoluta necessità di una simile organizzazione e di una tale difficoltà.

Mentre si delineano gradualmente i meandrici contorni di un fenomeno culturale della portata del Surrealismo e i complessi rapporti esistenti tra Breton e il movimento, ci si rende conto che un discorso improntato ad una lucida schematicità non avrebbe potuto far altro che proporre a livello di problemi insolubili sul piano della logica quotidiana quelle incongruenze e quelle contraddizioni, che risultano invece costitutive del Surrealismo.

Nell'impossibilità, dunque, di applicare un discorso schematico a qualcosa che schematico non è, il Margoni affronta apertamente il problema nella sua complessa articolazione, nei suoi recessi più ambigui, nella poliedricità degli elementi che lo caratterizzano, rifiu-

tando del tutto le facili classificazioni e accettando il rischio di un discorso arduo e impegnativo.

In questo presupposto il lettore trova una spiegazione all'assenza di qualunque aiuto interpretativo nel contatto diretto con i testi. Collaborare nella decifrazione delle pagine riprodotte offrendo una griglia di lettura, o collegandole direttamente al discorso critico come proposte esemplificative, significava inevitabilmente limitare e impoverire un messaggio la cui componente costitutiva è da ricercarsi proprio nell'infinita estendibilità della sua fascia di senso.

Una modalità di approccio è da rilevarsi, infatti, nella imprescindibile distinzione, che il Margoni mette a fuoco, tra « significato » nella sua accezione tradizionale e « senso » nell'accezione invece di « sursignificato », di « semanticità effusa » o ancora come una « forma di complessa e oggettiva polisemia culturale » (p. 33).

Il problema fondamentale dell'interpretazione si applica, di là dalle parole, all'intera realtà, rientra in una « rivoluzione poetica e linguistica della coscienza » (p. 32) e comporta un inevitabile e profondo sconvolgimento nei canoni consueti della lettura e del linguaggio, che ne risultano stratificati e moltiplicati nelle loro accezioni. Nel processo che subiscono essi si connotano di valori del tutto nuovi, entrando come attività fondamentali nella dialettica conoscitiva di Breton: riscattati dall'uso utilitaristico-comunicativo in cui la *raison* li aveva relegati ritrovano un'intera pienezza, recuperando il loro scatto vitale nel *désir*.

La lettura risulta così come un'attività continua, che scorre ampliandosi da chi scrive a chi legge, la realtà non essendo altro che un universo cifrato da decifrare, da interpretare.

All'origine di questo procedimento esiste quindi una fondamentale trasformazione anche nelle componenti e nelle finalità dell'arte e della poesia, poiché, come rileva il Margoni, il Surrealismo, a differenza di Dada, individua nella negazione totale solo il punto di partenza per uno sconvolgimento altrettanto totale nella presa di coscienza della realtà e nei processi conoscitivi che vi sono connessi. Arte e poesia rientrano così automaticamente nella dialettica surrealista come mezzi di « dévoilement », e di conoscenza, capaci di rompere la « crosta di opacità e di *facticité* » (Gracq, cit. p. 7), imposta dalla ragione all'intera realtà, spezzandone le barriere e le categorie convenzionali.

Sono evidenti pertanto le fondamentali trasformazioni che il

Surrealismo e soprattutto Breton operano nel rapporto con il testo: l'« homme de papier », di cui parla Barthes, si annulla nell'« individu de chair et d'os » che nella scrittura attualizza e la presa di coscienza della realtà nelle sue antitesi, e il loro superamento attraverso una dialettica che ne abbatta le linee di demarcazione.

Risulta particolarmente interessante l'esame che di questa strumentalizzazione dell'arte il Margoni compie sulla produzione di Breton. Attento a non forzare il fenomeno che sta analizzando, in una terminologia tradizionale, e dunque inadeguata, il critico ricorre con esattezza sistematica a termini che ammettono una maggiore ampiezza di senso, come per esempio « tipi di intervento », « pratiche », « sperimentazioni », segnalando con insistenza la peculiarità della sfera in cui sta muovendo il suo discorso.

Nella stratificazione di valori che Breton fa subire al linguaggio nel corso della sua produzione si individuano due accezioni particolarmente significative, per i contenuti che suggeriscono nella loro apparente antitesi. Il linguaggio ci viene proposto come prodotto psicogenetico, come flusso dell'inconscio, sottratto al controllo della ragione, che pur nella sua autonomia di valore si offre come materiale linguistico da decifrare per la ricerca di una « semantica del desiderio » (p. 49) (il Margoni insiste a più riprese sulla struttura cartesiana del pensiero di Breton).

Per contro esiste il linguaggio in quanto materiale preesistente, che risulta come un oggetto alla pari con qualunque altro, su cui realizzare tramite la spinta del *désir* la « deviazione dalla meta », tipica del gioco surrealista e quindi del ricupero del senso: « e si comprenda bene, sostiene Breton [citato da Margoni p. 57], che noi diciamo giochi di parole, quando in realtà sono in gioco le nostre più sicure ragioni d'essere ».

