

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI  
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giuseppe Carlo Rossi

Comitato di redazione: Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo - Giovanni Battista De Cesare - Mariantonia Liborio - Eriilde Melillo Reali - Gian Carlo Menichelli - Teodoro Onciulescu - Antonio Palermo

Segretario: Gerardo Grossi

XXII, 1

Gennaio 1980

INDICE

Articoli:	PAG.
Gheorghe Carageani, <i>La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno (macedoromeno)</i> . . . . .	5
Maria Grazia Pesce Massa, <i>La disgregazione dell'io in « El lugar sin límites » di José Donoso</i> . . . . .	79
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Nello Avella, <i>Fortuna critica di Machado de Assis: una società allo specchio?</i> . . . . .	103
Annette Bossut Ticchioni, <i>Forme et signification du « Martyre de Saint Sébastien » de D'Annunzio: une nouvelle poétique théâtrale?</i> . . . . .	117
Alma Novella Marani, <i>Resonancias argentinas de temas y ritmos carduccianos</i> . . . . .	135
Edouard Roditi, <i>Huntington Library Manuscript HM 1104: A Religious Orthodox Text in Provençal</i> . . . . .	191
<i>Recensioni e segnalazioni</i> (a cura di Giuseppe Carlo Rossi e Tomás Stefanovics) . . . . .	201
<i>Congressi</i> . . . . .	211

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 dattiloscritti non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono 30 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXII, 1



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55158

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1980



LA SUBORDINAZIONE CIRCOSTANZIALE IPOTATTICA  
NELLA FRASE DEL DIALETTO AROMENO  
(MACEDOROMENO)

BIBLIOGRAFIA \*

- AA = T. Papahagi, *Antologie aromănească*, București 1922.  
AA.VV, ILR, 1978 = AA. VV (Coordonator Florica Dimitrescu), *Istoria limbii române. Fonetică, Morfosintaxă, Lexic*, București 1978.  
Academia, ILR I, 1965 = Academia Republicii Populare Române, *Istoria limbii române*, vol. I. *Limba latină*, București 1965.  
Academia, ILR II, 1969 = Academia Republicii Socialiste România, *Istoria limbii române*, vol. II, București 1969.  
M. Avram, 1957 = M. Avram, *Observații asupra coordonării*, in *Studii de gramatică*, II 1957, pp. 151-159.  
M. Avram, 1960 = M. Avram, *Evoluția subordonării circumstanțiale cu elemente conjuncționale în limba română*, București 1960.  
M. Avram, 1977 = M. Avram, *Particularități sintactice regionale în dacoromână*, in *SCL XXVIII* (1977), n. 1, pp. 29-35.  
BA = Vedi P. Papahagi, 1905.  
S. Battaglia, V. Pernicone, 1963 = S. Battaglia, V. Pernicone, *La grammatica italiana*, II<sup>a</sup> ediz., Torino 1963.  
É. Benveniste, 1971 = É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano 1971.  
G. Berruto, 1974 = G. Berruto, *La sociolinguistica*, Bologna 1974.  
BG = Vedi P. Papahagi, 1915.  
V. Bidian, 1970 = V. Bidian, *Observații asupra frazei în graiurile din Oltenia. I. Coordonarea*, in *CL XV* (1970), n. 1, pp. 97-104.  
V. Bidian, 1972 = V. Bidian, *Observații asupra frazei în graiurile din Oltenia. II. Subordonarea*, in *CL XVII* (1972), n. 1, pp. 5-20.  
BNA I = T. Papahagi, *Biblioteca națională a aromânilor I: Nuși Tulliu, Poezii*, 1926.  
BNA II = T. Papahagi, *Biblioteca națională a aromânilor II: Poezii Zicu A. Araia și T. Caciona*, 1932.

\* La Bibliografia precede, trattandosi di un lavoro di cui si dà qui la Parte Prima.

- BNA III = T. Papahagi, *Biblioteca națională a aromânilor III*: N. Batzaria, *Anecdote*, 1935.
- Gr. Brâncuș, 1971 = Gr. Brâncuș, *Un aspect al repetiției în limbajul popular: temporală de reluare*, in LR XX (1971), n. 1, pp. 33-37.
- C. Camproux, s.d. = C. Camproux, *Étude syntaxique des parlers gévaudanais*, s.d.
- Th. Capidan, 1922 = Th. Capidan, *Raporturile albano române*, in "Dacoromania" II (1921-1922), Cluj 1922, pp. 444-554.
- Th. Capidan, 1925a = Th. Capidan, *Meglenoromânii. Istoria și graiul lor*, București 1925.
- Th. Capidan, 1925b = Th. Capidan, *Elementul slav în dialectul aromân*, in "Academia Română. Memoriile secțiunii literare", seria III, tomul II, mem. 4, București 1925, pp. 289-379.
- Th. Capidan, 1928 = Th. Capidan, *Literatura populară meglenoromână*, București 1928.
- Th. Capidan, 1932 = Th. Capidan, *Aromânii. Dialectul aromân. Studiu lingvistic* București 1932.
- Th. Capidan, 1936 = Th. Capidan, *Dicționar etimologic meglenoromân*, București 1936.
- G. Carageani, 1970 = G. Carageani, *Propoziția subiectivă în textele vechi aromâne*, in "Fonetica și dialectologie", VII (1970), pp. 131-140.
- G. Carageani, 1975 = G. Carageani, *La proposizione soggettiva nei testi armeni dell'Ottocento e del Novecento*, in AION - Sezione Romanza, XVII, 2, 1975, pp. 241-262.
- G. Carageani, 1978a = G. Carageani, *Considerazioni sulla lingua letteraria romana nei suoi rapporti con le produzioni dialettali aromene*, in AION - Sezione Romanza, XX, 1, 1978, pp. 125-139.
- G. Carageani, 1978b = G. Carageani, *La proposizione relativa nei testi armeni dell'Ottocento e del Novecento*, in AION - Sezione Romanza, XX, 2, 1978, pp. 359-377.
- M. Caragiu-Marioțeanu, 1962 = M. Caragiu-Marioțeanu, *Liturghier aromânesc — un manuscris aromânesc inedit*, București 1962.
- M. Caragiu-Marioțeanu, 1968 = M. Caragiu-Marioțeanu, *Dialectul aromân*, in *Crestomație romanică*, vol. III, partea I, București 1968, pp. 413-448.
- M. Caragiu-Marioțeanu, 1975 = M. Caragiu-Marioțeanu, *Compendiu de dialectologie română (nord-și sud-dunăreană)*, București 1975.
- CD = *Codex Dimonie*, raccolta di testi religiosi stampati da G. Weigand nella sua rivista "Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache", Leipzig, IV (pp. 136-227); V (pp. 192-297); VI (pp. 86-173); i testi del primo numero (pp. 8-78) sono stati pubblicati da P. Dachselt.
- E. Coseriu, 1958 = E. Coseriu, *Sincronia, diacronia e historia. El problema del cambio lingüístico*, Montevideo 1958.
- C. Coșuț-M. Vulpe, 1973 = C. Coșuț-M. Vulpe, *Graiul din zona "Porțile de Fier". I Texte. Sintaxă*, București 1973.
- CU = C. Ucuta Moscopoleanu, *Nέα παιδαγωγία*, Vienna 1797. Il testo è stato ristampato in traslitterazione in P. Papahagi, 1909, pp. 55-101.
- I. Dalametra, 1906 = I. Dalametra, *Dicționar macedo-român*, București 1906.

- DDA = T. Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân general și etimologic. Dictionnaire aromaine (macedo-roumaine) général et etymologique*, Ediția a II<sup>a</sup> augmentată, București 1974.
- O. Densusianu, 1915 = O. Densusianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București 1915.
- O. Densusianu, 1961, I = O. Densusianu, *Istoria limbii române. Vol. I Originile*, ediție îngrijită de prof. univ. J. Byck, București 1961.
- O. Densusianu, 1961, II = O. Densusianu, *Istoria limbii române. Vol. II Secolul al XVII-lea*, București 1961.
- G. Devoto, 1974 = G. Devoto, *Lezioni di sintassi prestrutturale*, Firenze 1974.
- DM = Daniil Moscopoleanul, *Εισαγωγική διδασκαλία*, Venezia 1794; seconda edizione: 1802. Il testo è stato ristampato in traslitterazione in P. Papahagi, 1909, pp. 105-186.
- N. Drăganu, 1924 = N. Drăganu, *Conjunțiile de și dacă. (Un capitol de sintaxă românească)*, in "Dacoromania" III (1922-1923), Cluj 1924, pp. 251-284.
- N. Drăganu, 1945 = N. Drăganu, *Elemente de sintaxă a limbii române*. Lucrare postumă, București 1945.
- M. Dumitrescu, 1973 = M. Dumitrescu, *O particularitate sintactică a exprimării orale: anacolutul*, in FD VIII (1973), pp. 153-168.
- A. Dunker, 1895 = A. Dunker, *Der Grammatiker Bojadži*, in "Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig", hgg. G. Weigand, II, Leipzig 1895, pp. 1-146.
- E. Gamillscheg, 1936 = E. Gamillscheg, *Die Mundart von Șerbănești-Titulești*, Jena u. Leipzig 1936.
- C. Geagea, 1933 = C. Geagea, *Elementul grec în dialectul aromân*, Cernăuți 1933.
- I. Gheție, 1961 = I. Gheție, *Observații asupra folosirii conjunțiilor subordonatoare circumstanțiale în graiurile dacoromâne*, in FD III (1961), pp. 151-176.
- I. Gheție, 1976a = I. Gheție, *Sintaxa graiurilor din Valea Bistriței (Bicaz) I* in SCL XXVII (1976), n. 1, pp. 21-32.
- I. Gheție, 1976b = I. Gheție, *Sintaxa graiurilor din Valea Bistriței (Bicaz) II* in SCL XXVII (1976), n. 2, pp. 121-135.
- I. Gheție, 1976c = I. Gheție, *Sintaxa graiurilor din Valea Bistriței (Bicaz) III* in SCL XXVII (1976), n. 3, pp. 221-230.
- Gr. Acad., 1966, I, II = Academia Republicii Socialiste România, *Gramatica limbii române*, 2 vol., Ediția a II<sup>a</sup> revăzută și adăugită, tiraj nou, București 1966.
- Al. Graur, 1956 = Al. Graur, *Pentru o sintaxă a propozițiilor principale*, in *Studii de gramatică*, I (1956), pp. 121-141.
- A. Guillerrou, 1962 = A. Guillerrou, *Essai sur la syntaxe des proposition subordonnées dans le roumain littéraire contemporain*, Paris 1962.
- V. Guțu Romalo, 1973 = V. Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române. Probleme și interpretări*, București 1973.
- J. Herman, 1963 = J. Herman, *La formation du système roman des conjonctions de subordination*, Berlin 1963.
- I. Iordan, 1956 = I. Iordan, *Limba română contemporană*, ed. a II-a, București 1956.



- R. King, 1973 = R. King, *Linguistica storica e grammatica generativa*, Bologna 1973.
- A. Kovačec, 1971 = A. Kovačec, *Desorierea istroromânei actuale*, București 1971.
- LRC, 1974 = AA.VV., *Limba română contemporană*, vol. I (a cura di Ion Coțeanu), București 1974.
- J. Lyons, 1975 = J. Lyons (a cura di), *Nuovi orizzonti della linguistica*, Torino 1975.
- W. Martin-Leake, 1814 = W. Martin-Leake, *Researches in Greece*, London 1814.
- N. Mărușca, 1971 = N. Mărușca, *Graiul din comuna Borod (Bihor). Morfologia, sintaxa frazei și formarea cuvintelor*, in "Cercetări de limbă și literatură", Oradea, IV (1971), pp. 87-123.
- MCM = Vedi M. Caragiu-Marioțeanu, 1962.
- Șt. Mihăileanu, 1901 = Șt. Mihăileanu, *Dicționar Macedo-român*, București 1901.
- \* V. Micháľková, 1971 = V. Micháľková, *Studie o východomoravské nářeční větě*, Praha 1971.
- Fr. Miklosich, 1881 = Fr. Miklosich, *Rumunische Untersuchungen*, I, 2, Wien 1881.
- V. Neagoe, 1977 = V. Neagoe, *Despre unele funcții sintactice ale verbelor a veni, a deveni în vorbirea populară actuală*, in LL, 2, 1977, pp. 410-413.
- C. Nicolaide, 1909 = C. Nicolaide, *Ἑτυμολογικὸν λεξικὸν τῆς κουτσοβλαχικῆς γλώσσης*, 1909.
- H. Nilsson-Ehle, 1956 = H. Nilsson-Ehle, *Syntaxe dialectale: Points de vue*, in "Studia Neophilologica", XXVIII (1956), pp. 34-49.
- \* Otázky I, 1962 = AA.VV., *Otázky slovanské syntaxe*, I, Brno 1962.
- R. Pană, 1978 = R. Pană, *Probleme de metodă în cercetarea istorică a sintaxei populare*, in LL, IV, 1978, pp. 512-518.
- R. Pană, 1979 = R. Pană, *Aspects de la subordination au niveau de la phrase dans quelques textes roumains d'Olténie*, in RRL, XXIV (1979), n. 3, pp. 255-269.
- P. Papahagi, 1905 = P. Papahagi, *Basmе aromâne și glosar*, București 1905.
- P. Papahagi, 1909 = P. Papahagi, *Scriitori aromâni în sec. al XVIII*, București 1909.
- P. Papahagi, 1915 = P. Papahagi, ristampa di: Mihail G. Boiagi, *Gramatică română sau macedo-română*, reeditată cu o introducere și un vocabular de P. Papahagi, București 1915.
- T. Papahagi, 1925 = T. Papahagi, *Graiul și folklorul Maramureșului*, București 1925.
- T. Papahagi, 1932 = T. Papahagi, *Aromânii — grai, folklor, etnografie*, (curs litografiat), [București] 1932.
- G. Pascu, 1925 = G. Pascu, *Dictionnaire étymologique macédo-roumain*, I-II, Iași 1925.
- S. Pop, 1948 = S. Pop, *Grammaire roumaine*, Bern 1948.
- S. Pușcariu, 1926 = S. Pușcariu, *Studii istroromâne*, în colaborare cu M. Bartoli, A. Belulovici și A. Byhan. II. *Introducere — Gramatică — Caracterizarea dialectului istroromân*, București 1926.

- S. Pușcariu, 1929 = S. Pușcariu, *Studii istroromâne* [...]. III. *Bibliografie critică — Listele lui Bartoli — Texte inedite — Note — Glosare*, București 1929.
- L. Remacle, 1953, 1956, 1960 = L. Remacle, *Syntaxe de parler wallon de La Gleize*, I: *Noms et articles-adjectifs et pronoms*, 1953; II: *Verbes, adverbess, prépositions*, 1956; III: *Coordination et subordination; phénomènes divers*, 1960.
- Al. Rosetti, 1968 = Al. Rosetti, *Istoria limbii române de la origini pînă în secolul al XVII-lea*, București 1968.
- D. Russo, 1939 = D. Russo, *Izvoarele lui Codex Dimonie* nei suoi *Studii istorice greco-române. Opere postume*, tomul I, București 1939, pp. 343-350.
- Kr. Sandfeld, 1930 = Kr. Sandfeld, *Linguistique balkanique. Problèmes et résultats*, Paris 1930.
- Kr. Sandfeld-H. Olsen, 1936 = Kr. Sandfeld-H. Olsen, *Syntaxe roumaine*, I: *Emploi des mots à flexion*, Paris 1936.
- Kr. Sandfeld-H. Olsen, 1960 = Kr. Sandfeld-H. Olsen, *Syntaxe roumaine*, II: *Les groupes de mots*, Copenhagen 1960.
- Kr. Sandfeld-H. Olsen, 1962 = Kr. Sandfeld-H. Olsen, *Syntaxe roumaine*, III: *Structure de la proposition*, Copenhagen 1962.
- S. Stati, 1954 = S. Stati, *Există propoziții cauzale coordonate?* in LR, III (1954), n. 6, pp. 92-98.
- S. Stati, 1957 = S. Stati, *Dependența semantică a propozițiilor și rolul lor sintactic*, in *Studii de gramatică* II, 1957, pp. 141-149.
- S. Stati, 1967 = S. Stati, *Teorie și metodă în sintaxă*, București 1967.
- S. Stati, 1972 = S. Stati, *Teoria e metodo nella sintassi*, Bologna 1972 (traduzione del volume di S. Stati, 1967).
- S. Stati, 1976 = S. Stati, *La sintassi*, Bologna 1976.
- S. Teiuș, 1969 = S. Teiuș, *Valori apropiate de subordonare ale conjuncției și în fraza populară*, in SCL XX (1969), n. 4, pp. 427-432.
- S. Teiuș, 1970 = S. Teiuș, *Despre conjuncția coordonatoare și în graiurile dacoromâne*, in *Actele celui de al 12-lea Congres de lingvistică și filologie romanică*, vol. II, București 1970, pp. 1489-1493.
- S. Teiuș, 1971 = S. Teiuș, *Delimitarea enunțurilor în graiurile dacoromâne*, in CL XVI (1971), n. 1, pp. 109-120.
- L. Theban, 1973 = L. Theban, *Structuri sintactice și semantice nucleare în limba română vorbită (Oltenia)* (I), in FD, VIII, 1973, pp. 31-42.
- R. Todoran, 1968 = R. Todoran, *În legătură cu și "să" în graiurile dacoromâne. Căci, conjuncție completivă directă*, in CL XIII (1968), n. 1, pp. 35-38.
- S. Ullmann, 1968 = S. Ullmann, *Stile e linguaggio*, Firenze 1968.
- J. Urban Jarnik, 1910 = J. Urban Jarnik, *Spicuiri aromânești*, in "Convorbiri literare", XLIV, vol. I, București 1910, p. 556 e segg.
- I. Vincenz, 1969 = I. Vincenz, *Anacolutul în graiurile populare în lumina gramaticii transformazionale*, in FD VI (1969), pp. 173-180.
- M. Vulpe, 1963 = M. Vulpe, *Repartiția geografică a construcțiilor cu infinitivul și cu conjunctivul în limba română*, in FD V, 1963, pp. 123-156.
- M. Vulpe, 1967 = M. Vulpe, *Fapt dialectal și fapt popular*, in SCL XVIII (1967), n. 4, pp. 369-377.

- M. Vulpe, 1969 = M. Vulpe, *Dialectal, popular, vorbit*, in FD VI, 1969, pp. 181-186.  
 M. Vulpe, 1970 = M. Vulpe, *Observații cantitative asupra subordonării în frază în textele dialectale*, in FD VII, 1970, pp. 245-267.  
 M. Vulpe, 1973 = M. Vulpe, *Subordonarea în frază în graiurile dacoromâne*, manoscritto della tesi di dottorato di ricerca, 1973.  
 W. Von Wartburg, S. Ullmann, 1971 = W. Von Wartburg, S. Ullmann, *Problemi e metodi della linguistica*, Bologna 1971.  
 U. Weinreich, 1974 = U. Weinreich, *Lingue in contatto*. Con saggi di Francesco Grassi, Heilmann, Torino 1974.  
 G. Weigand, 1894 = G. Weigand, *Die Aromunen*. — Ethnographisch — philologisch — historische Untersuchungen über das Volk der sogenannten Makedo-romanen oder Zinzaren, vol. II, Leipzig 1894.  
 G. Weigand, 1895 = G. Weigand, *Die Aromunen* [...], vol. I, Leipzig 1895.

## ABBREVIAZIONI, SIGLE

(escluse quelle di uso corrente negli AION)

arom.	aromeno
CL	<i>Cercetări de lingvistică</i> , Cluj 1956 e segg.
drom.	dacoromeno
FD	<i>Fonetica și Dialectologie</i> , București 1958 e segg.
istrom.	istroromeno
LL	<i>Limba și Literatură</i> , București 1955 e segg.
LR	<i>Limba română</i> , București 1952 e segg.
mevl.	meglenoromeno
RRL	<i>Revue de Linguistique</i> , Bucarest 1956 e segg. A cominciare dal vol. IX (1964) prende il titolo di <i>Revue roumaine de Linguistique</i> .
SCL	<i>Studii și cercetări lingvistice</i> , București 1950 e segg.

## 1. Introduzione

1.0. Dopo alcune centinaia di anni, durante i quali il cammino della sintassi, benché lento, ha registrato una certa progressione metodologica, negli ultimi decenni le ricerche sintattiche si sono sviluppate e diversificate in maniera veramente eccezionale. Di conseguenza, accanto a modalità di concepire la sintassi come quella *descrittiva (non contrastiva)*, *storica (o diacronica)*, *comparata*, *logicizzante* e *psicologica* che vantano tradizioni prenovcentesche (S. Stati, 1976, pp. 3-15), oggi si può parlare anche di *sintassi strutturale*, *generativa* e *contrastiva*, e, in un'analisi più particolareggiata, possiamo individuare la *sintassi distribuzionale*, quella in *costituenti immediati*, la *tagmemica* e la *grammatica stratificazionale* (S. Stati, 1976, pp. 26-30); oppure la *sintassi funzionale* divisa in *sintassi "gerarchica"*, *sintagmatica ginevrina* e *monematica* (S. Stati, 1976, pp. 30-33); oppure ancora, la più importante tra quelle generative, ossia la *sintassi trasformazionale*, detta pure *sintassi generativo-trasformazionale* (J. Lyons, 1975, p. 21; S. Stati, 1976, p. 33).

Rispetto a questo lungo e diversificato elenco di scuole e di tendenze è stato però osservato che la storia della sintassi nel XX secolo "è piuttosto un continuo *accumularsi* di teorie parzialmente complementari che non una serie di sostituzioni di una concezione con un'altra" (S. Stati, 1976, p. 17).

1.0.1. L'interesse sempre maggiore per la sintassi, che ha caratterizzato gli ultimi decenni e contraddistingue anche il presente, non è distribuito, purtroppo, equamente sulle diverse varietà del codice lingua. Per motivi che riguardano soprattutto i principi basilari delle direzioni attuali della sintassi generativo-trasformazionale, questa è solo descrittiva e/o sincronica, e prende in considerazione unicamente l'aspetto 'standard' della lingua<sup>1</sup>; invero, per accertare la "buona formatezza"

<sup>1</sup> Si deve però precisare che i generativisti non si interessano in genere dell'"esecuzione" (ossia della "parole", in termini saussuriani), considerando



(*wellformedness*) delle costruzioni ipotizzate, la sintassi generativo-trasformativa si rivolge ad un parlante-ascoltatore ideale che deve valutare la grammaticalità di tali costruzioni (S. Stati, 1976, pp. 34-35). Ecco perché la sintassi dialettale è stata del tutto o spesso trascurata in questi tipi di ricerca, così come manca "qualsiasi [...] valido tentativo di fondare una sintassi strutturale diacronica" (S. Stati, 1976, p. 116).

Ma lo scarso interesse per le peculiarità sintattiche dialettali si manifesta anche nei lavori non strutturali. È stato infatti rilevato che: "Les recherches dans le domaine de la géographie linguistique et de la grammaire historique ont rarement accordé une attention spéciale aux particularités syntaxiques pour identifier ou pour décrire les patois; par un consensus, on considérait — en raison de l'homogénéité présumée et de la stabilité relative des faits linguistiques de ce niveau — qu'ils n'étaient pas susceptibles de fournir la variété — spatiale et temporelle — nécessaire à l'interprétation dialectologique et diachronique" (R. Pană, 1979, p. 255).

Quantunque siano poco numerose, specialmente se paragonate a quelle di fonologia, le ricerche sintattiche dialettali hanno conosciuto tuttavia negli ultimi anni un lento ma deciso incremento. Non è nostra intenzione approfondire il problema dell'importanza e della diffusione di alcune di queste ricerche, anche perché tale analisi è già stata effettuata egregiamente da M. Vulpe (1973, pp. 5-20). Ci limitiamo solo a ricordare brevemente i dati fondamentali, tentando di chiarire tre questioni<sup>2</sup>: a) qual'è la sfera di pertinenza della sintassi dialettale; b) quali sono le modalità concrete di realizzare le ricerche di sintassi dialettale; c) quali sono i risultati ottenuti.

di loro pertinenza solamente la descrizione della "competenza" (G. Berruto, 1974, p. 24).

<sup>2</sup> In questa presentazione estremamente riassuntiva abbiamo utilizzato anzitutto i dati che sono contenuti nell'eccellente lavoro di M. Vulpe (1973, pp. 5-20), comprese alcune indicazioni bibliografiche di ricerche a noi inaccessibili; nel citarle le abbiamo contrassegnate con l'asterisco. Per averci concesso una copia del manoscritto che rappresenta la sua tesi di dottorato di ricerca, vogliamo esprimere i nostri sentimenti di gratitudine alla collega Magdalena Vulpe.

1.0.1.1. Il campo di ricerca della sintassi dialettale può essere delimitato solo se rapportato a quello della cosiddetta lingua letteraria ('standard'), presa in considerazione nel suo aspetto scritto, nonché rapportato alla lingua parlata, intesa come lingua 'corrente', colloquiale (\*Otažky I, 1962). In altre parole la sintassi dialettale non si identifica con quella popolare, anche se i problemi teorici e metodologici nella ricerca della sintassi dialettale "si confondono fino ad un certo punto con quelli posti dallo studio della lingua parlata" (M. Vulpe, 1973, p. 8); ovvero, la sintassi della lingua parlata è il 'genere prossimo', mentre quella dialettale è la 'differenza specifica'<sup>3</sup>.

1.0.1.2. Le modalità concrete di attuare le ricerche sintattiche sono state enucleate da H. Nilson-Ehle (1956, pp. 34-49) il quale suggerisce la realizzazione di *monografie dialettali*, col compito di presentare in maniera esauriente l'intera struttura sintattica di una sola parlata, nonché la realizzazione di *monografie sintattiche*, che devono limitare l'indagine ad una determinata questione riguardante la sintassi, estendendo però la ricerca su vari dialetti ed, eventualmente, su varie lingue. A prescindere dalla terminologia un po' ambigua<sup>4</sup>, si può constatare che gli studi apparsi dopo la pubblicazione dell'articolo di Nilson-Ehle rispecchiano abbastanza fedelmente l'orientamento da lui proposto.

1.0.1.3. I risultati ottenuti dagli studiosi della sintassi dialettale romena (dacoromena) sono più che promettenti, anticipando o superando a volte quelli riguardanti l'intero gruppo delle lingue romanze. È stato osservato che abbozzi di monografie sintattiche (nell'accezione data al termine da Nilson-Ehle)

<sup>3</sup> In tal senso si veda l'affermazione di M. Vulpe: "è stata nostra intenzione inquadrare i problemi di sintassi dialettale nella cornice più estesa della ricerca della sintassi della lingua parlata" (1973, p. 20). Per le differenze esistenti tra le nozioni di *dialettale* e *popolare* cfr. gli ottimi contributi della stessa M. Vulpe (1967, 1969).

<sup>4</sup> L'abbinamento del termine 'monografia' agli altri due generi delle false opposizioni, creando l'impressione, almeno a prima vista, che le monografie dialettali non siano sintattiche e che quelle sintattiche non riguardino essenzialmente i dialetti.

si trovano soprattutto nella linguistica romena. Ecco alcuni esempi: I. Gheție, 1960, 1976a, 1976b, 1976c; N. Mărușca, 1971; M. Vulpe, 1963, 1967. A questi si possono aggiungere le ricerche sulla sintassi della lingua parlata popolare, basate però sull'analisi di testi dialettali: M. Avram, 1977; V. Bidian, 1970, 1972; Gr. Brâncuș, 1971; M. Dumitrescu, 1973; V. Neagoie, 1977; R. Pană, 1979; S. Teiuș, 1969, 1970, 1971; L. Theban, 1973; I. Vincenz, 1969; ecc. L'unica vera monografia sintattica romena rimane M. Vulpe, 1973; essa si impone per l'analisi esauriente, per la rigorosità metodologica, nonché per le frequenti interpretazioni inedite. Un'altra monografia sintattica, nell'ambito però delle lingue slave è \*V. Michálková, 1971.

Nella linguistica romena non si registrano invece *monografie dialettali* (col significato che dà alla nozione Nilson-Ehle), anche se le monografie tradizionali esistenti contengono talvolta informazioni a carattere sintattico (Cfr. O. Densușianu, 1915; T. Papahagi, 1925; E. Gamilscheg, 1936; ecc.). Per le altre lingue romanze si possono citare le ormai famose monografie di L. Rémacle (3 voll.: 1952, 1956, 1960) e C. Camproux, s.d. che riguardano, entrambe, i dialetti della lingua francese.

Una via di mezzo tra le monografie sintattiche e quelle dialettali è rappresentata dalla ricerca di M. Vulpe (Cfr. C. Coșuț, M. Vulpe, 1973)<sup>5</sup>.

1.0.1.4. Nel settore che più ci interessa, ovvero quello degli idiomi romanzi sud-danubiani, si può dire, senza esagerazione, che fino al 1970 mancavano del tutto lavori concernenti esclusivamente la sintassi. Tuttavia, anche in questo caso, come d'altronde per il dacoromeno (cfr. *sopra*, 1.0.1.3.), questioni che riguardano la sintassi sono discusse nelle monografie ormai 'classiche' che saranno di seguito elencate.

Così, la nota monografia di Th. Capidan sul meglenoromeno dedica alla sintassi solo 4 pagine, in cui sono analizzati in verità *solamente alcuni problemi di morfosintassi* relativi al

<sup>5</sup> Quantunque siano incluse in un volume scritto in collaborazione con C. Coșuț, precisiamo che le osservazioni sulla sintassi parlata della zona "Portile de fier" appartengono esclusivamente a M. Vulpe.

sostantivo, all'articolo, ai casi, all'aggettivo, al numerale e al verbo (Th. Capidan, 1925a, pp. 203-206). Vanno aggiunte poi brevi osservazioni sintattiche inserite nei paragrafi in cui il Capidan discute l'avverbio, la preposizione e la congiunzione.

Una maggiore estensione caratterizza il capitolo di sintassi istroromena di S. Pușcariu (1926) il quale, nelle 31 pagine attinenti la sintassi, raggruppa tra l'altro le congiunzioni secondo la loro funzione "affrontando in tal modo uno dei problemi della sintassi della frase" (M. Vulpe, 1973, p. 13).

Quando si parla dei lavori di sintassi dialettale, in modo inspiegabile non viene ricordato A. Kovačec (1971), autore di una moderna descrizione dell'odierno istroromeno. Nella sua monografia A. Kovačec ci offre un capitolo di sintassi relativamente ampio e comunque ben strutturato (pp. 169-194) nel quale — ed il fatto rappresenta un'eccezione per le monografie romene sud-danubiane — per la prima volta viene analizzata la frase (pp. 186-194). Purtroppo l'inventario dei connettivi è incompleto e mancano informazioni relative alla frequenza delle costruzioni, alla loro topica, alla possibile concorrenza esistente tra vari connettivi, ai valori stilistici, ecc.

1.0.1.4.1. Il dialetto aromeno è stato studiato in varie monografie, la maggioranza delle quali però presenta oggi uno scarso interesse in quanto superate o troppo sommarie nell'analisi delle particolarità linguistiche. Perciò, pensiamo di non errare proponendoci di esaminare solo la più esauriente e, si potrebbe dire, l'unica monografia esistente, dovuta ad uno dei migliori conoscitori dell'idioma, aromeno egli stesso: Th. Capidan. Purtroppo anche per l'aromeno — in Th. Capidan, 1932 — come pure per i dialetti romanzi sud-danubiani già discussi, il capitolo di sintassi è poco esteso rispetto agli altri: 30 pagine di sintassi, 174 pagine destinate alla fonologia (di fatto alla fonetica!) e 139 alla morfologia<sup>6</sup>. I problemi sintattici analizzati riguardano tutte le parti del discorso, ad eccezione dell'in-

<sup>6</sup> Il volume viene completato da notizie storiche, geografiche, etnografiche, culturali, ecc. (135 pp.), da un capitolo sul posto che occupa l'aromeno nell'ambito della lingua romena (63 pp.) e da un breve capitolo sulla derivazione (14 pp.).



terizzazione. Particolarmente utile per la nostra ricerca è tuttavia un capitolo della morfologia, ossia la congiunzione (pp. 507-510). L'elenco delle congiunzioni è abbastanza nutrito, anche se non è esauriente. Esse sono accompagnate dal termine corrispondente dacoromeno e da brevi citazioni con l'indicazione degli scritti aromeni da cui provengono le citazioni. Evidentemente il Capidan non si prefigge di studiare a fondo le congiunzioni; così si spiega per esempio il fatto che l'autore non registra le funzioni assunte dalle congiunzioni, funzioni che si possono solo presupporre, però in modo approssimativo ed incompleto, tenendo conto dell'equivalente romeno<sup>7</sup>. Il ridotto interesse per la sintassi determina d'altronde l'assenza nel lavoro del Capidan di un capitolo relativo alla sintassi della frase.

Va notato che alcune informazioni su determinati aspetti della sintassi aromena sono contenute anche nelle seguenti ricerche: Th. Capidan, 1922, 1925b; M. Caragiu-Marioțeanu, 1962; N. Drăganu, 1924; A. Dunker, 1895; C. Geagea, 1933; Kr. Sandfeld, 1930; J. Urban Jarnik, 1910. Pertinenti per l'analisi della frase nell'aromeno sono pure i dizionari e i glossari (I. Dalametra, 1906; C. Nicolaide, 1909; Șt. Mihăileanu, 1901; P. Papahagi, 1905, pp. 505-744; *ibid.*, 1915, pp. 213-316; T. Papahagi, 1922, pp. 377-507; G. Pascu, 1926; ecc.) in quanto possono offrire alcune indicazioni sui connettivi. In questo campo però, insostituibile per la sua ricchezza, per i suoi ampi commenti e per il grande numero di lemmi registrati e di citazioni, rimane il dizionario etimologico di T. Papahagi, ossia il DDA.

Arrivati alla fine del breve 'excursus' sui lavori di sintassi dialettale che, come si è visto, sono relativamente pochi per il dacoromeno ed addirittura inesistenti per l'aromeno, la moti-

<sup>7</sup> Nella nostra ricerca sarà commentata l'assenza dell'indicazione di certe funzioni o di certi connettivi nei lavori che riguardano l'aromeno, compreso quello di Capidan. Tuttavia anticipiamo per offrire un esempio: il Capidan 'traduce' in romeno la congiunzione *că* mediante "căci; pentru că; fiindcă", ritenendo dunque implicita solo la sua funzione di connettivo causale (Th. Capidan, 1932, p. 509); in verità *că* può introdurre anche subordinate circostanziali concessive o condizionali.

vazione dell'importanza dell'argomento che abbiamo scelto ci sembra, in un certo senso, implicita. Col nostro tentativo cerchiamo di *colmare un vuoto*, andando incontro a non poche difficoltà. Tenendo conto dell'estensione del lavoro, esso sarà stampato in alcuni numeri successivi degli AION. Precisiamo che, a cominciare dal 1970, abbiamo già pubblicato contributi che riguardano la subordinazione non circostanziale ipotattica nelle frasi aromene: la proposizione soggettiva nei testi aromeni antichi (G. Carageani, 1970), la proposizione soggettiva nei testi aromeni dell'Ottocento e del Novecento (G. Carageani, 1975) e la proposizione relativa nei testi aromeni dell'Ottocento e del Novecento (G. Carageani, 1978b). A questo punto è forse evidente che abbiamo strutturato la nostra ricerca in due parti: a) la subordinazione non circostanziale ipotattica; b) la subordinazione circostanziale ipotattica. Per ragioni di spazio pubblichiamo ora solo la seconda parte, sebbene tutte e due formino un insieme. Ciò spiega perché nel discutere i problemi attinenti il metodo, le fonti, ecc., riprendiamo a volte delle informazioni o delle considerazioni contenute in G. Carageani, 1970 e 1975.

## 2. Questioni di metodo e di principio.

### 2.1. Fonti.

2.1.1. Abbiamo condotto la nostra ricerca spogliando interamente i seguenti testi: a) DM, CU, CD, MCM, i quali formano insieme il 'corpus' che abbiamo denominato convenzionalmente TVA<sup>8</sup>; questo 'corpus' è stato utilizzato per la descrizione delle subordinate circostanziali ipotattiche nell'aromeno del XVIII secolo (cfr. infra 3.); b) BG e BA, testi considerati rappresentativi per i secoli XIX e XX (cfr. infra 4.).

In maniera occasionale abbiamo inventariato anche il materiale contenuto in altri volumi (AA, BNA I, BNA II, BNA III, DDA, ecc.) collocando i dati rilevanti nella presente descri-

<sup>8</sup> TVA è una sigla formata dalle iniziali delle parole *texte vechi aromâne*, 'testi antichi aromeni'; l'abbiamo adoperata per comodità d'uso.

zione; ci siamo avvalsi pure della personale esperienza di parlante aromeno<sup>9</sup>.

2.1.1.1. È stato osservato che il materiale inventariato per le ricerche di sintassi dialettale che hanno anche implicazioni di geografia linguistica deve essere: *ricco*, *autentico*, geograficamente *rappresentativo* e stilisticamente *comparabile* (M. Vulpe, 1973, p. 21)<sup>10</sup>. Pertanto, a partire dalla prima fase della ricerca, ossia la *scelta dei testi*, ci siamo attenuti ai 4 parametri enunciati.

2.1.1.1.1. Il materiale che abbiamo utilizzato è *ricco*, nel senso che è compreso in un ampio 'corpus' che supera largamente le 200.000 parole (BA, da sole, contengono cca 176.000 parole). Rapportando queste cifre a quelle del 'corpus' di M. Vulpe (cca 102.000 parole) non ci sono dubbi sull'estensione ed implicitamente sulla 'ricchezza' dei testi inventariati.

2.1.1.1.2. Per poter stabilire l'*autenticità* dei testi spogliati si impone una loro descrizione, almeno sommaria.

2.1.1.1.2.1. DM, ossia 'Istruzione introduttiva' è una specie di "libro di lettura", scritto in greco dall'aromeno Daniil Moscopoleanul, che contiene nozioni a carattere religioso, scientifico (di fisica ed aritmetica) ed epistolare (Th. Capidan, 1932, p. 53). All'inizio del libro è collocato un glos-

<sup>9</sup> L'autore della presente ricerca, egli stesso aromeno, appartiene linguisticamente al gruppo degli aromeni del sud, precisamente alla parlata di Avdela (Grecia). Va precisato però che questa esperienza 'diglossica' (aromeno/romeno) non ha interferito sulla descrizione realizzata, nel senso che non sono stati usati esempi dell'idioletto dell'autore, il quale si è limitato solo a 'controllare' alcune costruzioni, a ipotizzare e a rifare certe proposizioni ellittiche, ecc. e questo sempre nelle note.

<sup>10</sup> "Il materiale su cui si basa una ricerca di sintassi dialettale con implicazioni di geografia linguistica deve essere *ricco*, poiché la frequenza dei fenomeni sintattici (soprattutto di quelli della sintassi della frase) è più bassa nella lingua parlata rispetto ai fenomeni fonetici o morfologici; deve essere *autentico* per non attribuire alle parlate che vengono studiate elementi che non appartengono ad esse; deve essere *rappresentativo* dal punto di vista geografico e *paragonabile* dal punto di vista stilistico" (M. Vulpe, 1973, p. 21).

sario quadrilingue, composto di frasi greche tradotte, parola per parola, in aromeno, bulgaro e albanese. Le frasi aromene costituiscono l'oggetto della nostra analisi. DM ci è pervenuto in due edizioni<sup>11</sup>: la più antica è apparsa a Venezia nel 1794 ed è stata ristampata in W. Martin-Leake, 1814, pp. 383-403 (cfr. Th. Capidan, 1932, p. 53); la seconda, del 1802, ha avuto 2 ristampe: Fr. Miklosich, 1881 e P. Papahagi, 1909, pp. 105-186 (cfr. M. Caragiu-Marioțeanu, 1968, p. 418). Abbiamo adoperato la seconda ristampa che usa la trascrizione fonetica sulla base dell'alfabeto latino.

2.1.1.1.2.2. CU, ovvero 'Nuova pedagogia', è un sillabario scritto da Constantin Ucuta Moscopoleanul in aromeno, però con caratteri greci, e destinato "a insegnare ai bambini l'idioma aromeno", come lo stesso Ucuta afferma nell'Introduzione della sua opera (P. Papahagi, 1909, p. 59). CU è apparso a Vienna nel 1797 ed è stato ristampato in trascrizione fonetica, con alfabeto latino, da P. Papahagi (1909, pp. 55-101). Ad eccezione di alcune frasi in cui C. Ucuta dà alcune spiegazioni (per esempio quelle attinenti all'uso dei caratteri greci) il contenuto del libro è esclusivamente religioso.

2.1.1.1.2.3. CD è una raccolta di manoscritti religiosi, sprovvisti di indicazioni riguardanti data, luogo ed autore. Essi sono stati scoperti da G. Weigand nel 1899 ad Ohrida, località appartenente oggi alla Jugoslavia; G. Weigand li stampa nella sua rivista "Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache", nei numeri I<sup>12</sup>, IV, V e VI. Presumibilmente CD è il frutto del lavoro effettuato da più di una persona. A sostegno dei pareri affermativi espressi in tal senso (Th. Capidan, 1932, pp. 65-66; M. Caragiu-Marioțeanu, 1962, p. 111; idem., 1968, p. 424; ecc.), però senza nessuna motivazione, si può portare come argomento la variazione dei connettivi (cfr. infra 3.1.1.8, nota n. 47). Linguisticamente CD appartiene al gruppo di parlate

<sup>11</sup> Il libro ha avuto anche delle edizioni bulgare, però con l'esclusione della parte aromena (Th. Capidan, 1932, pp. 53-55).

<sup>12</sup> La parte compresa nel I numero è stata pubblicata da un alunno di G. Weigand, cioè P. Dachselt.



aromene dell'Albania (Moscopole o la regione limitrofa). D. Russo ha dimostrato in maniera abbastanza convincente che una parte del CD è stata tradotta da un libro greco stampato nel 1803 a Vienna dall'aromeno D. N. Darvari (D. Russo, 1939). Pare che anche gli altri manoscritti che compongono CD siano traduzioni (Th. Capidan, 1932, p. 65 e segg.; M. Caragiu-Marioțeanu, 1968, p. 424).