Il Margoni, nel difficile compito di proporre un'antologia che permettesse un esauriente approccio con un'opera così eterogenea e composita, ha operato una scelta che della produzione di Breton suggerisse anche il carattere autonomo, il valore implicito che essa contiene, di là dalle relazioni esistenti tra Breton e il Surrealismo, tra individuo e gruppo, tra pratica e teoria.

Scegliendo l'ordine cronologico nella disposizione dei passi, ha evitato una fittizia suddivisione in rubriche, offrendo al lettore la reale impressione della dinamica continua di « un'azione intellettuale » di cui i « disparati tipi di intervento » (p. 7) costituiscono i mezzi e

i momenti progressivi. Del resto, essendo Breton uomo politico, nel vero senso della parola, incapace, cioè, di vivere al di fuori del proprio tempo, questo ordine rispetta quel rapporto sostanziale fra il surrealismo bretoniano e il procedere degli eventi storici, politici e culturali « entrati di prepotenza nel suo pensiero e nella sua opera, immettendovi il calore della storia e la *couleur du temps* » (p. 3).

Ogni tipo di intervento vi è rappresentato, dalla sperimentazione alla scrittura automatica, dalla trascrizione dei sogni all'attività interpretativa, dal saggio critico ai messaggi di più immediata istanza, dalla scrittura individuale alla scrittura collettiva.

Le varie relazioni tra Surrealismo e psicanalisi, tra teoria e prassi, tra Surrealismo e politica, tra Surrealismo e arte, vi trovano un riscontro diretto.

È interessante la riproduzione di *Les champs magnétiques* sull'esemplare chiosato da Breton nel '30 (pubblicato dalla rivista « Change » nel 1970): interessante come documento e come prova tangibile di quel rapporto del tutto nuovo instaurato da Breton con il testo, e come testimonianza di quel valore che egli attribuisce all'azione interpretativa, alla lettura inesauribile. Sarebbe stato forse altrettanto utile proporre il caso quasi analogo ma più significativo della « nuit du Tournesol » cui peraltro il Margoni accenna (p. 31).

La bibliografia si presenta accurata, ricca ed esauriente, pur nelle sue inevitabili lacune, date la sede e la consistenza del materiale oggi reperibile (si sarebbe potuto probabilmente far spazio ancora all'interessante saggio di Del Noce: *Il momento ateistico del Surrealismo in Arte e cultura nella civiltà contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1966).

È indubbio comunque che l'antologia dataci dal Margoni, rispecchiando l'eterogeneità, la ricchezza, la profondità di una produzione che fa di Breton un fenomeno quasi unico della cultura contemporanea, ci offre la misura della « lezione d'apertura, d'antidogmatismo e di problematicità » impartitaci da un « maestro » che ha il merito di suscitare, come sostiene Starobinski, ancora adesso, « intorno a sé, più incertezze che certezze » (p. 120).

Anna M. Battaglia



Francesco A. Ugolini, *Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sconosciuta operetta* (con cinque Appendici e otto tavole fuori testo...), in « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Perugia », XII (1974-75), pp. 443-616.

A Francesco A. Ugolini, filologo, cui sono da ascrivere non pochi contributi al campo specificamente ispanico, si devono le più esaurienti e rivelatrici informazioni sulla figura di Francisco Delicado e sulla sua opera di maggior rilievo letterario, il *Retrato de la Loçana Andaluza*.

Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sconosciuta operetta, già argomento di una conferenza che Ugolini tenne a Madrid nel 1957, viene dato alle stampe, con l'aggiunta di cinque Appendici di più recente redazione, nel 1975, anno fervido di interessi e di ricerche sul mondo lozanesco, che ha dato, fra l'altro, l'edizione della *Loçana Andaluza* curata da B. M. Damiani e G. Allegra (F. Delicado, *Retrato de la loçana andaluza*. Ed. crítica de B. M. Damiani y G. Allegra. Ediciones J. Porrúa Turanzas, Madrid 1975; G. Allegra, *Introduzione alla Loçana Andaluza di Francisco Delicado*, nello stesso volume degli « Annali » perugini [pp. 381-442] in cui è apparso il lavoro che qui commentiamo).

Come è noto, l'opera apparve a Venezia, anonima, e non già nel 1528, come si è finora ripetuto, bensì nel 1530, come risulta dalle valide argomentazioni che hanno indotto Ugolini a ritenere improbabile quella data. Mi riferisco, fra l'altro, alla constatazione secondo la quale nel libretto delicadesco *El modo de adoperare el legno de India occidentale* la datazione sarebbe dello stile cosiddetto « veneto », sì che l'indicazione cronologica 10 febbraio 1529, una volta ricondotta al più comune stile « a nativitate », corrisponderebbe esattamente a un anno più tardi. Ora, anche considerando che la pubblicazione della *Loçana* sia di poco posteriore (e a ciò valgono le ragioni che Ugolini adduce), la data della *editio princeps* della

più importante opera delicadesca risale senz'altro a poco dopo il febbraio del 1530. La *Loçana*, si è detto, esce anonima e senza l'indicazione dello stampatore, cosa curiosa, quest'ultima, proprio in una città che andava famosa per le sue stamperie; meno lo è, invece, l'anonimato, tutt'altro che insolito in una certa letteratura spagnola dell'epoca, e certo connesso, per esplicita dichiarazione dell'autore, all'*officio* da lui disimpegnato; ufficio di cui finora si era intuita la natura, ma che oggi sappiamo con certezza essere stato quello della cura delle anime. A questa conclusione è infatti arrivato Ugolini grazie al ritrovamento di un opuscolo, *Specchio vulgare per li sacerdoti*, di indubbia paternità delicadesca, dove, nell'intitolazione che apre una lettera ivi contenuta e indirizzata a «li suoi confratelli venerabili presbiteri curati», si legge di un «Franciscus Delicado presbiter in ecclesia sancte Marie in Posterula de Urbe olim curaturus». Il Delicado era dunque stato curato di Santa Maria in Posterula, chiesa che fino al 1870, anno della demolizione, si affacciava in quella strada dell'Orso, sita in uno dei più vivi centri della Roma cinquecentesca, che non pochi spunti deve aver offerto al prete andaluso per tracciare personaggi e situazioni del *Retrato*.

A questo punto mi pare utile ricordare, anche se le vicende di questo testo sono abbastanza note agli specialisti, che allo studioso di libri di cavalleria Pascual de Gayangos si deve la prima copia manoscritta di quell'unico esemplare viennese della *Loçana*, già segnalato dal Wolff, e l'identificazione dell'autore in colui che aveva curato l'edizione veneziana del *Primaleón*. Trattavasi di un Francisco Delicado, andaluso, già vicario di Valle de Cabezuela, vissuto in Italia perlomeno a partire dai primi anni del pontificato di Giulio II fino al 1534, giacché l'ultima notizia nel tempo a lui riferita coincide proprio con la data di pubblicazione di quell'opera, e cioè con il 1 febbraio 1534. D'ora in poi, infatti, si perde ogni sua traccia a Venezia. A questo riguardo va osservato che la congettura secondo la quale Delicado sarebbe morto nella città della Laguna non trova Ugolini consenziente; lo studioso, nel gioco avvincente delle probabilità, non sembra rigettare l'idea, peraltro confortata dalla *Digresión* che chiude la *Loçana*, di un eventuale pellegrinaggio del Delicado a Santiago de Compostela, al fine di rendere devoto omaggio a chi ha sempre vegliato su di lui negli anni oscuri che lo videro affetto dal mal francese. Ma vi è di più: Ugolini non tralascia di rilevare

che se fosse dato rinvenire quella edizione del *De consolatione infirmorum*, comparsa a Roma o a Venezia nel 1549, e sicuramente attribuibile all'autore della *Loçana*, giusta l'esplicita allusione che ne fa egli stesso nella sua opera più importante, si avrebbe una conferma dell'ulteriore protrarsi della sua vita. Né in questa rassegna dei nuovi dati intorno alla figura storica dello scrittore andaluso, emersi dallo studio di cui stiamo trattando, si può tacere la stimolante sollecitazione dell'Appendice D, che contiene un'interessante ipotesi di lavoro, come la definisce il suo formulatore, e cioè che Delicado sarebbe divenuto vescovo di Jaén. In questo caso la morte lo avrebbe raggiunto nel lontano, ma non impossibile, 1576.

Ma non si ferma solo al dato storico sulla figura e sull'opera di Delicado il merito di questo lavoro di Ugolini: esso è anche esauriente contributo filologico alla interpretazione del testo lozanesco, soprattutto dove si affronta per la prima volta lo studio sistematico delle molte espressioni oscure che costellano il *Retrato*, grazie specialmente alla padronanza filologica, da parte di Ugolini, di testi italiani e spagnoli coevi al testo studiato o successivi di pochi decenni. L'Appendice E è infatti dettata, per espressa ammissione del suo autore, dalla volontà di «restituire» chiarezza interpretativa, mai prescindendo da un oculato vaglio filologico, a quelle espressioni del *Retrato* che nella recente traduzione italiana dell'Orioli, (F. Delicado, *La Lozana Andalusica*, a cura di Luisa Orioli, Adelphi, Milano 1970) pure spogliata e di un qualche pregio, sono affette da pressapochismo interpretativo o sono addirittura carenti di un qualsivoglia riscontro filologico che ne suffraghi la traduzione. Trattasi in definitiva di manchevolezze, di inavvertenze, non di rado di *qui-pro-quo*, che Ugolini non si limita a rilevare in rapida scorsa, ma su cui indugia anche con dovizia di precisazioni storico-letterarie là dove occorra qualcosa di più del mero esame filologico per comprenderne il senso. Valgano all'uopo alcuni esempi: *bésalo en el buz del yerva, la puta vieja, cinturiona segundina, pajes de Franquilano, viejas putas de trintín y botín, que esta Marfuza no sabe*.