2.1.1.1.2.4. MCM è un 'Messale' che sembra — se escludiamo le iscrizioni — il più antico testo aromeno finora individuato (M. Caragiu-Marioțeanu, 1962, pp. 118-120; idem, 1975, p. 220). Si tratta di un manoscritto anonimo, senza indicazioni relative alla datazione o al luogo dove è stato tradotto. Usa, come al solito, l'alfabeto greco e, per le sue particolarità linguistiche, può essere attribuito alle comunità aromene che vivevano e vivono tutt'oggi in Albania. Il Messale, scoperto in Albania nel 1939, è stato pubblicato da M. Caragiu-Marioțeanu (1962). Per la sua stampa l'autrice ha utilizzato le fotocopie poiché pare che l'originale sia andato perduto. L'edizione è ottima: ci viene offerto sia il testo delle fotocopie, che usa i caratteri greci, trascritto però dalla Caragiu, sia il testo in 'traslitterazione', ossia con alfabeto latino. Il Messale è accompagnato da un pertinente commento filologico e linguistico, nonché da un glossario.

2.1.1.1.2.5. Con la sigla BG abbiamo indicato la 'Grammatica romena o macedo-romena' di M. Boiagi, edita a Vienna nel 1813. Si tratta della "prima grammatica scientifica dell'aromeno" (M. Caragiu-Marioțeanu, 1968, p. 428). Essa è stata ristampata inizialmente nel 1863 da D. Bolintineanu, poi da P. Papahagi (1915) il quale aggiunge un glossario che comprende tutte le parole aromene usate dal Boiagi.

Nella bibliografia specifica si afferma a volte che questa grammatica è stata "redatta in tre lingue (aromeno, greco e tedesco)" (M. Caragiu-Marioțeanu, 1968, p. 428), a volte che è una "edizione bilingue — aromena e tedesca" (M. Caragiu-Marioțeanu, 1975, p. 221). Siccome anche la migliore fonte di informazione per la lingua e la cultura aromena, ossia Th. Capidan, 1932, non è molto esplicita in proposito, riteniamo op-

portuna una sua più esatta descrizione, utilizzando l'edizione P. Papahagi, 1909.

Il libro si apre con un'introduzione redatta in greco e tedesco in cui Boiagi afferma tra l'altro che il romeno, parlato da 4 milioni di anime<sup>13</sup>, dovrebbe essere coltivato prendendo come modello le lingue sorelle, cioè l'italiano, il francese e lo spagnolo. Segue la grammatica vera e propria strutturata in osservazioni che riguardano le 'lettere' (i suoni), l'accento, i mutamenti vocalici, le parti del discorso, la sintassi (pp. 1-144). Le spiegazioni sono *bilingui* (greco e tedesco); le forme aromene analizzate, sia che si tratti di quelle flessive (mediante la declinazione e la coniugazione) oppure di quelle non flessive (avverbi, preposizioni, congiunzioni), hanno accanto l'equivalente greco e tedesco, perciò si può parlare di una descrizione *trilingue*. La grammatica è completata da esempi di conversazione in aromeno (pp. 145-191) in cui sono inserite 2 lettere (pp. 171-183) che contengono le impressioni di un viaggio ad Amburgo, in un certo senso il primo diario di viaggio della letteratura romena. L'intera parte attinente la conversazione e le lettere è *trilingue* (aromeno, greco e tedesco). Alla fine della grammatica sono collocate alcune brevi favole e storielle (pp. 192-208), in versione *esclusivamente aromena*.

2.1.1.1.2.6. L'ultimo volume spogliato interamente, BA, è la più ampia raccolta pubblicata di fiabe aromene, nonché, nel nostro caso, la fonte più importante per la subordinazione circostanziale nella frase aromena della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento. Le 139 fiabe stampate che rappresentano purtroppo, secondo l'affermazione di P. Papahagi, solo la terza parte della sua collezione (P. Papahagi, 1905, p. XXVI), sono però accompagnate da un ricco glossario (pp. 505-744).

2.1.1.1.2.7. Dopo aver offerto alcuni dati sul 'corpus' inventariato, possiamo ora discutere la sua *autenticità*, tentando di chiarire anzitutto il significato che diamo a questo concetto.

<sup>13</sup> Evidentemente il Boiagi include in questa cifra l'intera popolazione romena del suo tempo e non solo gli aromeni.

È stato rilevato che lo studio della sintassi dialettale dovrebbe essere attuato sulla base del materiale trascritto direttamente dal nastro magnetico, poiché gli altri tipi di testi 'popolari' non la rispecchiano fedelmente<sup>14</sup>. Va osservato che una simile ricerca può avere un carattere esclusivamente sincronico e, di più, può riguardare unicamente il materiale registrato sul nastro sulla base di inchieste dialettali effettuate ai nostri giorni.

Precisiamo però che nella prima parte della ricerca il nostro obiettivo è quello di realizzare la descrizione delle subordinate circostanziali nella frase aromena *a partire dai testi antichi*. È evidente che esso può essere raggiunto solo mediante l'analisi di TVA. Nella seconda parte abbiamo descritto le circostanziali dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento. Anche in questo caso l'uso di testi dialettali registrati su nastro non è possibile<sup>15</sup>.

In conclusione, e a differenza dell'accezione di M. Vulpe, possiamo dire che intendiamo per testi aromeni *autentici* quelli

<sup>14</sup> Nelle sue pertinenti osservazioni, M. Vulpe (1973, pp. 23-24) elenca, tra l'altro, gli svantaggi che derivano dall'utilizzazione dei testi non registrati sul nastro magnetico: a) il fatto che nessuno degli autori cosiddetti "popolari" scrive allo stesso modo come parla; anche raccoglitori famosi, come P. Ispirescu per il dacoromeno, non fanno che raccontare di nuovo per iscritto le fiabe sentite; b) pure quando si tratta di una trascrizione abbastanza fedele al testo raccontato, il ritmo del parlare è più lento di quello consueto e, di conseguenza, l'informatore può meglio controllare e organizzare la sua esposizione; c) la notazione dei segni ortografici "è per la maggior parte il risultato di un'interpretazione soggettiva, dovuta al dialettologo che trascrive" (M. Vulpe, 1973, p. 24). Così si può arrivare ad un commento errato, in quanto la segmentazione sintattica del testo mediante i segni di interpunzione, ha, talvolta, un carattere decisivo. Di alcuni di questi svantaggi si è reso conto anche P. Papahagi (1905) il quale, dopo aver rilevato nell'*Introduzione* di BA gli sforzi fatti per raccogliere sistematicamente e senza alterazioni, parola per parola, i racconti, osserva che non sempre è riuscito nel suo tentativo, poiché, data la propria "incapacità di trascrivere velocemente il racconto, ogni interruzione per fermare il raccontatore allo scopo di farlo parlare più lentamente e di aspettare un po', determinava il raccontatore a perdere il filo, talvolta a ripetere le stesse cose" (P. Papahagi, 1905, p. XXVI).

<sup>15</sup> La nostra ricerca potrebbe essere integrata nel futuro con l'analisi della sintassi della frase eseguita a partire da un nuovo 'corpus', costituito sulla base di raccolte di testi su nastri magnetici.

*presumibilmente più conformi alle caratteristiche fonetiche, morfologiche, sintattiche e lessicali del dialetto aromeno in genere, e solo in secondo luogo del dialetto aromeno parlato*. Ovviamente la nostra scelta è condizionata dall'impossibilità di conoscere l'aromeno parlato nei secoli XVIII e XIX e, parzialmente, anche nel XX secolo.

Tra i testi antichi aromeni CD e MCM rappresentano probabilmente delle traduzioni e sono perciò condizionate almeno parzialmente dall'originale. Va poi aggiunto che si tratta di testi religiosi e si sa che il loro linguaggio è poco aperto alle innovazioni e tende a rispecchiare fedelmente il testo 'sacro' che serve loro da modello. Sempre a proposito di CD si deve precisare che la trascrizione fonetica del manoscritto, realizzata da G. Weigand e P. Dachsel, contiene molti errori, l'elenco parziale dei quali, accompagnato dalla correzione, occupa più di 4 pagine in Th. Capidan (1932, pp. 108-110; 111-113).

Più vicini all'aromeno parlato sembrano DM e CU. Per ciò che riguarda DM il Capidan afferma: "In nessun posto nella letteratura dialettale aromena incontriamo una costruzione della frase così libera come nel libro di Daniil. In qualità di aromeno, come persona che conosceva bene il dialetto, egli scriveva senza lasciarsi influenzare dalle altre lingue" (Th. Capidan, 1932, p. 53).

Con tutti i pregi del suo lavoro, "la lingua di Boiagi è screziata di dacoromenismi, neologismi e creazioni personali [...]. In conseguenza di questo miscuglio di forme estranee al lessico dialettale, e anche a causa della tendenza dell'autore di dare alla lingua un aspetto più dotto, la frase appare più prolissa" (Th. Capidan, 1932, p. 79)<sup>16</sup>. Abbiamo incluso, tuttavia, questo materiale poiché è l'unico *datato* dall'inizio del XIX secolo.

Anche le fiabe raccolte da P. Papahagi, ossia BA, presentano degli inconvenienti, nel senso che:

<sup>16</sup> Un giudizio simile dà anche la Caragi la quale, parlando di M. Boiagi, afferma che "la lingua è come quella di Roja dacoromenizzata e latinizzata, ma in misura minore" (M. Caragi-Marioțeanu, 1968, p. 428).



a) non tutte sono state raccolte da P. Papahagi; alcune rappresentano ristampe (effettuate da lui) di un materiale discutibile dal punto di vista dell'autenticità: ci riferiamo soprattutto alle fiabe raccolte da alunni ed apparse inizialmente nelle varie riviste aromene: "Frățilia", "Gazeta Macedoniei", "Pindul", ecc.

b) trascrivendole, il Papahagi ha cambiato alcune forme, dacoromenizzandole, oppure avvicinandole alla parlata aromena del villaggio di Avdela<sup>17</sup>.

Riepilogando le considerazioni espresse sopra, pensiamo di poter affermare che il 'corpus' inventariato presenta un'*autenticità relativa*.

2.1.1.1.3. Dal punto di vista della *rappresentatività* geografica esiste una differenza notevole tra TVA e BA. Infatti, tutti i testi antichi aromeni (DM, CU, CD e MCM) appartengono al gruppo di parlate nord-aromene e sono unitari sul piano linguistico. Ecco la loro caratterizzazione fatta dal Capidan: "come particolarità dialettali, la lingua di Daniil si avvicina di più alla parlata dei Fărșeroți [aromeni che vivono in Albania, nella regione Korça — n.n.: C.G.]" (Th. Capidan, 1932, p. 59); "la lingua di Ucuta si identifica con quella di Cavallioti e di Daniil" (idem, p. 63); "oggi si sa che la lingua del Codice Dimonie si identifica con la lingua degli altri testi aromeni dell'Albania" (idem, p. 66). Per il MCM è stato notato che "la lingua del Messale si inquadra nelle caratteristiche della parlata aromena delle città dell'Albania [...], lingua che si identifica con quella degli scrittori 'moscopoleni' del XVIII secolo" (M. Caragiu-Marioțeanu, 1962, p. 120).

Anche la *Grammatica* di Boiagi (BG) può essere collocata nella stessa area geografica degli aromeni dell'Albania: "per ciò che riguarda la forma in cui è resa la lingua aromena di

<sup>17</sup> Alcune di queste modifiche, di natura strettamente fonetica, sono notate dall'autore. Per esempio, alla fine di una favola, P. Papahagi aggiunge: "detta da Tașcu Tomu di Vlaho-Klisura, Macedonia; trascritta come ad Av[d]jela" (BA, p. 149).

questo lavoro [BG — n.n.: C.G.], ho detto sopra che essa si avvicina alla parlata dei Romeni dell'Albania" (Th. Capidan, 1932, p. 79).

Come si è visto, TVA e BG appartengono allo stesso ed unico gruppo di parlate nord-aromene e di conseguenza non sono rappresentativi geograficamente per le diverse regioni in cui vivono gli aromeni.

A differenza di TVA e BG, le 139 fiabe stampate da P. Papahagi, ossia BA, sono state raccolte da aromeni provenienti da tutte le zone, eccetto la Bulgaria. Per meglio capire la loro distribuzione geografica dobbiamo precisare che gli aromeni sono stati raggruppati dagli studiosi in due grandi rami: del nord e del sud<sup>18</sup>. Talvolta sono però stati identificati 5 ceppi: gli aromeni dell'Epiro e della Tessalia; quelli dell'Olimpo; i 'grămosteni'; i 'fărșeroți'; gli aromeni di Muloviște e Gopeși (Th. Capidan, 1932, pp. 11-20). Analizzando le fiabe di BA osserviamo che esse rappresentano i seguenti gruppi: dell'Epiro e Tessalia, della Macedonia, i grămosteni, i fărșeroți, gli aromeni di Muloviște e Gopeși<sup>19</sup>. Va precisato che gli aromeni della Macedonia appartengono linguisticamente alla parlata dei grămosteni. Se dovessimo ridurre i vari rami nei due fonda-

<sup>18</sup> "Sebbene sia unitario in tutto ciò che costituisce la sua essenza, il dialetto aromeno si presenta con due aspetti generali: l'*aromeno settentrionale*, parlato dagli aromeni dell'Albania, Jugoslavia e Bulgaria e l'*aromeno meridionale*, parlato dagli aromeni della parte settentrionale della Grecia. Ognuno di queste due rami ha delle varietà sottodialettali: dell'aromeno del nord, parlato in genere da Fărșeroți, da Grămosteni, da Moscopoleni e da Miuzăkeări fa parte anche la parlata dei villaggi Gopeși e Muloviște (o Mulóviște), mentre dell'aromeno del sud, parlato dagli aromeni del massiccio del Pindo [...] fa parte anche la parlata degli aromeni dei versanti orientali dell'Olimpo" (DDA, pp. 84-85).

<sup>19</sup> Diamo di seguito l'elenco delle località in cui sono state raccolte le fiabe, o di cui erano originari i raccontatori indicando, tra parentesi, il numero delle fiabe registrate per ogni località: per l'Epiro: Aminciu (1), Avdela (57), Băiasa (3), Perivoli (2), Samarina (2), Turia (1); per la Tessalia: Mălăcași (3); per Salonico: Caterina (2), Sărună (1); per la Macedonia: Călive-Badralexii (4), Cociani (1), Nevesca (1), Ţicura (1), Veria (5), Vlaho-Klisura (5), Xirolivade (3); per i grămosteni: Bitolia (1), Crușova (12), Magarova (1), Părleap (1), Tirnova (1); per i fărșeroți: Berat (1), Corița (1), Elbasan (1), Pleasa (1); per i mulovișteni e i gopeși: Gopeși (2), Muloviște (1), Ohrida (1).

mentali proposti da T. Papahagi in DDA ed accettati in fondo anche dal Capidan (1932, p. 193), la maggior parte dei testi di BA, ovvero 72, appartengono al ramo meridionale (Epiro, Tessalia e Salonicco), mentre solo 45 riguardano quello settentrionale che comprende il resto delle regioni. Anche per l'aromeno del sud la distribuzione è sproporzionata tra Avdela, con 57 fiabe, e le altre 8 località che registrano insieme un numero di 15 fiabe. Nel BA sono incluse pure 3 fiabe, all'origine aromene, stampate però in dacoromeno e 'ritradotte' da P. Papahagi in aromeno. Va altresì detto che per 19 fiabe mancano le indicazioni attinenti al luogo di provenienza e, talvolta, anche quelle sulle persone che le hanno raccontate.

In conclusione si può dire che la *rappresentatività geografica* del 'corpus' inventariato è *relativa e discontinua*.

2.1.1.1.4. Per poter *comparare* i testi il materiale deve essere non solo autentico, ma anche *omogeneo*<sup>20</sup>. L'*omogeneità* può avere diverse accezioni determinate dai fattori spazio, tempo o stile (in senso lato). Così il saggio di geografia linguistica presuppone l'assenza di una limitazione territoriale, quello sincronico impone l'analisi dei testi raccolti in un periodo di tempo relativamente breve, ecc. Difficilmente si può realizzare l'*omogeneità stilistica*, in relazione di dipendenza rispetto al tipo di testo, alla sua estensione, all'età ed al grado di cultura dell'informatore (e, in genere, rispetto alle particolarità individuali di espressione proprie dell'informatore), ecc. (V. Vulpe, 1973, pp. 24-30).

2.1.1.1.4.1. L'analisi del 'corpus' in funzione dei vari tipi di omogeneità e delle due fasi della ricerca sincronica che abbiamo effettuato (ossia: fine Settecento - inizio Ottocento/Ottocento - inizio Novecento) ci permette di fare alcune osservazioni:

a) i testi dell'aromeno antico sono omogenei per l'intervallo di tempo abbastanza ridotto in cui sono stati scritti, inter-

<sup>20</sup> Cfr. M. Vulpe, 1973, p. 28: "Nel processo di formazione del corpus di testi, la nostra attenzione si è rivolta innanzitutto all'autenticità ed all'omogeneità stilistica del materiale".

vallo che non dovrebbe superare i 30-40 anni, per il loro contenuto prevalentemente religioso, nonché per l'appartenenza ad un'unica zona geografica abitata dagli aromeni, quella dell'Albania; non sono invece omogenei a causa dell'esistenza di autori (o traduttori) differenti, presumibilmente con gradi di cultura diversi, autori (o traduttori) dei quali in alcuni casi non abbiamo nessuna informazione. La loro non omogeneità è determinata anche, e forse soprattutto, dal fatto che alcuni sono certamente da collocare tra le *traduzioni*, mentre altri sono dei *testi originali*.

b) il materiale inventariato per l'Ottocento ed i primi del Novecento presenta una scarsa omogeneità, poiché tra la data dell'apparizione di BG e la raccolta delle fiabe di BA sono trascorsi 70-90 anni; l'omogeneità stilistica manca addirittura del tutto, in quanto si tratta di tipi di testi diversi, con estensione differente ed appartenenti a persone con gradi di cultura ineguali. A prescindere dai fattori elencati, la non omogeneità è dovuta anzitutto al fatto che BG contiene testi *scritti da un autore*, mentre BA è un insieme di fiabe più o meno 'popolari', *raccolte da vari informatori* e trascritte foneticamente.

c) pure il materiale compreso in BA rivela un'omogeneità relativa e discontinua, comunque superiore a quella riguardante il BA ed il BG analizzati insieme<sup>21</sup>. Infatti i testi del BA sono omogenei per l'intervallo di tempo molto breve durante il quale sono stati raccolti, per l'unico modello in cui si inquadrano, ovvero la fiaba, e per il fatto di essere stati raccolti, in gran parte, da una sola persona, P. Papahagi; non sono del tutto omogenei per la loro appartenenza a quasi tutte le regioni abitate da aromeni; per l'uso di informatori di età, sesso e cultura diversi; per l'esistenza di più raccoglitori; per l'ampiezza differente delle fiabe che varia da mezza pagina a undici pagine; ecc.

2.1.1.1.4.2. Tenendo conto anche delle considerazioni a carattere diacronico che si potrebbero ricavare dalla nostra

<sup>21</sup> Abbiamo esaminato separatamente anche l'omogeneità del BA in quanto i testi ivi compresi rappresentano circa l'81% del totale del 'corpus' inventariato e per la loro importanza come estensione, ricchezza e autenticità possono altresì essere studiati indipendentemente.



analisi sincronica, risulta che la comparabilità dei testi spogliati è molto scarsa. Anche se non è attuabile per poter rilevare con esattezza la presumibile evoluzione della subordinazione nella frase aromena, tuttavia essa rimane pertinente per delineare certe direzioni nella storia della sintassi della frase, per esempio per identificare le differenze tra vari gruppi di testi per ciò che concerne l'inventario dei connettivi, la loro frequenza, il cumulo delle funzioni sintattiche, ecc.

2.1.1.2. A prescindere dalla *ricchezza*, dall'*autenticità*, dalla *rappresentatività* e dalla *comparabilità*, parametri che — come si è visto — non sono sempre rispondenti in maniera soddisfacente al nostro 'corpus', i testi inventariati presentano anche delle altre difficoltà attinenti: alla loro *ridotta intellegibilità* e/o all'*ambiguità semantica*; alla presenza di *enunciati incompleti*, *ellittici* o *frammentari*; all'esistenza di *errori di stampa* o di *trascrizione fonetica*.

2.1.1.2.1. Per ciò che riguarda l'*intellegibilità ridotta* o l'*ambiguità semantica* di certe frasi, notiamo che essa è dovuta sia alla costruzione prolissa della frase sia, talvolta, alla compresenza di lemmi il cui senso ci sfugge, poiché non sono registrati in nessuno dei dizionari o dei glossari esistenti, oppure sono registrati ma solo come parole "sconosciute". Esempi:

*e am tsi vrja s-dzotsjatsə voɣ trə banə luŋguryasə a vɔastro, kare (tru lokŭ) pristi lokŭ, tsi si s-vindiko, tsi l-este arəðosito di yaturu, e ia nieks~sito gine vrja, tra z-bja skafa ku fərmukŭ?* (CD, WJ IV, 217-37/21).

*ma elŭ stie, kə eks~sirja ŝə-ili bago vulə vortuasə, di omju-h'urlididisiaste, tsi s-nu si aspargo, ŝə zbyarə tru miydane si nu iasə.* (CD, WJ IV, 219-38/20).

*e atsja etə este trə dzudikare [...] e eta di akulotse duare mpormutlu trə munduri.* (CD, WJ, 223-61/5).

*ŝə dumniđă'lu anostru ti esti dărutu ti aštăptă aistă tru ayju-situ țerru ŝə currbănă ti s-cuptusesti [?] ŝə ateli vohărri mușătili a sūfitlu, ti pitreți dumniđă' keréme aluj la noj ŝă tră pișkeshăli ayjusstlu sūfitlu as fătım arigái:* (MCM, 59, XIX-25/XX-4).

Delle parole citate in corsivo, *omjuhurlididisiaste* non è registrata in nessun lavoro lessicografico aromeno, mentre *duare* e *cuptusesti* vengono considerate "sconosciute" dal DDA; per l'ultima, anche nel Glossario collocato alla fine del MCM la Caragiù mette un punto interrogativo invece della spiegazione<sup>22</sup>.

2.1.1.2.2. Gli enunciati *incompleti*, *ellittici* o *frammentari*, sono relativamente frequenti, anche se non sempre il loro significato complessivo rimane oscuro e la loro struttura inanalizzabile. Esempi:

*seste kə si aɣ tŝoltesito kareki šdó tato, di-si are tŝoltesito, mja tra(s) ŝə mvjatsə ŝə s-lə da diðoksire ŝə si ŝ-li fakə tibie. gine, fumelja nu vrja si irja ahotŭ rou di zokjane ŝ-arău prakse, tsi si-l tragə pri la dzudikare...* (CD, WJ IV 155-16/26).

*kama gine este ku okli, tsi fatse sire, omlu akatsə piste, di kot tsi*<sup>23</sup> *ku urėklile, tsi si avdə.* (CD, WJ IV, 169-21/12).

2.1.1.2.3. Per la correzione degli *errori di trascrizione fonetica* o *di stampa*, frequenti soprattutto in CD, pertinente è il contributo di Th. Capidan (1932, pp. 108-110, 111-113). Tuttavia ne abbiamo dovuti rettificare numerosi altri (e non solo in CD!), errori che talvolta riguardano pure i connettivi. Eccone alcuni esempi (la prima forma è quella corretta e l'abbiamo citata nella nostra trascrizione fonetica): *că-nğjüră* 'perché impreca', invece di *kən-dzurə* (CD, WJ IV, 167-20/26); *séste că* 'se, forse', invece di *seske kə* (CD, WJ V, 225-61/22); *si-amintă* 'per guadagnare, per produrre, per creare', invece di *si a-mintə* (CD, WJ V, 231-64/23); *dică't ti si s-mindujăscă* 'invece che ci pensassero', invece di *di kotŝi si s-mindujăskə* (CD, WJ V, 233-65/21); *sūfletlu* 'l'animo, lo spirito' invece di *sufletutu* (CU, 65); *te doxoloyisim*<sup>24</sup> 'ti glorifichiamo', invece di

<sup>22</sup> In MCM, p. 26 esiste anche un errore di stampa: *cuptusesti*, invece della forma corretta *cuptusesti*.

<sup>23</sup> Abbiamo corretto il testo di Weigand il quale trascrive, erroneamente, *di kotŝi*.

de *doxolov'ism* (CU, 85); *tra se-avin<sup>u</sup> mar<sup>i</sup> pești* 'per dar la caccia a grandi pesci', invece di *tra seavinu mari pești* (DM, 136); ecc.

2.1.1.3. Una questione concernente l'intero materiale inventariato è quella della *trascrizione fonetica*.

Si sa che differenze più o meno rilevanti caratterizzano i sistemi di trascrizione di G. Weigand, P. Papahagi e M. Caragiu-Marioțeanu. Inizialmente siamo stati tentati di unificarli, ma poi abbiamo abbandonato tale progetto, rendendoci conto che una simile impresa comporta dei rischi non indifferenti ed equivale in pratica alla *ristampa* dei testi esistenti. Va precisato che per DM, CU e CD non si tratterebbe solamente di una mera unificazione delle trascrizioni con quella di MCM o di BA, ma addirittura di una *nuova traslitterazione* a partire dall'originale stampato con caratteri greci il che supera, evidentemente, l'oggetto della nostra ricerca. Di conseguenza, negli esempi citati abbiamo riprodotto ogni testo così come era stato edito (ortografia compresa), correggendo solo gli errori di trascrizione o di stampa che impedivano la comprensione dell'enunciato o ne travisavano il significato. Nell'elencare i connettivi e nel commento che correde le frasi citate, abbiamo usato però la nostra trascrizione fonetica la quale ricalca, con poche modifiche, la migliore esistente per i testi aromeni, ovvero quella di M. Caragiu-Marioțeanu, 1962.

2.1.2. Nei precedenti paragrafi (cfr. 2.1.1.1., 2.1.1.1.1., 2.1.1.1.2., ecc.) abbiamo descritto e sommariamente esaminato il 'corpus' inventariato. Ci proponiamo ora di elencare i testi aromeni *non inclusi* nella nostra ricerca e di *motivare* brevemente la loro esclusione.

2.1.2.1. Per il XIX secolo tale materiale comprende <sup>24</sup>:

<sup>24</sup> Precisiamo anzitutto che *tutti* i testi aromeni del Settecento sono già stati inclusi nel 'corpus' inventariato, ad eccezione delle due iscrizioni di Nectarie Târpu e del vaso Simota che non presentano interesse per ciò che riguarda la sintassi della frase, in quanto troppo brevi. Va detto, inoltre, che nell'elenco che presentiamo per i testi dell'Ottocento abbiamo attuato una selezione, nel senso che non abbiamo incluso i volumi noti ma generalmente riconosciuti come daco-

a) un volume di manoscritti, presumibilmente dei primi dell'Ottocento, registrato col numero 771 nel catalogo di Bianu e Nicolaiasa <sup>25</sup>; di questo volume potevano offrire esempi per lo studio della frase aromena solo il catechismo e le traduzioni aromene di alcuni testi sacri. Come è stato rilevato nella breve, ma pertinente analisi (unica d'altronde!) della Caragiu "questi manoscritti non sono macedo-romeni", perché si tratta di "testi dacoromeni latinizzati, con rari elementi lessicali e flessivi aromeni" (M. Caragiu-Marioțeanu, 1962, pp. 114-115);

b) un manoscritto datato 1885 sulle vite ed i fatti degli apostoli tradotte in aromeno da G. Tomara; nel manoscritto, conservato a Bucarest, nella Biblioteca dell'Accademia Romana, la lingua è influenzata dal dacoromeno, ma non in tale misura da compromettere i tratti caratteristici del dialetto aromeno (M. Caragiu-Marioțeanu, 1962, pp. 116-117). Il materiale poteva interessare la nostra indagine; lo abbiamo escluso non tanto per la tendenza di Tomara di avvicinare l'aromeno al dacoromeno quanto per le difficoltà connesse alla scarsa accessibilità del manoscritto;

c) le traduzioni di fiabe dacoromene in aromeno o le raccolte di poesie e fiabe aromene, entrambe effettuate da V. Petrescu nel 1880 e nel 1882 <sup>26</sup>; sono inutilizzabili poiché "la lingua è imbevuta di dacoromenismi" (Th. Capidan, 1932, p. 130);

d) la traduzione del Vangelo secondo Matteo, realizzata nel 1889 da Lazu Dumitru <sup>27</sup>; pure in questo caso "il testo non può essere di grande aiuto per le ricerche scientifiche, in quanto

romenizzanti, oppure contenenti materiale di scarso interesse per il tema della nostra ricerca: per esempio Gheorghe Constantin Roja, *Măiestria ghiovăsirii românești cu litere latinești, care sint literele Românilor ceale vechi*, Buda 1909, oppure Andrei alu Bagavă, *Carte de alégere*, 1887, ecc.

<sup>25</sup> Cfr. Ion Bianu, G. Nicolaiasa, *Catalogul manuscriptelor românești III*, Craiova 1931.

<sup>26</sup> Cfr. Vanghelii Petrescu, *Mostre de dialectul macedo-român*. Partea I, *Basmul cu Făt-Frumosul cu perlu de aur* [...], 1880; Partea a II<sup>a</sup>, *Basme și poezii populare culese și traduse*, București 1882 (Apud Th. Capidan, 1932, p. 130).

<sup>27</sup> Cfr. *Vangheilu al Mattheu în dialectulu macedo-roman*, tradusă di Lazulu alu Dumitru (Pisodrénu), București 1889.



la lingua è troppo vicina al dialetto dacoromeno" (Th. Capidan, 1932, p. 131);

e) la collezione di fiabe e di poesie popolari provenienti da Crușova, appartenenti a M. G. Obedenaru e pubblicate nel 1891 da I. Bianu<sup>28</sup>. Secondo il Capidan, dal punto di vista dell'autenticità linguistica, si registrano talvolta "alcuni avvicinamenti al dialetto dacoromeno" (Th. Capidan, 1932, p. 131). Più severo, in un certo senso, è il commento di I. Bianu il quale, dopo aver precisato che l'Obedenaru non era aromeno, non aveva viaggiato tra gli aromeni e non era un linguista, rileva che il volume è il frutto della collaborazione tra l'Obedenaru e il giovane aromeno Tașcu Iliescu. Parimenti, osserva P. Papahagi, i testi del volume "non riproducono strettamente il linguaggio di Crușova" (BA, *Introdúcere*, p. XXIV). Va detto, d'altronde, che nella raccolta sono inserite *solo due* fiabe;

f) la collezione di letteratura popolare aromena di G. Weigand (1894), la quale contiene, per la parte che ci può interessare, 9 fiabe. Il materiale sarebbe stato rilevante per la nostra indagine; per la motivazione della sua esclusione si veda infra 2.1.2.2.c.

2.1.2.2. La produzione dialettale aromena aumentata ai primi del Novecento: è il periodo in cui vengono stampate le antologie più estese che abbracciano ugualmente poesia e prosa. Ne è testimonianza la più completa raccolta di fiabe, quella che abbiamo inventariato, ossia BA. Accanto alle varie antologie che raccolgono il folclore, si può parlare dell'inizio di una letteratura dialettale dotta (cultura) (G. Carageani, 1978a, p. 135). Non riteniamo opportuno elencare queste raccolte o i testi culti; per tali indicazioni rimandiamo a: Th. Capidan, 1932, p. 132 e DDA, *Abreviațiuni*, pp. 1381-1399. Ci limitiamo solo ad enucleare i principi che ci hanno determinato ad escluderli:

a) le raccolte di poesie sono state escluse poiché, per ragioni legate alla loro specificità (necessità di rima e ritmo e, in ge-

<sup>28</sup> Cfr. M. G. Obedenaru, *Texte macedo-române*, basme și poezii populare de la Crușova publicate după manuscrisele originale de prof. I. Bianu, București 1891.

nere, di versificazione), offrono esempi meno pertinenti per lo studio della sintassi della frase la quale rimane connessa prevalentemente, se non esclusivamente, alla prosa;

b) anche la letteratura aromena culta non presenta delle sufficienti garanzie di autenticità. In secondo luogo la sua collocazione rimane ancora un problema aperto, non essendo possibile registrarla né come letteratura dialettale 'riflessa', nei termini usati da B. Croce, né come letteratura dialettale 'spontanea' (G. Carageani, 1978a, pp. 136-137);

c) come abbiamo già visto (cfr. *sopra* 2.1.1.4.1.c) nel BA esiste una certa omogeneità, anche se relativa e discontinua, dovuta pure al fatto che la maggior parte delle fiabe è stata raccolta dalla stessa persona, ossia P. Papahagi. L'inserimento di altre collezioni di fiabe nel 'corpus' inventariato avrebbe diminuito, a nostro avviso, questa relativa omogeneità ed avrebbe determinato la formazione di un 'corpus' troppo esteso la cui analisi — soprattutto dal punto di vista della frequenza delle attestazioni — sarebbe stata difficile da attuare.

## 2.2. Metodo.

2.2.0.1. Le tesi di F. De Saussure, il quale sosteneva l'opposizione irriducibile tra indagine sincronica (descrittiva) e diacronica (storica, evolutiva), hanno avuto vasta eco e numerosi linguisti di matrice strutturalista hanno consigliato e consigliano tuttora la netta separazione tra sincronia e diacronia. Tuttavia molti linguisti, e tra loro anche strutturalisti, si sono pronunciati ultimamente per una riconciliazione tra i due termini dicotomici: "Se Saussure aveva opposto alla scienza storica del linguaggio l'esigenza di una scienza descrittiva [...] la futura scienza del linguaggio deve cercare di raggiungere una fase che realizzi una fusione dei due metodi in un tutto organico e metta nel dovuto risalto l'interdipendenza del sistema e del movimento" (W. von Wartburg, S. Ullmann, 1971, p. 139). Oggi nomi di grande autorità nella linguistica sostengono che la sincronia non è opposta alla diacronia, ma rappresenta solo un suo momento, una sua fase (E. Coseriu, 1958; S. Ullmann, 1968, ecc.). È stato anche affermato che "Quando parliamo di sincronia e diacronia, non dobbiamo confondere sincronia con staticità e

diacronia con dinamica. La sincronia è un perenne dinamismo, trasformazione continua di ogni giorno, e in ogni individuo” (L. Heilmann, apud S. Stati, 1976, p. 115). Ci sono pure dei linguisti secondo i quali non si deve identificare la diacronia con la storia<sup>29</sup>. Negli ultimi anni si registrano dei timidi tentativi di riconciliazione tra sincronia e diacronia persino nell’ambito della teoria della grammatica generativa sia a livello dei suoni (P. Kiparsky, in J. Lyons, 1975, pp. 383-396) sia a quello della sintassi (R. King, 1973). Secondo i generativisti, “l’analisi attenta dei mutamenti può rivelare aspetti della struttura linguistica (sincronica) altrimenti inaccessibili, il che potrà avere come conseguenza, in un prossimo futuro, l’abolizione delle barriere tra la sintassi sincronica e quella diacronica” (S. Stati, 1976, p. 130).

2.2.0.2. Se per la sintassi sincronica l’approccio strutturale ha veramente rivoluzionato le ricerche, è stato osservato che “manca, invece qualsiasi valido tentativo di fondare una sintassi strutturale diacronica” (S. Stati, 1976, p. 116). Di conseguenza, le modalità dell’indagine sintattica diacronica continuano ad essere per lo più simili, o comunque — con rare eccezioni — non molto lontane dalla sintassi ottocentesca tanto criticata, a cominciare dalla fine del secolo scorso, e considerata tutt’oggi una sintassi “mista”, eclettica ed ambigua sotto molti aspetti (S. Stati, 1976, pp. 21-23).

2.2.1. La breve esposizione di cui sopra (cfr. 2.2.0.1. e 2.2.0.2.) ha avuto il ruolo di introdurre nella discussione di ciò che rimane, come in ogni indagine, uno dei problemi fondamentali, ovvero il metodo adoperato nell’analisi dei fatti registrati.

<sup>29</sup> “Altri linguisti presumono ancora che non vi sia alcuna necessità di identificare la diacronia con la storia: se fare linguistica *diacronica* significa considerare la lingua come un sistema che evolve per spinte interne, ignorando volutamente gli uomini e, in genere, l’ambiente extra-linguistico in cui questo sistema funziona e trova la sua ragion d’essere, questo non vuol dire svolgere una ricerca *storica*, poiché quest’ultima contempla il mutamento linguistico come il prodotto di un mutamento di cultura, che si attua cioè in una realtà culturale extralinguistica che lo condiziona e lo determina” (S. Stati, 1976, pp. 115-116).

Diremo subito che la nostra ricerca è *descrittiva, sincronica*. Infatti, abbiamo strutturato il lavoro in due sezioni sincroniche: fine Settecento ed inizio Ottocento - Ottocento e primi del Novecento, ma lo scopo seguito non è solo di realizzare una descrizione quanto più esauriente dell’inventario dei connettivi utilizzati e dei tipi di rapporti sintattici espressi nelle frasi che contengono subordinate.

Anticipando il quadro generale dell’indagine che sarà presentato in modo più particolareggiato nei paragrafi seguenti, possiamo enunciare altri aspetti che ci hanno interessato: i correlativi utilizzati, la duplice e molteplice determinazione circostanziale, la pronominalizzazione delle subordinate circostanziali, l’approccio statistico, ecc.

Parimenti con questo lavoro tentiamo anche di offrire materiale utile per future considerazioni diacroniche, nostre o di altri studiosi. L’analisi della storia della subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno può anche chiarire punti rimasti ancora oscuri nella grammatica storica della lingua romena. È vero che per il romeno esiste un ottimo lavoro sulla subordinazione circostanziale ipotattica (M. Avram, 1960), ma esso non può essere ritenuto rappresentativo per l’intera storia della lingua romena, in quanto non tiene conto dei dialetti romeni sud-danubiani<sup>30</sup>. Pure per ricostruire il cosiddetto ‘romeno comune’ (straromeno, protoromeno) si deve conoscere bene la situazione del dialetto aromeno. Un esempio sarà rilevante in tal senso. Nel II volume della *Storia della lingua romena*, edito dall’Accademia, precisamente nel capitolo che comprende le congiunzioni del romeno comune, sono identificate, tra l’altro, due congiunzioni omonime, ma con funzioni diverse: *ca* avverbiale (modale) e *ca* associato al congiuntivo preceduto da *se*, morfema del congiuntivo (<lat. *si*). Per ciò che riguarda la seconda *ca* si afferma che ha “di solito, valore

<sup>30</sup> Il confronto si ridurrebbe, in realtà, a quello tra dacoromeno ed aromeno, l’unico fra gli idiomi romanzi sud-danubiani che possiede una vera letteratura dialettale sia popolare che culta. Infatti, le raccolte di testi popolari meglenoromeni ed istroromeni sono troppo ridotte per poter offrire le premesse per una indagine esauriente sulla sintassi della frase.



finale" (Academia, ILR II, 1969, p. 290). Come supporto per questa ipotesi sono citati, nella nota n. 6 (sempre p. 290), i seguenti connettivi: drom. *ca să*; arom. *ca si* (*să, se, s-, z-*) e megl. *ca si* (*să*), con la precisazione che il connettivo *ca si* (*să*) non viene registrato dal Capidan (1925, I, p. 183) per il meglenoromeno, ma che esso è frequente nei testi meglenoromeni. Non è nostra intenzione contestare l'esistenza della congiunzione finale *ca să* nel romeno comune, cosa che richiederebbe comunque un esame approfondito in una ricerca specifica. Osserviamo solamente che nei testi antichi aromeni e anche in BG, *ca si* (*să, se, s-, z-*) finale non è mai attestata. In TVA abbiamo registrato un solo esempio con *ca se* (DM, pp. 151-152), però condizionale. A questo punto è evidente che l'esatta collocazione del connettivo discusso nell'ambito del protoromeno non può essere determinata fino a quando manca la descrizione esauriente della subordinazione nella frase aromena.

2.2.1.1. Dire che la nostra ricerca è descrittiva, sincronica, non significa aver chiarito del tutto il metodo seguito. Ci sono, infatti, vari modi di eseguire un'indagine sincronica, riducibili però a due: quello 'tradizionale' e quello 'strutturale'<sup>31</sup>.

Non vogliamo discutere qui i vantaggi e gli svantaggi delle due modalità di ricerca. Va rilevato comunque, per gli ultimi anni, il notevole sviluppo degli studi sintattici strutturali, anche se autorevoli linguisti hanno manifestato talvolta scetticismo in proposito: "Soprattutto nel campo della sintassi è chimerico insistere sull'immagine di struttura quando questa è vivente e valida solo perché crivellata da eccezioni" (G. Devoto, 1974, p. 11).

Precisiamo che la nostra ricerca va inquadrata nella *sintassi sincronica tradizionale*, scelta imposta non dalla preferenza personale per questo tipo di indagine, ma dalla situazione oggettiva che caratterizza l'idioma aromeno e dai fini che ci siamo proposti:

a) l'aromeno non dispone di una variante standard (*κονί*),

<sup>31</sup> Ovviamente usiamo i due termini in senso generico senza tener conto delle diversità esistenti all'interno di entrambe le possibilità di analisi.

ma è un insieme di parlate che presentano una certa varietà e diversità territoriali. Ammesso che sia possibile individuare e descrivere il sistema e la struttura sintattica di una sua determinata parlata, in base ad un 'corpus' ristretto, si dovrebbero poi confrontare questi dati con quelli del livello più astratto, ossia del diasistema, in quanto si tratta di un idioma non-*κονί*, operazione estremamente difficile e perciò mai attuato, a quanto ci risulta, nella sintassi dialettale;

b) la realizzazione di una ricerca 'strutturale' presuppone, in modo più o meno esplicito, anche una ricca raccolta di materiale linguistico, nonché l'esistenza di precedenti descrizioni di tipo 'tradizionale' che purtroppo mancano per l'aromeno<sup>32</sup>;

c) abbiamo già affermato l'intenzione di attuare un'indagine sincronica che *può* e *deve* servire ad un *approccio diacronico*, convinti che le due possibilità di analisi non si escludono, ma si completano a vicenda. Precisiamo però che in questa fase della ricerca le considerazioni diacroniche sono state collocate in genere nelle note, e solo raramente nella descrizione propriamente detta. In una seconda tappa si può effettuare uno studio diacronico (anche se incompleto e limitato, poiché il 'corpus' esistente non è omogeneo ed è scarsamente comparabile) che dovrebbe servire, in futuro, alla sintassi storica della lingua romena<sup>33</sup>.

2.2.1.2. Nella descrizione ed analisi delle subordinate circostanziali ipotattiche nella frase romena abbiamo usato i modelli già esistenti, per il dacoromeno, a livello letterario o dialettale e sul piano sincronico o diacronico, ovvero: M. Avram, 1960; *Gr. Acad.*, 1966 e M. Vulpe, 1973. Il nostro orientamento verso questi lavori è stato determinato: a) dalla totale assenza, per

<sup>32</sup> "Se gli strutturalisti di altri paesi hanno potuto rimproverare ai loro predecessori del XIX e della prima metà del XX secolo il limitarsi a una semplice raccolta di materiale linguistico, imponente solo dal punto di vista quantitativo, i sintatticisti italiani di oggi, desiderosi di attuare finalmente una riforma, si trovano a disagio anche per la scarsità di tale materiale" (S. Stati, 1976, p. 40).