Ma questi emendamenti di Ugolini, che dicono della difficoltà connessa al vaglio del linguaggio lozanesco, sempre ostentatamente ai margini della compostezza classica della prosa rinascimentale e ricco com'è di andalusismi, di italianismi, di latinismi e di espressioni gergali, dicono anche di una bizzarria grammaticale che è testimone più della volontà delicadesca di creare un gioco inteso a ricavare

effetti narrativi del tutto intenzionali, che di una sua presunta illetterarietà. E qui avanzerei alcune considerazioni sulla « eccezionalità » letteraria dello scrittore andaluso. La sua lunga permanenza in Italia, pur in un periodo di grande fervore letterario (il primo trentennio del '500), non sembra avere avuto effetti nella *Loçana Andaluza* né tanto meno nelle operette minori. È come se l'autore fosse vissuto ai margini non solo del mondo frequentato da umanisti come i Valdés, ma pure da autori di maggior dimestichezza popolare quali, per esempio, un Juan de la Encina e un Torres Naharro. Ciò contrasta in qualche modo non soltanto con la sua conoscenza, sia pure rozza e fratesca, di testi latini, ma ancor più con l'evidente familiarità verso opere di grande impegno che egli curò a Venezia. Codesta marginalità di interessi peraltro non lo è poi tanto se osserviamo da vicino i paradigmi di una certa letteratura italiana che negli stessi anni si muoveva deliberatamente fuori degli schemi aulici ed umanistici; non soltanto per sprezzatura e sapiente impostura, come accadde al più illustre di tutti, l'Aretino, ma per volontaria scelta di una cerchia popolare di fruitori come nel caso del Folengo, del Ruzzante e, appunto, dell'Aretino.

Si è detto che il diletto del Delicado per le polisemie è tra le cose più interessanti e « difficili » per chi si accinga a tentarne un commento: e sarebbe il caso di aggiungere che se il grottesco di certe descrizioni difficilmente può trovare riscontro nella letteratura spagnola, potrebbe invece trovarne in quella goliardica italiana cui si abbeverò il Folengo. Si pensi alla somiglianza che offre l'*Apologetica*, rivendicazione del maccheronico da parte del Folengo, con quelle, diverse per formulazione teorica ma non per sincerità e intensità, di Torres Naharro e di Delicado. La violenza cui il primo con grande maestria filologica sottopone la lingua e la parola, la bizzarra creazione verbale attraverso derivazioni e costrutti che seguono un discorso tutto personale, appaiono in dimensioni e capacità diverse nel secondo. Né minore è l'attenzione di questo verso la *koiné* di strati mobili o di frange definite (il mondo di camiciaie, cortigiane, scudieri e canovai che fa da sfondo alla *Loçana*).

Se ciò non comportasse una sopravvalutazione delle attitudini e delle conoscenze letterarie di Delicado si potrebbe dire che il discorso e i contenuti antiaulici stanno alla letteratura spagnola come quelli dei nostri « irregolari » stanno all'italiana: nascosta polemica Folengo/Bembo come Delicado/Valdés, insomma.

Col più illustre di tutti, l'Aretino, le cose stanno in modo diverso, come già notarono Graf e Apollinaire, e non soltanto da un punto di vista teorico o di echeggiamento di idee e *topoi* diffusi in tali ambienti. Il sospetto di Graf e quello, più fortemente espresso, di Apollinaire, cioè di una forte influenza delicadesca sull'Aretino, ricompare in Ugolini, suffragato com'è da una considerazione che finora nessuno aveva avanzata.

Ricordo, a questo riguardo, che le ultime notizie che si hanno di Delicado sono riferite dallo stesso alla propria opera di curatore, per conto di G. Battista Pedrezano e presso la tipografia di Nicolini da Sabio, de *Los tres libros del muy esforçado cavallero Primaleón*, e risalgono al febbraio del 1534. Ora tra il 1534 e il 1535 l'Aretino si servì della stessa tipografia per pubblicare quattro opere, tra le quali la più famosa *Cortigiana*. Più che giustificata mi pare dunque la supposizione di Ugolini: « Non avrà Pietro Aretino avuto la curiosità di dare uno sguardo ai volumi che il Nicolini stava stampando o stampava? E l'oscuro prete spagnolo, che prestava la sua opera nell'officina del tipografo come correttore, non avrà avuto così la possibilità di mostrare al letterato famoso, se già questi non lo aveva avuto per le mani, il suo gioiello, il *Retrato de la Loçana Andaluza*? [...] Non può essere escluso, anzi ha fondate possibilità per essere ammesso, che l'incentivo e lo spunto primo per i *Ragionamenti* possano essere nati da un incontro, sia pure superficiale, con l'opera del Delicado ». (Appendice D, n. 2, pp. 487-488). E infatti, vista pure la nota e provata curiosità dell'Aretino per cose e costumi spagnoli, vista la citazione di taluni personaggi nel primo e nel secondo (specialmente lo Zoppino), rimane difficile pensare che la probabile conoscenza della *Loçana* restasse in lui puramente « culturale » e platonica.