<sup>33</sup> Per i problemi di metodo nella ricerca storica della sintassi popolare cfr. le pertinenti osservazioni di R. Pană, 1978.

l'aromeno, di simili ricerche che potessero essere utilizzate come matrice per l'analisi attuata; b) dall'intenzione di offrire, almeno da questo punto di vista, un materiale facilmente comparabile col dacoromeno.

Nella ricerca, strutturata in due sezioni sincroniche (fine Settecento - inizio Ottocento / Ottocento - inizio Novecento) ci siamo soffermati sui seguenti aspetti: inventario dei connettivi; correlativi utilizzati; pronominalizzazione delle circostanziali; duplice determinazione circostanziale; topica delle subordinate; frequenza (dei connettivi, delle subordinate, ecc.); registrazione, nei lavori esistenti per l'aromeno, dei connettivi attestati nel nostro 'corpus'; coordinazione delle circostanziali.

2.2.1.2.1. I *connettivi* sono stati raggruppati in ordine alfabetico e a seconda del tipo di proposizione circostanziale che introducono, e sono sempre seguiti da attestazioni. A differenza di altre ricerche (cfr., per esempio, M. Vulpe, 1973), abbiamo limitato gli esempi ad uno solo per ogni connettivo, nel tentativo di ridurre l'estensione del lavoro. Parimenti abbiamo registrato le varianti (fonetiche o di altro tipo) dei giuntori.

Nei casi in cui l'enunciato era ambiguo, oppure offriva anche altre possibilità di interpretazione, nonché nei casi nei quali il giuntore stesso presentava delle ambiguità semantiche o sintattiche, abbiamo accompagnato il giuntore, tra parentesi tonde, dal punto interrogativo.

In genere non abbiamo fatto distinzione fra congiunzioni, locuzioni congiuntive, pronomi e avverbi relativi usati come congiunzioni, ecc. Talvolta però, quando si è trattato di costruzioni più complesse, abbiamo analizzato pure la loro struttura.

2.2.1.2.2. Nella *Gr. Acad.* sono considerati *correlativi* gli avverbi, le locuzioni avverbiali, le congiunzioni coordinative ed i pronomi dimostrativi presenti nella proposizione principale e che corrispondono generalmente agli avverbi relativi delle subordinate. I correlativi hanno "di solito il ruolo di sottolineare il rispettivo rapporto, di attirare l'attenzione sulla subordinata e altre volte hanno solo il ruolo di collegamento tra subordinata e reggente" (*Gr. Acad.*, 1966, II, p. 263). Siccome l'interpretazione della *Gr. Acad.* può creare delle ambiguità, abbiamo preferito quella di M. Vulpe (1973, p. 54): "Consideriamo *correla-*

*tivi* quegli elementi la cui presenza nella reggente è *grammaticalmente* motivata dalla presenza di un certo tipo di subordinata". La Vulpe precisa che i correlativi commutano con lo zero e stabilisce, raggruppando solo le costruzioni strutturalmente analoghe, le differenze tra i 'correlativi' nel senso lato della *Gr. Acad.* e la pronominalizzazione della subordinata. Nella nostra descrizione abbiamo tenuto conto delle asserzioni di M. Vulpe.

2.2.1.2.3. Anche per la *pronominalizzazione* abbiamo avuto come riferimento l'accezione che dà la Vulpe al concetto: "Per la pronominalizzazione di una subordinata intendiamo la sua anticipazione o ripresa mediante un pronome della proposizione reggente: il pronome compie la stessa funzione sintattica della subordinata e determina lo stesso elemento reggente. Sia la subordinata che il pronome commutano, alternativamente, con lo zero" (M. Vulpe, 1973, pp. 51-52). Il punto di partenza per questa interpretazione è offerto da É. Benveniste, 1971<sup>34</sup>. Per le subordinate circostanziali la pronominalizzazione viene attuata tramite un avverbio pronominale (dimostrativo) (cfr. esempi infra 3.1.1.5., 3.3.1.2.1.2., 3.3.1.3.3.3., ecc.) e può essere *progressiva* (quando la reggente è collocata dopo la circostanziale) oppure *regressiva* (quando la reggente precede la circostanziale).

2.2.1.2.4. Per *duplice determinazione circostanziale* intendiamo la compresenza dei complementi circostanziali nella reggente ai quali si associa la subordinata circostanziale<sup>35</sup>. Esempio: *Și decara se o bei "cu ună oară" lei sănătatea* (DM,

<sup>34</sup> Infatti, analizzando la classe formale dei pronomi di "terza persona" in cui sono inclusi anche dei pronomi dimostrativi e gli avverbi pronominali, É. Benveniste (1971, pp. 306-307) osserva che la funzione di "sostituti riassuntivi" non compete solo ai pronomi ma pure a determinati verbi. Il Benveniste afferma poi che "Si tratta di una funzione di 'rappresentazione' sintattica che si estende a termini presi dalle diverse 'parti del discorso' e che risponde a un bisogno di economia, per cui si sostituisce un segmento dell'enunciato, e anche un intero enunciato, con un sostituto più maneggevole" (p. 307).

<sup>35</sup> Si tratta di complementi circostanziali dello stesso tipo della subordinata circostanziale (tempo-tempo; luogo-luogo, ecc.).



170). Si osserva che alla subordinata di tempo *decară se o bei* viene associato, nella reggente, il complemento circostanziale di tempo espresso mediante la locuzione avverbiale *cu ună oară*. In alcuni casi abbiamo registrato due complementi accanto alla circostanziale e abbiamo utilizzato la formula di "triplice (o molteplice) determinazione" (cfr. per esempio infra 3.3.1.2.2.3.). Precisiamo, per evitare il possibile equivoco, che anche questi esempi sono riducibili alla duplice determinazione, ossia complemento/completiva; la presenza di più di un complemento non è, infatti, pertinente dal punto di vista strutturale.

2.2.1.2.5. Per ciò che riguarda la *topica* gli enunciati si possono raggruppare essenzialmente in due classi: a) il tipo R(eggente) + S(subordinata); b) il tipo S + R<sup>36</sup>. Una terza classe, intermedia, viene costituita dalle attestazioni in cui tra il giuntore circostanziale e il verbo reggente della subordinata circostanziale è collocata un'altra proposizione. La registrazione di tali attestazioni può risultare determinante per spiegare la formazione di giuntori pleonastici (cfr. infra, 3.1.1.4.).

2.2.1.2.6. È noto che l'*approccio quantitativo* basato sulla statistica è particolarmente rilevante per delimitare i fenomeni isolati da quelli che hanno un alto tasso di diffusione. Tuttavia è un dato di fatto che in quasi tutte le ricerche sintattiche la *frequenza* è indicata in modo vago ed approssimativo. Un'eccezione, per il romeno, è rappresentata dal lavoro di M. Vulpe, 1973, ricco di informazioni che concernono la frequenza.

Nella nostra indagine abbiamo indicato costantemente la frequenza delle subordinate circostanziali e dei loro connettivi; saltuariamente abbiamo offerto dati statistici su altri aspetti: *topica*, correlativi, coordinazione delle circostanziali, ecc. Va precisato che la frequenza delle subordinate è stata calcolata riportando il numero delle attestazioni di ogni proposizione subordinata al totale delle frasi del 'corpus' (1750 nel TVA; 7500 in BG e BA) e non al totale delle proposizioni inventariate. Tenendo conto del rango di frequenza delle subordinate ab-

<sup>36</sup> La *topica* S + R è dovuta di solito a delle ragioni affettive, ma non sempre in quanto, per alcuni connettivi, proprio tale *topica* rappresenta la 'norma'.

biamo stabilito, per esempio, l'ordine in cui vengono descritte ed analizzate le circostanziali in TVA: causale (cfr. infra, 3.1.), finale (cfr. infra, 3.2.), temporale (cfr. infra, 3.3.), ecc.

2.2.1.2.7. Durante la fase preliminare dell'interpretazione del materiale trascritto dal 'corpus' sulle schede, ci siamo resi conto che molti giuntori *non sono mai stati registrati* nei lavori descrittivi o nei vocabolari e nei glossari esistenti per l'aromeno; oppure sono stati registrati, ma in modo *incompleto* (senza indicare certe funzioni) od *erroneo* (cfr. infra, 3.1.1.6., 3.3.1.1.5., ecc.). Con l'intenzione di completare e/o di correggere soprattutto i dizionari, abbiamo sempre specificato le omissioni e gli errori.

2.2.1.2.8. Ci siamo soffermati pure sulle modalità in cui viene realizzata la *coordinazione* delle circostanziali: tramite una congiunzione coordinativa (di solito la copulativa *șă*), mediante la giustapposizione (senza ripetere il connettivo) e attraverso la ripetizione dello stesso giuntore circostanziale, oppure usandosi un giuntore diverso. Pensiamo che queste considerazioni possono rappresentare un punto di partenza per osservazioni di natura stilistica, anzitutto sulla ripetizione e sulla varietà di espressione dei connettivi.

2.2.2. Chiarite le questioni di metodo, dobbiamo solamente discutere alcuni problemi che riguardano la terminologia, la bibliografia, le sigle e le abbreviazioni.

2.2.2.1. La *terminologia* utilizzata è quella consueta nei lavori di sintassi. Quando abbiamo adoperato un significato particolare per una nozione, abbiamo tentato di spiegarlo (cfr., per autenticità, *sopra*, 2.1.1.1.2.7.). Va precisato che l'impiego di sinonimi relativi, come *connettivo*, *giuntore*, *elemento introduttivo*, oppure *frase*, *contesto*, *enunciato*, o ancora, *senso* e *significato*, ecc., è stato dettato solo dalla necessità di evitare la reiterazione. Parimenti si è cercato di uniformare la terminologia romena — laddove è stato possibile — con quella delle grammatiche italiane. Quando non ci siamo riusciti (per es. alcune grammatiche italiane non identificano la subordinata circostanziale locativa) abbiamo preferito seguire la descrizione

e l'analisi delle grammatiche romene, per facilitare ulteriori comparazioni tra aromeno e dacoromeno.

2.2.2.2. La bibliografia è stata collocata all'inizio della ricerca insieme alle sigle e alle abbreviazioni usate.

Per il 'corpus' inventariato abbiamo offerto informazioni più precise, nelle citazioni del CD, rispetto a quelle date dagli altri studiosi, indicando: a) con la sigla WJ, seguita da cifre romane, il volume della rivista "Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache", edita da G. Weigand, in cui si trova il citato; b) con la prima cifra araba la pagina del volume di WJ; c) con la seconda cifra araba, preceduta dal trattino ed eventualmente seguita dalla lettera *b* minuscola, il numero del paragrafo (pagina) originale ricalcato dal Weigand; d) con l'ultima cifra araba, preceduta da una sbarra obliqua, il rigo dove comincia la frase che abbiamo citato. Anche per il MCM abbiamo specificato: a) con la cifra araba, la pagina della edizione della Caragiu; b) con la cifra romana, la pagina della fotocopia del manoscritto originale; c) con la seconda cifra araba, preceduta da una sbarra, il rigo della fotocopia del manoscritto riprodotto dalla Caragiu.

### 3. La subordinazione circostanziale ipotattica in TVA

#### 3.1. La proposizione subordinata causale (367 esempi).

3.1.0. Nelle ricerche romene specifiche si è molto discusso sul 'contenuto' delle causali ed, in un passato non lontano, anche sulle cosiddette "coordinate causali" (per le ultime si veda *Gr. Acad.*, 1954, II, p. 169; S. Stati, 1954, pp. 92-98; Al. Graur, 1956, pp. 131-132; M. Avram, 1957, p. 158; M. Avram, 1960, pp. 64-68; ecc.). Oggi generalmente non si sostiene più l'esistenza delle coordinate causali, anche se in alcune ricerche si suggerisce tuttavia la distinzione tra le subordinate che specificano la *causa* della azione della reggente da quelle che contengono la *motivazione* dell'azione (M. Vulpe, 1973, p. 277).

Per la nostra analisi riteniamo pertinente solo la distinzione tra *causali propriamente dette* e *causali condizionali*, poiché è la sola rilevante pure a livello dell'inventario dei giuntori.

3.1.1. Le *causali propriamente dette* utilizzano i seguenti connettivi: *ama că* (?), *că*, *cătrăţé* (con la variante *cătrăţî*), *cătrăţé că*, *cătrăţé cum<sup>u</sup>* (?), *căţé* (variante: *căţî*), *căţé că*, *căţé cum<sup>u</sup>*, *cum<sup>u</sup>*, *ćúnki*, *délme*, *d-ju*, *ju*, *madáme*, *madáme că* (variante: *madámi că*?), *ţi*. Esempi:

- ama că* (?) *Dò-ń-ul Δaníl, s-lu vòţonómă! ama kò ma nu n-ul deş, noj tine va s-ti ardém ku sindu ku pindu.* (CD, WJ VI, 129-108/2).
- că* *Me doare frámtea că me agudi ună moaşé cu şublu şi ní cură' multu sânde de nare.* (DM, 139).
- cătrăţé* *Ku tih'e sòntu atseli, tsi ploņgu aųatse, kòţròtsé akulotse va si ş-ařòđò şò va si zburaskò.* (CD, WJ IV, 187-27 b/5).
- cătrăţî* *Şi se nu o-añ tră rrşâne că tră ţi lom grámele a Elińlorű, i că tră ţi nă mprămută'mű de altă limbă, că tute limbile ţi suntu tru etă se mprămuteadă ună de-alantă.* (CU, 65).
- cătrăţé că* *Ivluişitsò Juakím ku tini Anan! hará si avetsò şò s-vò horisitò, kòţròtsé kò teksiusitű, si h'itsò porintsòli aişţieş h'ile.* (CD, WJ VI, 107-98 b/16).
- cătrăţé cum<sup>u</sup>* (?) *fure kò vreş s-ti va D. şò s-ti niluişaskò, nu potsò s-ti imiredzò ma ku porjásińle şò ku elejmuşinja, kòţrò-tse si nvetsò şò ih'trila, kum vrija si h'ibò imirisitò?* (CD, VI, 165-122 b/1).
- căţé* *E atseli ũamińi, tsi ńergu la bisjarikò nõ sòntu duşmanli anoştri, kòtse fi nkatşò alantsò ũamińi ş-li mviatşò pri vriarja a lor [...]* (CD, WJ I, 32-V-50b).
- căţî* *[...] mja tr-atsjá, voş tra s-vò spun azò, tra si akikòşitsò, kòtsi este řòş zboru, kòndu s-lu askundzo la eks~sire di-ninte a promatik óluş.* (CD, WJ IV, 209-35/1).



- căté că *Mja anastasitlu ti aštiaptō ku moĩñle disfapte, tra s-ti la nm-bratsō, koťsé ko ti iks~sešti ku tuto ínimo [...] (CD, WJ IV, 227-40 b/7).*
- căté cum<sup>u</sup> *Atumtsĩa va si si adunō tus demunli š-multu va s-li ñkatšo, koťsé kum nu putum si fátsimu vorún lukru roũ a krištiñlor [...] (CD, WJ I, 32-VI-50b).*
- cum<sup>u</sup> *Undzez-vo kápitle [...] koťsé truplu, kum este di lokũ, ašoťse š-va moñkořō šō beřō di-pri lokũ. (CD, WJ VI, 163-121b/16).*
- ěúnki *ntri. Koťsé li fetse dumnidzō atsele lukre? apo. di-třō doksořĩa a luĩ, tšunĩki di třō-aiste lukre, tsi li fetse, mĩa iľ si kunyašte kuvetĩa a luĩ. (CD, WJ V, 241-68b/16).*
- délme *tine ti avĩám třō domnu, delme ku poťidzariĩa a ta š-noĩ no poťidzomũ. (CD, WJ IV, 143-12/20).*
- d-ju *Mĩa d-ju irĩa lõndzitũ tru štirútũ, š-plõndziã ku mare lãkriñũ di tru ínimo, mare suskirare š-fitsĩa třō řale tsi avĩã fapťō tru bana a luĩ. (CD, WJ IV, 195-30/4).*
- ju *Azō s-hõřisesku sũflitle a profislor, ju ti vedũ tru bisjariko. (CD, WJ VI, 103-97/22).*
- madáme *cãftã'm lirtãri tã stẽpsili anõstri la tĩni hristõlu dumniđã' Madãme cu vrera atã dialihiluĩ ti fiťesã raziã ři s-ti scõli pi crũťi. (MCM, 35-III/8).*
- madáme că *Madãme că ẽști unã fãntã'nã a dõrulu șã a ñiluĩriľi fã'-nã cãdã'r noi tĩni ři fiťesã dumniđã' mutré la ġĩmta la aťelu ři ári fáptã amãrtĩi: [...] (MCM, 35-III/20).*
- madãmi că (?) *șã nu nã bãgã tru fármucu [...] Madãmi că avém řiđido ġãvãpi la tĩni sí(n)-gurã avém ariġãi*

- noĩ amãrtiõșli ři aduťem la tĩni ca dõmna anõstrã ři ẽști ñiluĩãñã-noĩ [...] (MCM, 35-II/10).*
- ři *Șō seste k-alașō eks~sirĩa di-třō arșone, s-nu tsō eks~sești amõrtiĩle a tale, tsi va s-le spuñi, tsi este vetșo un omũ amõrtiõs șō el ka tine. (CD, WJ IV, 223-39/16).*

3.1.1.1. Dell'inventario elencato il connettivo più diffuso è *cã* sia per l'alto tasso di frequenza (introduce infatti 159 causali propriamente dette), sia per il fatto di essere attestato in *tutti* i testi antichi aromeni del nostro 'corpus'. Nel rapporto di subordinazione circostanziale, la sua funzione di connettivo 'tipico' delle causali è rafforzata dalla propria presenza nella struttura di altri 6 giuntori: *ãma că, cătrãťe, cătrãťe că, cătrãťe cum<sup>u</sup>, căťe, căťe că* e *căťe cum<sup>u</sup>*. Per meglio rilevare la funzione di connettivo 'tipico' delle causali vere e proprie del giuntore *cã* va inoltre osservato che: a) anche quando fa già parte della struttura di un connettivo, per rafforzare il 'senso' di quest'ultimo viene selettato un'altra volta *cã*, il che porta alle costruzioni pleonastiche, precedentemente citate: *cãtrãťe că* e *căťe că*; b) se da solo introduce il 45,3% delle subordinate causali, insieme ai giuntori nella cui struttura è compresente *cã* introduce il 96,8% delle subordinate causali.

3.1.1.2. Dal punto di vista della circolazione dei connettivi causali nei testi inventariati, abbiamo registrato una notevole differenza tra CD e gli altri testi che fanno parte del 'corpus' TVA. Infatti, in CD vengono utilizzati *tutti* i connettivi causali elencati, ad eccezione di *madãme* e di *madãme că* (*madãmi că*); in DM è attestata solo la congiunzione *cã* (14 esempi); in CU, accanto a *cã* (33 esempi) è presente, però in un'unica attestazione, il giuntore *cãtrãťi*; in MCM predomina sempre *cã* (13 esempi), al quale si aggiungono tre esempi con *madãme că* (*madãmi că*) e uno con *madãme*.

Le differenze esistenti tra CD e gli altri testi antichi aromeni si possono spiegare innanzitutto tenendo conto delle diverse estensioni dei testi che compongono TVA: come abbiamo già detto (cfr. *sopra*, 2.1.1.1.2.3.) CD rappresenta una raccolta

di testi a carattere religioso, scritta e/o tradotta presumibilmente da più autori e molto più estesa rispetto agli altri testi antichi aromeni<sup>37</sup>. Pur sapendo che TVA non è costituito da testi omogenei (come struttura, contenuto, estensione, data e luogo in cui sono stati scritti e/o tradotti, ecc.), possiamo ipotizzare, tuttavia, l'importanza del fattore 'tempo' tra i fattori che possono spiegare in qualche modo la relativa ricchezza dell'inventario di CD. È noto che mancano purtroppo indicazioni precise riguardanti l'anno in cui fu scritto CD, ma è stata avanzata l'ipotesi che appartenga all'inizio del XIX secolo, ovvero che sia posteriore a CU e DM (cfr. *sopra*, 2.1.1.1.2.3.). Tale ipotesi sembra essere confermata anche dal confronto tra CD da una parte e CU, DM e MCM dall'altra, per ciò che riguarda l'inventario dei connettivi causali. Infatti i testi più antichi, ossia MCM, CU e DM, hanno un inventario poco variato<sup>38</sup>, limitato a *că*, *cătrăți*, *madăme*, *madăme că* (*madămi că*), inventario che contiene però quasi sempre, esclusivamente o solo come elemento compresente, la congiunzione *că*. Questa asserzione, in aggiunta a quanto detto prima (cfr. *sopra*, 3.1.1.1.), ci permette di formulare l'ipotesi che il giuntore *că* sia il più antico tra quelli elencati per il rapporto causale. Segue presumibilmente *cătrăté* (*cătrăți*)<sup>39</sup>, mentre *căté* (*căți*) potrebbe essere spiegato come riduzione di *cătrăté*. Evidentemente si tratta di supposizioni: lo scarso numero di attestazioni per *cătrăté* e *căté*, nonché la mancanza di testi aromeni anteriori alla metà del Settecento, ci impediscono di dimostrare con prove incon-

<sup>37</sup> Delle 1750 frasi che contengono subordinate e che compongono TVA, 1480 appartengono al CD e solo 270 agli altri testi (CU, DM e MCM).

<sup>38</sup> Anche nel dacoromeno antico (XVI secolo) l'inventario dei giuntori delle causali è poco variato nei primi testi e molto ricco nei testi stampati intorno al 1580 (M. Avram, 1960, p. 74).

<sup>39</sup> G. Weigand e P. Dachselt usano la grafia *kətrə tse*. Quando si tratta però della costruzione con *că* ripetuto, Weigand utilizza la grafia *kətrətse kə*. In maniera diversa procede P. Papahagi il quale trascrive separatamente gli elementi componenti: *că trăți*, mentre Th. Capidan (1932, p. 108) adotta la grafia *cătrătse*. Abbiamo adoperato, solo in modo convenzionale, l'ortografia di Th. Capidan poiché non sappiamo se e in quale misura esiste una fusione tra gli elementi compresenti nella struttura del connettivo discusso.

futabili tale ipotesi. A favore della nostra tesi possiamo tuttavia portare due argomenti: a) in CU è attestato *cătrăté* ma non *căté*; b) in CD, nel quale abbiamo registrato entrambe le costruzioni, la loro frequenza è differente: 128 esempi per *cătrăté* e 43 per *căté*. La necessità del rafforzamento di *că* è determinata dall'indebolimento semantico che avviene sullo sfondo delle esigenze affettive del locutore, denominate comunemente 'bisogno di espressività'<sup>40</sup>.

Accanto a questo rafforzamento di senso, il rinnovamento dei connettivi avviene anche mediante l'estensione di uso di certi giuntori nel senso che esprimono rapporti diversi da quelli originari. Così si può spiegare la presenza degli avverbi relativi *cum*<sup>u</sup> ed *ju* nell'inventario dei connettivi causali; la loro funzione sintattica fondamentale a livello delle frasi è di introdurre proposizioni subordinate modali o comparative (*cum*<sup>u</sup>) e locali (*ju*).

La terza modalità di rinnovamento consiste nell'utilizzazione di prestiti lessico-sintattici dalle lingue con le quali l'idioma aromeno si è trovato e si trova tutt'oggi in contatto (K. Sandfeld, 1930, pp. 108, 116, ecc.; U. Weinreich, 1974, p. 59). È il caso delle congiunzioni *cúnki*, di origine turca (DDA, s.v. *çünke*); *délme*, di origine incerta, albanese o bulgara (DDA, s.v. *délme*), oppure turca (DDA, s.v. *dırmi*); *madăme*, sempre di origine turca (DDA, s.v. *madămi*), oppure albanese e/o turca (MCM, p. 73).

3.1.1.3. Nello stesso enunciato abbiamo registrato talvolta più di una subordinata causale<sup>41</sup>. In alcuni esempi le causali determinano la stessa reggente. La coordinazione tra le causali si realizza:

a) tramite la congiunzione copulativa *șă(ș-)*<sup>42</sup>:

<sup>40</sup> Per questioni che riguardano le cause delle innovazioni sintattiche e, più generalmente, dei cambiamenti linguistici, cfr. W. Von Wartburg - S. Ullmann, 1971, pp. 139-152; S. Stati, 1976, pp. 114-130; ecc.

<sup>41</sup> Le frasi in cui viene attestata più di una causale rappresentano approssimativamente il 15% del totale delle frasi che contengono subordinate causali.

<sup>42</sup> Per questo tipo di coordinazione cfr. *sopra* 3.1.1. anche gli esempi introdotti dai connettivi *că*, *cătrăté*, *căté* e *d-ju*.



[...] *șo noș patrudzotsi di dzole avémũ porjasiñũ, s-li nikómũ, șo s-li afoñisímũ amõrtișle a noastre. ko patrudzotsi di dzole tsonũ porjasiñũ “șo” adzunõ Moisis “șo” li sașdisi [...]* (CD, WJ VI, 169-123b/18).

*De cãcũm tatãlũ nilueaște h'illi aș' nilui domnulũ atelũ țilã este fricã de nãșũ, cã elũ o cunuscũ plazma anoastrã “ș”-o mindui cã h'im locũ.* (CU, 93).

b) mediante la giustapposizione (senza ripetere il connettivo):

*Mine viũu s-faku davie pri kriștini ș-pri koľũgõri: ko kriștiñli efkula li amu, li aduku pri vriarõ amia, ma koľũgõrli nu potu s-li aduku [...]* (CD, WJ I, 24-I-48a)<sup>43</sup>.

*Așteaptã-o pãlãcãria anoastrã, tine țilã șãđi de n-andreapta a tãtãlũ, ș-nilued-nã noũ. Cã tine insu-țilã ești domnu, Iisũ Hriște, trã doxa al Dumniđã', a tãtãlũ.* (CU, 85).

c) attraverso la ripetizione del connettivo causale:

*Doamne, la tine me-acumtinãv, nveața-me se facu đelima atã cã tine n-ești Dumniđãllu aneu, cã la tine este isvurru a bãnili.* (CU, 85).

In altri esempi le causali hanno reggenti diverse o, addirittura, la prima causale è anche la reggente della seconda. Esempi:

a) reggenti diverse:

*Alãvdãț domnul, cã domnul este bun, psulisiț-li a nũmili alũ cã este gine.* (CU, 97).

b) una causale è la reggente dell'altra:

*ntri.iria șoia al Seđi (Siđ) poñ di mãrdzine ku driptãtiko? apo.nu, koțro tse ș-di noșli kama multșoli si aspãrsiro; koțro tse s-mistikarõ ku Kainitsãñli.* (CD, WJ V, 247-70b/19).

<sup>43</sup> L'esempio contiene anche una subordinata causale in rapporto di coordinazione avversativa con le altre due causali che la precedono; il connettivo usato è la congiunzione *ma*.

3.1.1.3.1. Lo schema dell'analisi delle causali 'molteplici' proposto sopra (cfr. 3.1.1.3.) è superato a volte da esempi più complessi. Eccone alcuni:

a) *Atseli no șontu forțasli anoștri, koțse nu ș-au vriaria; ko noi vriaria itșu nu o vremu.koțse la atseli uamiñi, tsi ș-au vriaria, nu putemu si nãrdzimu koțse țu este vriaria, șontu ș-ãngelũ akulotse.* (CD, WJ I, 38-IX-52a).

In questa frase le causali sono quattro; la seconda, che utilizza un connettivo diverso dalle altre, ossia *cã*, è formalmente una causale, ma semanticamente è molto vicina ad una principale in rapporto di coordinazione copulativa con la reggente *atel nã șãntu fãrtãsli a noștri*.

b) *mi[a] tr-atsia nu lipsia ște tra s-l-akatsõ piste a kũñiva; koțro-tse este poțșore mare, trõ kare si agudiaște tru ahtare șohãtũ, ko agorșõște soje ș-kusurĩn ș-dumnidzõ șo sũflitũ.* (CD, WJ IV, 175-23/5).

Anche in questo caso la causale introdotta da *cãtrãțe* diventa la reggente della seconda causale la quale però usa un connettivo differente, ovvero *cã*; ma questa seconda causale può essere considerata anche subordinata consecutiva della reggente *trã cãre si agudiaște tru ahtãre șãhãtũ*.

c) *do-ľõ atsilõrũ tsi nu aũ, a uãrfoñlor, șo kivõrnisã koșeñli. koțse aĩ gele multe șo nu știĩ, tsi s-ľõ fatsi, șontu șo multșõ uãrfoñi șo multșõ adũũ.* (CD, WJ VI, 163-121b/5).

Le difficoltà riguardano l'ultima parte del periodo, precisamente *șãntu șã mũlțã uãrfãñi șã mũlțã agũn* che offre due possibilità di interpretazione: subordinata causale in rapporto di giustapposizione con quella introdotta da *cãțe*, oppure proposizione principale reggente indipendente.

3.1.1.4. Dal punto di vista della *topica*, le causali succedono alle reggenti nella maggioranza degli esempi inventariati, ad eccezione di quelli introdotti dai connettivi *cumũ*, *d-ju* e *madãme cã* (cfr. sopra 3.1.1.). Sono abbastanza frequenti però le attestazioni in cui tra il giuntore causale e il verbo reggente della causale si inserisce un'altra proposizione: *șo skũati-s*

*tsorúh'ile ditru tšuaŕo a tale; koťsé lokul, i-šos tine, este ayisitŭ [...] (CD, WJ V, 219-59b/15).*

Il fatto che il connettivo sia collocato lontano dalla causale può determinare situazioni anomale come nell'esempio:

*mja ma li avusešo tute lukoŕo di adetsŭ arisite, šo D. va s-no da amirorila din tserŭ, koťro-tse, ma dešo ku inimo kurato ku tutŭ vrjarja di-tru inimo elejmosinja, tro unu, koťsé z-daj, D. va si s-da uno suto. (CD, WJ VI, 115-101b/7).*

La relativa distanza che separa il connettivo *cătrăte* dalla causale richiede la sua ripetizione, per poi contribuire alla sostituzione del presumibile connettivo ripetuto con un altro, sempre causale, *căte*. In tal modo si arriva alla formazione di un giuntore causale pleonastico, ossia *cătrăte...căte*. L'unicità dell'attestazione, nonché la sinonimia quasi perfetta esistente tra i due elementi che compongono il giuntore, ci ha persuaso a non registrarlo nell'elenco dei giuntori causali, ma ad analizzarlo come un'eccezione.

3.1.1.4.1. Sempre la topica con la congiunzione *că* collocata lontano dal suo verbo reggente determina la presenza del correlativo di 'collegamento' *mja* all'inizio della subordinata causale. Esempio:

*mja atseli ŭamini li avemu. Ko voŭ koŕdu va z-dutsetso tsiva nelu piškešo la domnili avoštri, "mja" eli va z-vo si efhŕisti-siasko. (CD, WJ I, 34-VII-51a).*

Altre volte il correlativo di 'collegamento' è *š*:

*Šo s-plondzetsŭ pŕontitsŭli, s-vo l-tromuratso; koťsé adžun fuŭ "š"-nu n-deditŭ si moŕku. (CD, WJ IV, 139-11b/5).*

3.1.1.5. Tra i connettivi causali (cfr. sopra 3.1.1.1.) non abbiamo inserito la costruzione *cătr-atja că* dall'esempio: *ntri. koťsé irja ku semnu soja al Juđa? apo.koťro tse irja kama vortosŭ šo o tsonŭ multu ursirja alŭ amirŭ, šo bėzbele koťr-atsja, ko s-fetse di atsja]a] soe šo Hristŭlu. (CD, WJ V, 253-73b/5).* Il frammento di enunciato che usa il connettivo *cătr-atja că* può essere interpretato in 2 modi diversi: a) come proposizione

subordinata causale; b) come frase composta da due proposizioni: una principale reggente, *ša bėzbele cătr-atja*, però col predicato sottinteso, nella quale *cătr-atja* è complemento causale, nonché una causale introdotta dalla congiunzione *că*. Nella seconda interpretazione, la costruzione *cătr-atja că* deve essere dunque divisa in due elementi differenti: *cătr-atja* e *că*. Questa seconda interpretazione ci sembra più pertinente<sup>44</sup>, poiché si tratta in verità anche di una pronominalizzazione regressiva<sup>46</sup>. Infatti, la causale che usa il giuntore *că* viene anticipata nella reggente dal pronome dimostrativo femminile, però con valore neutro, *atja*.

Problemi solo parzialmente simili pone la discussione della costruzione *cătră atė* nell'unico esempio attestato: *calŭ di tni ša bășara a scutidili că tră atė cu miigtána ŭi aŭ la hristŭlu fă rigai si scăpă'm. (MCM, 37-V/15).* Anche in questo caso *că tră atė* può essere considerato piuttosto un complemento causale nella proposizione *că tră atė cu miigtána fă rigai* e non il giuntore che introduce questa proposizione, ovvero sarebbe un falso connettivo causale; oppure, meglio, può essere diviso in due elementi: *că*, connettivo della causale, e *tră atė*, complemento causale nella subordinata causale. Però in entrambe le possibili interpretazioni non si tratta più di una pronominalizzazione, in quanto il pronome dimostrativo *atė* non è collocato nella reggente.

3.1.1.6. Nelle ricerche specifiche sul dialetto aromeno esistono delle lacune per ciò che riguarda l'inventario dei connettivi causali. In DDA, s.v. sono analizzati *că*, *cătrăte*, *ėunki*, *dėlme* e *madami*. Th. Capidan (1932, 507-510) include nell'elenco delle congiunzioni solo le causali *că* e *căte*, mentre in MCM viene discusso il giuntore *madame* (con la variante fonetica *madami*). I connettivi causali *ama că*, *cătrăte că*, *cătrăte cum*<sup>45</sup>, *căte că*, *căte cum*<sup>45</sup>, *madame că* (*madami că*) non sono registrati in nessun lavoro. Parimenti manca il riconoscimento della fun-

<sup>44</sup> Essa trova un sostegno nell'equivalente romeno proposto da T. Papahagi per il frammento di enunciato discusso (DDA, s.v. *bėzbilė*).

<sup>45</sup> Per il concetto di pronominalizzazione si veda sopra 2.2.1.2.3.



zione causale che può essere assunta dai connettivi *cum*<sup>u</sup>, *ju*, *d-ju* e *ti*.

3.1.1.7. Non abbiamo riscontrato esempi in cui la reggente abbia una molteplice determinazione causale, intesa come compresenza di complementi circostanziali causali nella reggente ai quali si associa la subordinata causale<sup>46</sup>.

3.1.1.8. Per ciò che riguarda la frequenza dei connettivi causali veri e propri, già anticipata da alcune osservazioni (cfr. sopra 3.1.1.1.), ecco i dati completi: *că* (159 attestazioni); *cătrăte* (*cătrăți*) (128); *căte* (*căți*) (43); *cătrăte că* (3); *délme* (3); *madáme că* (*madămi că*) (3); *cum*<sup>u</sup> (2); *te* (2); *ăma că* (1); *cătrăte cum*<sup>u</sup> (1); *căte cum*<sup>u</sup> (1); *éunki* (1); *d-ju* (1); *ju* (1); *madáme* (1).

Va subito precisato che l'alto tasso di frequenza delle causali, che colloca questo tipo di subordinate al primo posto tra le circostanziali, è fortemente connesso e dipende dal contenuto del 'corpus' inventariato. Si tratta infatti di testi religiosi, per lo più prediche ricche di proposizioni causali. In tal senso va detto che alcune frasi, che contengono formule stereotipe nel linguaggio religioso e che si ripetono spesso in TVA, aumentano artificiosamente la frequenza reale delle causali. Tra queste costruzioni ne ricordiamo solo due, però molto diffuse<sup>47</sup>:

*a kavaĭ di atséli, tsi suntu niñiluitso, koĭro-tse akulotse nu va si s-niľuĭasko.* (CD, WJ IV, 189-27b/10).

<sup>46</sup> Evidentemente escludiamo dalla discussione gli esempi di pronominalizzazione (cfr. sopra 3.1.1.5.) poiché questi rappresentano un caso particolare, a sé stante.

<sup>47</sup> Le difficoltà nello stabilire con precisione la reale circolazione dei connettivi sono ancora maggiori se teniamo conto del fatto che, presumibilmente, neppure il testo più esteso del TVA, ossia CD, è il risultato del lavoro svolto da una sola persona. Non è nostra intenzione risolvere in questa sede le difficili questioni riguardanti la datazione e gli autori di CD, ma rileviamo un solo particolare: il connettivo *cătrăte*, frequentemente attestato come causale in CD, non lo abbiamo registrato neppure una sola volta tra i versetti 31 (ad eccezione dell'inizio di questo versetto) e 64, ossia esso manca in uno spazio grafico di 403 frasi che si susseguono e che contengono subordinate. Potrebbe essere un argomento a favore della tesi che CD abbia più autori.

*kalóhtili di atseli, tsi suntu niñiluitso, ko atseli va si s-niľuĭasko tru amiroĭiľa din tseru.* (CD, WJ I, 48-XVI-55b).

3.1.2.0. Le subordinate *causali condizionali* "esprimono la causa per cui al parlante sembra impossibile la realizzazione della reggente, poiché solo il controllo di quel fatto sarebbe la condizione della realizzazione della reggente" (Gr. Acad., 1966, II, p. 301). Quantunque la definizione sia un po' ambigua, importante è che nella Gr. Acad., il cui modello di descrizione abbiamo adoperato in questa circostanza, sono fissate anche le restrizioni di occorrenza per le causali condizionali, ossia il fatto che esse sono attestate *solo* in frasi interrogative oppure enunciative esclamative. Il chiarimento ci permette di effettuare una distinzione tra le causali condizionali e le condizionali che contengono anche una sfumatura causale. Per meglio rilevare questa differenza proponiamo il confronto fra due esempi:

*di am kum vreĭ, si imno ninte, koĭdu nu are vidzutoĭ di tatu-so?* (CD, WJ IV, 169-20b/27).

*Ma ku frumiľatso ŝ-ku niľuire si li greŝti, ŝo ku dultseme si-l pitretsi; koĭro tse ŝ-kanda si fatsi uno niľe di eleĭmusine, mako ti alovdaŝo, tute ĩroĭŝune tso suntu* (CD, WJ VI, 113-101/7).

Nel primo, la causale condizionale si trova in rapporto di subordinazione rispetto a una reggente che formalmente è interrogativa affermativa; in realtà la causale determina la forma negativa della reggente; nel secondo non è presente la restrizione di occorrenza discussa precedentemente, perciò la subordinata introdotta dalla congiunzione *măcă* deve essere interpretata come condizionale con sfumatura causale (ed eventualmente anche temporale).

3.1.2.1. I connettivi utilizzati dalle subordinate causali condizionali sono: *căra*, *că* e *că'ndu*. Esempi:

*căra* Kara eŝti demun, *am tsi kaftso aĭatse?* (CD, WJ I, 24-I-48a).

*că* Dăamne, dumnidzale, *tsi-s niľergu la dĭudikare,*

- k<sub>o</sub> mine mi džúdik<sub>o</sub> a m<sub>ia</sub> mušafere [...] (CD, WJ V, 205-45/25).
- că'ndu tsi s-gresku maltu tr<sub>o</sub> b<sub>i</sub>are, k<sub>o</sub>ndu tute arš<sub>o</sub>nile š<sub>o</sub> rale di n<sub>o</sub>š<sub>o</sub> s-fak<sub>u</sub>. (CD, WJ VI, 151-117/1).

In tutti e tre gli esempi le reggenti sono affermative dal punto di vista formale, ma hanno un senso negativo.

3.1.2.2. Come frequenza, *că* è attestato in nove esempi, *căndu* in sei e *căra* in uno solo. Ad eccezione di un'attestazione di *căndu* in MCM, tutte le altre si trovano in CD.

3.1.2.3. Eccetto la sfumatura condizionale registrata nelle subordinate causali condizionali, le causali possono esprimere anche altri rapporti:

3.1.2.3.1. temporale: *Az<sub>o</sub> s-h<sub>o</sub>risesku s<sub>u</sub>flitle a profislor, i<sub>u</sub> ti ved<sub>u</sub> tru bis<sub>i</sub>arik<sub>o</sub>* (CD, WJ VI, 103-97/22).

*di am kum vre<sub>i</sub> si imn<sub>o</sub> ninte*, k<sub>o</sub>ndu nu are vidzuto di tatu-so? (CD, WJ IV, 169-20b/27).

3.1.2.3.2. concessivo: *Ma nu-l vedu*, k<sub>o</sub> ūara ntunik<sub>o</sub>, š<sub>o</sub> sohat<sub>i</sub>a trik<sub>u</sub>. (CD, WJ V, 279-84/2).

In questa frase il 'valore' causale e concessivo delle due proposizioni che determinano la reggente può essere rilevato solo ipotizzando l'esistenza di una proposizione sottintesa, coordinata con la reggente, che potrebbe essere \**e lipse<sub>a</sub>šti s-lu ved<sub>u</sub>*.