Antonia Fucelli

Pedro Antonio Urbina, *El Seductor*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1976 pp. 432.

Definire opera teatrale quest'ultimo lavoro di Pedro Antonio Urbina non basta per connotare il genere letterario a cui esso appartiene. In effetti la forma a cui l'autore ha voluto che il libro appartenesse è solo un mezzo per giungere al lettore con immediatezza.

La trama è molto esile: è l'illustrazione di un periodo di vita del filosofo danese Søren Kierkegaard, quello riguardante il suo fidanzamento con Regina Olsen. Il libro di Urbina è un intrecciarsi di conversazioni attraverso le quali si manifesta al lettore la personalità di Søren e il suo sistema filosofico; ciò è frutto di un'accuratissima indagine storica e letteraria condotta da Pedro Antonio Urbina direttamente in Danimarca durante un soggiorno di studio presso l'Università di Copenaghen. Altro espediente che valorizza il libro è il colloquio che scaturisce tra 'Søren I' e 'Søren II', pretesto o espediente letterario che permette a Urbina di manifestare se stesso, o meglio il proprio pensiero, sulla filosofia elaborata dall'autore, che è la tematica stessa del dramma, il conflitto tra valori morali ed estetici.

Appunto dalla fusione di questi valori scaturisce la realtà metafisica per cui Urbina opta nel trasferire il pensiero di K. nel proprio lavoro: ne nasce una sintesi che porta ad una scelta avente come oggetto unico e inscindibile l'uomo in tutte le sue componenti. Ne è una prova la descrizione minuta, e non per questo monotona, degli stati d'animo dei due protagonisti. E dalla dualità del rapporto tra Søren e Regina, identificabili a nostro avviso nell'autore e nel mondo esterno, si ha l'esatta impressione di quanto sforzo di ricerca e di interpretazione delle teorie elaborate da K. — secondo cui l'eterna e nuova fanciullezza affiora dall'umorismo che si sa scoprire nel mondo della cultura assoluta — abbia tentato di fare Urbina.

Le descrizioni del contesto hanno il merito di ricostruire in terra spagnola l'ambiente in cui è vissuto Søren; ciò ha permesso una trasposizione della cultura danese in una realtà tutta iberica. Per questo tale lavoro si presenta, a nostro avviso, come una delle migliori possibilità, per Urbina, di superare i limiti di spazio e di interpretazioni, con per ovvia conseguenza la possibilità di acquistare una dimensione europea.

Claudio Bagnati

Lectures pirandelliennes. Paris, Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII-Vincennes, 1978, pp. 291.

Il volume, secondo della collana « Cultures, Idéologies et Sociétés des XIX^e et XX^e siècles, Section Italienne » (il primo, *A travers le XX^e siècle italien*, del 1976, proponeva letture critiche su Pirandello, Svevo, Montale, Pavese, Pizzuto e Ferreri), pubblicata a cura dell'Università di Paris VIII-Vincennes, contiene una serie di studi sulle novelle, sul teatro e sui romanzi di Luigi Pirandello. Elaborati e messi a punto in un seminario animato da André Bouissy, come viene opportunamente precisato nell'« Avant-propos » da Mario Fusco, i sette studi qui raccolti si propongono di illuminare ancora maggiormente — ove ciò fosse necessario — l'opera dello scrittore siciliano: e che di luce ne diano tanta lo dimostra già il primo di essi, *La « Fin » ou le retour au réel du monde* (« *L'Esclusa* » 1901/1908) (pp. 9-35).

Dominique Budor, che ne è l'autore, tende a dimostrare, attraverso una analisi che sfrutta e mette a profitto tutti i ritrovati della critica e della linguistica più recenti, come *L'Esclusa* sia un invito alla « démistification », uno stimolo cioè a decifrare il modo di funzionare della scrittura nel testo. Il romanzo altro non appare, ad una prima lettura, se non la storia tradizionalmente narrata della rottura di un equilibrio coniugale, familiare e sociale, verificatasi in una famiglia siciliana alla fine del secolo scorso. Ma l'interesse del critico si appunta, più che sull'inatteso « renversement » con il quale questa storia si conclude, sulla duplice e differente versione che Pirandello, in tempi successivi (nel 1901 e nel 1908), dette di essa. Considerando perciò la diversità dei modi in cui si chiude il romanzo nella prima e nella seconda edizione, lo studioso, al fine di spiegarsi il perché di tale diversità, affronta l'analisi del testo (le due versioni dell'*Esclusa*, per intenderci) ai due livelli gerarchizzati del loro funzionamento — quello della storia narrata e quello del discorso —, proprio perché lo stesso Pirandello dimostrò, nel comporre la pro-

pria opera, di curarsi molto di essi, oltre che, più in generale, della struttura del romanzo. Ora, se si tien conto del periodo in cui veniva pubblicato *L'Esclusa* (era ancora viva una certa influenza naturalista), ci si accorge come attraverso questo romanzo, che tanta importanza ancora accordava alla struttura, Pirandello volesse rompere con quelli che erano gli schemi enunciati dalla letteratura naturalista. « Le naturalisme — conclude infatti il Budor — expérimentait l'homme, *L'Esclusa* expérimente l'écriture », in quanto il testo offre da solo gli elementi necessari a decifrarlo.

Del secondo studio, *Essai d'analyse du roman de L. Pirandello « Il fu Mattia Pascal »* di Denis Ferraris (pp. 36-69), è importante sottolineare il sottotitolo *Fonction libératrice de l'action d'écriture* (finalmente c'è qualcuno che parla di azione a proposito della scrittura!), che chiaramente indica quali intenti si propone l'A. nel mettere in risalto la funzione che assume la scrittura nell'opera pirandelliana. Con *Il fu Mattia Pascal* infatti « Pirandello crée un type de personnage éminemment libre, sa plus haute manifestation de liberté consistant précisément dans son labeur d'écriture ». E anche se poi il prezzo della libertà conquistata da Mattia Pascal sarà la morte sociale, resta pur sempre vero che la scrittura è la più alta manifestazione di libertà poiché riesce ad esternare il pensiero, e come si sa quella di pensiero è la libertà per antonomasia. Scriverà per « divertimento », Mattia Pascal; ma quando ci si diverte « spensieratamente » si raggiunge quel livello di liberazione, di semplicità e di purezza che se libertà non è, della libertà ha comunque molte cose.

Il terzo saggio, *Le schéma narratif de l'autobiographie dans « Il fu Mattia Pascal »* di Giuditta Rosowski (pp. 63-80), si dimostra un eccellente invito alla lettura del romanzo pirandelliano e suggerisce, crediamo, metodi nuovi per analizzare l'opera intera dello scrittore siciliano. Anche qui è da notare, tra le altre cose degne di interesse, l'importanza rilevante che ha per la studiosa la scrittura: è un campo di studi questo — sul quale del resto si cimentano in diversa misura tutti i collaboratori del volume — che apre vaste prospettive critiche e che si adatta in modo peculiare all'esegesi di un'opera nella quale è vivo continuamente il dissidio esistente tra significato e significato nella parola.

Troviamo poi *Au-delà du vide: de « La Carriola » à d'autres textes de Pirandello* di Lucile Garcia-Pignide (pp. 80-100), che attra-

verso l'esame della novella *La carriola* mette a nudo la lotta serrata che avviene all'interno del personaggio, lotta che oppone *l'essere* al *voler essere*, l'*io reale* all'*io ideale* (quello cui vanamente si aspira), il *vero io* (quello che ognuno porta dentro di sé, quello intimo) al *falso io* (quello esteriore, la maschera). L'A. ha bene scelto questa novella per la sua analisi, ché in essa sono presenti temi e motivi (quello dell'identità è uno fra i tanti) che saranno poi ricorrenti in tutta la vasta produzione di Pirandello.

Giungiamo così alle *Réflexions sur l'histoire et la préhistoire du personnage «Alter Ego»* di André Bouissy (pp. 101-174), nelle quali l'insigne studioso cerca di spiegarsi e di mettere in luce il dramma del personaggio naturalmente costretto molto spesso a doversi adattare agli imperativi dei codici e/o alle leggi impietose del divenire sociale. «La pression sociale [dice infatti l'A.] dépossède l'individu de sa personnalité» (p. 107) al punto tale che «l'individu renonce et s'efface». E «Pirandello est donc un des premiers grands dramaturges de l'aliénation, de la dépossession du moi par les autres».

La ricerca del Bouissy verte poi sul personaggio che, una volta resosi conto della propria marginalità rispetto alla società che lo circonda, pian piano prende gusto per quella parte di sé che non agisce, e, nuovo Amleto, fa sì che tale marginalità da semplice funzione diventi il dramma stesso della sua vita.