### 3.2. La proposizione subordinata finale (313 esempi).

3.2.1. La proposizione finale che occupa il secondo posto, come frequenza, tra le subordinate circostanziali, usa tuttavia un numero ridotto di connettivi: *cac<sub>u</sub>m s-*, *cătră<sub>t</sub>é...si*, *cătră<sub>t</sub>é ta s-*, *că<sub>t</sub>é s-*, *di*, *se*, *tra se*, *ți si*. Va precisato però che tre connettivi presentano numerose varianti: *se*, *si*, *s-*, *z-*; *tra se*, *tra si*, *tra...si*, *tra s-*, *tra șă*, *tra z-*, *tră se*; *ți să*, *ți si*, *ți...si*, *ți s-*. Ecco esempi per ognuno dei giuntori elencati e delle loro varianti:

- cac<sub>u</sub>m s-* Š-aista o gresku, kak<sub>u</sub>m s-v-o fak<sub>u</sub> ispate tr<sub>o</sub> atseli, tsi z-dédir<sub>o</sub> dup<sub>o</sub> eleimosine, kare o fatse š<sub>o</sub> el<sub>u</sub> insuš<sub>o</sub> [...] (CD, WJ IV, 205-33/22).
- cătră<sub>t</sub>é...si* M<sub>ia</sub> dup<sub>o</sub> okli, tsi dz<sub>o</sub>s<sub>i</sub>m<sub>u</sub> si a<sub>i</sub> viglito<sub>r</sub>ŭ, si s-v<sub>i</sub>agle š<sub>o</sub> uša di búdzole di guro, k<sub>o</sub>tr<sub>o</sub>-tse tr<sub>o</sub> niproksite zb<sub>u</sub>a<sub>r</sub>o si si űklido; (CD, WJ VI, 157-119b/10).
- cătră<sub>t</sub>é ta s-* ntri.k<sub>o</sub>tr<sub>o</sub> tse lu tson<sub>u</sub> lemmulu atsél di omlu?apo. K<sub>o</sub>tr<sub>o</sub> tse ta s-lu aduk<sub>o</sub> aminte Adám dumnidz<sub>o</sub>, š-tra si štib<sub>o</sub> k<sub>o</sub> are domnu pristi n<sub>o</sub>s. (CD, WJ V, 243-69/25).
- că<sub>t</sub>é s-* M<sub>ia</sub> atumts<sub>i</sub>a va s-plo<sub>n</sub>go tutso kusuri<sub>n</sub>li di-pri lok<sub>u</sub>, k<sub>o</sub>tsé s-v<sub>i</sub>ado atséli š<sub>o</sub> si s-kutrámuro. (CD, WJ V, 207-45b/15).
- di* M<sub>ia</sub> š-noi nárdzimu la alants<sub>o</sub>, la atseli, tsi n<sub>o</sub> faku vriaria anoastro di l-bogomu tru rale minduiri, tra si s-aminto multe tut<sub>i</sub>pute [...] (CD, WJ I, 32-VI-50b).
- se* Ši tora lu<sub>n</sub>ineadă-<sub>n</sub>i ocli a m<sub>i</sub>nteli, disfă'-<sub>n</sub>i gura se g<sub>u</sub>văsescu greáerră atale, și se kicăsescu dimăndă<sub>c</sub>unle atale [...] (CU, 77).
- si* Dumnidz<sub>o</sub> il d<sub>i</sub>ade por<sub>i</sub>nts<sub>o</sub>li, si aib<sub>o</sub> derto tr<sub>o</sub> fumifile a lor, kak<sub>u</sub>m a<sub>u</sub> adeto n<sub>o</sub>škonts<sub>o</sub>, tsi a<sub>u</sub> pro<sub>y</sub>dzo. (CD, WJ IV, 155-16/14).
- s-* Ayul dipuse di-<sub>n</sub>ko<sub>l</sub>ar<sub>u</sub> š<sub>o</sub> adolago dup<sub>o</sub> n<sub>o</sub>s, s-lu adzu<sub>n</sub>go. (CD, WJ IV, 191-28b/20).
- z-* Afendul [...] ma k<sub>o</sub>t<sub>u</sub> vidz<sub>u</sub>, k<sub>o</sub> kama ninte v<sub>i</sub>nir<sub>o</sub> di tutso ūami<sub>n</sub>li, z-da lutruy<sub>i</sub>a a lor<sub>u</sub>, l<sub>o</sub> si nvir<sub>o</sub> multu afendul [...] (CD, WJ VI, 95-94b/14).
- tra se* Lunea se nkisești tră cale și Marța și Nércurea se coși, tra se h'ii nviscut<sub>u</sub>. (DM, 127).
- tra si* Loșás-me ni<sub>n</sub>ko nih'iam<sub>u</sub>, si dormu, tra si-<sub>n</sub>



- yino mintja ñ-kapü, k<sub>o</sub> niñko esku asporatü. (CD, WJ VI, 143-114/8).
- tra...si *Ma s-kofstómü dumnidzó p<sub>o</sub>n-u-avémü bano,* [...] *šo s-tritsémü ku frominatso,* tra tu alant<sub>o</sub> eto si avémü amirorifa din tserü la dumnidzoulu a nostru Isús Hristós. (CD, WJ V, 225-62/2).
- tra s- *Mi aproku nipututü sho loñgurósü,* tra s-mi vindikü di tine, yaturu a súfitluj. (CD, WJ V, 221-60b/4).
- tra šă *Šo lu skuširo afuar<sub>o</sub> di tsitate, tru un<sub>o</sub> kuprie lu arukaro,* š-nintsi un<sub>o</sub> bukato di tšuruñido nu si aflá priñgo nos, tra sho skárkin<sub>o</sub> roña di-pri trupü. (CD, WJ V, 269-80/9).
- tra z- [...] *š-ku nkošare no pitriatse napoi noškontso tru amare s-nikom<sub>u</sub> kátrisle; e noškontso prit kolur* tra z-vátono [...] (CD, WJ I, 32-VI-50b).
- trä se *Ši cucotlu cându strigă tru ġumetát de noapte scoală bărbasli și mulerle tră se acate* [acață] de lucru. (DM, 121).
- ți să *As šădém ġni as šădém cu frică, as băgă'm urécle* ți să aduțém ayjusita curbáni cu vréri. (MCM, 53-XVII/16).
- ți si [...] *mja apóġ va s-li ñkatšo š-va s-li fak<sub>o</sub> tible,* tsi si nu alago pri lukre řale, *ma si šado pri zokjánile al dumnidzó* [...] (CD, WJ IV, 163-163-19/18).
- ți...si *Mja tr-atsjá lipsjašte* [...] *si mvjats<sub>o</sub> tatul fumelja, tra s-kunusk<sub>o</sub> h'ijlu di aiste lukre sho si akikosjask<sub>o</sub> ġine di piste, tsi, seste ko kade, di lu nriabo vorun omă tro piste,* si štibo, *tra si-l da grjaġ.* (CD, WJ IV, 161-18/9).
- ți s- [...] *a nao no fětsitü m<sub>u</sub>artja,* [...] *no déditü m<sub>u</sub>artja a étili, di no dusitü tru kis<sub>o</sub> tsi s-no*

munduimü tuto eta a étili, k<sub>o</sub> no vořonatu niñko nipotidzats<sub>o</sub>. (CD, WJ V, 199-43/21).

3.2.1.1. Negli esempi che abbiamo citato tutte le finali sono affermative. Nei testi inventariati abbiamo registrato anche 26 finali negative introdotte sempre dai connettivi già elencati, seguiti però dalla negazione *nu*: *si(nu)*, *s-(nu)*, *tra se (nu)*, *tra s-(nu)* e *ti s-(nu)*. Dal punto di vista della costruzione, le finali negative possono comprendere, nella loro struttura, il pronome indefinito *řiva* seguito dalla preposizione *di* e dal verbo della subordinata finale all'Indicativo:

*Mja apoja askundi-te tru bahtšo, sho polokoršia-te la D.,* tra s-nu tsiva di ts-avde D. polokoršia a ta, *di no da fumjate.* (CD, WJ VI, 97-95b/5).

3.2.1.2. Tra le varianti fonetiche abbiamo citato *trä se* in un esempio di DM. Siccome è l'unica attestazione in DM, rispetto a 28 con la forma *tra se*, essa potrebbe apparire sospetta, dovuta ad un errore di stampa o di traslitterazione. Va rilevato però che anche in BA, 53-32 (ossia nel 'corpus' per l'Ottocento e per i primi del Novecento) si trova un esempio di finale introdotta da *trä se*. Rimandiamo perciò la discussione *infra*, 4.2.

3.2.1.3. Il connettivo più frequente dell'inventario elencato è *tra se* il quale, assieme alle varianti fonetiche, è stato identificato in 203 esempi (64,8% delle attestazioni contenenti finali in TVA). Seguono: *se* (con le varianti: 89 presenze; 28,4%); *ti si-* (con le varianti: 14 presenze; 4,4%); *cáträté...s-* (*si*) e *di*, entrambi con due attestazioni; *cacúm s-*, *cáträté ta s-*, *cáté s-*, ognuno in un solo esempio.

3.2.1.4. Dal punto di vista della circolazione dei connettivi finali nei testi del TVA, va osservato che i tre giuntori col tasso di frequenza più alta, ovvero *tra se*, *se* e *ti si*, sono presenti in genere in tutti i testi antichi armeni:

in DM: *se* (1); *tra se* (28), *trä se* (1); *ti si* o variante (Ø)  
 in CU: *se* (7); *tra se* (7), *tra si* (1); *ti si* o variante (Ø)  
 in MCM: *s-* (1); *tra si* (1), *tra s-* (4); *ti să* (1)  
 in CD: *si* (48), *s-* (30), *z-* (2); *tra si* (56), *tra...si* (1), *tra s-* (100), *tra š-* (3), *tra z-* (1); *ti si* (4), *ti s-* (9)

Un esame sommario dei dati statistici offerti ci rileva che esiste una netta preferenza per la costruzione *tra se* (con le sue varianti), rispetto agli altri giuntori. Le possibili spiegazioni di tale situazione sono connesse all'*espressività* e *alla natura dei testi*.

3.2.1.4.1. Pare che, a differenza di *se*, *tra se* esprima in modo più preciso il rapporto finale. Si tratterebbe, in questo caso, non tanto dell'usura 'semantica' di *se* il quale, come connettivo più antico, sarebbe diventato meno espressivo e perciò meno utilizzato, ma del fatto che nella struttura del giuntore *tra se* è compresente l'elemento *tra*; all'origine preposizione, l'arom. *tra* "pour, de, à, vers, à la place de" (< lat. *intra*) (cfr. DDA, s.v. TRA) partecipa al 'significato' di rapporto di finalità, grazie al proprio 'contenuto' semantico.

3.2.1.4.2. Quanto affermato sopra sembra essere contraddetto dal BA, in cui abbiamo registrato 1140 esempi con *să* finale (insieme alle sue varianti) e solo 83 con *ta să* (+ varianti). A questo punto è evidente che l'espressività da sola non può offrire una spiegazione esauriente. Dobbiamo tener conto pure del tipo diverso di materiale inventariato: la raccolta BA si identifica, o comunque è molto vicina, all'aspetto popolare del dialetto aromeno, mentre i testi del TVA hanno, almeno parzialmente, un carattere più libresco (dotto).

3.2.1.4.3. Va pure osservato che non sembrano esistere restrizioni di impiego dei connettivi finali in TVA, nel senso che la loro occorrenza non è condizionata da certe costruzioni. Un esempio: i verbi di movimento che in romeno reggono quasi esclusivamente il giuntore *să* finale (M. Vulpe, 1973, p. 293) sono in aromeno più frequentemente seguiti da altri elementi (e soprattutto da *tra si*) e non da *si*.

3.2.1.4.4. A prescindere dai connettivi tipici delle finali, *se* e *tra se*, gli altri sono rappresentati da: a) costruzioni causali o modali alle quali si aggiunge la congiunzione finale *s-*: *cătrăţé s-*, *căţé s-*, *cacúm s-*; b) contaminazioni: *cătrăţé* (causale) + *ta s-* (variante fonetica della congiunzione finale *tra s-*) determinano la formazione del connettivo *cătrăţé ta s-*; c) elementi intro-

duttivi con molteplici funzioni: si tratta del giuntore *di*, adoperato generalmente come congiunzione subordinata consecutiva, che esprime un rapporto sintattico talvolta vicino a quello coordinativo<sup>48</sup>, ma che tuttavia può essere utilizzato anche come connettivo condizionale o finale.

3.2.2. La *coordinazione* delle finali è frequente in quanto spesso le finali sono concatenate.

La coordinazione copulativa realizzata con la congiunzione *şă* (*şi*) è attestata in DM, CU e CD:

*Şi vásile atale se le ai tru loclu aloru tra se le caţi "şi"* se le afli. (DM, 158).

*Şi tora luńineadă-nń ocli a mńnteli, disfă-nń gura se gúvăsescu greáerră atale, "şi"* se kicăsescu dimăndăčunle atale, "şi" se facú Ńelima atá, "şi" se Ńi psulisescu cu psulisirea a inimińi, "şi" se alavdu numa atá aţea vărtósű av'isita. (CU, 77).

*mia aşıťse lipsiaşte, n-yie, n-yie si s-dukŃ la pŃomatikolu, tra ŃŃ eksumuluyisjaskŃ amŃŃińle "ŃŃ"* si s-kumńnikŃ. (CD, WJ IV, 165-19b/10).

Raramente abbiamo registrato la coordinazione avversativa:

*tus ratsil si adunarŃ, tra s-ljagŃ unű zborű, tra s-nu imŃŃ maltu napuđišaluń, "ma"* ka alte pŃitşŃ si imŃŃ ninte mbarű, ka tute, tsi imŃŃ. (CD, WJ IV, 167-20b/10).

Sempre di rado è attestata la giustapposizione (con la ripetizione del connettivo):

*e tşirjaplŃ lu avjă aprjaso şapte orű, tra s-h'ibŃŃ multu apresű, tra s-li arđŃ.* (CD, WJ VI, 121-104b/5).

In pochi esempi alla ripetizione del giuntore si associa la congiunzione copulativa *şl*:

*Tiniseá tatălű ată'ű ş-muma atá, tra se pŃucupseşti "şi"* tra se băneđi multu pre loclu aţelű bunlu [...]. (CU, 91).

<sup>48</sup> Cfr. per il romeno N. Drăganu, 1924; *Gr. Acad.*, I, 1966, p. 407; I. Iordan, 1956, pp. 691, 711.



Più frequenti sono le frasi in cui abbiamo registrato alternativamente la coordinazione con la congiunzione *șă*, eventualmente anche con *mîa*, e la giustapposizione:

*Tovia ku fumîăilile a luî niňko di ku nîts li kutrumurô*, tra si aibô frikô al dumnidzô, tra si s-vîagle "șo" s-fugô di amôrtii [...] (CD, WJ IV, 159-17b/10).

*ti didesho Hristolu tru moňle amôrtioșlor*, tra si-l bago pri krutse, "șo" s-lu batô ku šupliako, "șo" s-lu skuke, "șo" s-l ndžuro, "șo" s-lu džúdiko, si-l bago kuruno di skiňi ñ-kap, "mîa" š-pi krutse si-l bago. (CD, WJ V, 271-81/7).

L'assenza delle congiunzioni coordinative può far confondere, talvolta, gli esempi di giustapposizione con quelli in cui la subordinata finale ha come reggente un'altra subordinata finale:

*arșinîa o dede dumnidzô*, tra s-nu s-lođisîasko omlu s-nu fakô amôrtii, e tro kôndu si nargo, la eks~sire, arșine si nu aibô [...] (CD, WJ IV, 211-35b/16).

*tsi diafur aî di noșu*, tsi este pri krutse dispulatû? do-ň-lu, s-lu dipúnû, s-lu nvesku. (CD, WJ V, 275-82/5).

*mîa si adunaro yaste multo* [...]; *șo nârsiro*, tra si o batô, si o Ia. (CD, WJ VI, 135-110b/21).

La giustapposizione delle finali, senza ripetizione del connettivo, è di matrice tipicamente popolare nel seguente esempio:

*mîa tru kirôlu atsêlu irîa profitul Avakum tru Irosolima. șo avîa h'iarto prondzu*, tra si-l dukô la agre tro aryatsô, la aryatsô s-lo dukô prondzu. (CD, WJ VI, 129-108/9).

In questo caso si tratta infatti di una seconda finale quasi pleonastica rispetto alla prima.

3.2.3. Dal punto di vista della *topica* le subordinate finali succedono sempre alle reggenti, tranne che in due attestazioni. Va però precisato che anche in queste due eccezioni le finali sono interposte nella reggente e perciò precedono *solo* il verbo reggente:

*... greaľu urutu nvirină omlu. Ma tine*, tra se nu pați țivă și se nu lei de ocľu, *se alikești tru preaglu de supră și tru preaglu de gosu căte ună drămă de dafină si de ġunăpine* [= ġuneapine] [...]. (DM, 150).

*dumnidzale*, tra s-tso poltsesku aiste șapte amôrtii, *tsi mi muriro*, aiste z-bagü dininte șapte lukre niluite di eleimosine, *kare tro vrîaria a ta ġukișdô am umpluto*. (CD, WJ IV, 201-31b/13).

3.2.4. La *pronominalizzazione* delle finali, sempre *regressiva* a causa della loro *topica*, è stata registrata in 4 esempi. In tutti e quattro la finale viene anticipata nella reggente dal pronome dimostrativo femminile, ma con valore neutro, *aġia*, preceduto dalla preposizione *tr-* (in tre attestazioni) o dalle preposizioni *di* e *tr-* (in una sola attestazione). Esempi:

*ma ku vrîaria tine mi strigașo*, *tine ni auřașo*. *mîa "tratsiă"* *ynu ș-mine nikuratû*, *koțro tse s-mi kuru di tine*, *izvur aisitû*. (CD, WJ V, 221-60b/1).

"di-tr-atsiă" *lu didesh*, tra s-badzi tutîpute? (CD, WJ V, 281-84b/4).

3.2.5. Ad eccezione dei giuntori *se* (+ varianti) e *tra se* (+ varianti) tutti gli altri non sono inventariati nei lavori che riguardano l'aromeno. Pure per il modo in cui è presentato il connettivo *tra șă* in alcuni dizionari (cfr. DDA) c'è da osservare che viene registrata solo la congiunzione *tra* col commento "dopo questo *tra* (o *ta*, *tea*)", seguono sempre le congiunzioni *si*, *șă*, *s'*" (DDA, s.v. TRA).

3.2.6. Le circostanziali finali, soprattutto quelle introdotte dal connettivo *tra s-* esprimono talvolta anche una sfumatura consecutiva:

*Mîa așotse apoia li akatsô di gurmazü di gușo*, tra s-nu puato *si si eks~șîasko*. (CD, WJ IV, 217-37/11).

### 3.3. La proposizione subordinata di tempo (240 esempi).

3.3.0. Sia in romeno sia in altre lingue le ricerche specifiche non sempre concordano nell'analisi delle subordinate temporali. Una questione discussa riguarda il rapporto tra la subordinata di tempo e la sua reggente. Se è vero che generalmente viene accettata la strutturazione tripartita di questo rapporto — anteriorità, posteriorità, concomitanza (simultaneità)<sup>49</sup> — è altrettanto vero che l'interpretazione differisce secondo che il punto di riferimento sia la reggente o la subordinata. Così, per esempio, i connettivi romeni *înainte* (ca ...) *să* 'prima di, prima che' e *pînă cînd* 'fino a quando' introducono subordinate temporali di anteriorità per la *Gr. Acad.* (1966, I, p. 420; idem, II, p. 295) e per Bidian (1972), mentre per Gheție (1961) e per Vulpe (1973, p. 217, 224) esprimono un rapporto temporale di posteriorità. Anche se l'argomentazione di M. Vulpe è convincente<sup>50</sup>, abbiamo preferito l'altra soluzione per due motivi: a) rappresenta il parere espresso nella più completa grammatica romena, edita dall'Accademia, condiviso anche da altri studiosi; b) questo parere coincide con le classifiche di altre lingue romanze, italiano incluso (cfr. S. Battaglia, V. Pernicone, 1963, p. 548); Siccome pubblichiamo la ricerca in italiano, consideriamo che sia preferibile — laddove è possibile — uniformare la terminologia con quella in uso nella bibliografia italiana.

3.3.1. In TVA sono attestati tutti e tre i rapporti temporali già enunciati: a) *anteriorità*: l'azione espressa dalla reggente precede quella della subordinata di tempo; b) *posteriorità*: l'azione della reggente si svolge dopo quella della subordinata temporale; c) *concomitanza*: le due azioni sono contemporanee.

3.3.1.1. Per il rapporto temporale di anteriorità abbiamo registrato in TVA i seguenti connettivi: *păn*, *păn nincă*, *păn*

<sup>49</sup> Per l'ultimo rapporto nel romeno si usa il termine *simultaneitate* 'simultaneità'.

<sup>50</sup> "Parlando della subordinata temporale ci sembra più giusto vedere un rapporto di posteriorità nelle frasi in cui l'azione della subordinata è posteriore a quella della reggente, e uno di anteriorità quando l'azione espressa nella subordinata precede quella della reggente" (M. Vulpe, 1973, p. 199).

*nincă nu*, *păn se* (con le varianti fonetiche: *păn s-*, *păn si*, *păn z-*), *păn căndu*. Esempi:

- păn* *Mîa tr-atsîă fratsô krištiñ, marî şo ñitsî, auşo şo tinir, vinitso, tra s-no tunusîmû, pון avémû kiróulu.* (CD, WJ IV, 181-25/9).
- păn nincă* [...] *Am nu z-dedû tuto ursirîa ntru moîñle a tale, s-lu vedzo şo s-lu îarodiseşti, pון niñko este ġivrékû, si-l fatsi tirbiete?* (CD, WJ IV, 153-15b/9).
- păn nincă nu* *Mîa aşotse s-dzoġkû pון niñko nu ti are a-dzumto mұartîa atsîă řaua, ti ndrîadze.* (CD, WJ IV, 227-40b/18).
- păn se* *Ma nica nu aġûmsiră řî va se aşteptu puţînd zămane păn se aġungă.* (DM, 130-131).
- păn s-* *Mîa ř-kamá multu si auřomû, şo s-nu no si auřasko, pון s-no dişklido okli di minduiřa a nұastro lubrisitlu Isús Hristos.* (CD, WJ IV, 181-25/14).
- păn si* *Mîa tr-atsîă ma nérgu tru munte si poġoġořsesku D., pון si mi avdo.* (CD, WJ VI, 99-95b/14).
- păn z-* *Atsle, stopuîate démune, si nu ti batsî<sup>51</sup> di lokû pון z-dzoġkû řeu ku numa al dumnidzo şo a hriştóluî.* (CD, WJ I, 24-II-48a).
- păn căndu* *Mî-aşo este grîale boţiaro, pון kundu di noî boţeřo va s-poġsîasko [...]* (CD, WJ V, 229-63b/17).

3.3.1.1.1. Gli esempi citati dimostrano che tutti i giuntori contengono la congiunzione *păn*, da sola o in combinazione con altri elementi.

<sup>51</sup> Seguendo l'indicazione di Th. Capidan (1932, p. 111) abbiamo corretto il testo pubblicato da P. Dachzelt il quale proponeva la forma *badzo* trascritta erroneamente e che rendeva oscuro il significato della parola.



3.3.1.1.2. Il connettivo più frequente per il rapporto di anteriorità è *păn*, con 14 attestazioni, seguito da *păn se*, con 12 attestazioni assieme alle sue varianti fonetiche; le locuzioni *păn nîncă*, *păn nîncă nu* e *păn cându* introducono ciascuna un solo esempio.

3.3.1.1.3. Ad eccezione della locuzione congiuntiva *păn se*, attestata in DM, tutti gli altri elementi li abbiamo registrati in CD.

3.3.1.1.4. Semanticamente, sia la congiunzione *păn* sia i connettivi che la contengono indicano generalmente una limitazione nella durata dell'azione espressa dalla reggente. Questo significa che tra *păn* e *păn si* non esistono di solito differenze semantiche riguardanti il tipo di rapporto subordinato temporale che indicano. In altre parole, i due connettivi non hanno semanticamente restrizioni di uso, anzi sono intercambiabili, quantunque si registrino in contesti morfologicamente diversi nel senso che *păn si* è selettato solo dall'Indicativo futuro o dal Congiuntivo, mentre *păn* è occorrente solamente nei contesti in cui viene seguito dai vari tempi dell'Indicativo, escluso il futuro. Tuttavia, nell'esempio già citato *Ma nîca nu aġumsiră şî va se aştéptu puţînă zămáne păn se aġungă*, il connettivo *păn se* indica che l'azione della reggente è anteriore a quella della subordinata di tempo, senza però limitare la durata dell'azione espressa dalla reggente; dunque vuol dire che in questa attestazione *păn se* ha un 'valore' semantico diverso rispetto agli altri esempi in cui esso è registrato, nelle varianti fonetiche: *păn s-*, *păn si*, *păn z-* (vedi sopra 3.3.1.1.).

Sempre dal punto di vista semantico, una discussione a parte richiede il connettivo *cându* nell'esempio: *Adeto au amirorádzoli, siloyisitsò kriştîni, kôndu va s-pitriakò ăastîa la boţiare, şodă şò li nvîatsò şò lo spune di tute [...]* (CD, WJ VI, 151-117b/1). In questo caso il rapporto temporale sul piano di riferimento, ossia il rapporto *logico, reale*, e quello sul piano dell'espressione, ovvero il rapporto *linguistico*, non coincidono; si tratta di un contesto per il quale è pertinente l'osservazione che riguarda esempi dacoromeni simili: "in realtà, l'azione della subordinata si svolge, indubbiamente, prima di quella della

reggente; ma, poiché la successione delle due azioni è immediata, esse sono presentate dal parlante come concomitanti" (M. Vulpe, 1973, pp. 201-202). Va precisato, inoltre, che il frammento di contesto *cându va s-pitriacă ăastîa la bătîare* può essere considerato una sola proposizione subordinata temporale col predicato *va s-pitriacă* all'indicativo futuro, oppure potrebbe essere analizzato eventualmente come formato da due proposizioni: *cându va*, subordinata di tempo, con *va* sinonimo di *lipseăşti* 'è necessario', ossia impersonale, e *s-pitriacă ăastîa la bătîare*, proposizione soggettiva col verbo al congiuntivo presente. Tra le due interpretazioni teoricamente possibili ci sembra più pertinente la prima.

3.3.1.1.5. I giuntori elencati sotto 3.3.1.1 e 3.3.1.1.4. non vengono generalmente registrati e/o interpretati come congiunzioni o locuzioni congiuntive nelle ricerche finora esistenti. In Th. Capidan (1932, p. 506) l'unico elemento attestato è *păn*, però con uso preposizionale; pure in DDA è registrato solo il connettivo *pînă* e unicamente come preposizione, anche se tra gli esempi citati da T. Papahagi ne troviamo uno che contiene il connettivo *pînă s'* (DDA, s.v. *pînă*). Per entrambi gli autori *cându* è solo avverbio (Th. Capidan, 1932, p. 502; DDA, s.v. *cându*). Va precisato, però, che già nel 1905 P. Papahagi lo interpretava sia come avverbio sia come congiunzione (P. Papahagi, 1905, p. 564).

3.3.1.1.6. Tra i connettivi elencati *păn nîncă nu* occupa un posto a parte per la sua struttura e per il valore semantico espresso.

3.3.1.1.6.1. *Păn nîncă nu* è il solo giuntore a forma negativa per il rapporto temporale di anteriorità. Nella frase in cui è stato registrato, la reggente è positiva. Semanticamente, *păn nîncă nu* è sinonimo della locuzione affermativa *nînti s-*, che non è attestata in TVA, ma che è utilizzata oggi nell'aromeno. Comunque, l'eventuale sostituzione di *păn nîncă nu* con *nînti s-* presupporrebbe l'uso obbligatorio del congiuntivo nella subordinata temporale.

3.3.1.1.6.2. Come struttura *păn nîncă nu* è composto dalla congiunzione *păn*, dall'avverbio *nîncă*, il quale contribuisce ad

esprimere in modo più preciso il rapporto di anteriorità, e dalla negazione *nu*.

Innanzitutto ci possiamo domandare se veramente l'avverbio *nîncă* faccia parte della struttura di questo connettivo. L'assenza in TVA di altri contesti in cui *nîncă* sia attestato con una topica diversa, ossia collocato dopo gli elementi *pân nu*, ci induce ad inserire l'avverbio *nîncă* nella struttura *pân...nu* e a considerarli tutti insieme un solo connettivo.

In secondo luogo si potrebbe tentare di chiarire il modo in cui si è formata la locuzione *pân nîncă nu*. Anche se la costruzione negativa *pân nu* non viene attestata in TVA, la sua presenza potrebbe essere presupposta dal connettivo *pân nîncă nu* il quale rappresenterebbe l'ampliamento di *pân nu*<sup>52</sup>. Però, sembra ancora più pertinente la spiegazione di *pân nîncă nu* come forma negativa del giuntore *pân nîncă*, presente nel 'corpus' inventariato (cfr. sopra 3.3.1.1.).

Comunque — e a prescindere dalle ipotesi proposte — osserviamo che in TVA è attestata una sola volta la costruzione negativa discussa, rispetto a 28 esempi che contengono connettivi di forma affermativa.

3.3.1.1.7. Sempre una sola volta la subordinata circostanziale temporale di anteriorità contiene anche una sfumatura consecutiva:

*Ahoțu škodzuro, pון li si alikî řona di Jovul.* (CD, WJ V, 269-80k7). Nell'esempio citato rileviamo nella reggente anche la presenza del correlativo *ahă't*<sup>u</sup> il quale contribuisce a precisare l'idea di quantità, di misura dell'estensione nel tempo dell'azione della subordinata. Il correlativo *ahă't*<sup>u</sup> lo abbiamo registrato pure in altri esempi nella reggente, talvolta accompagnato dalla preposizione *cu*: [...] *nořkõntsõ toțõñi moñko řõ bîa řõ s -hor-*

<sup>52</sup> Un argomento in tal senso potrebbe essere offerto dal dacoromeno, idioma in cui viene attestata nel XVI secolo una costruzione simile, *încă pînă nu*, che contiene gli stessi elementi della locuzione aromena, collocati però in modo diverso. Per il dacoromeno è stato accertato che il connettivo *încă pînă nu* non è altro che l'ampliamento della costruzione *pînă nu*, con l'aiuto dell'avverbio *încă*, utilizzato "per precisare l'anteriorità" (M. Avram, 1960, p. 33).

*džuesku la džukõři tute, tsi aų, tsi ku ahoțu mundure, pון li are amintato.* (CD, WJ IV, 151-14b/19).

3.3.1.2. Nell'analisi del rapporto temporale di posteriorità riteniamo pertinente anzitutto la distinzione tra la posteriorità immediata, di vicinanza e quella indeterminata o di lontananza. Abbiamo usato lo stesso schema proposto per il romeno in varie ricerche (*Gr. Acad.*, 1966, II, p. 296; M. Avram, 1960, pp. 42-43; ecc.), poiché esso corrisponde alla realtà offerta da TVA. Precisiamo però che, a differenza delle descrizioni che riguardano il romeno, abbiamo incluso nella posteriorità immediata pure quella che indica il punto di partenza nel tempo, l'inizio, ossia la posteriorità incoativa, in quanto per essa mancano connettivi specifici in TVA.

3.3.1.2.1. I giuntori che introducono le temporali di posteriorità immediata (di vicinanza) sono: *di că'ndu*, *di căt*<sup>u</sup> e *ma căt*<sup>u</sup>. Esempi:

*di că'ndu*      *kõ di kõndu lu vidzuřõ tine, are treĩdzoțsi treĩ añ, e di kõndu lu vidzúj mine, nu are multu kirõ, ma treĩ añ.* (CD, WJ V, 289-87b/6).

*di căt*<sup>u</sup>      *Mîa kara vîniřõ tutsõ, di kõtũ avdzořõ ursiřia amirõľulũ Navuhudunosor, řõ řõđîa tru padîa*<sup>53</sup>, *tsi dzõsimũ, mîa lõ griãște un protlu alũ amirõ [...]* (CD, WJ VI, 121-104/11).

*ma căt*<sup>u</sup>      *Cătușa aųunește șõdrisli ři li măcã ma căt s-easã de tru guvã.* (DM, 168).

3.3.1.2.1.1. Tra gli elementi elencati *ma căt*<sup>u</sup> non viene registrato né da Th. Capidan (1932, pp. 507-510) né dal DDA (s.v.), mentre P. Papahagi (1905, p. 633) lo spiega mediante i connettivi romeni "îndatã; cum; numai ce" che introducono

<sup>53</sup> Nella traslitterazione di G. Weigand appare la parola *bãđia*, usata, è vero, dagli aromeni del gruppo meridionale, però solo nei contesti fonetici in cui [p] viene preceduta da una consonante nasale, per es.: *im-pãde > m-bãdi*. Perciò, nel testo del CD la forma corretta è *pãđia* (cfr. in proposito anche Th. Capidan, 1932, p. 109).



proprio temporali di posteriorità immediata. Nella struttura del connettivo possiamo identificare la congiunzione avversativa *ma* e l'avverbio relativo *căt*<sup>u</sup>. Va rilevato però che *ma* cambia, in questo caso, il suo significato originario e anche la sua funzione di congiunzione avversativa e diventa un avverbio che corrisponde al romeno "numai; îndată". Concludente per la sua evoluzione semantica è anche l'avverbio aromeno *maş*<sup>i</sup>, composto da *ma* e *şi* che significa proprio "numai". Comunque è difficile stabilire il momento in cui avviene questa modifica, ossia è difficile precisare se in certi contesti *ma* e *căt*<sup>u</sup> conservano la loro individualità morfo-semantica, oppure devono essere analizzati insieme, come una locuzione. Se nell'esempio del DM sopra citato la funzione di locuzione degli elementi *ma căt*<sup>u</sup> è indubbia, ci sono invece delle attestazioni ambigue da questo punto di vista: *Ma koţu avdzô tîniŗu atsêlũ, tsi dzôsimũ, ko li griaste ahtare zbuaro ayul Juanĩ, şo elũ şo skuxase kuarda, ş-o ruko tru atsia yaro [...]* (CD, WJ IV, 193-29/5)<sup>54</sup>. Poiché però in un altro esempio abbiamo registrato gli elementi *ma* e *căt*<sup>u</sup> preceduti dalla congiunzione avversativa *mja*<sup>55</sup>, ci sembra sempre più pertinente considerare *ma căt*<sup>u</sup> locuzione.

3.3.1.2.1.2. La posteriorità immediata viene spesso rafforzata mediante la presenza del correlativo avverbiale *şă* nella reggente della temporale: *Atumtsia ma koţu avdzoro buatsia di trumbete şo tutso kodzuro, şo si-nklinaro a ikuani li alũ amiro Nuvohodonosor [...]* (CD, WJ VI, 121-104/21). Precisiamo, inoltre, che la presenza di questo correlativo, che d'altronde è facol-

<sup>54</sup> Elementi pertinenti per la conferma della validità dell'una o dell'altra interpretazione possibile per simili esempi potrebbero essere: l'*intonazione* — quando si tratta di testi orali trascritti però fedelmente con l'indicazione dell'intonazione — oppure, negli altri casi, la *punteggiatura*. Infatti, la virgola messa dopo *ma*, nell'esempio citato, dimostrerebbe la funzione di congiunzione avversativa di questo connettivo; purtroppo il 'corpus' TVA è costituito da testi scritti circa due secoli fa, quando mancava la tradizione di scrivere in aromeno e quando, per di più, si usavano i caratteri greci, non perfettamente conformi alla realtà rappresentata dalla fonetica e dalla fonologia del dialetto aromeno.

<sup>55</sup> Ecco l'esempio: *Mja ma koţu narsiro, nomlu, plotşole alũ Moisin, l'i si nklinaro a tşotşure*. (CD, WJ VI, 107-99/4).

tativa, è condizionata dalla topica T+R, con *şă* che precede la reggente. Quando invece *şă* è collocato prima della temporale, eventualmente accompagnato dal soggetto, distaccato, della reggente, nella stessa topica T+R, non si tratta più di un correlativo; in questo caso *şă* è congiunzione copulativa con valore narrativo<sup>56</sup>.

Sempre nell'esempio sopra citato (CD, WJ VI, 121-104/21) rileviamo la pronominalizzazione regressiva della temporale, ossia il fatto che la subordinata temporale viene anticipata mediante l'avverbio pronominale (dimostrativo) *atũmtia*.

3.3.1.2.1.3. In alcuni contesti è difficile stabilire se il tipo di rapporto temporale espresso sia di posteriorità immediata, di posteriorità indeterminata oppure di contemporaneità momentanea. I connettivi che introducono queste proposizioni non sono 'specializzati' per un solo tipo di rapporto temporale. Essi sono: *cára*, *decára*, *di anda*, *ţi*. Esempi:

- cára* [...] *koţro tse ka bunlu Jakovi şo davme bilé fitsia, amá kará li aduse biliaia un sohatũ, mja kodzu tru atsia amortie şo asparse uno fiato*. (CD, WJ IV, 175-23/1).
- decára* *Şi decara se o bei cu unã oarã lei sãntatea atã*. (DM, 170).
- di anda* *Aerĩ tso iria daskal, azo tso este frate, koţro tse aşotse ni dzose, di anda iria pri krutse: [...]* (CD, WJ V, 279-83/12).
- ţi* [...] *am tora tsi si asparse poņoyiru di eto a uamiñlor, mja tora vinitũ la mine*. (CD, WJ IV, 141-12/5).

I connettivi *cára* e *ţi* fanno parte della classe dei giuntori con molteplici funzioni, comunque non 'specializzati' per il solo rapporto di subordinazione temporale. Tuttavia, nelle

<sup>56</sup> Si veda l'esempio: "Şo" *Joakimũ, ma koţu avdzô zbuaro şo davmile diñ-gura arhãngellu Gavriil, narse horisitũ tru kasa a lui, şo ş-aflô mul'ari-sa Anan*. (CD, WJ VI, 101-96b/11).

attestazioni in cui li abbiamo registrati, essi introducono presumibilmente proposizioni circostanziali di tempo. Infatti nelle reggenti delle due temporali (vedi sopra 3.3.1.2.1.3.) è presente il correlativo *mja* che ha la stessa funzione del correlativo *ša* precedentemente analizzato (cfr. sopra 3.3.1.2.1.2.).

Un discorso in qualche modo simile si può fare per il connettivo *decára*; la delimitazione tra la sua funzione temporale e quella modale (quest'ultima attestata in altri due contesti) è facilitata, nell'esempio sopra riportato, dall'esistenza nella reggente della locuzione avverbiale di tempo *cu ună qará* che corrisponde al romeno "dintr-o dată" 'subito'. Di più: la locuzione *di ună oară* ci permette di ipotizzare che la proposizione *decára se o bej* sia una temporale di posteriorità immediata, introdotta dalla congiunzione *decára*, col significato del romeno "imediat ce; îndată ce". In tal modo si potrebbero riesaminare e correggere anche le interpretazioni di Th. Capidan (1932, p. 509) e di T. Papahagi (DDA, s.v. *dicára*)<sup>57</sup>.

3.3.1.2.1.4. Nella frase che contiene il giuntore *ti*, la reggente ha una duplice determinazione temporale: accanto alla subordinata di tempo, introdotta appunto da *ti*, rileviamo l'esistenza del complemento circostanziale di tempo espresso mediante l'avverbio *tóra*, che precede e posticipa la temporale. Il discorso è pertinente anche per la locuzione avverbiale *cu ună qará*, precedentemente analizzata, che è pure un complemento circostanziale di tempo, poiché la sua presenza contribuisce alla duplice determinazione temporale della reggente. Così come a giusta ragione osservava M. Vulpe per il dacoromeno, e la sua affermazione è valida anche nel nostro caso, gli avverbi che sono complementi di tempo hanno non tanto la funzione "di precisare il momento dell'azione, quanto quella di assicurare la continuità dell'azione, indicando in modo vago la successione dei suoi momenti" (M. Vulpe, 1973, pp. 228-

<sup>57</sup> Analizzando la congiunzione *cára*, il Capidan registra il composto *decára* (*dicára*) rendendolo in romeno solo mediante i significati "după ce; așa dară". Allo stesso modo procede T. Papahagi il quale però considera in modo errato che *dicára* (con la sua variante *dicári*) "după ce" sia un avverbio; va poi osservato che la variante *decára*, da noi attestata, non viene registrata nel DDA.

229). Con una certa frequenza è attestata la duplice determinazione temporale realizzata tramite il complemento di tempo *tru ația qará*. Ecco due esempi:

š-ma koțu li aŕukaro tru tširjápŭ, tru atsja qaro lo vine arhãngellu Mihail [...] (CD, WJ VI, 121-104b/9).

šo ma koțu li aŕukó ñ-gura a aŕimilŭ atsiléj, š-tru atsja qaro kripo aŕimja [...] (CD, WJ VI, 127-107b/18).

In entrambi gli esempi il complemento di tempo *tru ația qará* riassume di fatto la proposizione subordinata di tempo. Precisiamo che non si tratta, in questo caso, di un vero avverbio correlativo, ma forse della matrice dell'avverbio correlativo *trqará*<sup>58</sup>.

Per ciò che riguarda il connettivo *ti*, va anche detto che la sua funzione di congiunzione subordinativa temporale non viene rivelata dalle principali ricerche aromene che contengono riferimenti sintattici. Th. Capidan (1932, pp. 507-510) non lo registra come congiunzione; quantunque lo consideri pronome relativo, T. Papahagi propone tuttavia per questo connettivo l'equivalente semantico romeno "încît (cã)", ossia gli riconosce la funzione di congiunzione subordinativa, però solo consecutiva (DDA, s.v. *te*: il significato del 20mo esempio); M. Caragiu-Marioțeanu (1962, p. 135) lo spiega col romeno *ci*, ovvero mediante un valore di congiunzione coordinativa avversativa.

3.3.1.2.1.5. Dal punto di vista della frequenza nel rapporto temporale di posteriorità immediata prevale il connettivo *ma cãt*, attestato in 26 esempi. Gli altri giuntori hanno una frequenza molto bassa: *decára* con due presenze e *cára*, *di ánda*, *di cãndu*, *di cãt* e *ti*, ognuno registrato una sola volta.

3.3.1.2.2. I connettivi che introducono le temporali di posteriorità indeterminata (*di lontananza*) sono: *cára*, *cãn-*, *cãndu*

<sup>58</sup> Per *trqará* DDA propone l'etimo *tru + oará* 5°. Secondo Th. Capidan (1932, p. 177) *trqará* può essere collocato nel gruppo degli elementi concordanti aromeno-albanesi, ossia sarebbe una specie di calco dall'albanese *ndë tshas*. Anche se la similitudine con l'albanese è una realtà, forse non sarebbe errato partire da *tru ația qará* per spiegare la formazione dell'avverbio *trqará*.



- dicára, decára* (con la sua variante fonetica *dicára*). Esempi:
- cára* *Mja dupo bana amiróuluđ Δaríos, kara murí, apoja irjá amiró Kiroš akulotse Vavilona.* (CD, WJ VI, 127-107b/2).
- cân-* [...] *mja ašotse este kare va s-lu aksjasko hiľlu tru buno bonare, el ku rihate va s-bonjadzo ŝo lirtátũ ŝ-ku bahte va s-hibo, koň-va-s-muaro.* (CD, WJ IV, 153-15b/11).
- cându dicára* *Ahoťũ este zahmete nopóđ, tsi si-s ŝutso, tra si ndrĩpiadzo, koňdu di-kara si-s fakó marĩ.* (CD, WJ IV, 157-17/16).
- decára* *Decara se bađi tru sađi vıptulu se lu leđi strĩptu cu funea.* (DM, 174).
- dicára* *Apoja dupo putsóňĩ añĩ, di kara o-dořo bi-ŝjárika, ħarse Niemiáz ku izĩnja alũ amiró di Persje tru Juđeaňli ŝo adorořo tsitatja di Jerusalim [...]* (CD, WJ V, 265-77b/18).