Procedendo nella ricerca sul personaggio *Alter Ego* (*Alter Ego*, ci suggerisce il Bouissy, è non solamente colui che spiega le idee dell'autore, il suo «porte-parole», ma anche colui che l'inconsciente dell'autore stesso delega per portare i propri conflitti sulla scena — e da ciò deriva l'interdipendenza diretta che lega Pirandello all'*Alter Ego*, e, di conseguenza, la necessità di questa ricerca così originale —), lo studioso francese s'imbatte nell'*Enrico IV*, tragedia, a suo parere, profondamente autobiografica nel senso che ricostruisce le origini dimenticate ma sempre determinanti della personalità di Pirandello.

Non ci soffermeremo oltre, anche per i limiti di spazio consentiti ad una recensione, su questa analisi del Bouissy, notevole non tanto per la non comune estensione quanto per gli eccellenti risultati che da essa scaturiscono: essa meriterebbe ben altro che la semplice presentazione che ne facciamo. Noteremo comunque che lo studioso è presente nel volume con altri due interventi (crediamo infatti che anche il secondo di questi, sottoscritto con la semplice sigla A. B.,

sia senz'altro da attribuirsi a lui), il primo su *Pirandello et le théâtre de son temps* (pp. 253-274), che mette in luce i legami e le differenze esistenti tra il teatro di Pirandello e quello degli autori a lui contemporanei (tra gli altri, quello di Brecht), l'altro su *Révolution dramaturgique de Pirandello et psychodrame de Moreno* (pp. 275-290), che non ha altra ambizione (trattandosi, come dice l'A. di «un terrain de recherche à peu près vierge») se non quella di aprire un «dossier» sulle possibili reciproche influenze che potrebbero collegare il teatro di Pirandello a quello di Moreno, lo scienziato creatore dello «psicodramma».

Non chiuderemo questa nostra analisi (ai saggi già citati vanno aggiunti quelli di Jean Spizzo, *Pirandello: théâtre du reflet, théâtre du conflit*, pp. 175-232, e di Huguette Hatel, *Du texte à la représentation: «Liola» au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers*, pp. 233-252, che affrontano momenti particolari dell'opera pirandelliana e sui quali avremmo voluto soffermarci più a lungo di quanto non facciamo) senza sottolineare il fatto che questo volume nel suo insieme, e singolarmente gli studi in esso raccolti, costituiscono materiale indispensabile non solo a chi si accosta all'opera di Luigi Pirandello per la prima volta, ma anche a chi con quest'opera è ormai pervenuto ad una certa familiarità. In realtà le pagine così intelligentemente messe qui insieme offrono un metro ed un'ottica nuova agli studi pirandelliani, e anche — ma diremmo soprattutto — una dimensione diversa e senz'altro nuova ed originale dell'opera dello scrittore siciliano.

Francesco Mangiardi

NECROLOGI

Tre gravi lutti ha subito la letteratura portoghese nel 1978, con la scomparsa di Vitorino Nemésio, João Cabral do Nascimento e Jorge de Sena.

Partecipe dei più vari aspetti della cultura del suo Paese, Vitorino Nemésio (nato il 19 dicembre 1901 a Praia da Vitória nella Ilha Terceira dell'arcipelago delle Azzorre, morto a Lisbona il 20 febbraio) passa alla storia portoghese come uno degli spiriti più vivi, irrequieti e fecondi del Novecento, come studioso della letteratura nazionale, docente universitario, critico «militante», protagonista — fra le tante iniziative — di una indovinata rubrica televisiva («Se bem me lembro», ultima definitiva conferma della sua rara capacità di contatto col pubblico interessato a un allargamento di orizzonti culturali), narratore, poeta. Nessun modello stilistico, nessuna preoccupazione tematica del nostro secolo gli è rimasta estranea, nell'evolversi della sua fecondissima opera di prosa e non meno di poesia, da *O bicho harmonioso* (1938) e *Eu, comovido a Oeste* (1940) via via fino a *Poemas Brasileiros* (1972) e *Sapateia Açoriana* (1976) nella lirica, dai racconti o novelle di *Paço do Milhafre* (1924) e *Varanda de Pilatos* (1927) al romanzo *Mau Tempo no Canal* (1944) nella narrativa: romanzo, quest'ultimo, che resta come uno dei più felici del secolo portoghese, fra l'altro per la capacità di fare del regionalismo dell'arcipelago nativo — ambiente isolano di confronto e di contrasto fra le due mentalità che vi si incontrano, la portoghese e l'inglese — lo strumento per una penetrazione psicologica finissima di un mondo in movimento, attraverso il filo conduttore di una storia di amori contrastati. Alla cultura accademica il Nemésio ha lasciato documenti validi di ricerca e di valutazione soprattutto su grandi figure nazionali dal preromanticismo in poi, Bocage, Herculano, Gomes Leal.