3.3.1.2.2.1. Tra i giuntori citati di particolare interesse è *cându dicára*, composto da due connettivi, entrambi con valore temporale: *cându*, avverbio relativo che spesso introduce subordinate temporali, e *dicára*, che ha di solito la funzione di congiunzione subordinata di tempo. La costruzione *cându dicára* non viene registrata in nessuna ricerca lessicografica, morfologica o sintattica. La compresenza nella sua struttura di due elementi relativamente sinonimi, e perciò pleonastici, si può spiegare con la tendenza al cumulo di elementi, spesso ridondanti, che caratterizzava in misura molto più ampia gli antichi testi scritti non solo aromeni, ma anche dacoromeni<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> [...] "la spiccata tendenza verso il cumulo di elementi che riguardano un rapporto di subordinazione circostanziale [...] si manifesta sin dal XVI secolo in una serie di costruzioni prolisse e pleonastiche [...] nonché nell'ampio uso dei correlativi nella reggente, per precisare la natura del rispettivo rapporto. Quantunque il fenomeno sia in regresso nei secoli seguenti, il cumulo di particolarità si può notare pure oggi, per esempio nelle propos. concessive (M. Avram, 1960, p. 238-239).

3.3.1.2.2.2. I connettivi *cára* e *cân* sopra elencati sembrano introdurre subordinate temporali di concomitanza. Dobbiamo però precisare che si tratta solamente di non coincidenza del rapporto *logico, reale*, con quello *linguistico* (cfr. sopra 3.3.1.1.4.). In realtà il rapporto espresso è di posteriorità. Va anche ricordato che la funzione di connettivo temporale di *cára* non viene registrata da P. Papahagi (1905, p. 558), da I. Dalametra (1906, s.v.) e da Th. Capidan (1932, p. 509), ma è attestata in DDA, s.v.

3.3.1.2.2.3. In due degli esempi citati (cfr. 3.3.1.2.2.) le reggenti hanno una triplice determinazione temporale. Così, nella frase in cui la subordinata di tempo è introdotta dal giuntore *cára* la reggente contiene anche due complementi circostanziali di tempo: *apója* e *dúpã bána*. In modo simile, pure nella frase in cui la subordinata di tempo è introdotta dal connettivo *dicára*, al complemento circostanziale di tempo, espresso mediante l'avverbio *apója*, viene associato nella reggente un secondo complemento di tempo: *dúpã añĩ*. Usando il modello di analisi della più esauriente ricerca romena del genere (M. Vulpe, 1973, pp. 227-229), osserviamo che la topica dei complementi rispetto al verbo reggente e alla subordinata di tempo nelle due frasi è la seguente: t (dúpã bána) + T + t (apója) + V, rispettivamente t (apója) + t (dúpã añĩ) + T + V<sup>60</sup>.

3.3.1.2.2.4. Dal punto di vista della frequenza i connettivi *cára*, con 5 attestazioni, e soprattutto *dicára* (*decára*), con 17 attestazioni, hanno una relativa diffusione, mentre *cându di cára* e *cân-* li abbiamo registrati ognuno in un solo esempio.

3.3.1.3. Nel terzo tipo di rapporto circostanziale, quello di *concomitanza*, abbiamo registrato in TVA esempi in cui l'azione della temporale è *duratura*, nonché esempi in cui le azioni che

<sup>60</sup> Abbiamo utilizzato le seguenti sigle: t, per il complemento di tempo; T, per la subordinata temporale; V, per il verbo della reggente. Anche se le costruzioni da noi riportate non sono pertinenti solo per il dialetto aromeno, precisiamo tuttavia che i due schemi tTtV e ttTV non vengono registrati da M. Vulpe (1973, p. 228) per le parlate dacoromene.

si svolgono nella subordinata di tempo e nella reggente sono *momentanee (istantanee)*<sup>61</sup>.

3.3.1.3.1. In quasi tutte le attestazioni di TVA la *concomitanza duratura* è in corso di *svolgimento*, ossia l'azione della temporale non è limitata nel tempo. Il connettivo utilizzato è *că'ndu*, con un tasso di frequenza molto alto: 61. Ecco un esempio:

*că'ndu*            *E cându este fără [v] tru născănte zboarră o dîțem [...]* (CU, 69).

3.3.1.3.2. In una sola attestazione la *concomitanza duratura* esprime un rapporto diverso da quello precedentemente citato (cfr. sopra 3.1.1.3.1.), cioè la *circostanziale temporale indica l'intervallo in cui si svolge l'azione nella reggente*. Ecco l'esempio introdotto dal connettivo *păn*:

*păn*            *Șodzú Jakovi, pון fu yú atsié e nu?* (CD, WJ V, 253-73/3).

3.3.1.3.3. I giuntori utilizzati per esprimere la *concomitanza momentanea (istantanea)* sono: *că'ndu*, *ma că'ndu (se)* (?), *tră căndu* (?), *tru țî yără*, *țe* e *s-este-că*. Esempi:

*că'ndu*            *Mîa atumsîa tru atsél sohatû s-aspargu okli, kundu va s-lo si umflo pontika;* (CD, WJ I, 26/II 48b)

*ma că'ndu (se)* (?) *Și rân'a se aguneaște cu činușă, ma cându se scăpită soarle.* (DM, 148).

*tră că'ndu* (?) *A lui li irîá friko, si nu li skualo kapu Uvreîli, tro kundu vrîa s-nargo la ayul Jirusalimi, tra si si ñklino al D., [...]* (CD, WJ V, 261-76b/18).

*tru țî yără*      *Avdzotsô, voî ȳaspitsoli alû amirôuluî a nostru, tru tsî ȳarô si avdzotsô buatse di trumbete,*

<sup>61</sup> Per particolari riguardanti la terminologia utilizzata nell'analisi del rapporto circostanziale di concomitanza si veda *Gr. Acad.*, 1966, II, pp. 297-299; M. Avram, 1960, pp. 51-58; M. Vulpe, 1973, p. 199 e segg.

*voî tutso si vo klinatsô a ikûânili amirôuluî Navuhoðonosor.* (CD, WJ VI, 121-104/15).

*țe*            *Ma tora țe me sculai de somnu, perri se scoală pre truplu añeu și me lo h'avra.* (DM, 158).

*s-este-că*      *E napoî s-este-ko bîá di si nmbîato, noî atumsîa no hoðosimû, ko atumsîa fakû vrîaria a-nyastro.* (CD, WJ I, 30-IV 40b).

3.3.1.3.3.1. Tra i connettivi elencati, richiedono un discorso a parte *ma că'ndu se* e *tru țî yără*.

Per ciò che riguarda *ma că'ndu se* va osservato che nell'unico esempio attestato può essere interpretato in due modi diversi: a) considerando *ma* una congiunzione avversativa e *că'ndu se* un connettivo che introduce una *temporale duratura in corso di svolgimento* oppure una *temporale di posteriorità immediata*; b) analizzando insieme il raggruppamento *ma că'ndu se*, ossia interpretando l'elemento *ma* come sinonimo dell'aromeno *mașî*, col significato di "tocmai" 'proprio'; in quest'ultimo caso si tratterebbe di un rapporto temporale di *concomitanza momentanea*<sup>62</sup>.

L'altro connettivo, *tru țî yără*, rappresenta una costruzione i cui elementi componenti hanno topica diversa rispetto alla corrispondente locuzione aromena odierna. Infatti, nell'aromeno di oggi viene usata la locuzione *t(r)u ȳara țî*, come nell'esempio: *tu ȳara țî mîțî mutreá ș-la fiçór*<sup>63</sup>. Sembra, però, che *tru țî yără* e *t(r)u ȳara țî* si trovino solo in un rapporto di sinonimia parziale; a nostro avviso *t(r)u ȳara țî* ha il significato

<sup>62</sup> La duplice possibilità di interpretazione ci ha determinati ad essere prudenti: di conseguenza abbiamo registrato la costruzione *ma cându se* nell'inventario dei giuntori temporali di concomitanza momentanea, seguita però dal punto interrogativo.

<sup>63</sup> Gli stessi elementi che compongono la locuzione *t(r)u ȳara țî* e una struttura simile, con la stessa topica, si ritrovano nelle locuzioni corrispondenti romene, molto diffuse oggi, *in vreme ce* e *in timp ce* (*Gr. Acad.*, 1966, II, p. 297), nonché nella locuzione romena del secolo XVIII *in ceas ce* (M. Avram, 1960, p. 58).



“în momentul în care” ‘nel momento in cui’, mentre *tru ți ȳără* significa piuttosto “oricînd; ori de cîte ori” ‘ogni qualvolta’. D’altronde il connettivo di TVA usa il sostantivo *ȳără* non articolato, a differenza della locuzione aromena odierna in cui il sostantivo viene articolato: *ȳára*. Queste precisazioni ci inducono a considerare *tru ți ȳără* una costruzione che introduce una temporale di *concomitanza momentanea iterativa*, ossia indica che l’azione della reggente si ripete ogni volta che si svolge l’azione nella subordinata di tempo.

3.3.1.3.3.2. In alcuni contesti le reggenti hanno una duplice determinazione temporale. Ci riferiamo, anzitutto, alla frase già citata (cfr. *sopra* 3.3.1.3.3.) in cui la subordinata di tempo è introdotta dal giuntore *ȳe*, frase nella quale la reggente contiene anche il complemento circostanziale di tempo *tóra*. Una costruzione simile l’abbiamo registrata in una frase in cui la temporale è preceduta dal connettivo *că’ndu*: [...] *tora kōndu irjã lōndzitũ, plōndziã șo-l pōlōk(o)rsjã dumnidzō* [...] (CD, WJ IV, 197-30/20) e che contiene lo stesso complemento circostanziale di tempo, *tóra*. In entrambi gli esempi l’avverbio *tóra* “acum” ‘adesso’ contribuisce pure a precisare il rapporto circostanziale di tempo espresso, ovvero quello di concomitanza istantanea. Sempre a proposito di *tóra* c’è da chiedersi se questo avverbio non possa formare assieme ai giuntori *ȳe* e *că’ndu* un unico connettivo, *tóra ȳe* e, rispettivamente, *tóra că’ndu*. Senza poter negare la possibilità di una simile interpretazione, abbiamo preferito l’analisi separata degli elementi. A nostro avviso manca l’unità semantica che ci potrebbe indurre ad analizzare *tóra ȳe* e *tóra că’ndu* come locuzioni; in più, sia il correlativo *tóra*, sia i connettivi *ȳe* e *că’ndu* conservano inalterate le loro possibilità combinatorie<sup>64</sup>.

3.3.1.3.3.3. In circa un terzo dei contesti che contengono il giuntore *că’ndu* le subordinate di tempo sono anticipate o

<sup>64</sup> Per la discussione particolareggiata dell’intero problema cfr. LRC, 1974, I, pp. 315-316. Gli argomenti portati per il romeno sono pertinenti anche per l’aromeno.

posticipate dall’avverbio relativo *atũmȳia*, presente nella reggente: *Mjã atũmȳia tru atsél șohatũ s-aspargu okli, kōndu va s-lō si umflō pōntika*; (CD, WJ I, 26/II 48b). Abbiamo ripetuto lo stesso esempio citato *sopra* (cfr. 3.3.1.3.3.) poiché esso non solo è pertinente per attestare la *pronominalizzazione regressiva*, nel senso che la temporale è anticipata pronominalmente da *atũmȳia*, ma presenta pure il fenomeno della duplice determinazione temporale. Infatti nella reggente è attestato il complemento circostanziale di tempo *tru ... sãhat*<sup>65</sup>. Un altro esempio di *pronominalizzazione*, questa volta *progressiva*, è rappresentato dalla frase in cui la circostanziale temporale utilizza il giuntore *s-este-cã* (cfr. *sopra* 3.3.1.3.3.); la temporale è posticipata anche in questo caso dall’avverbio relativo *atũmȳia*, registrato nella reggente.

3.3.1.3.3.4. Dal punto di vista della frequenza *că’ndu* introduce da solo 87 temporali di concomitanza momentanea, mentre tutti gli altri connettivi sono attestati ognuno una sola volta.

3.3.1.3.3.5. Tra i giuntori citati *sotto* 3.3.1.3.3. *ma că’ndu se e trã că’ndu* non sono registrati nelle opere lessicografiche aromene; *ȳe* e *s-este-cã* sono invece registrati senza, però, aver rilevata la loro funzione di connettivi temporali (DDA: s.v.).

3.3.2. Come abbiamo già anticipato *sopra* (cfr. 3.3.1.1.7.), talvolta le subordinate di tempo possono contenere altre sfumature circostanziali.

3.3.2.1. causale: *mjã apoia* di *kara si uskō loklu, inșō Noe ku fumela a luȳ di-tru kãtriku ku mare haráo*. (CD, WJ V, 249-71/13).

3.3.2.2. concessiva: *Voȳ kōndu đoroșjatsō la mine, kōtsé nu fitsjatsō tsivã, tsi vō dzōtsjãmũ eu?* (CD, WJ IV, 143-12b/6).

<sup>65</sup> L’esistenza del complemento circostanziale di tempo *tru ... sãhat* permette anche una diversa interpretazione della proposizione *cãndu va s-lã si umflã pãntica*: non più *temporale*, ma *relativa temporale*, in quanto determina proprio il sostantivo *sãhat*.

3.3.2.3. consecutiva: *Ahoṭṭ skōdzuro, pōn li si alikí Ṛōhá di Jovul.* (CD, WJ V, 269-80/7).

3.3.2.4. condizionale e causale: [...] *kōtroṭ tsé ka bunlu Jakovi šo ḍavme bile fitsiá, ama kará li aduse biljaja un sohatü, mja kōdzu tru atsia amōrtie šo aspase uno fiaṭo.* (CD, WJ IV, 175-23/1).

*Ši decara se o bei cu unā oarā lei sãntatea a tá.* (DM, 170).

3.3.3. In pochi esempi abbiamo registrato una subordinata di tempo di tipo speciale:

*mja elü, tsi lu-mvitsá, kanda iriá vorun ayu, mja elü, kōn-si vedzi, iriá kama strōmbu di tutso.* (CD, WJ V, 201-44/13).

Costruzioni simili sono state identificate per le parlate dacomene e spiegate per la prima volta da M. Vulpe, 1973, pp. 204-205. Nell'esempio che abbiamo citato si tratta infatti di una incongruenza tra il rapporto logico e quello grammaticale, nel senso che nella frase il verbo reggente è ellittico e la sua completa oggettiva (sul piano logico), *mja elü ... iriá cáma strāmbu di tut<sup>l</sup>*, diventa, dal punto di vista sintattico, la reggente della temporale. La costruzione, tipicamente *popolare* e *orale* (M. Vulpe, 1973, p. 205), è particolarmente importante; essa dimostra che il CD, quantunque sia costituito da testi scritti e, per di più, a carattere religioso, è molto vicino al linguaggio popolare e orale.

Gheorghe Carageani

## LA DISGREGAZIONE DELL'IO IN «EL LUGAR SIN LÍMITES» DI JOSÉ DONOSO

1. *Il soggetto e la scrittura.* — « Accade frequentemente che i narratori occidentali contemporanei muovano da teorie e posizioni estetiche vitali *prima* di cominciare a scrivere e si conformino a regole e principi prestabiliti. Credo che uno degli aspetti più emozionanti — e certamente, per me, più ricchi di attrattive — della narrativa latinoamericana contemporanea sia da individuarsi nella grande forza e spontaneità derivanti dal fatto che ogni opera è per il suo autore un'indagine formale ed esistenziale »<sup>1</sup>. Così dichiarava José Donoso, cileno, durante un'intervista rilasciata nel 1973. Il riferimento esplicito alla sperimentazione e alla ricerca di nuovi meccanismi fittizionali pone i moduli narrativi in posizione emergente sul piano della significazione. Servendosi di una scrittura che si sviluppa su un percorso di persistente decentramento del soggetto narrante, Donoso si situa in uno spazio di contraddizione permanente nel quale l'*io*, non più fissato nella certezza del *cogito* cartesiano, diventa luogo di dispersione e insinua il dubbio del carattere fittizio di ogni identità che si ponga come immutabile, rigida. La logica di quest'articolazione assume su di sé il parossismo carnealesco della coesistenza del vero e del falso, della legge e della sua trasgressione, del sacro e del profano. L'*io*, inserito in un sistema che ha perso coerenza e decidibilità, si afferma come effetto del discorso che lo produce. Un discorso frammentario e plurimo moltiplica i rinvii e impedisce che il soggetto si iscriva in un registro unico nel quale si sa con certezza da chi proviene la voce che dice *io*. Il soggetto non si appropria

<sup>1</sup> Tratta da F. Vincenti, *José Donoso e l'immersione nell'inconscio*, in « Uomini e libri », Giugno-Luglio 1973.



del discorso, ma si genera dal discorso, dal confronto — sempre irrisolto — delle istanze narrative.

2. *Le istanze narrative.* — Le istanze del discorso tendono, in una qualsiasi attività di comunicazione, a conservare uno statuto omogeneo. Nel romanzo la stabilità enunciativa è garanzia di quanto viene narrato. Il lettore può, così, lasciarsi guidare dalle parole scritte, abbandonandosi all'emozione suscitata dal testo in quanto non gli è richiesto un particolare sforzo di decodificazione<sup>2</sup>. Non così accade al lettore di *El lugar sin límites* (1968)<sup>3</sup>. La prosa di Donoso tende a creare un'ambiguità costante nei rapporti tra narratore e storia, tra narratore e discorso<sup>4</sup>.

Dal punto di vista della storia, *El lugar sin límites* presenta un narratore eterodiegetico<sup>5</sup>: chi narra non è un personaggio. È chiaro che, se è possibile considerare il narratore assente dalla vicenda, l'articolazione del discorso romanzesco non può prescindere da questo meccanismo testuale che permette al lettore di recepire la storia come leggibile, degna di essere raccontata<sup>6</sup>. Pur essendo un'invariante del discorso narrativo, la presenza del narratore diminuisce di intensità quando l'*io* narrante non esplicita il proprio ruolo, celandosi dietro una narrazione in III persona. L'*io*, soggetto dell'enunciazione, è, dunque, nettamente disgiunto dall'*io* dell'enunciato, del personaggio<sup>7</sup>. Questo particolare statuto compare in *El lugar sin límites*

<sup>2</sup> Mi riferisco alla funzione *emotiva* e a quella *conativa* del linguaggio. Cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*. Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 186-187.

<sup>3</sup> México, Joaquín Mortiz, 1968. Le citazioni saranno tratte da questa edizione.

<sup>4</sup> Per la bipartizione tra *discorso* e *storia*, cfr. T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*. Bompiani, Milano, 1969.

<sup>5</sup> Per la distinzione tra narratore eterodiegetico e omodiegetico cfr. G. Genette, *Figure III*. Torino, Einaudi, 1976, pp. 292-293.

<sup>6</sup> G. Grivel considera il narratore come « procédé scripturaire permettant la réalisation de la vérité du discours romanesque » (*Production de l'intérêt romanesque*. The Hague-Paris, Mouton, 1973, p. 154).

<sup>7</sup> T. Todorov mette in luce la dicotomia del discorso letterario che oppone l'*enunciato* all'*enunciazione*. L'*enunciato* è esclusivamente verbale, mentre l'*enunciazione* « pone l'*enunciato* in una situazione che presenta elementi non verbali:

infranto dalla condensazione delle due istanze narrative nell'*io* del personaggio divenuto narratore. Eccone un esempio già dalle prime pagine del romanzo<sup>8</sup>:

(a) La Manuela se levantó de la cama y comenzó a ponerse los pantalones. (b) Pancho podía estar en el pueblo todavía... Sus manos duras, pesadas, como de piedra, como de hierro, sí, las recordaba. El año pasado el muy animal se le puso entre ceja y ceja que bailara español. Que había oído decir que cuando la fiesta se animaba con el chacolí de la temporada, y cuando los parroquianos eran gente de confianza, la Manuela se ponía un vestido colorado con lunares blancos, muy bonito, y bailaba español. (c) ¡Cómo no! ¡Macho bruto! ¡A él van a estar bailándole, mírenlo nomás! Eso lo hago yo para los caballeros, para los amigos, no para los rotos hediondos a patas como ustedes ni para peones alzados que se creen una gran cosa porque andan con la paga de la semana en el bolsillo... y sus pobres mujeres deslomándose con el lavado en el rancho para que los chiquillos no se mueran de hambre mientras los lindos piden vino y ponche y hasta fuerte... no. (d) Y como había tomado de más, les dijo eso, exactamente. (e) Entonces Pancho y sus amigos se enojaron. Empezaron por trancar el negocio y romper una cantidad de botellas y platos [...]. (pp. 10-11)

Il primo segmento frastico *a* rivela la netta disgiunzione tra il soggetto dell'enunciato e il soggetto dell'enunciazione. Il narratore, implicito, ci fornisce le indicazioni riguardanti l'azione compiuta dal personaggio Manuela. È evidente che chi enuncia

l'emittente che parla o scrive, il ricevente che percepisce, infine il contesto, in cui l'articolazione ha luogo» (*Poetica*, in AA.VV., *Che cos'è lo strutturalismo?*. Milano, ISEDI, 1973, p. 115). G. Genette rileva che l'enunciazione comporta un soggetto che non è unicamente colui che compie o subisce l'azione, come avviene nell'enunciato, ma è anche colui che la riporta. Possono, cioè, essere soggetto dell'enunciazione tutti coloro che partecipano all'atto narrativo (cfr. *op. cit.*, p. 260).

<sup>8</sup> Lo spazio scritturale è stato scomposto in segmenti frastici. Si noti come, al mutamento dello statuto delle istanze narrative, si accompagnino transizioni nelle dominanze temporali.

non è la stessa istanza che compie l'azione. Il soggetto enunciante, ponendosi implicitamente come *io*, apre una frattura fra le due istanze che non si opera unicamente all'interno della persona del testo<sup>9</sup>, ma che influisce anche sulla determinazione temporale della situazione narrativa<sup>10</sup>. La frattura fra le istanze è caratterizzata dall'uso del passato remoto.

Più ambiguo è il segmento *b*. Mentre il segmento *a* è, senza dubbio, formulato nella prospettiva del narratore — l'uso del nome Manuela lo indica —, le frasi successive segnalano un mutamento, anche se appena percettibile, nel procedimento narrativo. L'ambiguità che ne nasce indica che i confini fra le due istanze si fanno sempre più sfumati. Le forme temporali possono venire in aiuto per riconoscere se i pensieri di Manuela sono filtrati da una III persona o se è il personaggio che emerge in I persona. Tutte le frasi sono all'imperfetto, tranne la terza che presenta un passato remoto. Questa non è sicuramente né discorso indiretto, né discorso indiretto libero, né monologo interiore perché questi tipi di discorso non ammettono il passato remoto<sup>11</sup>. Ciò non significa, però, che le altre frasi all'imperfetto appartengano a qualcuno di questi discorsi. In breve: non essendovi alcun *verbum dicendi* o *verbum putandi*, solo il monologo interiore indiretto può essere postulato<sup>12</sup>. A questo punto ha inizio anche l'accumularsi di elementi stilistici destinati a evocare il discorso orale. Dal segmento *c* l'enunciazione è assunta dall'*io* di Manuela che, nel monologo interiore diretto, parla in I persona al tempo presente. Le due istanze narrative si raccolgono e si condensano: il soggetto dell'enunciato si è trasformato in soggetto dell'enunciazione. Il discorso orale ha il sopravvento. Meno costruito, più immediato, è spesso portato alla sovracaratterizzazione: *¡Cómo no!*, *¡Macho bruto!*,

<sup>9</sup> Per persona del testo intendo la categoria sintattica della persona verbale che appare sotto forma di morfema.

<sup>10</sup> La temporalità deve essere, qui, rapportata al testo o alla situazione di locuzione e non ai contenuti del discorso.

<sup>11</sup> Cfr. H. Weinrich, *Le temps*. Paris, Seuil, 1973, p. 210.

<sup>12</sup> Per la definizione di monologo interiore, cfr. R. Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*. Los Angeles, University of California Press, 1968.

*¡mírenlo nomás!*. Poco rigoroso sintatticamente, il monologo interiore si presta a tradurre il flusso dei pensieri del personaggio. Ai segnali sintattici, quali i tempi, si aggiunge la presenza di segnali stilistici che tengono a riprodurre l'immediatezza del discorso orale.

Questa articolazione richiama la tecnica narrativa che rappresenta gli avvenimenti dal punto di vista del personaggio, allontanando l'attenzione del lettore dal narratore. Ma ciò che fa cogliere questo brano come infrazione di tutta una serie di codici narrativi<sup>13</sup> è l'assoluta mancanza di cerniere grammaticali che introducano il passaggio dall'*egli* all'*io*. La transizione dalla III alla I persona è, infatti, data senza nessun avvertimento per il lettore, senza un verbo di comunicazione. L'unico segnale sintattico presente è il passaggio dall'imperfetto al presente. Con il segmento *d* ricomincia il movimento di scissione delle istanze narrative, che giungono alla separazione netta nel segmento *e*. Il monologo interiore diretto è sempre enunciato al tempo presente:

Inútil negarlo. Su hija tiene razón. Pancho va a venir esta noche aunque llueva o truene. Tomó su vestido, la percala viejísima entibiada por el fuego. Todo el santo día dele que te dele a la aguja, preparándolo, preparándose. Vamos a ver si es tan macho como dice. Me las va a pagar. Si pasa algo esta noche no va a quedar nadie en todo el pueblo que no lo sepa, nadie, a ver si le gusta decir las cosas que dice de las pobres locas, hasta las piedras lo van a saber. La Manuela dejó su vestido, puso la vela encima de la mesa del lavatorio, debajo del pedazo de espejo. Comenzó a peinarse. Tan poco pelo. Apenas cuatro mechales que me rayan el casco. No puedo hacerme ningún peinado. Ya pasaron esos días. (p. 48)

Il presente si conferma come tempo mentale<sup>14</sup>. Esso segnala, inoltre, la scomparsa dell'ultima traccia dell'enuncia-

<sup>13</sup> Uno di questi è l'invarianza teoretica del rapporto tra narratore e storia (cfr. G. Genette, *op. cit.*, p. 293).

<sup>14</sup> Così C. Segre definisce il presente del monologo (cfr. *Le strutture e il tempo*. Torino, Einaudi, 1973, pp. 97-98).



zione: la distanza temporale tra storia e discorso. Gli effetti più pregnanti di tale scomparsa sono la conquista del luogo dell'enunciazione da parte del soggetto dell'enunciato. Vi è una sorta di ribaltamento delle posizioni. Il personaggio, relegato nella narrazione in III persona all'*egli* dell'enunciato, si riappropria dell'*io* dell'enunciazione, diventando *altro*, non più solo personaggio, ma non completamente narratore<sup>15</sup>. Ma, quasi nel rifiuto di questa semicoincidenza, la narrazione riprende l'ambiguità, filtrandola attraverso il monologo interiore indiretto che preannuncia il ritorno alla scissione delle istanze. La loro iterata unione è forse solo un incidente del discorso.

I passi di monologo interiore indiretto servono da filtro per il movimento di unione e scissione delle istanze. Non a caso Donoso utilizza l'imperfetto, il tempo del dubbio, dell'incertezza, per la forma narrativa più ambigua. Non emerge, infatti, nessun soggetto, tutti possono essere enuncianti: il narratore, il personaggio, il narratore-personaggio, il personaggio-narratore.

3. *Il discorso: luogo senza confini.* — La strutturazione del discorso narrativo infrange continuamente la topologia delle istanze, come se il testo fosse il luogo senza scena, senza limiti, nel quale si confrontano e si confondono narratore e personaggi. L'equilibrio che si crea all'interno di ogni segmento frastico è rotto non solo dalle transizioni temporali, ma, soprattutto, dalle transizioni della persona del verbo. Difficilmente si potrebbe affermare, per *El lugar sin límites*, che le forme della persona « à travers leur retour *obstiné* tout au long du texte [...] tendent à ancrer les contenus communiqués dans la situation de communication, et à y renouveler sans cesse leur inscription. L'auditeur sait à tout moment s'il est question de lui, du locuteur ou d'autre chose »<sup>16</sup>. La frequenza dei mutamenti di persona grammaticale per designare lo stesso personaggio fa sì

<sup>15</sup> T. Todorov ha, infatti, sottolineato che l'*io* del personaggio non può mai occupare il posto dell'enunciazione: « Dacché il soggetto dell'enunciazione diviene soggetto dell'enunciato, non è più lo stesso soggetto che enuncia: parlare di se stessi significa non essere più se stessi » (*Poetica, cit.*, pp. 129-130).

<sup>16</sup> H. Weinrich, *op. cit.*, p. 27.

che non si cristallizzi la figura di quell'intermediario apparente — il narratore — che garantisce gli avvenimenti narrati. Anche il personaggio è coinvolto nel processo di sfasamento che gli fa perdere la coincidenza con il ruolo di soggetto dell'enunciato. Tuttavia il narratore, garante del discorso, non può essere negato completamente. Se esso scomparisse, dal testo nascerebbe una nuova ipostasi con la stessa funzione. Il sovvertimento dei ruoli non procede dalla negazione assoluta. Se non vuole confermare i ruoli proprio attraverso la loro negazione, il discorso deve aprirsi alla *confusione* dei ruoli. Infranta la linearità della comunicazione, la scrittura cessa di essere effetto di un sapere rassicurante. Il narratore eterodiegetico di *El lugar sin límites* non può diventare completamente personaggio e il personaggio non può assolvere per intero la funzione di enunciante. Narratore e personaggio diventano *totalmente altro*, mai compiuto, mai finito, perché questo *totalmente altro* può, in ogni momento, riconvertirsi in ciò che era prima. La funzione narrativa si relativizza. L'articolarsi del soggetto genera continuamente alterità e fa emergere l'impossibilità della chiusura, della ripetizione del soggetto stesso. Il discorso narrativo rasenta l'illeggibilità perché l'istanza enunciativa, in rapporto alla sua situazione di discorso, ha contenuto fluttuante. Il luogo dell'enunciazione può essere occupato sia dall'*io* del soggetto enunciante, sia dall'*io* del soggetto enunciato, senza che la transizione sia mediata da formule introduttive o che sia data come irreversibile. Ed è la mancanza di limiti alla funzionalità dell'*io* — che non può essere mai fissato in uno statuto definitivo — che sconvolge l'unità trascendentale del soggetto parlante. Il discorso è distribuito tra diverse istanze discorsive che un *io* moltiplicato può occupare simultaneamente.

4. *La temporalità dell'enunciazione.* — Oltre la funzione rilevata da G. Genette<sup>17</sup>, nel romanzo di Donoso il tempo del verbo permette il movimento di unione e scissione delle istanze narrative, nel gioco di disgregazione dell'*io*.

<sup>17</sup> Questa si esplica nella determinazione temporale della storia in rapporto all'atto narrativo (cfr. *op. cit.*, pp. 262-274).

Nei sintagmi con dominanza temporale del passato remoto, il soggetto dell'enunciazione, come si è visto, è nettamente scisso dal soggetto dell'enunciato. Non solo è scisso, ma l'enunciante si pone al di fuori della storia narrata — testimone e relatore della vicenda — e si identifica con l'uno extratestuale, l'autore, che organizza il racconto. In tal modo, grazie alla sua stabilità, l'enunciante garantisce la storia narrata e persuade il lettore della veridicità del racconto. L'emittente della narrazione si pone come emittente della verità. E proprio questi meccanismi narrativi che situano il discorso in un'area di mediazione di reale e di verosimiglianza convogliano la pratica di lettura al consumo del reale e non alla produzione di significato<sup>18</sup>. Instaurando una gerarchia dei fatti, il passato remoto pone l'evento narrato come precedente l'atto narrativo che si presenta come « un atto chiuso, definito, sostantivato »<sup>19</sup>. La narrazione non può, così, intaccare il fatto; è un significante continuamente trasceso dal significato. L'enunciazione al passato si appropria del fittizio per renderlo verosimile<sup>20</sup>. Si veda, ad esempio, il brano nel quale sono descritti in analessi extradiegetica<sup>21</sup> i preparativi per la festa in onore di don Alejandro Cruz, il latifondista del villaggio che truffa e indebita i vignaioli per costringerli a votare per lui:

Las mujeres del pueblo se pusieron de acuerdo de no protestar por tener que quedarse en sus casas esa noche, sabiendo per-

<sup>18</sup> Cfr. J. Kristeva, *La produttività detta testo*, in *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*. Milano, Feltrinelli, 1978.

<sup>19</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*. Milano, Lerici, 1966, p. 45.

<sup>20</sup> E. Benveniste distingue due sistemi enunciativi: l'enunciazione storica e l'enunciazione del discorso. La prima caratterizza « la presentazione dei fatti sopravvenuti in un certo tempo, senza alcun intervento del parlante nella narrazione » ed è delimitata temporalmente in quanto si costituisce su una triplice relazione temporale: aoristo, imperfetto e piuccheperfetto. La seconda presenta, invece, come tempi fondamentali, il presente, il futuro e il perfetto. In un sistema linguistico che non si serve dell'aoristo l'enunciazione storica si definisce unicamente per la distanza che essa pone tra l'evento e la sua narrazione e per l'uso delle persone del verbo. (cfr. *Problemi di linguistica generale*. Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 283-308).

<sup>21</sup> Per la definizione di analessi e di prolessi, cfr. G. Genette, *op. cit.*, pp. 81-134.

fectamente que todos los hombres iban donde la Japonesa. La esposa del jefe de Estación, la del sargento de Carabineros, la del maestro, la del encargado de Correos, todas sabían que iban a festejar el triunfo de don Alejandro Cruz y sabían dónde y cómo lo iban a festejar. Pero porque se trataba de una fiesta en honor del señor y porque cualquier cosa que se relacionara con el señor era buena, por esta vez no dijeron nada. Esa mañana habían visto bajar del tren de Talca a las tres hermanas Farías, gordas como toneles, retacas, con sus vestidos de seda floreada ciñiéndoles las cecinas como zunchos, sudando con la incomodidad de tener que transportar las guitarras y el arpa. (p. 64)

La particolarità della narrazione di Donoso, tuttavia, risiede nella rottura del sistema temporale chiuso mediante l'introduzione del presente. L'uso di questo tempo nell'enunciazione avvicina l'atto narrativo al tempo del fatto narrato, rendendo i due livelli — quello del discorso e della storia — quasi isotopici.

Il sistema narrativo basato sulla dominanza temporale del presente differisce dal precedente anche nell'utilizzazione della persona del verbo. Mentre i sintagmi al passato non prevedono forme autobiografiche, perché il narratore non interviene minimamente sul narrato — la terza persona è, infatti, un'assenza di persona<sup>22</sup> —, l'enunciazione al presente utilizza tutte le forme della persona del verbo, « il parlante oppone una non-persona egli a una persona io/tu »<sup>23</sup>. Nei sintagmi al presente l'io assume l'enunciazione occupando il vuoto lasciato dall'egli, dalla non-persona. La distanza temporale, a cui sono posti i fatti, viene frantumata dall'emergere dell'isotopia temporale tra discorso e fatto narrato. Introdurre il presente significa interrompere l'articolazione di un contenuto concluso, senza ombre, e immergere il significato nel dubbio e nell'ambiguità di ciò che non è ancora stato. Analoga funzione ha il perfetto discorsivo il cui riferimento temporale non è il momento concluso del

<sup>22</sup> Cfr. E. Benveniste, *op. cit.*, p. 288.

<sup>23</sup> *Ivi.*



fatto narrato, ma è il momento del discorso. Il perfetto discorsivo, come scrive Benveniste<sup>24</sup>, non si definisce direttamente in rapporto con l'evento, ma è filtrato da un discorso che evoca, che riaggancia al presente, per rimetterlo in discussione, un fatto che, dal momento in cui è rivissuto nel, e per mezzo del discorso, non può più cristallizzarsi in Storia. Eccone un chiaro esempio:

...Pero una vez no tirité. El cuerpo desnudo de la Japonesa Grande, caliente, ay, si tuviera ese calor ahora, si la Japonesa lo tuviera para así no necesitar otros calores, el cuerpo desnudo y asqueroso pero caliente de la Japonesa Grande rodeándome, sus manos en mi cuello y yo mirándole esas cosas que crecían allí en el pecho como si no supiera que existían, pesadas y con puntas rojas a la luz del chonchón que no habíamos apagado para que ellos nos miraran desde la ventana. Por lo menos esa comprobación exigieron. Y la casa sería nuestra. Mía. Y no en medio de esa carne, y la boca de esa mujer borracha que buscaba la mía como busca un cerdo en un barrial aunque el trato fue que no nos besaríamos, que me daba asco, pero ella buscaba mi boca, no sé, hasta hoy no sé por qué la Japonesa Grande tenía esa hambre de mi boca y la buscaba y yo no quería y se la negaba frunciéndola, mordiéndole los labios ansiosos, ocultando la cara en la almohada, cualquier cosa porque tenía miedo de ver que la Japonesa iba más allá de nuestro pacto y que algo venía brotando y yo no... Yo quería no tener asco de la carne de esa mujer que me recordaba la casa que iba a ser mía con esta comedia tan fácil pero tan terrible, que no comprometía a nada pero... y don Alejo mirándonos. ¿Podíamos burlarnos de él? Eso me hacía temblar. ¿Podíamos? ¿No moriríamos, de alguna manera, si lo lográbamos? Y la Japonesa me hizo tomar otro vaso de vino para que pierdas el miedo y yo tomándomelo derramé medio vaso en la almohada junto a la cabeza de la Japonesa cuya carne me requería, y otro vaso más. Después ya no volvió a decir casi nada. Tenía los ojos cerrados y el írimmel corrido y la cara sudada y todo el cuerpo, el vientre mojado sobre todo, pegado al mío y yo encon-

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*.

trando que todo esto está de más, es innecesario, me están traicionando, ay qué claro sentí que era una traición para apresarme y meterme para siempre en un calabozo porque la Japonesa Grande estaba yendo más allá de la apuesta con ese olor, como si un caldo brujo se estuviera preparando en el fuego que ardía bajo la vegetación del vértice de sus piernas, y ese olor se prendía en mi cuerpo y se pegaba a mí, el olor de ese cuerpo de conductos y cavernas inimaginables ininteligibles, manchadas de otros líquidos, pobladas de otros gritos y otras bestias, y este hervor tan distinto al mío, a mi cuerpo de muñeca mentida, sin hondura, todo hacia afuera lo mío, inútil, colgando, mientras ella acariciándome con su boca y sus palmas húmedas, con los ojos terriblemente cerrados para que yo no supiera qué sucedía adentro, abierta, todo hacia adentro, pasajes y conductos y cavernas y yo allí, muerto en sus brazos, en su mano que está urgiéndome para que viva, que sí, que puedes, y yo nada, y en el cajón al lado de la cama el chonchón silbando apenas casi junto a mi oído como en un largo secreteo sin significado. (pp. 106-107)

È evidente come il movimento della narrazione verso il passato sia continuamente sospeso. Si crea una pulsione costante del narrato verso l'atto di scrittura. Il perfetto del discorso del personaggio, proprio per l'interferenza della pulsionalità che si crea nella rappresentazione, non può essere ricondotto al perfetto del passaggio citato precedentemente. Mentre il passato *storico* sta a indicare un inevitabile ritorno all'origine, al luogo della legge, il perfetto *discorsivo* introduce un'indicazione sovversiva della gerarchia dei tempi e dei fatti. Esplicitata la relazione di persona, le forme verbali diventano scgettive e il punto focale si sposta dal momento del fatto alla narrazione che di esso fa il personaggio. Il narratore si è eclissato dal procedimento scritturale e la narrazione ha perso il suo punto di emissione unitario.

5. *L'articolazione del soggetto*. — Il soggetto, a causa dei mutamenti di voce<sup>25</sup>, slitta per l'impossibilità di inserirsi in

<sup>25</sup> Adotto la definizione di *voce* proposta da G. Genette che la intende come

una disposizione grammaticale che lo articoli o, meglio, che lo produca come stereotipia. Questo *io* che non si lascia iscrivere in un registro unico indica il superamento dell'*io*, la dissoluzione del soggetto. Il discorso allora manifesta la forza creativa e distruttiva che gli è propria. Si tratta, qui, di una forza totalmente sganciata dal contenuto, in quanto la strutturazione del significante è, da sola, ideologica<sup>26</sup>.

Donoso oppone a tutto ciò che si presenta come sistematico, concluso, una dissoluzione: il sacrificio dell'identità, la frattura del sistema ideologico che su di essa pone la sua base. Consumata questa negazione, Donoso libera le maschere e costruisce un discorso necessariamente frammentario che si apre all'irruzione del Carnevale. E il Carnevale, con la sua forza sovversiva, non si limita a infrangere la supposta unità dell'*io*, ma preclude ogni intervento che tenda alla saturazione del soggetto. L'unità del soggetto — quell'unità assicurata da un *io*-feticcio — svanisce per lasciare posto alla molteplicità, alla differenza. Il soggetto, in *El lugar sin límites*, si realizza incompiuto.

I moduli narrativi adottati da Donoso<sup>27</sup> sfuggono a ogni tentativo di definizione esauriente perché ogni volta che si giunge a cogliere la struttura del discorso, questa si sbriciola, trascinandolo nella dissoluzione il soggetto cui si era riusciti a dare uno statuto. In questo modo, la parola critica si vede limitata poiché, non riuscendo a definire, a intervenire, con la sua capacità di ripetizione, sul testo, si manifesta inadeguata. La narrazione, sfuggendo a ogni costrizione che tenda a instaurare l'uno, l'identico, avvia il soggetto verso l'altro attraverso un « lungo processo di identificazioni e di rigetti, di appropriazioni e di

« l'aspetto dell'azione verbale considerata nei suoi rapporti col soggetto » (op. cit., p. 260).

<sup>26</sup> A proposito del rapporto tra significante e significato e, in particolare, della predominanza del significante sul significato, si veda J. Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 25-29, 364, 461-463, 492-500, 685-686, 702. Sugli effetti di forma e sulla loro funzione ideologica si è soffermato J. P. Faye, *Introduzione ai linguaggi totalitari*. Milano, Feltrinelli, 1975.

<sup>27</sup> Questa pratica narrativa è comune anche a *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona, Seix Barral, 1970 e, limitatamente ad alcuni passaggi, all'ultimo romanzo di Donoso, *Casa de campo*. Barcelona, Seix Barral, 1978.

respinte, in modo che tale processo permetta al soggetto di spostare, fosse pure infinitamente, la linea di demarcazione in cui era fissato prima, senza potersi mantenere in essa, in modo che, dunque, tale processo permetta al soggetto di dire qualcosa di più, di non essere lo stesso »<sup>28</sup>. Il discorso ha, così, fatto proprio l'atto di dissacrazione del Carnevale: tutto ciò che si presenta come unico, esemplare, compiuto, sancito dal potere, viene capovolto e intaccato nella logica carnevalesca delle profanazioni, delle cose al rovescio, del rinnovamento purificatore e propiziatorio<sup>29</sup>.

6. *Lo spazio*. — Anche il luogo in cui è ambientato *El lugar sin límites*, come accadrà per Marulanda di *Casa de campo* (1978)<sup>30</sup>, il più recente romanzo di Donoso, condensa profonde valenze carnevalesche. Sia Marulanda sia *La Estación* dimostrano la loro eccezionalità: l'una diventata luogo senza leggi e senza autorità, « tiempo anómalo [...] propicio para las violencias y las venganzas » (p. 147), l'altra localizzata alla frontiera tra l'esistenza e la non esistenza, tra la realtà e la fantasmagoria. Entrambe sono, in qualche modo, private di stabilità e entrambe riproducono situazioni eccezionali<sup>31</sup>. Lo spazio acquisisce un valore supplementare conforme alla tematica carnevalesca: la soglia, la porta, il confine<sup>32</sup> hanno il significato di punto in cui ha luogo la crisi, il cambiamento radicale, in cui le decisioni sono prese e le barriere della proibizione infrante. Non a caso, in *El lugar sin límites*, i punti focali del discorso del personaggio convergono nel passato. In 131 pagine di lunghezza del romanzo, le analessi esterne sono quaranta.

<sup>28</sup> J. Kristeva, *La traversata dei segni*, in AA. VV., *Materia e pulsione di morte*. Venezia-Padova, Marsilio, 1975, p. 179.

<sup>29</sup> Lo studio della forza sovversiva del Carnevale si deve a M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Einaudi, Torino, 1968 e *L'œuvre de François Rabelais et la culture au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970.

<sup>30</sup> Cito dall'edizione Seix Barral pubblicata a Barcellona nel 1978.

<sup>31</sup> In *Casa de campo*, l'assenza degli adulti e, in *El lugar sin límites*, l'inevitabile prossima distruzione.

<sup>32</sup> Si noti che Marulanda è separata dai territori degli antropofaghi solo da una recinzione che i diabolici cugini abatteranno.



Su dodici capitoli, due (il VI e il VII) sono completamente analettici. Contribuisce a rafforzare l'andamento iterativo della narrazione l'assenza totale di prolessi esterne. La memoria diventa il luogo in cui è situato, per il personaggio, il reale. Diventato *altro*, il reale assume scansioni oniriche e cala il personaggio in uno sdoppiamento. Nel monologo delle pp. 106-107 la Manuela del ricordo si pone, nei confronti di Manuela che ricorda, come un doppio. La scissione che si opera tra l'attore e il testimone interessa quasi tutti i personaggi. L'attore che si condensa attraverso la memoria del testimone si produce come apparizione fantasmale. Il personaggio si costituisce nel suo desiderio di perdersi nell'*altro* onirico.

7. *Il personaggio e il nome proprio.* — Se, leggendo un romanzo, si ha spesso l'impressione di avere a che fare con persone reali, non bisogna, tuttavia, dimenticare che il personaggio è un *luogo* del testo, non *persona* ma *figura* intesa come « rete impersonale di simboli trattata sotto un nome proprio »<sup>33</sup>. Il personaggio riunisce un certo numero di componenti che si presumono, al fine di assicurare la leggibilità del testo, invariante<sup>34</sup>. Un elemento essenziale per la coerenza interna del testo è la stabilità del nome proprio e della combinazione dei semi che al nome proprio si riferiscono. In altri termini, il nome proprio si presenta come un condensato di tratti testuali. Il nome proprio, in primo luogo, aiuta il lettore a riconoscere il sesso biologico del personaggio. Essendo questi un sistema di equivalenze<sup>35</sup>, un nome femminile rinvierà a un referente femminile e viceversa. La concordanza stabile tra nome proprio e ruolo (e sesso) contribuisce alla verosimiglianza, alla *realtà* del narrato. Il testo si delinea, così, come autoconferma-zione degli elementi testuali. Ma con Manuela emerge una coincidenza mancata tra il nome proprio e i tratti testuali che designano il personaggio. Il romanzo si inizia così:

<sup>33</sup> R. Barthes, *S/Z*. Torino, Einaudi, 1973, p. 89.

<sup>34</sup> Cfr. P. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in AA.VV., *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977.

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, p. 144.

La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas y volcándose hacia el lado opuesto de donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj. Cinco para las diez. Misa de once. Las lagañas latigudas volvieron a sellar sus párpados en cuanto puso el reloj sobre el cajón junto a la cama. Por lo menos media hora antes que su hija le pidiera el desayuno. Frotó la lengua contra su encía des poblada: como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido. Por tomar tanto chacolí para apurar a los hombres y cerrar temprano. Dio un respingo — ¡claro! — abrió los ojos y se sentó en la cama: Pancho Vega andaba en el pueblo. Se cubrió los hombros con el chal rosado revuelto a los pies del lado donde dormía su hija. (p. 9)

Il luogo del personaggio è dato, qui, dal nome femminile e da attributi neutri che, essendo collegati al nome femminile, per la regola della stabilità della combinazione del nome e dei semi, vengono letti al femminile. Più avanti, al nome femminile è accostato un oggetto maschile:

La Manuela se levantó de la cama y comenzó a ponerse los pantalones. (p. 10)

Poche righe dopo, invece, compare un « vestido colorado con lunares blancos » (p. 10) che Manuela indossa per danzare. L'oggetto maschile (i pantaloni) può, allora, essere letto anche esso al femminile. La connotazione femminile del personaggio è confermata da funzioni femminili. Anche il desiderio erotico che emerge dai monologhi ha componenti marcatamente femminili:

En su maleta, debajo del catre, además de su vestido de española tenía unas plumas lloronas bastante apolilladas. La Ludo se las regaló hacía años para consolarla porque un hombre no le hizo caso... cuál hombre sería, ya no me acuerdo (uno de los tantos que cuando joven me hicieron sufrir). Si la fiesta se componía y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas aunque pareciera un espantapájaros y nada tuvieran que ver con su número de baile español. Para que la gente se riera, nada más, y la risa me envuelve

y me acaricia y los aplausos y las felicitaciones y las luces, venga a tomar con nosotros mijita, lo que quiera, lo que quiera para que nos baile otra vez. (pp. 14-15)

La scrittura fa così convergere in un luogo femminile nome, funzioni e attributi. Ma questa convergenza si rivela presto effimera. Il lettore vede continuamente slittare la risposta alla domanda che si pone: chi è Manuela? Solo a p. 46 i rinvii hanno termine. Manuela sospende l'indecidibile e si consolida in un attributo con connotazione di sesso biologico precisa: *padre*. Manuela è padre. L'indeterminatezza iniziale sfocia in uno svelamento. Caratterizzato, prima, da una possibile femminilità, il personaggio, ora, assume la funzione maschile della riproduzione. Il lettore è, a questo punto, costretto a trovare un termine medio. Se Manuela è sempre stata significata al femminile e si rivela uomo, la connotazione sessuale del personaggio non può che essere l'omosessualità. Una nuova non-coincidenza, un altro sfasamento tra connotazione sessuale e funzione (ora, la riproduzione). Il soggetto, pur avendo assunto un predicato (padre), non può esservi fissato. E neppure, l'altro predicato (omosessuale) può condurre alla determinazione totale del personaggio<sup>36</sup>.

Anche in Pancho Vega, uomo brutale che non perde occasione per mettere in mostra la propria forza, si delinea — con modalità più velate, ma non meno significative — una non-coincidenza. Nel maschio sempre pronto all'ostentazione fallica del suo camion nuovo emerge un desiderio erotico non conforme alla norma, al suo sesso biologico. Dopo aver considerato ironicamente la danza di Manuela, viene egli stesso

<sup>36</sup> La non-coincidenza del personaggio è rilevata, pur con sfumature diverse, da S. Sarduy attraverso le *inversioni* di Manuela. Egli, infatti, afferma: « La inversión central, la de Manuel, desencadena una serie de inversiones: la sucesión de éstas estructura la novela. En este sentido, *El lugar sin límites* continúa la tradición mítica del « mundo al revés » que practicaron con asiduidad los surrealistas. El significado de la novela, más que el travestismo, es decir, la apariencia de inversión sexual, es la inversión en sí; una cadena metonímica de vuelcos, de desenlaces transpuestos, domina la progresión narrativa » (*Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 44).

coinvolto nello spettacolo goyesco: è emersa in lui la pulsione omoerotica:

Pancho, de pronto, se ha callado mirando a la Manuela. A eso que baila allí en el contro, ajado, enloquecido, con la respiración arrítmica, todo cuencas, oquedades, sombras quebradas, eso que se va a morir a pesar de las exclamaciones que lanza, eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta, eso está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea sólo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá... el viejo maricón que baila para él y él se deja bailar y que ya no da risa porque es como si él, también, estuviera anhelando. Que Octavio no sepa. No se dé cuenta. Que nadie se dé cuenta. Que no lo vean dejándose tocar y sobar por las contorsiones y las manos históricas de la Manuela que no lo tocan, dejándose sí, pero desde aquí desde la silla donde está sentado nadie ve lo que le sucede debajo de la mesa, pero no puede ser, no puede ser y toma una mano dormida de la Lucy y la pone allí, donde arde. El baile de la Manuela lo soba y él quisiera agarrarla así, así, hasta quebrarla, ese cuerpo olisco agitándose en sus brazos y yo con la Manuela que se agita, apretando para que no se mueva tanto, para que se quede tranquila, apretándola, hasta que me mire con esos ojos de redoma aterrados y hundiendo mis manos en sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa. (pp. 126-127)

8. *Il microdialogo nell'enunciato*. — I mutamenti di voce, che hanno luogo nell'enunciazione e che infrangono la topologia delle istanze narrative, sono accompagnati da mutamenti paralleli nell'enunciato. La mancanza di un punto di riferimento unitario, denunciata dallo sfasamento del soggetto enunciante, nell'enunciato si manifesta attraverso la ritorzione su se stessa della parola del personaggio che propone una molteplicità di visioni<sup>37</sup>. All'interno del monologo di ogni personaggio emerge

<sup>37</sup> Il punto di vista o centro di narrazione concerne unicamente il personaggio



la focalizzazione dell'interlocutore, sia esso immaginario o reale<sup>38</sup>, che genera ripetuti mutamenti di punto di vista. Il personaggio, cioè, non si pone come supporto di un significato omogeneo, costruito attorno al soggetto, ma si produce sia come interrogazione rivolta verso l'altro — l'interlocutore —, sia come ripetizione. Viene così a mancare, anche all'interno dell'enunciato, il punto di ancoraggio di qualsiasi contenuto che si ponga come totalitario, esclusivo.

Il personaggio, introducendo la dimensione del doppio nel suo discorso, coagula focalizzazioni multiple e frammentarie. Coinvolto dalla parola che lo produce, il soggetto dell'enunciato intrattiene un rapporto dialogico con gli altri personaggi. Si veda, ad esempio, il seguente monologo che condensa una dialogizzazione portata al parossismo:

- ( $\alpha$ ) — Usted me tiene que defender si viene Pancho.  
 (a) La Manuela tiró las horquillas al suelo. (b) Ya estaba bueno. ¿Para qué seguía haciéndose tonta? ¿Quería que ella, la Manuela, se enfrentara con un machote como Pancho Vega? Que se diera cuenta de una vez por todas y que no siguiera contándose el cuento... (c) sabes muy bien que soy loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tu pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como una gallina en cuanto llegue Pancho. (d) Culpa suya so es por ser su papá. Él no hizo la famosa apuesta y no había querido tener nada que ver con el asunto. Qué se le iba a hacer. (e) Después de la muerte de la Japonesa Grande te he pedido tantas veces que me des mi parte para irme, qué sé yo dónde, siempre habrá alguna casa de putas donde trabajar por ahí... pero nunca has querido. Y yo tampoco. (f) Fue todo culpa de la Japonesa Grande, que lo convenció

ed è la focalizzazione che orienta la prospettiva narrativa (cfr. G. Genette, *op. cit.*, p. 233).

<sup>38</sup> Nella presenza della parola dell'interlocutore nel discorso del personaggio, T. Todorov rileva l'utilizzazione di una figura formale del linguaggio, l'*occupazione* che consiste, secondo Fontanier « à prévenir ou à rejeter d'avance une objection que l'on pourrait essayer ». (citato da T. Todorov, *Langage et littérature*, in *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1971, p. 35).

— que se iban a hacer ricos con la casa, que qué importaba la chiquilla, y cuando la Japonesa Grande estaba viva era verdad que no importaba porque a la Manuela le gustaba estar con ella... (g) pero hacía cuatro años que la enterraron en el cementerio de San Alfonso porque este pueblo de porquería ni cementerio propio tiene y a mí también me van a enterrar ahí, y mientras tanto, aquí se queda la Manuela. Ni suelo en la cocina: barro. (h) ¿Así es que para qué la molestaba la Japonesita? Si quería que la defendieran, que se casara, o que tuviera un hombre. Él... bueno, ya ni para bailar servía. El año pasado, después de lo de Pancho, su hija le gritó que le daba vergüenza ser hija de un maricón como él. Que claro que le gustaría irse a vivir a otra parte y poner otro negocio. Pero que no se iba porque la Estación El Olivo era tan chica y todos los conocían y a nadie le llamaba la atención [...]. (i) Aquí en El Olivo, escondiéndonos... bueno, bueno, chiquilla de mierda, entonces no me digas papá. (l) Porque cuando la Japonesita le decía papá, su vestido de española tendido encima del lavatorio se ponía más viejo, la percala gastada, el rojo desteñido, los zurcidos a la vista, horrible, ineficaz, y la noche oscura y fría y larga extendiéndose por las viñas, apretando y venciendo esta chispita que había sido posible fabricar en el despoblado, (m) no me digas papá, chiquilla huevona. Dime Manuela, como todos. ¡Qué te defiende! Lo único que faltaba. ¿Y a una, quién la defiende? No, uno de estos días tomo mis cachivaches y me largo a un pueblo grande como Talca. Seguro que la Pecho de Palo me da trabajo. (n) Pero eso lo había dicho demasiadas veces y tenía sesenta años. (o) Siguió escarmenando el pelo de su hija.

( $\beta$ ) — ¿Para qué te voy a defender?

È la reazione di Manuela alla richiesta di aiuto da parte della figlia, la Japonesita. I confini del monologo sono dati dai due segmenti frastici che appartengono al dialogo vero e proprio tra Manuela e la figlia ( $\alpha$  e  $\beta$ ) e che hanno connessione semantica (richiesta di aiuto/rifiuto). La parola di Manuela ricostruisce le intonazioni della figlia alle quali sovrappone le proprie. La presenza dell'*altro* nel monologo consente al per-

sonaggio di sperimentare, di verificare i suoi desideri e impedisce che la significazione si cristallizzi. I sintagmi *i* e *l* sono importanti perché permettono di collocare questo monologo in un momento di scelta e verifica esistenziale del personaggio. Manuela, rifiutando di essere chiamata *papà*, afferma di essere donna. La certezza dell'affermazione si affievolisce, però, quando Manuela si pone in dialogo con se stessa, quando cioè, l'interlocutore cessa di essere esterno e si insinua nel discorso del personaggio stesso. Il movimento di interiorizzazione del contrasto è particolarmente evidente nel monologo seguente:

La Manuela terminó de arreglar el pelo de la Japonesita en la forma de una colmena. Mujer. Era mujer. Ella se iba a quedar con Pancho. Él era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo. Una loca aficionada a las fiestas y al vino y a los trapos y a los hombres. Era fácil olvidarlo aquí, protegido en el pueblo — sí, tiene razón, mejor quedarnos. Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído encima una gota de agua y él entonces se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, nada más, este gran borrón de agua en que naufraga. (p. 52)

Il personaggio si propone con un'unica determinazione precisa: la molteplicità. Il dialogo interno al suo discorso impedisce che si definiscano i confini semantici del portatore stesso del discorso.

9. *Il nome proprio e l'identità.* — Da uno stadio di relativa sicurezza iniziale in cui Manuela si significa sempre al femminile (« la pelada era mujer como ella », p. 24) avviene una transizione a uno stadio di incertezza denunciata dal monologo di p. 52. Manuela perde la capacità di definirsi. Manuel o Manuela? « La Manuela nomás, la que puede bailar hasta la madrugada y hacer reír a una pieza llena de borrachos... » (p. 110). Di fronte alle minacce e alle percosse di Pancho Vega e di Octavio, emerge un ritorno alla certezza:

Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él, Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror. (p. 130)

Certezza di essere uomo, dunque, e non donna. Con questa affermazione si chiuderebbe la parabola percorsa dalla coscienza che il personaggio ha di sé. Ma il risveglio di Manuela cela la chiusura nel nome proprio, Manuel González Astica. È così preclusa la polivalenza del nome d'arte Manuela — il nome d'arte, infatti, presuppone l'infinitizzazione dell'enigma dell'identità — e il nome proprio determina l'uniformazione del personaggio a un significante maschile, la prescrizione del limite alla sua potenzialità. La certezza di identità che ne deriva non può che aprirsi all'irruzione della Morte. Il nome proprio è il segno della paralisi totale del soggetto. Elusa l'ambiguità, l'equivocità del nome d'arte, il soggetto si irrigidisce e deve forzatamente optare per lo spazio della Morte: lo spazio polisemico della vita gli è stato negato dall'assunzione del nome proprio.

E Manuel González Astica non può non soccombere. La sua sopravvivenza comporterebbe l'adesione alla norma, alla legge che permette la trasgressione solo nella sua funzionalità. Le ambiguità, i tentennamenti esistenziali di un personaggio al quale — alla fine del testo — vengono riconosciuti un nome e un cognome, una precisa definizione sessuale, starebbero a indicare la ricerca di un'unità originaria e il suo raggiungimento finale farebbe assumere all'oscillare del soggetto una connotazione negativa. Ma le ambiguità non si risolvono mai nel testo. Quando l'emergere di una presunta identità potrebbe occultarle attraverso la loro funzionalizzazione a una finalità monologica, sopraggiunge la Morte, il marchio della differenza. Non potendo più essere un'ambiguità, un diverso Manuel/Manuela si apre alla diversità più marcata, alla Morte. E ancora, la sua morte non è data come un fatto chiuso, ma come un processo, uno scorrere di sensazioni:

[...] la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un



animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozarse y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolmente. (pp. 132-133)

10. *La maschera e il volto*. — Sono cadute le apparenze, la maschera fatta di ambiguità sessuale. Ma dopo la maschera, con la Morte, cade anche il volto del personaggio. La diegesi non ha percorso un cammino di agnizione destinato a condurre allo svelamento dell'essenza del personaggio in opposizione alla sua apparenza. Scandagliate le profondità del rapporto tra *l'essere* e *l'apparire*, Donoso dimostra l'impossibilità di giungere a una determinazione assoluta dell'essenza e dell'apparenza. Una maschera che cade, lasciando la testa al suo posto, evidenzia il meccanismo di autonegazione del mascheramento inteso come fissazione dei canoni di verità e menzogna<sup>39</sup>. Un rapporto negativo con la maschera genera il travestimento che si propone come involucro falso dietro il quale si nasconde un'unità, un'individualità definita, circoscritta e, soprattutto, pretesa vera. Una maschera, che cade senza lasciare dietro di sé altro che il vuoto, fa emergere, invece l'illusorietà di un *io* unico al di là delle apparenze frammentarie e discontinue. La maschera assume, così, un ruolo positivo e generatore nello spazio di liberazione dai significati, di liberazione dei significanti. Il travaglio del soggetto, riflesso nelle lacerazioni emerse al livello del discorso narrativo, si inserisce nell'esperienza carne-

<sup>39</sup> Cfr. G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, Milano, Bompiani, 1974, p. 84.

valesca dell'essere che fa scaturire maschere mai staccate completamente dal volto. Il movimento ludico di sostituzione impedisce il cristallizzarsi di un'essenza (di una verità) contrapposta a un'apparenza (a una falsità) e svela che il soggetto non ha dimora fissa nel suo perdersi e ritrovarsi.

La tematica della maschera che non nasconde nulla è riconoscibile anche in un altro romanzo di Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* (1970)<sup>40</sup>. La maschera che si dissolve, trascinandosi con sé ciò che si presume le faccia da supporto, la sostanza, si ripropone qui chiaramente. Il protagonista del romanzo, il Mudito, indossata la maschera in cartapesta del Gigante — usata dai ragazzi del quartiere per fare all'amore con Iris, la ragazza di cui è innamorato il Mudito —, si cancella dalla profondità per diventare gioco fissato nell'interruzione della comoda, unica individualità.

Mi cabeza vuela por el aire [...] y sigo volando, volando liviano convertido en chonchón, volando de mano en mano hasta que alguien me deja caer al suelo. El golpe me magulla una oreja. [...] y yo no tengo manos para defenderme ni piernas para huir, sólo ojos para mirar y esta fina piel de pintura para sentir los golpes. [...] Aniceto me da una patada en medio de la cara, su pie se incrusta en mi carne desgarrada que apresa ese pie que me está deshaciendo, ya no tengo rostro otra vez, mis facciones han comenzado a disolverse, van a desaparecer, apenas veo con mis ojos trizados, voy a quedar ciego, pero no ciego porque nada de mí va a quedar [...]. ... es lo único que queda, a eso estoy reducido, mi enorme nariz transformada en falo, soy un falo lacio, hueco, de cartón piedra, nada más, yo entero flácido sin sangre ni nervios [...] miren los pedazos en el suelo, todos los trozos plomizos de la cabeza del Gigante que era tan bonita, no, no me destrocen eso, sólo eso queda de mí, déjenmelo, se arrebatan el falo uno de los otros, me rajan peleándose mi falo magnífico, en dos, en tres pedazos, ya no queda nada... (pp. 110-115)

<sup>40</sup> Citerò dall'edizione indicata nella nota 27.

Questo rapporto con la maschera sottende il capovolgimento, la trasgressione del percorso gnoseologico che si sviluppa in una traiettoria ascensionale di appropriazione graduale della verità. La scomparsa della profondità fa sì che lo spazio delle apparenze si produca come superficie non limitata, in cui la significazione non è più data dal collegamento con una dimensione sovrasensibile, ma dal rapporto che si instaura tra gli elementi distribuiti sulla stessa superficie<sup>41</sup>. La profondità, il senso nascosto sono assenze.

Ma Donoso non fa della maschera l'essenza unica del tutto. Se così fosse, l'essere, pur nell'esteriorizzazione totale, sarebbe riproposto come unità. Rifiutando l'esperienza della maschera totalizzante che si era delineata in *El obscuro pájaro de la noche*, *El lugar sin límites* fa scaturire figure attraversate da un processo di ripetizione quasi infinito. I personaggi acquistano consistenza solo nella loro molteplicità, nelle contraddizioni non risolte.

Il gioco che si instaura tra l'essere e l'apparire dei personaggi non solo contesta i segni di identità, ma impedisce che si condensino i segni della maschera. Appena si delinea il mascheramento, Donoso recupera la dimensione verticale che conduce, inevitabilmente, al rifiuto dell'esteriorizzazione globale della sostanza nella maschera. La maschera totalizzante, infatti, non sarebbe meno costrittiva che un'identità.

Maria Grazia Pesce Massa

<sup>41</sup> Cfr. J. L. Baudry, *Écriture, fiction, idéologie*, in AA.VV., *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil, 1968, pp. 133-136.

#### FORTUNA CRITICA DI MACHADO DE ASSIS: UNA SOCIETÀ ALLO SPECCHIO?

Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque são extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão.

Antônio Cândido, 1968

I. L'epigrafe, spigolata fra gli scritti critici di Antônio Cândido, studioso fra i più attenti dei riflessi « sociali » delle grandi opere del pensiero umano, può aiutarci a penetrare il perché della « gran voga » di cui gode oggi in Brasile, a tutti i livelli, uno scrittore come Machado de Assis, emblematico specchio di una società brasiliana ottocentesca e borghese che si credeva definitivamente scomparsa, insensibile com'era — o come appariva — alle istanze sociali e politiche che ora scuotono la realtà brasiliana ad ogni suo livello.

Perché in una società come questa, nel Brasile 1979, l'opera di Machado de Assis continua ad esercitare un'influenza tanto notevole? Basti pensare alla quantità di ristampe dei suoi libri, specialmente romanzi e racconti, che vengono utilizzati da un pubblico sempre più vasto e, parallelamente, al numero di studi critici che sotto forma di saggi, monografie, articoli e tesi di laurea o di dottorato vanno ad arricchire costantemente una già vasta bibliografia.

Se quanto dice Antônio Cândido è vero, bisognerà capire che cosa il pubblico odierno ricerchi nell'opera di Machado e anche quali nuovi significati il lettore d'oggi ritrovi in un'opera da lui apparentemente così lontana. Un modo per penetrare il significato di questo « revival » machadiano, e in un certo senso il modo per noi più corretto, è quello di ripercorrere sia pure per sommi capi l'itinerario della critica, considerando che il critico è sempre, come dice Dámaso Alonso, anzitutto un lettore.



Luciana Stegagno Picchio nella sua *Letteratura Brasileira* afferma che

« la storia della fortuna critica di Machado è un po' la storia della critica in Brasile »<sup>1</sup>.

Ampliando il discorso, si può dire che la storia della fortuna critica di Machado rispecchia le diverse tappe della dinamica culturale del Brasile in questi ultimi settanta anni.

2. Nella prima fase, quando Machado era ancora vivo e negli anni immediatamente successivi alla sua morte, prevalse nella critica (sulla scia di un Verissimo che dopo l'incomprensione stroncatoria di Sílvio Romero intese per primo la grandezza di Machado e ne valorizzò l'opera « stilisticamente »), l'immagine di uno scrittore ricco di humour, portato alle sentenze morali e alle riflessioni dettate da un profondo pessimismo, dotato di uno stile raffinato e pungente ma sempre contenuto nei limiti di una composta eleganza<sup>2</sup>.

Questa immagine « filosofante » dell'opera di Machado, strettamente connessa all'apologo edificante del Machado che dalla povertà dell'infanzia riesce ad « elevarsi » fino alle più alte vette della aristocrazia del pensiero, trova la sua cristallizzazione nelle opere di Alfredo Pujol e di Graça Aranha. Come dice Antônio Cândido,

« Para a opinião culta ou semiculta do começo do século, êle aparecia como uma espécie de Anatole France local, tendo a mesma elegância felina e menos devassidão de espírito »<sup>3</sup>.

Questo tipo di interpretazione rispondeva bene ai canoni di una cultura ancora fortemente « elitaria », imbevuta magari di idee progressiste di stampo positivistico e intrisa di filantropia ed umanitarismo, ma che in realtà aveva nel paternalismo la sua nota dominante: una cultura che era sostanzialmente funzionale al sistema ed

<sup>1</sup> Luciana Stegagno Picchio, *La letteratura brasiliana*, Sansoni - Accademia, Firenze-Milano 1972, pag. 282.

<sup>2</sup> Per un panorama della critica su Machado dagli inizi fino agli anni '60 si veda Afrânio Coutinho, *Machado de Assis na literatura brasileira*, Livraria S. José, Rio de Janeiro 1966, 2a ed.

<sup>3</sup> Antônio Cândido, *Esquema de Machado de Assis*, nei suoi *Vários Escritos*, Duas Cidades, São Paulo 1970, pp. 15-32 [p. 19].

in cui i potenziali oppositori venivano per così dire cooptati mediante la clientela, analogamente a ciò che avveniva col nero e il mulatto intelligente che in alcuni casi veniva integrato nell'élite acquisendo automaticamente lo status di bianco. Ne sono esempi illustri Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Nilo Peçanha, Tobias Barreto, lo stesso Machado de Assis.

In questo contesto apparirà più chiaro il significato da attribuire alle interpretazioni critiche di Alfredo Pujol e di Graça Aranha, il quale ultimo propose la curiosa teoria del

« movimento cruzado de Nabuco, descendo da aristocracia ao povo, e de Machado de Assis, subindo do povo às atitudes aristocráticas »<sup>4</sup>.

Il gustatore dei testi di Machado fino a tutto il primo quarto del Novecento è il portatore di questa ideologia. Da una parte c'è per lui, e quindi da parte sua, la stilizzazione di un personaggio Machado de Assis che « sale » nella scala sociale, divenendo sempre più uno scrittore bianco, perfino nell'aspetto fisico; dall'altra ancora per lui c'è nelle opere di Machado la stilizzazione di una società medio-alta, la società di una Rio-bene in cui egli ottimisticamente si riflette e si identifica.

3. Significativamente, fra gli anni Trenta e i Quaranta si apre una nuova stagione della critica machadiana. Anche in questo periodo si possono notare due fasi: la prima, caratterizzata dalla prevalenza di studi improntati alle dottrine di moda (la psicanalisi, la neurologia, la somatologia), può essere definita « psicologica », mentre nella seconda si osserva una tendenza alla filosofia e alla sociologia. La fondamentale biografia di Lúcia Miguel Pereira, gli studi di Mário Matos, le analisi di Augusto Meyer, tentano un'esplorazione della narrativa machadiana che va oltre la realtà di superficie, per cogliere la dimensione anormale e patologica di numerosi personaggi.

Più tardi, gli importanti lavori di Barreto Filho sugli aspetti metafisici, le ricerche di Afrânio Coutinho, Otto Maria Carpeaux ed altri sulle componenti filosofiche, gli interventi in chiave sociologica di Astrojildo Pereira, contribuirono a illuminare un'opera

<sup>4</sup> Antônio Cândido, cit., p. 20.

che si presta a innumerevoli tipi di lettura e che dà l'impressione di non essere mai conclusa, costantemente « aperta ».

Questo atteggiamento più aperto e duttile nell'approccio con i testi narrativi di Machado era il frutto di un sensibile rinnovamento del clima culturale brasiliano operato dalla prima generazione modernista. Il pubblico colto aveva affinato il proprio gusto con le letture che andavano da Dostoevskij a Pirandello, da Proust a Joyce e a Kafka, da Gide a Faulkner. Le teorie psicoanalitiche avevano avuto ampia diffusione fino a diventare moda; la necessità di riflettere con maggiore attenzione sulle peculiarità culturali e storico-sociali del paese s'era fatta strada in vasti settori intellettuali.

A ciò aveva contribuito in maniera determinante Paulo Prado col suo *Retrato do Brasil*, disincantata riflessione sulla realtà brasiliana le cui tare venivano definite pessimisticamente come altrettanti peccati originali di cui non ci si può liberare. Se ne ricordi l'esordio:

« Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram »<sup>5</sup>.

In campo letterario, Machado di Assis si prestava particolarmente a questo tipo di indagini che a volte, occorre rilevarlo, scadevano al livello di esercitazioni accademiche interessate più a dimostrare la giustezza di certi presupposti teorici che ad esaminare il testo in sé, rispettandone l'autonomia. Basti qui accennare, per esempio, al Rubião di *Quincas Borba*: le naturalistiche descrizioni della sua grossa testa furono utilizzate in numerose occasioni per dimostrare l'influenza delle teorie di Lombroso sull'opera di Machado.

4. Proprio dal rifiuto di una critica incline a servirsi del testo per spiegare certe manifestazioni patologiche dell'autore, o per cercarvi un documento sociale e di epoca, comincio ad affermarsi sullo scorcio degli anni Quaranta e soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta l'esigenza di un'analisi testuale rigorosa, che ricercasse all'interno dell'opera stessa le ragioni ed i modi specifici del proprio essere. Ci sono da un lato gli studi linguistici tutti centrati sul significante, fra cui bisogna ricordare quelli di Mattoso Câmara Jr. sul

<sup>5</sup> Paulo Prado, *Retrato Do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*, Ed. D.P. e C., São Paulo 1928<sup>2</sup>, p. 9.

discorso indiretto libero; dall'altro quelli di José Aderaldo Castelo sulla poetica, di Eugênio Gomes sulla tecnica compositiva, di Antônio Houaiss sullo stile, di Wilton Cardoso e di Dirce Riedel sull'uso del tempo, per citare solo alcuni dei lavori che meriterebbero di essere ricordati. Si verificava quella che è stata definita la « rivoluzione copernicana » della critica machadiana, nel senso che si tendeva a privilegiare le funzioni poetiche di questi romanzi e racconti rispetto ad istanze di altra natura.

Lo stesso tema del colore locale, oggetto di una vecchia polemica risalente a Sílvio Romero e José Veríssimo, era affrontato ora dal punto di vista delle sue funzioni all'interno dell'opera: se cioè tendesse a connotare il Brasile (fosse pure il Brasile « neutro », della « borghesia » e non ancora quello del *sertão* e del *cangaceiro*) in modo regionalistico e nazionalistico, o invece ad includere una speciale e ben definita società brasiliana nella società « europea » internazionale, avulsa dal suo contesto brasiliano.

Nella sua grande maggioranza la critica insisteva sulla « brasilidade » di Machado<sup>6</sup>, così come tendeva ad attenuare il concetto del Machado « isola » all'interno della tradizione culturale del paese. In questo senso vanno intesi anche certi tentativi che individuano nello stile « ellittico » e spesso arcaizzante della narrativa machadiana l'anticipazione di tecniche d'avanguardia che si sarebbero affermate definitivamente col Modernismo.

5. In questi ultimi anni si assiste ad un fiorire di studi di tipo strutturale e semiotico, che in diversi casi esaminano alcune tra le opere di solito considerate minori.

In un saggio su *Esau e Jacó* Affonso Romano de Sant'Ana sostiene che questo romanzo, sottoposto ad un'analisi strutturale,

« pode fornecer modelos básicos para a interpretação da obra machadiana »<sup>7</sup>.

Questi modelli si riscontrano sia a livello della narrazione che a livello dei personaggi e sono essenzialmente tre:

<sup>6</sup> Afrânio Coutinho arrivava a definirlo uno scrittore « nazionale e popolare » (A. Coutinho, *op. cit.* p. 38).

<sup>7</sup> Affonso Romano de Sant'Ana, *Análise estrutural de Romances brasileiros*, Editora Vozes, Petrópolis 1974<sup>4</sup>, p. 116.



a) il sistematico sfruttamento della

« duplicidade através de um jogo de oposições »;

b) l'ambiguità e bivalenza degli elementi che, sebbene opposti, appaiono tali che non si può prescindere da uno di essi o separare uno dall'altro con precisione,

« pois formam um composto de elementos solidários e inseparáveis »;

c) la complementarietà che dà senso alla « duplicità e ambiguità », e ciò

« na medida em que conjuga e integra os elementos do sistema dentro de uma idéia de complementaridade »,

in modo tale che

« as oposições e ambigüidades deixam de ser sistemáticas para se tornarem sistêmicas »<sup>8</sup>.

La conclusione del critico è che *Esau e Jacó*

« apresenta características de narrativa de estrutura complexa »

ed è incentrato sulla problematica della composizione

(« Este livro, assim como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, converte-se na narrativa de como o livro está sendo escrito »),

con cui si intreccia la

« problemática do lúdico e do nada »<sup>9</sup>.

In un suggestivo saggio dedicato allo stesso romanzo, Alexandre Eulálio afferma che,

« riprendendo liberamente gli espedienti settecenteschi di Fielding e di Sterne e strumentalizzandoli con malizia in una sfuggente polemica anti-naturalista, Machado costruì un romanzo che raccontava una storia e parimenti smascherava, discutendo e ironizzando, la stessa convinzione di raccontare storie. Così ha realizzato, in quest'opera della maturità, la vivisezione ironica di un genere che lo affascinava e provocava »<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Ivi, p. 125.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 116-117.

<sup>10</sup> Alexandre Eulálio, *Esau E Jacó De Machado de Assis: narratore e personaggi davanti allo specchio*, in « Annali di Ca' Foscari », X, 1-2, 1971, pp. 59-83 p. 71.

Questa vivisezione si concreta sia nel campo del linguaggio che in quello dell'azione narrativa, risolvendosi in un

« microcosmo, tutto dettagli e minuzie florealmente organizzati però in un disegno nitido e stilizzato »<sup>11</sup>.

Con un procedimento manieristico, Machado sviluppa

« la metafora del sosia, del doppio, nella carne uguale e dialettica dei figli di Natividade »<sup>12</sup>, irrimediabili opposizioni del combattimento interiore »<sup>13</sup>.

in questo modo egli crea

« una vera catena di giuochi di specchi e situazioni che si rovesciano in continuazione, sia a livello del contenuto che in quello della forma »<sup>14</sup>.

La « vivisezione » è indicata da Alexandre Eulálio come il filo conduttore dell'attività letteraria di Machado, per cui si può dire che

« in un certo senso tutti i romanzi, dal *Brás Cubas* all'*Esau e Jacó* sono tentativi di capovolgere l'illusione narrativa cara ai naturalisti »<sup>15</sup>.

Punto finale di un lungo e tormentato processo, *Esau e Jacó* costituisce il « testamento estetico » di Machado de Assis, ed

« ha aperto, nella sua generosa complessità, nuovi orizzonti al romanzo brasiliano »<sup>16</sup>.

Il tema della duplicità come strumento di analisi ricorre spesso nella recente critica brasiliana. José Paulo Paes, per esempio, esaminando il *Memorial de Aires*, individua come

« linhas de força subjacentes ao enredo »

una serie di opposizione binarie<sup>17</sup>. Il nucleo centrale della struttura narrativa è indicato nella metafora del « compasso aperto » con cui il consigliere Aires, nel suo diario, descrive un tratto caratteristico

<sup>11</sup> Ivi, p. 70.

<sup>12</sup> Assai significativamente i due « siamesi » si chiamano Pedro e Paulo.

<sup>13</sup> Ivi, p. 70.

<sup>14</sup> Ivi, p. 70.

<sup>15</sup> Ivi, p. 71.

<sup>16</sup> Ivi, p. 73.

<sup>17</sup> José Paulo Paes, *Um aprendiz de morto*, in « Vozes », n. 7, 1976, pp. 493-508 p. 502.

del suo temperamento: l'indole di mediatore diplomatico. Scrive Aires-Machado:

« Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre, ouvia os companheiros, e se alguma vez êstes eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, que abria as pontas aos dous extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me »<sup>18</sup>.

Questa metafora, dice lo studioso,

« configura bem as polarizações que permeiam a estrutura do *Memorial* e que são o reflexo, no plano do estilo, das zwei Seelen, da dualidade faustiana do caráter do memorialista »<sup>19</sup>.

La dualità si manifesta appunto in una serie di opposizioni: morti/vivi, giovani/vecchi, reale/fittizio, qua/là. Secondo José Paulo Paes questa duplicità di spirito caratterizza tutto il romanzo,

« que não seria errado definir como uma fábula acerca da velhice e da morte, fábula sendo tomada aqui no sentido de narrativa revestida de moralidade final »<sup>20</sup>.

6. Questo saggio è interessante anche perché indica un elemento che costituisce a mio avviso la linea di tendenza oggi dominante in Brasile nell'approccio coi testi narrativi di Machado. Parlo del recupero del dato storico e sociale visto non più come fattore determinante nel senso di un arcaico storicismo, ma come dimensione interna della narrativa.

Riferendosi all'abolizione della schiavitù, su cui è imbastito un episodio del romanzo, José Paulo Paes lo inserisce nel modello interpretativo delle polarizzazioni considerandolo l'equivalente, sul piano della vita collettiva, di quelle stesse dicotomie di cui ha parlato a proposito della vita degli individui-personaggi:

« É o prenúncio da morte final do passado e, como tal, quadra bem no diário de um saudosista ... É o paralelo, no plano da vida coletiva, daquelas mesmas dicotomias ou polarizações que já explicitamos no plano das vidas individuais ... É o sinal histórico da separação definitiva entre

<sup>18</sup> Machado de Assis, *Obra Completa*, Em Três Volumes, Aguilar, Rio de Janeiro 1971, vol. I, p. 1151.

<sup>19</sup> José Paulo Paes, *cit.*, p. 505.

<sup>20</sup> Ivi, p. 503.

o velho e o novo, simétrico, nisso, do adeus de Tristão e Fidélia aos Aguiares e a Aires »<sup>21</sup>.

S'è fatta strada, nella critica brasiliana, la consapevolezza che lo studio dei rapporti fra la struttura del fenomeno letterario e le altre serie culturali va fatto in chiave linguistica, essendo tali rapporti essenzialmente di natura verbale. In questo modo l'immagine di un Machado impegnato con la sua scrittura nella critica acuta e dolente dei falsi valori e delle ipocrisie di una società « borghese » che proietta le sue ombre fin sul Brasile di oggi, acquista una forza rinnovata dalla correttezza del metodo.

Scrivo Dirce Côrtes Riedel:

« Machado escarnece, pelo humor, confirmando-a e esvaziando-a, a escritura de um mundo que se supõe estável, que se acomoda em valores fixos, numa literatura de significado, que privilegia o sentido consignado no dicionário, como sentido primeiro — a denotação. Esta, como origem, barema, centro, guardiã de valores consagrados, luz da verdade, detentora do sentido verdadeiro, canônico, é suporte e expressão da estabilidade »<sup>22</sup>.

La scrittura diventa così il campo d'indagine principale della critica attuale, che si sforza di mettere in luce, all'interno dell'opera machadiana, il processo di elaborazione del linguaggio simbolico. (È chiaro che non si tratta qui di simbolo nel senso della poesia simbolista, ma nell'accezione della matematica o della logica simbolica).

L'enigma di *Dom Casmurro*, che ha fatto versare fiumi di inchiostro sul sentimento della gelosia, si carica di significati nuovi e non riguarda più solo la colpevolezza o l'innocenza della bella Capitu dagli « occhi di risacca »:

« E duvidando dos fatos aparentes que comprovem a culpa de Capitu, ele como escritor duvida também da palavra enquanto possibilidade radical de expressar a verdade »<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Ivi, p. 507.

<sup>22</sup> Dirce Côrtes Riedel, *Metáfora. O Espelho de Machado de Assis*, Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro 1974, p. 29.

<sup>23</sup> Manuel Antônio de Castro, *O enigma é Capitu ou Dom Casmurro?*, in *Travessia Poética*, « *Tempo Brasileiro* » / Instituto Nacional do Livro, Rio / Brasília 1977, pp. 25-44 [p. 33].



Certamente non mancano, fra i più recenti critici di Machado, quelli che, come Raymundo Faoro, si attardano in una lettura interessata a cogliere le testimonianze e i documenti di una società riflessa immediatamente nella narrativa<sup>24</sup>, o che, come Roberto Schwarz, si ingegnano di smascherare

« o paternalismo e a sua racionalização nos primeiros romances de Machado de Assis »<sup>25</sup>,

sulla base di una equivoca interferenza di forme ideologiche totalmente estranee ai romanzi stessi.