Spentosi alla vigilia degli ottant'anni a Lisbona il 2 marzo (era nato il 22 marzo 1897 a Funchal nell'isola di Madera), João Cabral do Nascimento è stato autore di una lirica non molto feconda ma

caratterizzata da trasparente purezza di lingua e di stile, consegnandosi alla storia della poesia nazionale del Novecento per avere vissuto le varie esperienze poetiche succedutesi nel tempo con partecipazione e distacco insieme, in una visione solitaria delle cose e in un felice equilibrio tra un fondo tacitamente emotivo e un abile virtuosismo formale. Tale riservata molteplicità di atteggiamenti interiori si riflette in un'espressione lirica pronta a spaziare fra il raccoglimento dell'uomo piegato sul mistero delle cose e l'accettazione alle volte sottilmente ironica di esso. Gran parte della sua lirica è raccolta nel *Cancioneiro* del 1963: poca la produzione successiva.

A Santa Barbara di California si è spento a fine maggio Jorge de Sena, nato nel 1919. Anche per lui è doveroso usare i termini di non comune apprezzamento usati per Vitorino Nemésio, trattandosi di una personalità che va oltre il proprio tempo come poeta, narratore, erudito, critico. Segnalatosi nella vicenda personale anche per il coraggio e la coerenza di idee, per le quali affrontò con rara serenità la via dell'esilio resa ancor più difficile da gravi responsabilità delle circostanze familiari, spostandosi da una all'altra di tante Università del continente americano, dal Brasile agli Stati Uniti, Jorge de Sena ha lasciato un'opera di lirica e di teatro che risponde alle esperienze più intense del secolo, via via fino al surrealismo (fra l'altro con *Persecução*, 1942 e *Coroa da terra*, 1946, nella lirica, e con *O indesejado*, 1949, nella drammatica), e una produzione critica rivolta soprattutto a problemi di interpretazione filologica, stilistica e culturale nel senso più ampio della parola. Particolare attenzione ha dedicato a questo riguardo al Cinquecento, a cominciare dal Camões, che ha sottoposto a lavori acutissimi e informatissimi di esegesi; ma ha dato prova anche di vaste aperture d'orizzonte sui mondi di altre lingue, fino ad essere l'autore della prima storia di *A literatura inglesa* apparsa in portoghese (São Paulo, 1963).

Giuseppe Carlo Rossi

L'otto luglio 1978, a 54 anni, è morto Osman Lins. La scomparsa di questo scrittore d'origine nordestina è rilevante nell'ambito culturale del Brasile di oggi: la sua produzione, diversificata nei mezzi e negli esiti, va letta sotto il segno non ambiguo di un impegno originale soprattutto per l'intensità delle innovazioni espressive, rivolte a una possibile sintesi fra i testi e il loro contesto. In tutti

i suoi libri la varietà delle geografie e delle invenzioni appare costantemente unificata nella ricerca di un linguaggio nuovo, dialetticamente legato a una parte di mondo in continua trasformazione.

In effetti le opere di *ficção* e/o di *ensaio*, da *O Visitante* del 1955 a *Nove Novena* del 1966, da *Guerra sem testemunhas* del 1969 ad *Avalovara* del 1973, testimoniano un nesso fra lavoro letterario e impegno civile, che Osman Lins ha professionalmente interpretato e vissuto nelle memorie nordestine degli anni Cinquanta come negli esperimenti esoterici e neoavanguardisti nati dalla situazione del Brasile post-industriale. Usciranno fra breve, a cura della moglie Julieta, alcuni lavori postumi dell'autore, e una collettanea di contributi della critica internazionale, dedicati alle sue opere più recenti.

Erilde Melillo Reali

CONGRESSI

Fra i prossimi congressi in programma si segnalano:

- X Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana (AISLLI), che si terrà dal 17 al 21 aprile 1979 a Belgrado. Per informazioni rivolgersi a: Ms. Margaret E. Foley, Committee Secretary, Comparative Literature Department, New York University, 701 Main, Washington Square, New York 10003.
- Primo Convegno Nazionale della Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII, che si terrà dal 18 al 20 maggio 1979 a Roma. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Paolo Casini, c/o. Presidenza della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi, Roma.
- XIX Congresso dell'Istituto Internazionale di Letteratura Iberoamericana, che si terrà dal 27 maggio al 6 giugno 1979 a Pittsburgh. Per informazioni rivolgersi a: William J. Straub, University of Pittsburgh, 1312 C. L., Pittsburgh, Pennsylvania 15260.
- IX Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, che si terrà dal 20 al 24 agosto 1979 ad Innsbruck. Per informazioni rivolgersi allo Organisationskomitee, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Josef-Hirn-Strasse 7/IV, A-6020 Innsbruck.
- Congresso Internazionale su Calderón e il Teatro Spagnolo del Secolo d'Oro, che si terrà nel maggio 1981 a Madrid. Per informazioni rivolgersi allo Instituto Miguel de Cervantes del C.S.I.C., Duque de Medinaceli, 4, Madrid-14.