Rimane il fatto che la parte più avanzata della nuova critica è impegnata nel recupero di un Machado vicino alla sensibilità odierna, in virtù di un pessimismo che non è più solo un fatto metafisico, ma si collega all'angoscia di un mondo alienato di cui l'uomo di cultura si fa carico e che si manifesta nella consapevolezza dell'insufficienza della parola.

Esaminando *Quincas Borba*, Teresa Pires Vara sostiene che la « struttura-codice » implicita nel romanzo, il suo modello strutturale,

« só pode ser entendido a partir de uma relação polêmica entre o romance (*Quincas Borba*) e o seu duplo (Humanitas), entre o modelo, como forma de duplicação da matriz num jogo complexo de duplicações sucessivas, de máscaras e de espelhos... Na verdade, o que nos parece fundamental, neste trabalho, é ver como Machado, ao trazer para a tessitura do romance um problema formal, evidencia claramente a inadequação entre o representado e seu modo de representação, entre a realidade social, reduzida à aparência das coisas e o modelo narrativo, como forma literária incapaz de dar conta da complexidade do real »<sup>26</sup>.

\* \* \*

7. Lo strumento di cui Machado si serve per esprimere questa « inadeguatezza » è il « metalinguaggio ». Questo termine, ripreso da Jakobson e dai formalisti russi, fu introdotto nella critica brasiliana

<sup>24</sup> Raymundo Faoro, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, Companhia Editora Nacional, São Paulo 1976.

<sup>25</sup> Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, Livraria Duas Cidades, São Paulo 1977, p. 61.

<sup>26</sup> Teresa Pires Vara, *A mascarada sublime. Estudo de Quincas Borba*, Duas Cidades, São Paulo 1976, p. 16.

da Haroldo de Campos<sup>27</sup>; con esso si indica il tipo di linguaggio distinto dal « linguaggio-oggetto » (quello che parla di oggetti) in quanto parla del linguaggio stesso. Insomma: un linguaggio sul linguaggio, un discorso commentato, reiterato.

In Machado l'attività metalinguistica è ben visibile nel gioco fra il discorso dei personaggi e quello del narratore, quando il discorso di quest'ultimo sfugge alla narrativa per dialogare con il lettore. Ancora a proposito di *Quincas Borba*, Ivan C. Monteiro e Hairton M. Estrella dicono che il metalinguaggio è l'elemento che dà struttura al gioco apparenza/essenza, in cui apparenza sarebbero

« as concepções da sociedade da época, e a essência, a busca da autenticidade do ser, por Machado... A demistificação, a corrosão se faz ao nível do contexto e não do texto, pois, neste, temos a mensagem linearmente apreendida. A Metalinguagem é, sempre, um discurso « esclarecedor » de situações dúbias. Em Machado, o dúvida resulta do choque entre o esclarecedor e o esclarecido, podendo causar dúvidas ad « infinitum »<sup>28</sup>.

Prendiamo un solo esempio fra i tanti possibili. A un certo punto, riferendosi alla buona sorte di Rubião a cui *Quincas Borba* aveva lasciato tutti i propri beni, il narratore-Machado riprende un antico detto popolare ormai consumato dall'uso (« Deus ajuda a quem cedo madruga ») e con alcune abili alterazioni ne rivitalizza la forza del significato. Il detto, modificato, suona così:

« Mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga ».

Qui si vede come colui che si sveglia presto passa in secondo piano rispetto a chi viene aiutato. L'idea di aiuto è stata corrosa e staccata dall'idea di svegliarsi presto, il comportamento non è più l'unico responsabile in rapporto alla conseguenza. L'essere aiutato non dipende dallo svegliarsi presto: dipende, potremmo dire in termini teologici che avrebbero fatto sorridere Machado, dal possesso o meno della grazia<sup>29</sup>.

In questa azione metalinguistica, in questo gioco fra discorso

<sup>27</sup> Haroldo de Campos, *Metalinguagem*, Cultrix, São Paulo 1976.

<sup>28</sup> Ivan C. Monteiro-Hairton M. Estrella, *Metalinguagem em Quincas Borba*, Academia, Rio de Janeiro 1973, p. 13.

<sup>29</sup> Ivi, p. 17.

testuale e contestuale, la recente critica brasiliana ha individuato l'anticipazione di una tendenza in cui il romanzo,

« ao configurar uma estrutura dividida que oscila entre o social e o estético, entre a imagem da realidade e as formas de duplicação do real »,

trasforma in motivo della creazione artistica

« a reflexão sobre si mesma e a necessidade de ver sempre em novas refrações, a própria imagem refletida »<sup>30</sup>.

È evidente il richiamo ad Hauser e all'idea del narcisismo come psicologia dell'alienazione, ma è anche evidente l'eco dei concetti di alienazione e reificazione della personalità presenti nel pensiero marxista. Non è un caso che Haroldo de Campos, nel suo fondamentale studio di *Metalinguagem*, si riferisca in diverse occasioni ai tentativi, falliti per ragioni extraletterarie, di una sintesi dialettica fra i postulati teorici del formalismo slavo e certe rivendicazioni della critica marxista, arrivando a citare il metodo « formalista-sociologico » delineato da Boris Arvátov prima del *diktat* zdanovista: per Arvátov l'attività creativa è « un tipo di produzione » e l'arte è

« simplesmente a organização mais eficaz em qualquer campo de atividade humana »<sup>31</sup>.

8. A partire da queste elaborazioni teoriche la critica di oggi può offrire un'immagine rinnovata di Machado che, ne avesse o no coscienza poco importa, ci mostra un mondo in cui avviene

« a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual. Este tema é um dos demônios familiares da sua obra, desde as formas atenuadas do simples egoísmo até os extremos do sadismo e da pilhagem monetária »<sup>32</sup>.

Ed effettivamente

« os mais desagradáveis, os mais terríveis dos seus personagens, são homens de corte burguês impecável, perfeitamente entrosados nos mores

<sup>30</sup> Teresa Pires Vara, *op. cit.*, p. 17.

<sup>31</sup> Haroldo de Campos, *op. cit.*, p. 18 nota.

<sup>32</sup> Antônio Cândido, *op. cit.*, p. 28.

da sua classe... E aos seus alienados no sentido psiquiátrico correspondem certas alienações no sentido social e moral »<sup>33</sup>.

Il pubblico di oggi riconosce bene questo mondo che Machado non s'era limitato a descrivere, ma di cui aveva ricreato gli aspetti paradigmatici. Il lettore considera più che mai stimolante la stilizzazione di una società che si trascina dietro tare e alienazioni di origine antica. Il tono solo apparentemente neutro della narrativa machadiana serve assai più del folklorismo esteriore a penetrare l'anima di un paese immenso ed ambiguo come il Brasile.

Nello Avella

<sup>33</sup> Ivi, p. 31.



'FORME ET SIGNIFICATION' DU *MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN* DE D'ANNUNZIO:  
UNE NOUVELLE POETIQUE THEATRALE?

1. Gustave Cohen nous a rapporté les intentions de d'Annunzio avant d'écrire *le Martyre de Saint Sébastien*: « le poète parle de ses projets de théâtre nouveau, non plus sur le Janicule, mais à Paris, ' la seule ville où l'on puisse faire quelque chose ', un théâtre où le public serait, comme dans la tragédie antique, mêlé davantage à l'action, où il sentirait l'atmosphère, les parfums et la lumière changer autour de lui, sur sa tête, et où il se trouverait en quelque sorte transposé dans d'autres sphères»<sup>1</sup>. C'est une époque critique pour la tragédie, malgré les 'reliques' des mouvements décadents et naturalistes, à la recherche d'une solution à partir du symbolisme: ce sera le fameux 'théâtre de poésie' des abords du XX<sup>e</sup> siècle qui ne se limite pas à une rénovation du langage dramatique mais s'occupe aussi de la technique théâtrale. Dans quelle mesure d'Annunzio a-t-il pu concrétiser ce rêve de « théâtre nouveau » dont nous parle Gustave Cohen, alors que les années 1910 sont pour lui si peu créatives? Reprendre un *Mystère* du Moyen Age semblerait même vouloir continuer la tradition du décadentisme. Que signifie donc le terme « théâtre nouveau » pour d'Annunzio?

Notre étude consiste en l'analyse de la 'forme' du *Martyre de Saint Sébastien* pour en découvrir la 'signification' profonde, par rapport au théâtre symboliste du début du XX<sup>e</sup> siècle, car « il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques », écrit Jean Rousset<sup>2</sup>. Nous chercherons le principe d'organisation à tous les niveaux du *Mar-*

<sup>1</sup> G. Cohen, *Gabriele d'Annunzio et le « Martyre de Saint Sébastien »*. *Souvenirs*, in « *Mercure de France* », 1<sup>er</sup> juin 1938, p. 369.

<sup>2</sup> J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, 1967, p. XIII.

tyre, — en général, dans chaque Mansion, dans les personnages —, en mettant en relief les identités et les oppositions à partir d'un critère thématique évident, — la lutte entre païens et Chrétiens —, tout en considérant les liens de notre œuvre avec le théâtre symboliste et d'éventuelles nouveautés qu'elle introduit ou réintroduit; de plus, il serait intéressant de voir si la forme, la structure correspond au sens de cette pièce, non seulement à un premier niveau de lecture, mais comme reflet des problèmes de d'Annunzio-écrivain en 1911.

2. On parle souvent du renouveau de la dramaturgie à propos de Claudel<sup>3</sup>; il aurait ainsi dénoncé l'illusion théâtrale bien avant ses collègues du XX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Mais d'Annunzio avait déjà repris cette technique du théâtre médiéval dans le *Martyre*; avant les cinq Mansions, le Nuncius annonce le spectacle:

car vous connaîtrez, par mystère,  
ici la très sainte souffrance  
de ce Martyr adolescent  
qui puise à jamais sa jouvence  
dans la fontaine de son sang (p. 388)<sup>5</sup>,

et exhorte les spectateurs déjà mis au courant de l'histoire par le Messager:

<sup>3</sup> Il est intéressant de savoir que d'Annunzio a peut-être fait connaître Claudel à l'Italie, comme nous le suggère Marcella Gorra: « Il semble que l'un des premiers à l'introduire en Italie ait été d'Annunzio », in *Fine del caso Claudel*, Milano, 1936, p. 185, cité par Henri Giordan, *Paul Claudel en Italie avec la correspondance Paul Claudel-Piero Jahier*, Paris, 1975, p. 11.

<sup>4</sup> Michel Lioure, en prenant un exemple dans *Le livre de Christophe Colomb* de Claudel (1927), souligne les distances prises par l'auteur envers sa création: « En s'adressant familièrement au public dont il tente d'obtenir le 'silence' (...) et en taçant avec sévérité 'ces messieurs et dames du Chœur' qu'il prie 'de bien vouloir se montrer un peu moins turbulents et plus discrets' (...), l'Explicateur interdit enfin toute communion théâtrale entre la salle et la scène où il ne distingue plus qu'une assemblée de spectateurs impatients et d'acteurs indisciplinés » (in *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, 1971, p. 438). Et d'Annunzio fait dire à son Nuncius: « Douces gens, un peu de silence! » (p. 388). De tels problèmes seront traités par Henri Ghéon dans *Le comédien et la grâce* (1925), par exemple: nous en reparlerons dans un prochain article.

<sup>5</sup> Toutes nos citations se réfèrent au *Martyre de Saint Sébastien* publié dans le volume *Tragedie e sogni* (tome II) de *Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio* a cura di E. Bianchetti, Milano, 1960.

Entendez, douces gens, les sons  
qui meuvent dans vos cœurs le rêve (p. 388).

D'Annunzio serait-il un précurseur du théâtre moderne? Pourtant, la structure générale du *Martyre* se rattache à celles du théâtre symboliste: nous n'avons plus affaire à cinq actes mais à trois parties car la notion d'acte entravait la liberté de l'auteur<sup>6</sup>. Notre *Martyre* comprend cinq Mansions non divisées en scènes; d'Annunzio semblerait tenir aux cinq parties du théâtre classique; pourtant, l'essentiel du drame se joue dans les trois premières Mansions, jusqu'à la menace de mort du héros; de plus, ces Mansions diminuent progressivement de longueur: l'on passe des 71 pages de la première aux trois pages de la dernière, contrairement à la rhétorique classique, comme si notre auteur voulait montrer que la restauration de la tragédie aboutit à une impasse, le théâtre symboliste étant à bout de souffle<sup>7</sup>: en fait, le *Martyre* se termine au Paradis, dans l'irréel, le fictif, comme les représentations sacrées du Moyen Age.

Dans une telle structure, le dramaturge impose une idée dominante cachée sous l'indétermination, la mobilité<sup>8</sup>. L'idée dominante du *Martyre* est le conflit entre païens et Chrétiens, selon le schéma suivant:

- 1<sup>ère</sup> Mansion: conflit païens-Chrétiens centré sur le problème des jumeaux et de la Mère Douleoureuse;
- 2<sup>e</sup> Mansion: les Chrétiens (union);
- 3<sup>e</sup> Mansion: conflit païens-Chrétiens centré sur le personnage de Sébastien;

<sup>6</sup> Maeterlinck avait divisé *L'oiseau bleu* (1908) en douze tableaux et six actes de longueur différente; Claudel écrira ses pièces en actes jusqu'au *Père humilié* (1915); *Le soulier de satin* (1924) sera divisé en quatre 'journées', composées de scènes.

<sup>7</sup> Le Théâtre de l'Oeuvre conclut son aventure symboliste vers 1897.

<sup>8</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio reprend un article de François Coulon (« La Plume », 1892) précisant que le théâtre symboliste ne veut « plus de longues tirades de récits qui alourdissent l'action; selon que les faits accomplis par les personnages sont en accord ou en opposition avec la seule idée dominante de toute l'œuvre, les sentiments secrets de ces personnages apparaissent » (cité dans *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Roma, 1978, p. 77). Il en sera de même pour les pièces de Claudel où « l'apparente dispersion de l'intrigue recouvre effectivement une réelle unité structurale et thématique », selon M. Lioure, *op. cit.*, p. 623.



- 4<sup>e</sup> Mansion: les Chrétiens (union);  
5<sup>e</sup> Mansion: les Chrétiens (le Paradis).

Nous passons par les mêmes points, — conflit païens-Chrétiens, union des Chrétiens —, mais à un niveau différent: dans la première Mansion, le préfet accuse les jumeaux Marc et Marcellien de ne plus suivre la religion païenne tandis que dans la troisième Mansion l'Empereur essaie de détourner Sébastien du christianisme; dans la deuxième Mansion, les Chrétiens manifestent leur œuvre au sein de la communauté païenne tandis que dans la quatrième, ils s'éloignent de cette communauté; la cinquième Mansion est un élargissement de la quatrième puisqu'elle se passe au Paradis.

Nous pouvons ainsi former cette image ascendante:

5 <sup>e</sup> Mansion	Paradis
4 <sup>e</sup> Mansion	Chrétiens (union)
3 <sup>e</sup> Mansion	Conflit
2 <sup>e</sup> Mansion	Chrétiens (union)
1 <sup>ère</sup> Mansion	Conflit.

Il est intéressant de noter que le mouvement de cette structure correspond au thème du *Martyre*, non seulement à un premier niveau de lecture (le conflit païens-Chrétiens), mais à un second: les rapports entre Décadents et Symbolistes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: il nous semble, en effet, que d'Annunzio n'a pas décrit cette lutte entre païens et Chrétiens gratuitement; la reprise de ce *Mystère* n'est qu'une occasion pour parler de ses problèmes d'écrivain. L'Empereur de notre *Martyre* se présente comme un décadent:

— Il dort dans sa chaire d'ivoire  
laissant dorloter sa podagre  
par ses esclaves délicats (p. 396),

tandis que Sébastien chante:

J'entends venir un autre chant.  
J'entends les sept luths éternels.  
Les lys font toute la lumière (p. 463).

Décadents et Symbolistes, païens et Chrétiens reprendraient-ils les mêmes thèmes que leurs prédécesseurs en les renouvelant, comme

nous l'a indiqué la structure générale de la pièce<sup>9</sup>? Nous illustrons ce mouvement à partir d'un problème fondamental: celui de l'imagination.

Certains païens se battent contre des aspects typiques de leur religion: ils tiennent à leurs holocaustes, à leurs statues, à ce qui permet le développement de l'imagination, alors qu'ils proclament:

— On ne respire que des rêves,  
les rêves qu'enfantent les fièvres (p. 445),

et ils visent par là le Théâtre du Rêve prédit par Schuré<sup>10</sup>. Nos païens critiquent le côté imaginaire de l'art ainsi que les théories de l'irrationnel mises en honneur au XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'alchimie<sup>11</sup> ou l'inspiration divine du poète<sup>12</sup>. Ils sont en contradiction avec eux-mêmes car ils se moquent de ce à quoi ils sont encore soumis, — et c'est là l'influence de la pensée positiviste sur les courants idéalistes du XIX<sup>e</sup> siècle —. L'Empereur a une attitude plus souple que ses sujets; il se plaît dans l'artificiel du décadentisme et ne condamne point Sébastien quand il lui dit:

Si  
je te nomme l'Enfant aux rêves,  
ce n'est pas pour t'égorger (p. 541).

Le problème du rêve est donc un critère de la génération décadente, qu'elle a repris des Romantiques et qui aura une place de premier plan jusqu'aux Surréalistes. L'art décadent, attiré par l'artificiel, refuse la réalité. Le théâtre symboliste n'annihile pas le domaine de l'imaginaire prôné par le XIX<sup>e</sup> siècle; certains dramaturges veulent réaliser une synthèse entre les deux tendances dont nous

<sup>9</sup> D'Annunzio a noté dans *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di G. d'Annunzio tentato di morire*: « Per far della vetustà nota una modernità ignota, una invenzione novissima, anzi la più gemmante novellizia ne' giardini del mare », in *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*. t. II, Milano, 1962, p. 716.

<sup>10</sup> D. Knowles, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, 1934 (cf. nouvelle éd., Genève, 1972, p. 91).

<sup>11</sup> Cf. « — Et ne tracez pas / des mots magiques sur les dalles. » (p. 430).

<sup>12</sup> Cf. « — Qu'est-ce qu'on attend? Des prodiges? » (p. 397).

avons parlé: imaginaire/réel; ainsi, Claudel cherche-t-il sa voie entre un théâtre poético-religieux et la réalité. Il en est de même pour d'Annunzio, malgré le fossé qui sépare nos deux écrivains: le *Martyre* reprend une histoire du Moyen Age et laisse ainsi la place à l'imagination que le symbolisme favorise; mais cette œuvre reflète les problèmes de l'époque, la lutte entre deux générations littéraires: le décadentisme et le symbolisme; un tel mouvement se retrouve dans *l'Otage* de Claudel à qui le thème de la Révolution permet de jouer sur un double registre. La fusion de l'imaginaire et du réel fait partie de la fameuse recherche de la totalité dont il faudrait préciser le sens: ce n'est pas simplement un problème centré sur le phénomène littéraire ou sur les possibilités qu'offre la synthèse des arts mais la récréation de toutes les dimensions de la vie, y compris son côté poétique, — et notons à ce sujet que la musique doit surgir de la poésie et non être banalement plaquée sur elle<sup>13</sup> —. Sébastien nous explique ce caractère universel de l'art nouveau<sup>14</sup>; il veut retrouver la vie sous tous ses aspects, l'amour lié à la mort<sup>15</sup>, la nature<sup>16</sup>... et embrasser le temps et l'espace<sup>17</sup> en vue d'une conquête universelle. Le thème de l'imagination se retrouve donc chez les Décadents et chez les Symbolistes, mais il couvre une aire de signification différente. L'image ascendante indiquée dans la structure du *Martyre* reflète le second niveau de cette œuvre: la recherche de nouveautés en littérature à partir de thèmes déjà exploités par les prédécesseurs, comme nous le suggèrent l'Empereur et Sébastien:

Sébastien: Que cet homme chef de maison  
tire de son trésor des choses

<sup>13</sup> Voir notre article *D'Annunzio Grammont et Banville. Sur la versification du Martyre de Saint Sébastien*, in « Giornale italiano di filologia », Roma, 1977, Nuova serie VIII/XXIX/2.

<sup>14</sup> Pour Sébastien, il faut écrire « — Non sur la cire des tablettes, / mais ton nom est écrit déjà / au livre de vie » (pp. 441-442), et Marc « pense à son éternité » (p. 402) [dans le texte, on lit *mor*].

<sup>15</sup> Cf. « Je suis l'esclave de l'Amour. / Je suis le maître de la Mort, » (p. 431).

<sup>16</sup> Cf. « Il [le pasteur] porte / la brebis autour de son cou, / sur ses épaules. Le vois-tu? » (p. 578).

<sup>17</sup> Les Chrétiens subissent l'annulation du temps: la Mère Douleoureuse se rend compte, dès sa conversion, qu'elle n'a « plus tourné la clepsydre » (p. 435), alors que les païens ont un sens précis du temps dans le sens de devenir: « — On tempore. On contrevient / à l'édit impérial... / — Il est temps » (p. 398).

nouvelles et ne cache pas  
les anciennes. Le dieu nouveau  
le guérira (pp. 486-487).

L'Empereur: Je cherche des façons nouvelles.  
J'invente des modes nouveaux (p. 546).

3. D'Annunzio a enchevêtré la linéarité de ce schéma, comme nous le montrera l'analyse de chaque Mansion. La première Mansion ne présente pas d'exposition au sens courant du terme mais deux 'partis': le chant des jumeaux, symbole de l'union des Chrétiens, et la discussion des Gentils au sujet de la nouvelle religion, intermède qui annonce le fil conducteur de la Mansion (le conflit païens-Chrétiens), tandis que le thème de l'union (le groupe chrétien ou le groupe païen) sera le fil secondaire. Le conflit couvre trois genres d'épisodes, — le martyre des jumeaux, la conversion de la Mère Douleoureuse et celle de Sébastien —, qui reviennent tour à tour dans la Mansion et reflètent l'image ascendante que nous avons décelée dans la structure générale de la pièce:

*Fil secondaire union*

Chœurs chrétiens (p. 395)  
Gentils (pp. 395-398)

Gentils (pp. 408-409)

Chœurs païens (pp. 417-426)

Gentils (pp. 428-430)

Gentils (pp. 440-449)

Le 'signe' et la passion de Sébastien  
(pp. 454-464); Chœurs (pp. 461-464)

*Fil principal conflit*

on essaie de détourner les jumeaux de  
leur foi (pp. 398-406); premier signe de  
la conversion de Sébastien (pp. 406-408)

arrivée de la Mère Douleoureuse et conflit  
avec les jumeaux (pp. 410-416)

les jumeaux devant le préfet (pp. 426-428)

conversion de la Mère Douleoureuse et  
conflit avec les cinq Vierges (pp. 431-440)

conversion de Sébastien et conflit avec  
les païens (pp. 449-454)

D'Annunzio a repris les mêmes sujets à différents moments de l'action tout en les modifiant; par exemple, le thème du conflit Chrétiens-païens revient six fois dans la première Mansion sous divers aspects: le préfet essaie de détourner les jumeaux de leur foi, Sébastien reçoit,



à la stupeur de tous, un signe de sa future conversion, la Mère Douleuse cherche à convaincre ses enfants, aidée en cela par le préfet, avant de recevoir la grâce, Sébastien se convertit. Les épisodes du fil principal sont entrecoupés par le fil secondaire qu'il serait plus juste d'appeler 'intermède' car il ne fait pas avancer l'action: il s'agit de l'union des païens ou des Chrétiens, sous forme de chœurs ou de répliques brèves. Leur fonction est pourtant importante: ils soulignent l'opinion de la foule, — c'est le cas des répliques des Gentils —; mais surtout, ils renforcent la poésie du texte (les chœurs); leur fonction structurale est bien précise car ils introduisent, divisent et concluent la Mansion<sup>18</sup>. Dans la deuxième Mansion, le fil conducteur n'est plus comme dans la première le conflit païens-Chrétiens mais il est formé par le fil secondaire de la première Mansion (l'union), et le fil principal (le conflit) passe au second plan. Le thème de l'union couvre trois épisodes: les affranchis racontent leur lutte contre le paganisme, les esclaves se convertissent, la Fille malade des Fièvres arrive et confesse sa foi. Le fil secondaire du conflit présente deux épisodes: Sébastien et les Magiciennes, Sébastien et Helcite. Nous pouvons reprendre l'image de la spirale pour la deuxième Mansion mais nous n'aurons plus comme dans la première un groupement *fil principal du conflit (action) | fil secondaire (intermèdes statiques)*, mais *fil principal-union | fil secondaire-conflit*, selon le schéma suivant:

*Fil secondaire conflit*

Les Magiciennes et Sébastien  
(pp. 468-476)

Sébastien, les affranchis et Helcite  
(pp. 482-490)

*Fil principal union*

Chant des Magiciennes (pp. 467-468)

Sébastien et Erigone (pp. 476-477);  
Les affranchis racontent leur lutte contre le paganisme (pp. 478-482)

Sébastien et les esclaves (pp. 490-502);  
Sébastien et les Chrétiens (pp. 502-509);  
Sébastien et la Fille malade des Fièvres (pp. 511-527);  
Chœurs du Saint et de la Sainte (pp. 527-529);  
Vox cœlestis.

<sup>18</sup> Chez Claudel, « le Chœur est (...) chargé de prêter au drame un arrière-plan poétique et surnaturel. » (M. Lioure, *op. cit.*, p. 448).

On ne peut parler, pour cette Mansion, d'un fil principal qui fasse avancer l'action. Il s'agit plutôt de récits d'action (tel Gudenne racontant ce qu'il a détruit). De nombreuses histoires sont tirées de la Bible, comme les miracles du Christ et les faits ne sont qu'ébauchés; la conversion des esclaves en est un exemple:

Les esclaves: — A toi, nous venons tous à toi,  
seigneur! (p. 490).

Cette Mansion a donc un caractère statique. Toutefois, nous y retrouvons l'image ascendante décelée auparavant: l'alternance de mêmes sujets traités différemment; les Chrétiens reprennent le thème des païens — annihiler l'autre, celui qui croit en d'autres idéaux — mais en sens inverse, l'accent étant mis sur leur union plutôt que sur leur conflit avec les païens, d'où le récit de conflit et non le conflit en lui-même: en ce qui concerne le débat de Sébastien avec Helcite, ce dernier raconte la maladie de son maître et demande à Sébastien de l'aider; le conflit n'est donc pas direct comme dans la première Mansion. Dans la troisième Mansion, d'Annunzio reprend en l'amplifiant le fil principal de la première Mansion: le conflit entre païens et Chrétiens; il centre le sujet sur Sébastien et sur l'Empereur; la discussion de ces deux personnages est le reflet des conflits païens-Chrétiens de la première Mansion: nous avons affaire à des épisodes similaires, traités à des hauteurs différentes. La forme est toutefois plus complexe; le fil secondaire représente l'union des païens ou celle des Chrétiens. On peut diviser cette Mansion suivant deux directions: les propositions de l'Empereur suivies du refus de Sébastien; les chœurs forment le fil secondaire ou intermèdes. Le schéma ascendant est aussi valable pour cette Mansion car nous avons la reprise de mêmes thèmes à différents niveaux.

*Fil secondaire union*

Salut à l'Empereur (pp. 535-537)

Femmes de Byblos (p. 539)

Les Citharèdes (p. 545)

Les Orphiques; Voix éparses  
(pp. 549-550)

*Fil principal conflit*

Sébastien/Empereur (pp. 536-539)

Sébastien/Empereur (pp. 539-545)

Sébastien/Empereur (pp. 545-549)

Sébastien/Empereur (pp. 550-551)

Voix éparses (p. 551)	Sébastien/Empereur (p. 552)
Passion de Sébastien (pp. 552-557)	Sébastien/Empereur (pp. 557-561)
Semichorus I/II; Chorus (pp. 562-563)	Sébastien/Empereur (pp. 563-564)
Voix éparses; les Orphiques (p. 564)	Sébastien/Empereur (pp. 564-567)
Chorus Syriacus (p. 567).	

Les chœurs ou groupes de personnages ont, comme dans la première Mansion, une fonction structurale, entrecoupant les divers dialogues entre le Saint et l'Empereur. La quatrième Mansion ressemble à la deuxième car le fil conducteur est l'union des Chrétiens en dehors de la communauté païenne. Le fil secondaire est présenté par les commentaires et les actions des fidèles de Sébastien. On peut toujours parler d'image ascendante, de passage par les mêmes points à des hauteurs différentes: la tentation de Sanaé (reflet de la tentation des archers d'Emèse de la première Mansion et de celles de l'Empereur de la troisième Mansion; il s'agit d'épisodes similaires malgré l'opposition suivante: dans la quatrième Mansion, la tentation est relative car les deux personnages reconnaissent la même religion, tandis qu'elle est absolue dans la première et dans la troisième Mansion; nous avons affaire à des épisodes similaires dans une opposition), les visions de Sébastien (reflet des visions des Magiciennes du début de la deuxième Mansion), la mort de Sébastien.

*Fil secondaire*

Les Archers d'Emèse et Sébastien  
(pp. 575-576)

Les Archers d'Emèse (p. 582);  
Chorus Syriacus (p. 582);  
Les Adoniastes (p. 583);  
Les Archers d'Emèse (p. 583)

*Fil principal*

Sanaé/Sébastien: la tentation (pp. 570-575)

Sanaé/Sébastien: les visions de Sébastien (pp. 576-578); mort de Sébastien (pp. 579-581)

Sanaé (p. 583)

Les Archers d'Emèse (p. 583);  
Chorus Syriacus (p. 584);  
Les Adoniastes (pp. 584-585)  
Sanaé (p. 585)

Les Adoniastes (p. 585);  
Chorus Syriacus (p. 586).

La cinquième Mansion ne présente que des chœurs. Nous résumerons les points essentiels de cette construction. En ce qui concerne le système d'oppositions:

- 1) Idée dominante — enchevêtrement
- 2) Conflit — accord (opposition des épisodes entre eux et opposition à l'intérieur des épisodes)
- 3) Fil principal — fil secondaire
- 4) Dialogues — foules et chœurs

En ce qui concerne le système d'identités:

- 5) Conflit (1<sup>ère</sup>, 3<sup>e</sup> Mansions)  
Accord (2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> Mansions)
- 6) Passage par les mêmes points à des hauteurs différentes pour le fil principal et pour le fil secondaire
- 7) Similitude des épisodes et similitudes à l'intérieur des épisodes
- 8) Similitude des dialogues  
Foules — chœurs.

Nous insisterons sur le point 6 car il permet de compléter l'image l'image ascendante dont nous avons parlé: ce n'est pas seulement au niveau de l'œuvre en général que l'on passe par les mêmes problèmes — subissant chaque fois une modification car on avance dans l'action —, mais l'on retrouve cette technique à l'intérieur de chaque Mansion sous forme de similitude (les épisodes similaires) ou d'opposition (fil principal et fil secondaire). Le schéma ascendant peut être complété au niveau thématique: les païens et les Chrétiens forment deux groupes similaires; l'Empereur et les Gentils finiront par tuer Sébastien qui se laissera mourir, tout comme ses amis, pour la religion chrétienne; pourtant, à l'intérieur de chaque groupe, les avis sont opposés:

Les Gentils: — Ils méprisent  
l'édit du très saint Empereur,  
— Mais, s'ils chantent, ils reconnaissent  
Apollon (p. 396);



Sanaé: Seigneur, nous allons maintenant  
te délier.

Le Saint: O Sanaé,  
tu ne te souviens plus! Tu as  
tout oublié. Que t'ai-je dit?  
'Souvenez-vous. Je suis la Cible.  
Où est mon arc? (p. 570).

Ces situations reflètent les divergences inhérentes à chaque 'école' littéraire; par exemple, le groupe des dramaturges symbolistes du début du XX<sup>e</sup> siècle voulait restaurer la tragédie; pourtant, *L'oiseau bleu* de Maeterlinck (1908) est bien différent de *L'annonce faite à Marie* de Claudel (1912). Le but de d'Annunzio est donc de renouveler la technique théâtrale et de reprendre les mêmes thèmes — tout en les modifiant — selon deux directions: par similitude et par opposition; il s'est servi du vague schéma des dramaturges symbolistes (idée dominante et indétermination) et de la liberté que lui donnait la composition des *Mystères* du Moyen Age<sup>19</sup>, où plusieurs 'tableaux' sont enchevêtrés par des 'auteurs' libres devant cette 'matière'; un tel enchevêtrement, une telle complexité sont contraires à la tradition symboliste qui prônait le retour à la simplicité de l'action pour améliorer l'unité de la pièce. Le roman moderne a repris la technique de l'enchevêtrement; nous pensons à Michel Butor qui, dans *Passage de Milan*, se sert de la représentation d'un immeuble pour suggérer la superposition des voix; devant ce mélange, le lecteur ou le spectateur doit être assez actif pour centrer l'idée dominante; le théâtre contemporain ira même jusqu'à faire jouer un rôle aux spectateurs, remettant en vigueur la tradition du Moyen

<sup>19</sup> En ce qui concerne les structures, il serait opportun de mettre en évidence des éléments similaires entre notre *Martyre* et les *Mystères* du Moyen Age: la division générale (le prologue et les Mansions appelées 'journées' au Moyen Age); la continuité de l'action autour de Sébastien malgré une structure dispersée composée d'une alternance de scènes essentielles (pour Sébastien), de scènes secondaires (les réflexions des Gentils) et de scènes 'surnaturelles' (la cinquième Mansion, le chant des Magiciennes de la deuxième Mansion par exemple); l'introduction de textes bibliques (les propos entre Sébastien et les esclaves de la deuxième Mansion) ou de récits de l'histoire sainte (la Fille malade des Fièvres de la deuxième Mansion). D'autres renseignements nous sont donnés par Raymond Lebègue dans le chapitre *Le théâtre moderne à sujet religieux* de ses *Études sur le théâtre français. Tome II* (Paris, 1978).

Age ainsi qu'une technique de 'participation', déjà introduite dans quelques formes du théâtre presque 'populaire', comme par exemple la *dramaturgie foraine* au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

4. Dans une telle structure, les personnages de d'Annunzio ne sont point fouillés au niveau psychologique comme dans les *Mystères* médiévaux; il en est de même pour le théâtre symboliste où ils incarnent des idées<sup>20</sup>: l'Empereur du *Martyre* est l'image du païen aboulique qui veut sauvegarder son autorité; l'effacement de la psychologie sera une des tendances du théâtre contemporain, et nous en aurons les limites dans les clochards de Beckett. De plus, d'Annunzio nous met en présence de 'personnages doubles': il s'agit du préfet et de l'Empereur, gardiens à divers degrés de l'autorité, des jumeaux Marc et Marcellien<sup>21</sup>, comme le fera Claudel<sup>22</sup>. La fonction des personnages doubles chez d'Annunzio est pourtant différente de celle des héros claudéliens. Nous avons mis en évidence l'opposition et la similitude de certains épisodes; il en est de même pour les personnages, s'opposant selon leur religion (païens/Chrétiens), similaires s'ils appartiennent au même groupe. Enfin, des personnages sont éliminés dans le cours de l'œuvre. Michel Lioure a mis en valeur cette technique chez Claudel qui «élimine provisoirement un personnage indésirable»<sup>23</sup>; d'Annunzio semble aller plus loin. Mise à part la figure du Saint, presque tous les personnages sont épisodiques, comme dans les *Mystères* du Moyen Age, et en parti-

<sup>20</sup> Voir dans *Il fuoco*: «Bisogna che la rappresentazione sia resa nuovamente solenne come una cerimonia, comprendendo essa i due elementi costitutivi d'ogni culto: la persona vivente in cui s'incarna su la scena come dinanzi all'altare il verbo d'un Rivelatore; la presenza della moltitudine muta come nei templi...», *Prose di romanzi. II*, Milano, 1964, p. 650; voir aussi *Les aveugles* (1890) de Maeterlinck.

<sup>21</sup> Dans *Le Mystère de Saint Sébastien* (édité par L. R. Mills, Genève, 1965), nous retrouvons les jumeaux Marcus et Marcellianus ayant la fonction mythique du couple selon Jean Perrot (*Mythe et littérature*, Paris, 1976) et les doubles Maximianus et l'Empereur.

<sup>22</sup> Selon Michel Lioure, «le dédoublement des personnages, du décor et des plans dramatiques est l'ornement d'un théâtre à la fois symbolique et plastique, affranchi de tout scrupule réaliste et seulement soucieux de prêter une forme scénique à l'expression de vérités mystiques» (*op. cit.*, p. 441).

<sup>23</sup> M. Lioure, *op. cit.*, p. 434.

culier dans le *Mystère de Saint Sébastien*; dans ces œuvres médiévales, on assiste souvent à la mort des martyrs, et du moins aux supplices qui l'annoncent; dans notre *Martyre*, d'Annunzio ne mentionne jamais la sort des héros, sauf pour Sébastien, il fait disparaître les Chrétiens: c'est le cas des jumeaux et de la Mère Douleuruse dans la première Mansion, de la Fille malade des Fièvres dans la deuxième ... Nous assistons à la même situation pour les païens, mais les motifs en sont différents: dans la première Mansion, Théodote et Vital représentent l'autorité; nous retrouvons ces « symboles » dans la troisième Mansion sous les traits de l'Empereur. Le reste des personnages est composé de foules qui se transforment dans chaque Mansion, selon les exigences de l'action: l'on passe, par exemple, des bourreaux, des sacrificateurs de la première Mansion à la foule des esclaves et des affranchis de la deuxième Mansion. Pourtant, d'Annunzio ne s'est pas arrêté à la division Chrétiens / païens / foules. L'entrée en scène des personnages correspond aux principaux thèmes de chaque Mansion. La première est sous le signe de la division: division de la famille due à des motifs religieux avec la Mère Douleuruse, les jumeaux et les Vierges; division de la société avec, d'un côté, le préfet Vital et les païens, et de l'autre les Chrétiens; rupture de l'amitié avec Sébastien et ses amis les archers. Ce thème de la division pivote autour du Saint et du thème du miracle<sup>24</sup>, d'où l'entrée en scène de la femme muette et de la femme aveugle. La deuxième Mansion est sous le signe de l'union, de l'amitié; l'affranchi Guddenne, l'acolyte Phlégon, le lecteur Eutrope, les cathécumènes adolescents, les zéloteurs représentent l'amitié par communion d'idées; Helcite, Zaclas, les esclaves sont amis de Sébastien par intérêt; enfin, les sept Magiciennes, la Fille malade des Fièvres, les voix (Erigone et Marie) forment, grâce à Sébastien, l'union du réel et du surnaturel. La troisième Mansion représente le point culminant de la lutte entre païens et Chrétiens, d'où les deux principaux personnages: l'Empereur et Sébastien; pour atténuer le conflit, d'Annunzio a introduit les Femmes de Byblos (p. 539); le Chorus Syriacus joue le rôle des pleureuses par leurs lamentations (p. 554), les Citharèdes (p. 545) et les Semichorus font la louange du Saint tandis que les Orphiques appellent leur maître. La quatrième Mansion

<sup>24</sup> Dans la légende, Sébastien guérissait les malades.

reprend le thème de l'amitié de la deuxième Mansion, amitié divisée par deux conceptions différentes de la même religion; Sanaé représente le côté humain du christianisme et Sébastien le côté héroïque; les Archers d'Emèse et les Adoniastes accompagnent, par leurs lamentations ou leurs louanges, la mort et la résurrection du héros. La cinquième Mansion introduit des chœurs (Chorus Martyrum, Chorus Virginum, Chorus Apostolorum, Chorus Angelorum, Anima Sebastiani, Chorus Sanctorum Omnium); c'est le domaine de l'impalpable, du surnaturel.

Notre brève analyse des personnages, et en particulier de tous les personnages épisodiques, nous a montré qu'ils sont des symboles introduits à un moment de la tragédie pour le développement d'un thème: cet aspect du *Martyre* le rapproche du théâtre symboliste et du symbolisme en général; il suffit de penser aux décors de la quatrième ou de la cinquième Mansion: point de surcharge, mais la recherche de l'ineffable et de la simplicité<sup>25</sup>, car

on découvre le jardin des clartés et des béatitudes, à l'orée de l'Orient qui produit tous les levers du soleil... On y trouve toutes sortes de belles choses, que l'œil n'a jamais vues et que l'oreille n'a jamais entendues, qui ne montent pas au cœur de l'homme, et que Dieu a préparées pour ceux qui l'aiment (p. 588).

Au niveau purement thématique, il faut relever, entre autres, le goût du double registre provoqué par l'usage du symbole:

Sébastien: Ne voyez-vous pas les trois femmes  
noires sursauter? ...  
Sanaé: Il n'y a,  
seigneur, que des monceaux de cendres...  
Seigneur, seigneur, quels sont tes rêves? (pp. 577-578),

<sup>25</sup> Cf. Claudel qui a déclaré en 1913 que ses pièces « se passent de toute mise en scène et pourront être jouées n'importe où » (in *Mes idées sur le théâtre*, Paris, 1966, p. 46). Et Maeterlinck, dans *L'oiseau bleu*, met en opposition richesse et simplicité du décor: « Les lourds ornements du premier plan, les épaisses tentures rouges se détachent et disparaissent, dévoilant un fabuleux et doux jardin de paix légère et de sérénité, une sorte de palais de verdure aux perspectives harmonieuses... » (Paris, 1976, p. 111); il en est de même pour le *Martyre*, si l'on compare le décor des trois premières Mansions à celui des deux dernières.



et le sens du mystère:

Sébastien: Vous m'aimez, et vous n'exaltez pas mon mystère (p. 576).

Nous continuerons le système d'oppositions et d'identités commencé auparavant en traitant maintenant les personnages:

Système d'oppositions:

- 1) Païens — Chrétiens
- 2) Sébastien — personnages épisodiques (par rapport au thème de la mort)
- 3) Personnages principaux — chœurs et foules.

Système d'identités:

- 1) Personnages doubles
- 2) Personnages épisodiques (par rapport au thème de la mort)
- 3) Fonction de la foule et des chœurs.

Ces deux systèmes reflètent d'une part l'opposition des Mansions selon le thème division/union, et d'autre part l'identité des Mansions par rapport au thème de la division (première et troisième Mansions) et par rapport au thème de l'union (deuxième, quatrième et cinquième Mansions).

5. L'étude du *Martyre de Saint Sébastien* nous a permis de mettre en relief la liaison de cette œuvre avec le théâtre symboliste et ses apports quant à la technique dramaturgique. L'analyse générale et celle de chaque Mansion, basées sur le binôme *idée dominante (conflit) / indétermination provoquée par le fil secondaire (union)* permet de former une image ascendante indiquant dans le cours de la pièce la reprise de mêmes points, mais à différents niveaux; ces thèmes se groupent par similitude ou par opposition. Grâce au théâtre symboliste et à la liberté que lui donnait la forme du *Mystère* médiéval, d'Annunzio a cherché de renouveler la technique théâtrale, comme il nous l'annonce à la fin du *Martyre*: il glorifie les instruments,

Louez le Seigneur sur le tympanon et sur l'orgue.  
Louez le Seigneur sur le sistre et sur la cymbale.  
Louez le Seigneur sur la flûte et sur la cithare (p. 590).

L'étude des personnages nous a montré qu'ils n'ont qu'une fonction structurale par l'abolition de la psychologie; ainsi, plusieurs personnages incarnent-ils le même symbole tout au long de la pièce; ces derniers se groupent par similitude et par opposition, selon le binôme division/union. Nous repérons donc à tous les points de vue l'image de la spirale, le passage par les mêmes points à des hauteurs différentes: d'Annunzio reprend les thèmes, les techniques, la conception des personnages de ses prédécesseurs mais à un autre niveau; un tel mélange culturel (cf. *Dédicace*) est nouveauté. Il ne s'agit donc pas d'une révolution au sens propre du terme, mais d'une rénovation de vieilles formes dans un contexte «à la mode». D'Annunzio a voulu se dégager de sa formation, il a reconnu le piètre état de la tragédie aux abords du XX<sup>e</sup> siècle, bien qu'il en ait déjà écrit; il est au courant des tendances de l'art nouveau mais se sent emprisonné par son côté païen, décadent, étouffé par ses œuvres précédentes et n'a plus la force de réagir: Sébastien, le symbole de l'art nouveau, meurt, s'éloigne au Paradis, dans un univers fictif. *Le Martyre de Saint Sébastien* n'est donc pas que la simple reprise d'un thème du Moyen Age mais il présente, au niveau de la structure, considérée comme le reflet du sens de la pièce, les problèmes de son auteur à une époque de mise en question de la tragédie.

Annette Bossut Ticchioni

## RESONANCIAS ARGENTINAS DE TEMAS Y RITMOS CARDUCCIANOS

Aunque aislada y tenue, la primera reminiscencia cierta de un canto de Giosuè Carducci en tierras del Plata puede además calificarse de temprana: aflora de una de las páginas más ardientes de Ricardo Gutiérrez, escrita casi como un desafío de su espiritualismo a las actitudes escépticas que, promediando el gobierno de Avellaneda, se multiplicaron entre los jóvenes porteños y dieron tonos volterianos a las lecciones de la cátedra, a las notas de la prensa, a los discursos políticos...

El médico ya ilustre había dejado atrás las experiencias europeas que, vividas en el espacio de un lustro, supieron nutrir con pareja intensidad las dos vertientes de su índole. En Francia, en Bélgica en Alemania, había buscado sin cansancios las ocasiones que le permitieran acendrar su ciencia: «ningún estudiante era más asiduo que él a los cursos y a las clínicas de los hospitales» — certifica Miguel Cané, su compañero de algunos de esos días<sup>1</sup>; pero la finalidad cardinal no impidió que se concediera en Italia, mientras recibía en Florencia, en Roma, en Nápoles, las sugerencias de una belleza indeclinable, los intervalos de goce más caros a su alma de lírico.

Esas «andanzas y aventuras» por sitios que aumentaban su encanto con los vestigios de presencias augustas, ese estudio deleitoso de mármoles y telas hasta «conocer a Miguel Ángel en cualquier pulgada de sus criaturas» y sentir como «amigos» a Andrea del Sarto o Guido Reni<sup>2</sup>, comenzaron cuando era inminente la aparición de *Levia gravia*, el volumen en el que Carducci reunió las com-

<sup>1</sup> Miguel Cané, *Ricardo Gutiérrez*, en: *Ensayos*. Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1877, p. 216.

<sup>2</sup> Carta de Ricardo Gutiérrez a Miguel Cané, fechada en París el 7 de agosto de 1871. Transcrita en: Ricardo Sáenz Hayes, *Miguel Cané y su tiempo* (1851-1905). Buenos Aires, ed. Guillermo Kraft Ltda., 1955, pp. 76-77.



posiciones modeladas y variamente difundidas por casi una década, y cuando se anticipaban también — finalizaba 1870 — las primicias de los cármenes, poblados de figuras gallardas y recorridos por un viento épico, que más tarde se ajustaron bajo el título de *Giambi ed epodi*.

No puede suponerse que para Ricardo Gutiérrez, cuya inteligente curiosidad exigía «aprender a fondo el carácter local y las costumbres de aquéllos entre quienes debía vivir»<sup>3</sup>, pasaran inadvertidos los versos donde el dibujo firme y soleado de los paisajes, las anchas ondas de una melodía virilmente melancólica, el desdén por la ignavia de su tiempo y el amor por el pasado de glorias y por el suelo sacro de la patria, perfilaban en el panorama literario italiano los rasgos de un temperamento para siempre inconfundible, bravío y tierno, vigorizado por una honda y estable concordia con la vida. Incluso es posible que haya alcanzado a ver, fijos en los muros de Bologna, los grandes folios donde los tipógrafos de la ciudad imprimieron las estrofas de *Nel vigesimo anniversario dell' VIII agosto MDCCCXLVIII*, en homenaje a la famosa insurrección popular: pero aunque así no hubiese ocurrido debieron llegarle los ecos de esos ritmos impetuosos pues, ya en Buenos Aires, al encarecer la piedad de su misionero engarzó en una de las imágenes:

Cuando tu pecho late  
bajo la noble cota del soldado,  
yo te sigo a la brecha del combate  
con la sandalia de mi pie llagado;  
y entre el humo y la sangre y la metralla  
que ocultan a los cielos tus despojos,  
te hago besar la Cruz en la batalla,  
y te cierro los ojos!<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Miguel Cané, *Ricardo Gutiérrez*, en: *Ensayos*, ed. cit., p. 204.

<sup>4</sup> Ricardo Gutiérrez, *El misionero de El libro de los cantos*, en: *Poesías escogidas*. Buenos Aires, ed. M. Biedma, 1878, p. 140. La vecindad con Carducci se acrecienta si se repara en el timbre oratorio de una y otra lírica, y en el gesto retador que las clausura por igual. La clara intención combativa del himno de Gutiérrez desató una tormenta tras la lectura pública que de él hiciera primero en el teatro de la Ópera y después en la Asociación Católica. Su amigo Miguel Cané lo atacó en un duro artículo: «*El fraile*». *Poesía de Ricardo Gutiérrez*, que incluyó en: *Charlas literarias*. Sceaux, Imprenta de Charaire e hijo, 1885, pp. 173-185; Santiago Estrada, en cambio, salió en su apoyo con una

un endecasílabo que recuerda de muy cerca, con su enumeración intensificada por el polisíndeton, el instante cenital de la loa carducciana:

E tra 'l fuoco e tra 'l fumo e le faville  
e 'l grandinar de la rovente scaglia...<sup>5</sup>

Llamativamente, el vocativo con que el poeta corona esa exaltación:

...ti gettasti feroce in mezzo ai mille,  
santa canaglia,

suenan en el pasaje de la *Autobiografía* de Carlos Guido y Spano donde reviven las turbulentas jornadas de 1848 en París, tan vertiginosas que pudieron arrebatarse aun al joven habituado hasta entonces sólo a los halagos de un hogar patricio y a los brillantes pasatiempos de la corte fluminense — pero ahora la calificación se tiñe de la irónica condescendencia con que el aristócrata preserva en el recuerdo aquel fugaz desahogo de la «potencia vital»:

«Nadie sabe adónde le arrastra la vorágine; [...] el pensamiento es acción, la acción es fiebre. Imposible permanecer tranquilo cuando por doquier te solicitan el ruido de la calle, la palabra de los tribunos, los estímulos de las aspiraciones populares. Mezcléme al movimiento general, peroré en los corrillos, estuve en la asonada, subí a la tribuna tambaleante, en las salas ahumadas de los clubs subalternos establecidos en las callejuelas de la inmensa ciudad, fraternicé en fin con la *santa*

reseña acogida en: *Misceláneas*. Barcelona, Imprenta de Henrich y Cia., t. I, 1889, pp. 339-354. Por su lado Alberto Navarro Viola divulgó desde *La Tribuna*, *En réplica a «El fraile» de Ricardo Gutiérrez*, una extensa rima a Jordano Bruno que encabezó años después la serie de sus *Cantos*, significativamente seguida de una apología a Voltaire. Cf. Alberto Navarro Viola, *Versos*. Buenos Aires, sin pie de imprenta, 1882, pp. 63-74 y 93-103. Los ecos de la batalla llegaron hasta 1917, pues un Carlos M. de Egozcúe remedió ese año los versos del médico poeta en «*El paria*». *Respuesta a «El fraile» («El misionero») de Ricardo Gutiérrez*, refutando, punto por punto, y en el mismo metro, todas las mentidas afirmaciones que en tal poesía se hacen» («*La Vanguardia*», 4 de febrero de 1917).

<sup>5</sup> Giosue Carducci, *Nel vigesimo anniversario dell' VIII agosto MDCCCXLVIII de Giambi ed epodi*, en: *Poesie 1850-1900*. Bologna, ed. Nicola Zanicchi, 1944, p. 425.

canalla. En todas partes proclamé la república, llegando a merecer frenéticos aplausos de los carboneros, los enjabelgadores, los zapateros de viejo... »<sup>6</sup>

Es cierto que a la evocación de su fogosa solidaridad el autor de *Ráfagas* pudo mezclar la memoria de los versos, plebeyos a veces como los protagonistas de aquellas agitaciones, de *La curée* de Auguste Barbier:

...ces hommes en corset, ces visages de femmes,  
héros du boulevard de Gand,  
que faisaient-ils, tandis qu'à travers la mitraille,  
et sous le sabre détesté,  
la grande populace et la sainte canaille  
se rouaient à l'immortalité? <sup>7</sup>

pero es igualmente verdadero que el renombre y las vehemencias de Carducci pudieron llegar a Guido y Spano — que en prosas y versos dejó claros indicios de su conocimiento de los mejores artistas de Italia<sup>8</sup> — por más de un canal.

Las nuevas de viajeros alertas como Gutiérrez y Cané resul-

<sup>6</sup> Carlos Guido y Spano, *Carta confidencial a un amigo que comete la indiscreción de publicarla*, en: *Ráfagas. Colaboración en la «Prensa». Política. Literatura*, Buenos Aires. Igón Hermanos editores, t. I, 1879, p. XIII.

<sup>7</sup> Auguste Barbier, «*La curée*», en *Iambes et poèmes*, Paris, ed. E. Dentu, 1869, p. 10.

<sup>8</sup> En la «*Carta confidencial...*» citada se entretejen citas o alusiones a Dante (pp. XVII, XXIX, LXXVII, LXXVIII), Boccaccio (p. LX), Alfieri (p. XXVII), Pellico (p. LXXI), Verdi (p. XXII); y a lo largo de *Ráfagas* se ejemplifica copiosamente el interés de Guido y Spano por hombres y cosas de Italia; véanse su artículo sobre Rossini (t. I, pp. 435-437), la traducción de una famosa carta maziniiana (t. II, pp. 357-362), y los elogios con que subrayó las etapas de una brillante temporada teatral: *Adelaida Ristori* (t. II, pp. 99-101), *Pia de' i* (sic) *Tolomei* (pp. 103-107), *María Estuardo* (pp. 109-124), *Judit* (pp. 125-130), *Fedra* (pp. 131-135), *Sor Teresa* (pp. 137-138). En *Hojas al viento*, por su parte, se recogen un soneto *A Italia*, otro *A Ernesto Rossi* dictado en 1865 por «la admiración hacia el insigne trágico», y la versión de una romántica endecha de Cesare Cantú; mientras que en *Ecos lejanos* se encarece la figura de Garibaldi en un soneto de 1882, se deploran los efectos del terremoto de 1887 en *Amaranto e Ischia*, y se glorifica a «Roma eterna» en los heptasílabos y endecasílabos del breve *Lampo*. Cf. Carlos Guido y Spano, *Poesías completas*. Buenos Aires, ed. Maucci Hermanos, 1911, pp. 19, 203, 207-209, 321, 329, 331, 333.

taban, en efecto, estimulantes revelaciones para quienes asistían a sus balances de lo visto y vivido en días feraces; y además, desde 1876 un libro de Manuel del Palacio — el entonces notísimo fundador de la revista satírica «*Gil Blas*», que prodigaba también sus colaboraciones en el difundido «*Almanaque Sudamericano*»<sup>9</sup> — había servido como introductor de la lírica carducciana en el orbe hispánico al ofrecer, entre creaciones propias, la versión de los diseños rientes o foscos de cinco estampas de las *Rime nuove*<sup>10</sup>. Por último — aunque acaso fuera la moción de importancia primaria —, estas décadas finales del siglo XIX presenciaron el arribo multitudinario de inmigrantes al Río de la Plata, invitados por una política ceñida al pensamiento de Alberdi y Sarmiento: algunos de ellos, científicos y humanistas que supieron dar prestigio a las cátedras de la Universidad capitalina, indicaron a Carducci como una de las voces peninsulares más ricas en inflexiones, pero incluso entre campesinos y obreros eran sabidos los himnos audaces del profesor boloñés, cuyas estrofas incitaban a reivindicaciones justicieras.

\* \* \*

Con todo, según ayudan a denotarlo los débiles rastros señalados, el influjo de las letras italianas decrece en las postrimerías de la centuria pasada en comparación a la ejercida durante el período anterior: como en una paradoja, justamente cuando la Argentina se

<sup>9</sup> Hasta los años '90 todos los volúmenes de esta publicación dirigida por Casimiro Prieto Valdés, que apareció pulcramente impresa por Ramón Espasa e hijos entre los años 1877 y 1902, incluyen intentos poéticos de Manuel del Palacio, quien además, en 1883, intervino en los juegos florales de Buenos Aires con una *Oda al agua* que obtuvo el segundo premio.

<sup>10</sup> El volumen matritense, titulado *Letra menuda*, reúne bajo el nombre común de *Primaveras* las imitaciones de *Maggiolata*, *Primavera classica e Idillio di maggio*, mientras *Autunno romantico* se designa como «En pleno otoño» y *Anacreontica romantica* como «Muertos que viven». Los resultados conseguidos por Manuel del Palacio, sumamente lejanos no sólo de la perfecta forma carducciana sino de su espíritu e intenciones, son la primera muestra de las dificultades que complican el trasplante de tan sugestiva creación. Para estimar su valía y la del resto de las traducciones españolas, véanse: Maria dell'Isola, *Carducci nella letteratura europea*. Milano, Malfasi editore, 1951, y Víctor B. Vari, *Carducci y España*. Madrid, ed. Gredos, 1963.



vuelve habitación y patria nueva para centenares de miles de italianos, la cultura de la tierra de que provienen atenúa su hechizo, y el respeto o el interés — a menudo epidérmicos — parecen contraerse a los nombres cimeros de su tradición artística. Tal vez no estén demasiado escondidas, sin embargo, las razones de la mengua. En primer lugar, habían pasado los tiempos de la proscripción y la lucha contra Rosas, que hicieron fraternizar en Montevideo a los románticos porteños y los patriotas garibaldinos: años que embebieron de ideas y cadencias italianas a los exilados de Buenos Aires porque en ellos, como en los otros prófugos, crecía la misma esperanza — lo reconoce un canto de Mitre — de ganar un suelo liberado, abierto a un futuro de dignidad:

...Italianos,  
os damos la mano de amigos y hermanos,  
sagrados campeones de la Libertad.  
La causa es la misma, la misma bandera  
nos llama a la gloria...

...¡Joven Italia!, el mundo te saluda  
y te saluda el pueblo americano.  
Desterrados, os damos nuestra mano...  
Ahora los himnos de la unión cantad.<sup>11</sup>

Gravitaron después, en cambio, las reacciones de la clase dirigente ante la distancia, que pudo medirse pronto, entre el sueño de los convocadores a poblar el territorio ganado en las campañas contra el indio y la fisonomía que cobró el país al henchirse de las gentes afluidas a su puerto, aldeanas y simples, rústicas y tenaces. Pareció entonces candoroso o se juzgó un error que, al promediar el siglo, la prisa por constelar de ciudades el desierto y por cambiar un inerte sistema feudal en las estructuras del moderno Estado burgués hubiera hecho mirar hacia Europa solicitando sin distinguos y con pareja instancia el concurso de « todos los hombres de buena voluntad ». En 1845, en efecto, Juan Bautista Alberdi había proclamado desde *El Mercurio* de Valparaíso:

<sup>11</sup> Bartolomé Mitre, *A la Joven Italia*, en « El Nacional », Montevideo, 30 de noviembre de 1838. Fue reproducido en: Adolfo Mitre, Manuel Conde Montero y Juan A. Farini, *Apuntes de la juventud de Mitre y Bibliografía de Mitre*. Buenos Aires, ed. Academia Nacional de la Historia, 1947, pp. 242-243.

« Cada europeo que viene, nos trae más civilización en sus hábitos, que luego comunica en estos países, que el mejor libro de filosofía. Se comprende mal la perfección que no se ve, toca y palpa. El más instructivo catecismo, es un hombre laborioso »<sup>12</sup>.

Un optimismo análogo, fiado en las garantías de la idea liberal, había impelido a Sarmiento, desde el prólogo de su *Facundo*, a justificar el amplio llamado como la vía más apta para conseguir un fácil triunfo de la « civilización » sobre la « barbarie »:

« ... ¿Hemos de cerrar voluntariamente la puerta de la inmigración europea que llama con golpes repetidos para poblar nuestros desiertos i hacernos, a la sombra de nuestro pabellón, pueblo innumerable como las arenas del mar? [...] ¿Hai en la América muchos pueblos que estén, como el argentino, llamados por lo pronto a recibir la población europea que desborda como el liquido en un vaso? ¿No queréis, en fin, que vayamos a invocar la ciencia i la industria en nuestro auxilio, a llamarlas con todas nuestras fuerzas, para que vengan a sentarse en medio de nosotros, libre una de toda traba puesta al pensamiento, segura la otra de toda violencia i de toda coacción? ¡Oh! Este porvenir no se renuncia así no más... »<sup>13</sup>,

y la misma fe, más robusta aún al final del alegato, profetiza una admirable evolución cuando dibuja, con una prosa que se vuelve todo nervio y movimiento, los caracteres de armoniosa pujanza que signarán el futuro:

« ... la emigración industriosa de la Europa se dirigirá en masa al Río de la Plata; el *nuevo gobierno* se encargará de distribuirla por las pro-

<sup>12</sup> Juan Bautista Alberdi, *Acción de la Europa en América. Notas de un español americano. A propósito de la intervención anglo-francesa en el Plata*, en: « El Mercurio » de Valparaíso, 10 y 11 de agosto de 1845. Puede leerse transcrito en: *Obras completas de Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna Nacional, t. III, 1886, p. 88. Alberdi repetiría esas frases en el cap. XV de *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, agregando aun otras expresiones de su optimismo: « ¿Queremos que los hábitos de orden, de disciplina y de industria prevalezcan en nuestra América? Llenémosla de gente que posea hondamente esos hábitos. Ellos son comunicativos, al lado del industrial europeo pronto se forma el industrial americano. La planta de la civilización no se propaga de semilla. Es como la viña, prende de gajo » (cf. el citado t. III, pp. 426-427).

<sup>13</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*. Edición crítica y documentada, con prólogo de Alberto Palcos. La Plata, ed. Universidad Nacional, 1938, p. 16.

vincias; los ingenieros de la República irán a trazar en todos los puntos convenientes los planos de las ciudades i villas que deberán construir para su residencia, i terrenos feraces les serán adjudicados; i en diez años quedarán todas las márgenes de los ríos cubiertas de ciudades, i la República doblará su población con vecinos activos, morales e industriales. Éstas no son quimeras... »<sup>14</sup>.

Pocas décadas bastaron, no obstante, para develar la irrealidad de cuadros tan idílicamente atractivos; y sería aquel confiado Alberdi quien, en discordia con la política de Buenos Aires, puntualizaría sus defraudadas aspiraciones y desdeñaría los frutos cosechados, no sólo en las notas que complementan su labor periodística:

«...¿Qué ha hecho entonces la Inglaterra? Para poner en seguridad los intereses y destinos de sus nacionales, ha prevenido oficial y públicamente á los que intenten emigrar para el Plata, que en aquel país no hay seguridad para sus vidas y propiedades... Así ha cesado o está en camino de cesar la inmigración que lleva la industria, la libertad y la civilización más sólida en sus costumbres, á las provincias argentinas: es decir, la raza que ha creado el fondo de la constitución anglo-americana proclamada en la República Argentina.

...Poblada por italianos y españoles, no serán éstos los que introduzcan en sus costumbres las tradiciones y la inteligencia de la constitución anglo-americana, que se pretende aclimatar en el Plata. Y como nada vale la fertilidad y riqueza natural de un suelo sin seguridad, toda la emigración europea del norte seguirá el camino de los ingleses, hacia los Estados Unidos, el Canadá, Australia... »<sup>15</sup>,

sino entre las ironías de un relato alegórico, donde el encono puede arrastrar a frases de injurioso desacierto:

«Gobernar es poblar..., pero con inmigrantes laboriosos, honestos, inteligentes y civilizados; es decir, educados. Pero poblar es apestar, corromper, embrutecer, empobrecer el suelo más rico y más salubre, cuando se lo puebla con inmigraciones de la Europa más atrasada y corrompida... »<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, ed. cit., p. 305.

<sup>15</sup> Juan Bautista Alberdi, *Estudios y notas de 1872*, par. XXVII, en: *Escritos póstumos de Juan Bautista Alberdi. Ensayos sobre la sociedad, los hombres y las cosas de Sud-América*. Buenos Aires, Imprenta Cruz Hermanos, t. X, 1899, pp. 188-189.

<sup>16</sup> A<sup>o</sup> (Juan Bautista Alberdi), *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*. Buenos Aires, Carlos Casavalle editor

Lo notable es que también Sarmiento, acabada la presidencia y pasado a la oposición, registró con burlona suficiencia el modo de vida de los grupos peninsulares y, tanto en *El Nacional* como en *El Censor*, descargó su fastidio contra ellos hasta llegar a una abierta confesión de desencanto:

«...Roca hace y hará todo lo que quiera, para eso tiene una República sin ciudadanos, sin opinión pública, educada para la tiranía y corrompida en los últimos tiempos por la gran masa de la inmigración sin patria allá, ni acá, sin ideas de gobierno u otros propósitos que buscar dinero por todos los caminos, con preferencia los peores en el sentido de la honradez. ¡Qué chasco nos hemos dado con la inmigración extranjera! »<sup>17</sup>,

aunque ello no le estorbaba para reconocer cuánto representaba Italia en todos los campos del arte y para encomiar su reciente y esforzada obtención de la unidad territorial y de la independencia política:

«...En simpatías por la Italia libre, artística y unificada, no nos ha de ganar ningún napolitano, piemontés, romano o genovés de los que viven entre nosotros... »<sup>18</sup>.

\* \* \*

(pero impreso en Sceaux. Tipografía de M. y P.-E. Charaire), s.f. (si bien al final del texto dice: Londres, febrero de 1871), pp. 28-29. Alberdi es todavía más acre en un escrito posterior: «Se entiende que gobernar es poblar en el sentido que poblar es educar, civilizar, enriquecer, mejorar. Pero como no se educa ni civiliza sino con pobladores educados y civilizados, se sigue que poblar no es gobernar sino cuando se puebla con gentes civilizadas y educadas... Pero poblar de víboras un suelo digno y capaz de cultivo, es decir, poblarlo de Polichinelas, de Gil Blases, de Basilius, de Tartufos, no sólo no es gobernar sino que es hacer imposible el gobierno. Poblar así lejos de ser gobernar es corromper, embrutecer, despoblar, en fin, el país. En este caso, al contrario, gobernar sería más bien despoblar, limpiar la tierra de apestados, barrer la basura de la inmigración inmundada ». Cf. el citado t. X de los *Escritos póstumos*, p. 368.

<sup>17</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *¿Qué hacen los ingenieros?*, en «El Censor», Buenos Aires, 12 de julio de 1887.

<sup>18</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Las escuelas italianas*, en «El Nacional», Buenos Aires, 14 de enero de 1881 (en polémica con «L'Operario Italiano» a propósito de un Congreso Pedagógico auspiciado por la colectividad peninsular).



Entre los miembros de la llamada «generación del '80» se hizo corriente esta antinomia entre el respeto por una tierra pródiga en ejemplos de belleza, de ciencia y altivez, como abstracción a la que se dirigían las nostalgias de privilegiados viajeros, y el desvío frente a la concreta condición de sus hijos más humildes, de quienes se motejaba tanto la dificultad para asimilarse al nuevo medio como el apremiado afán por obtener de sus labores prosperidad y aun holgura<sup>19</sup>. Miguel Cané podría ser dechado de tal actitud: el senador que en 1899 presentó el proyecto de ley de residencia, para que el gobierno, «que demasiado tiene que hacer con los caprichos, veleidades y pasiones de los ciudadanos, no se encuentre desarmado frente al extranjero que elige el país como teatro de sus agitaciones»<sup>20</sup> — trasluce la alusión a los obreros de Italia y España, protagonistas de las primeras huelgas de la ciudad —, reiteraba periódicamente, como una necesidad sustancial, las idas a Europa, a Francia e Inglaterra por supuesto, pero también a Italia, oasis donde podía vivir «en el pasado, lejos de las muchedumbres regimentadas»<sup>21</sup>, y donde brillaba la luz del arte, «el único consuelo de la vida». Lo refirma su biógrafo Sáenz Hayes:

«¡El arte! Éste será el *retornelo* en los escritos de Cané. Su tierra es pobre cosa; sus compatriotas, ganaderos y saladeros, han nacido sin sensibilidad para lo «bello eterno»...

...Europa le ha hecho daño al impetuoso predicador del idealismo. Ése es su drama. Aquí no hay parques para sus narraciones románticas...

<sup>19</sup> Narradores y dramaturgos argentinos se inspiraron profusamente en esta realidad social. A veces, como en *La gringa* de Florencio Sánchez, en *Marco Severi* de Roberto J. Payró o en *Un libro extraño* de Francisco A. Sicardi, la visión del escritor es comprensiva e intuye los resultados fecundos de una síntesis no lejana; en la mayoría de los casos, empero, el rencor hacia el *gringo* cuaja en caricaturas o sombrías figuraciones: recuérdense *En la sangre* de Eugenio Cambaceres, *La Bolsa* de Julián Martel, *La gran aldea* de Lucio V. López, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, las memorias de Lucio V. Mansilla o Santiago Calzadilla y el copioso género del sainete. El tema ha sido extensamente tratado por Gladys S. Onega, *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Santa Fe, ed. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral, 1965.

<sup>20</sup> Miguel Cané, *Un escandalo de calibre*, en: *Notas e impresiones*. Buenos Aires ed. La Cultura Argentina, 1918, p. 144.

<sup>21</sup> Miguel Cané, *Fisiología monte-carlesca*, en: *Notas e impresiones*, ed. cit. p. 335.

ni Pincios..., ni museos, ni academias, ni ambiente literario. Aquí no puede ver a Manzoni — el ídolo de su padre —. Con plañidero acento rememora las luminosas mañanas de Florencia, los atardeceres de Fiesole, las noches de luna en el Foro romano, el ocio fecundo vagando por las galerías vaticanas, las canciones napolitanas, el bote romántico que sabe de amor en las aguas de Capri, de Ischia... Como expulsado del paraíso tiene que estarse ahora en una ciudad de tipo colonial, mortalmente monótona...»<sup>22</sup>.

Por cierto una disposición así, apartadiza e hiriente hacia lo cercano e inclinada sólo ante lo enaltecido por un consenso secular, restringe el número de quienes atienden a las voces nuevas de una cultura y saben discernir en ese coro los acentos personales, los respiros amplios, los timbres de musical limpidez. Y realmente fueron pocos los argentinos que, en el último cuarto de la centuria pasada, mientras sanaban su tedio o cumplían plácidos encargos diplomáticos, repararon en el mensaje denso de historia, hecho canto viril y múltiple, de los poemarios que Carducci venía componiendo y que vigilaban, con inquieto celo, el consolidarse de Italia como nación y su arduo erguirse con dignidad comparable a las noblezas preteritas.

No obstante, la fama de esos versos llegó al Plata y obtuvo entre quienes eran jóvenes en el '80 admiradores fieles tanto como escogidos. «Sintieron devoción por él Calixto Oyuela, Juan Antonio Argerich y Osvaldo Magnasco», asevera Roberto F. Giusti<sup>23</sup>. Es probable que el primero haya aquilatado al poeta después de apreciar las dotes del crítico, y en especial del crítico leopardiano, pues la fineza de los estudios que el profesor boloñés reunió más tarde en el volumen *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi*<sup>24</sup> debió servir a Oyuela como guía preciosa para comprender el mundo turbado y diáfano del hijo de Recanati, para descifrar su

<sup>22</sup> Ricardo Sáenz Hayes, *Miguel Cané y su tiempo (1851-1905)*, ed. cit., p. 89.

<sup>23</sup> Roberto F. Giusti, *El poeta de la Tercera Italia* en: revista «Lyra», Buenos Aires, año XIX, n° 180-182, 1961, p. 41. Había empleado casi los mismos términos en: *Momentos y aspectos de la cultura argentina*. Buenos Aires, ed. Raigal, 1954, pp. 40-41.

<sup>24</sup> Giosuè Carducci, *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi*. Bologna, ed. Nicola Zanichelli, 1898; reproducido en la Edición Nacional de sus *Opere*, vol. XX: *Leopardi e Manzoni*. Bologna, ed. Nicola Zanichelli, 1937.

palabra amarga o extática y acercarse a la magia de su melodía. De la intelección honda de esas páginas brotaba no la figura de un elegíaco monocorde sino la de un creador de enérgico ardimiento, que sometía erudición y doctrina a su rebelde coloquio con el oscuro destino; y la novedad de tal semblanza debió insinuar a Oyuela los rasgos congeniales entre juzgador y juzgado, y revelar le las analogías íntimas y los atributos líricos que se responden en las obras de ambos: desde el amor por la tradición clásica en su doble veste de disciplina filológica y de naturalismo mítico, a las notas heroicas de las canciones y a la dimensión afectiva de los enlaces entre el placer y el dolor, entre la vida y la «vacua inercia» de la muerte<sup>25</sup>.

Eran tendencias y elecciones que se acordaban por entero con las que Oyuela había puesto en el centro de su propia concepción de la belleza artística, y por eso, en los razonados dictámenes acerca de un libro de poesía o en las hidalgas discusiones que sostuvo para defender sus creencias, el nombre de Carducci es uno de los recalces a que más a menudo acude en sostén de cuanto argumenta. Así, en la *Carta a Rafael Obligado*, cuando afirma que todos los artífices verdaderos, de cualquier edad y de cualquier escuela, prestaron acatamiento a las normas de proporción y de plástica evidencia fijadas por Grecia, discurre:

«Todo el mundo sabe que lo que fundamentalmente distingue el arte griego del arte cristiano, es la propensión a lo exterior y sensible, a la línea, al relieve escultural, del primero, en tanto que el segundo prefiere los vagos dominios del espíritu, lo interno y psicológico. [...] Y es lo más particular del caso, que, aun dentro de la civilización cristiana, los poetas y artistas de raza, aun los más religiosos..., han concebido el arte de idéntica manera, y se han sentido irremediamente impulsados a bañar su espíritu en la concepción griega de la belleza.

Así León, que acertó a unir como nadie el espíritu cristiano de que se hallaba impregnado, con las cualidades del arte clásico...; así el gran revolucionario Carducci, pagano crudo en el fondo y en la forma, quien, no contento con exclamar: *Odio l'usata poesia*, ni con añadir pasmosamente:

A me la strofe vigile, balzante  
co 'l plauso e il piede ritmico ne' cori:

<sup>25</sup> Ettore Mazzali, *Giacomo Leopardi nella poetica e nella critica di Giosuè Carducci* en: *Leopardi e l'Ottocento. Atti del II Convegno Internazionale di Studi Leopardiani*, Firenze, ed. Leo S. Olschki, 1970, p. 419.

per l'ala a volo io còlgola, si volge  
ella e repugna,

escribe un himno a *Satanás*, que es, en parte, un himno al mundo de los sentidos »<sup>26</sup>.

Podría sorprender que quien logró «dar decorosa vestidura castellana» a los *Canti* del conde reccanatense con tan porfiada solitud que «a los setenta y seis años se preocupaba todavía por la exactitud de un epíteto»<sup>27</sup>, haya renunciado a traducir la estrofa del bello *Preludio* de las *Odi barbare* como persuadido de la imposibilidad de copiar el proteísmo de sus metáforas y la difícil combinación de sus metros y acentos. De pasmoso calificó tal arte, y fueron las cuidadosas ponderaciones a que lo indujo esa admiración las que le permitieron captar hasta los designios recónditos y los ensueños del «maremmano, así como las vías» que abrió para retomar contacto con las fuentes perennes de la vida eludiendo toda vulgaridad, todo capricho. Las pruebas de tan activo asedio son numerosas, y lucen entre la medida o la pasión de los escritos de Oyuela: de pronto, la robustez de Carducci contrasta el falso alarde de fuerzas de un verificador extravagante:

«No soy de los mojigatos del arte, que se escandalizan de una palabra áspera, de una expresión ruda o de un giro atrevido; antes me agrada el brío poéticamente salvaje de ciertas expresiones, tan del gusto de Carducci... »<sup>28</sup>;

<sup>26</sup> Calixto Oyuela, *Carta a Rafael Obligado sobre sus poesías*, en: *Estudios Literarios*. Buenos Aires, ed. Academia Argentina de Letras, t. I, 1943, pp. 9-10. Poco más adelante, al caracterizar la filiación artística de Obligado, vuelve a recurrir a Carducci: «... a ese paganismo artístico, no une Vd., como Carducci, la cruda aspereza de sabor naturalista y sensual, propia de la civilización pagana. Por lo contrario, Vd., cediendo al blando influjo del cristianismo, impregna su concepción artística de aroma espiritual, delicado y puro». Cf. *ibidem*, p. 14. Oyuela repetiría casi literalmente estos conceptos en el estudio sobre Rafael Obligado donde absorbió y concertó sus anteriores «impresiones» acerca del autor predilecto. Véase: Calixto Oyuela, *Poetas hispanoamericanos*. Buenos Aires, ed. Academia Argentina de Letras, t. II, 1950, pp. 177-178 y 180.

<sup>27</sup> Rafael Alberto Arrieta, *Don Calixto Oyuela*, en: *Presencias*. Buenos Aires, ed. Julio Suárez, 1936, p. 103.

<sup>28</sup> Calixto Oyuela, *Versos, Baladas y Nocturnos por Alberto Navarro Viola*, en: *Estudios literarios*, ed. cit., t. I, pp. 398-399.



y de nuevo al autor de *Rime e ritmi*, junto con los poetas más amados, apela para clarificar su doctrina clasicista que es culto de la forma, de la pureza de líneas, de la sobriedad y serenidad:

« Dice el señor Borra que [...] el arte estriba en la íntima y perfecta armonía del fondo y la forma, y, por tanto, pretender encerrar nuestro fondo actual, nuestras ideas, pensamientos y costumbres, en formas antiguas, nacidas al calor de civilizaciones completamente distintas de la nuestra, es destruir el arte, es destruir esa armonía. ¿La rompieron Goethe, Leopardi, Foscolo? ¿La rompen actualmente Swinburn y Carducci? De ninguna manera. ¡Y, no obstante, todos ellos han sido y son clásicos, y amantísimos del arte griego! »<sup>29</sup>.

En fin, como hombre de la generación que intentó elevar el país hasta el nivel cultural y material de las naciones eminentes, Oyuela apreció la poesía civil, o sea, aquella « surgida del concepto y del sentimiento de patria, de la conciencia y el orgullo de sus glorias..., del temor de sus adversidades, de la visión de su grandeza y felicidad futura ». Y ello le sumó un motivo más para vibrar con el canto de Carducci a las vicisitudes memorables o trágicas de su pueblo, donde está impreso el anhelo de una Italia desdeñosa de lisonjas aparentes y de paces mezquinas. De ahí que, al discernir las varias aptitudes de la poesía, contra quienes rebajan con la marca de oratoria retórica los ritmos de inspiración nacional, arguye:

« ... ¡qué magníficos trozos de poesía civil hallamos en Dante, en Parini, en Leopardi y también en Carducci, que poco o nada tuvieron de oradores! Y aun debe añadirse que casi no ha habido verdadero gran poeta que no haya sido alguna o algunas veces poeta civil, lo que ciertamente no autoriza a desdeñar ese noble género de poesía »<sup>30</sup>.

Por su parte Osvaldo Magnasco, que se lamentaba de que la crítica careciese en su tierra de « la existencia independiente que su esencia y sus propósitos requieren, porque o viene a la vida vinculada a las docilidades serviles de una complacencia vergonzante, [...] o se ejerce con el ímpetu vengativo de un esclavo escapado de su ergástulo »<sup>31</sup>, coincidió con Oyuela en la reverencia hacia el lírico franco

<sup>29</sup> Calixto Oyuela, *Sobre arte*, en: *Estudios literarios*, ed. cit., t. I, pp. 415-416.

<sup>30</sup> Calixto Oyuela, *La poesía civil*, en: *Estudios literarios*, ed. cit., t. II, pp. 287-288.

<sup>31</sup> Osvaldo Magnasco, *La Divina Comedia (A propósito de la traducción de*

que tonificó a sus conciudadanos tanto con su alabanza a las conductas próceres como con los estallidos de su fiereza frente a la pequeñez de miras o la bastardía de intereses. Además, gracias a una seria formación humanista<sup>32</sup>, Magnasco pudo no sólo reconocer los fuertes zumos antiguos que nutren la obra carducciana sino maravillarse por la lozanía con que el viejo arte rebrota en ella, y gozar por la convergencia de las predilecciones: al traductor de las *Odas* horacianas<sup>33</sup>, ¿cómo no había de placer quien desde los *Juvenilia* buscaba la densidad musical del venusino — « *Io allora ero tutto in Orazio* »<sup>34</sup> —?

También para Juan Antonio Argerich la imperiosa vitalidad que resalta, antes que embozarse, en la rara tersura de las formas fue el atractivo que lo prendió de Carducci. Para descubrirlo necesitó, empero, la guía sapiente de Pedro Denegri, educado en Italia en el culto hacia los grandes maestros<sup>35</sup> y que, tras adiestrarlo en la lengua, le contagió sus fervores y lo asoció amicalmente a sus búsquedas y a sus conquistas. Era por 1880, y casi veinte años más tarde Arge-

B. Mitre). Buenos Aires, ed. Arnaldo Moen, 1891, p. 6. El prólogo de este pequeño libro, al que pertenece nuestra cita, fue reproducido en la revista « Nosotros », año XIV, n.º 132, mayo de 1920, pp. 93-109.

<sup>32</sup> Evocando — en tercera persona — su juventud estudiosa de los maestros perennes, diría: « ...dichosos tiempos en que su disciplinada intrepidez tenía toda la tensión necesaria para permitirle hundirse airoosamente en la ola y coronarla en seguida con ingenua osadía — la ola, en este caso, grande, pura, luminosa, perpetuamente reconfortante del querido clasicismo ». Es el párrafo que concluye el prólogo de Magnasco a: Luis Agote, *Nerón. Los suyos y su época*. Buenos Aires, ed. J. Lajouane y Cia., 1912, pp. XXX-XXXI. Ese prefacio puede leerse también en la revista « Nosotros », año XI, n.º 42, junio de 1912, pp. 169-186.

<sup>33</sup> Osvaldo Magnasco, *Odas de Horacio*. Buenos Aires, Imprenta de Obras de J. A. Berra, 1893. El *lungo studio e grande amore* del argentino, así como sus precauciones para no volver mustio lo fragante y fresco, se comprueban en la bella introducción (pp. 11-63).

<sup>34</sup> Giosuè Carducci, Nota a la oda *Alla beata Diana Giuntini* en el lib. II de los *Juvenilia* (*Poesie*, ed. cit., p. 252).

<sup>35</sup> Este amante de libros bellos, nacido de una distinguida familia italiana en noviembre de 1853, se destacó tanto por su cultura como por su generosidad. Domingo Buonocore trazó su perfil en « Pedro Denegri, bibliófilo », un artículo que publicó « La Prensa » de Buenos Aires el 14 de agosto de 1949 y que fue recogido después en: *El mundo de los libros*. Selección, prólogo y notas de Domingo Buonocore, Santa Fe, ed. Castellví, 1955, pp. 280-285.

rich rememoraba, agradecido, las horas plenificadas por estudios deleitosos:

«...poco a poco, del presente al pasado, gracias a usted, que me inició en el idioma estupendo, cruzamos aquel gran mar de una literatura soberana»<sup>36</sup>.

Comenzó entonces una afición intensa —«Carducci y Leopardi eran nuestros dioses...»— que exigió un saber minucioso y sostuvo en la fatiga de rastrear las fuentes, de interpretar las alusiones míticas, de completar los episodios históricos que el bardo italiano reanimaba sólo en algunas de sus figuras, como si los iluminara en escorzos:

«...el siempre altísimo autor de *Juvenilia*, de las *Nuevas rimas* de los *Yambos*, de las *Odas bárbaras*, de tantas y tantas cosas que conocemos hoja por hoja, línea por línea, palabra por palabra».

Era previsible que, para sentirlos casi como propios, los dos camaradas intentaran repetir en castellano esos cuadros de melancolía honda, de realismo satírico o de jovial energía, sin que la dificultad de los delicados calcos lograra más que redoblar el tesón:

«He buscado... mis traducciones, retocadas por usted, de la *Primavera helénica*, de la *Estación*, del *Buey*, del preludio sublime de las *Odas bárbaras*. Perdidas están y no vale la pena de ir a rehacerlas. ¡Qué mucho si cosas mejores se fueron! Por otra parte, el no hallarlas acaso sea una felicidad y la garantía de no topar con fuertes desilusiones. [...] Con todo, deploro la pérdida de mi versión de la *Primavera helénica*, bien fiel y concienzuda, por el mucho trabajo que nos dio el «*Fedriado vertice*» —enigma que al fin conseguimos descifrar en páginas de Diodoro Sículo!...»<sup>37</sup>.

El entusiasmo hubiera querido también fijar en un análisis prolijo —que quedó en «fragmento»— las calidades de cada entrega lírica, y mostrar cómo crece progresivamente en ellas el relieve, el

<sup>36</sup> Juan Antonio Argerich, *La Iglesia de Polenta (Carducci)*, en: «La Nación», 2 de abril de 1899. Puede leerse también en: Juan Antonio Argerich, *Artículos y discursos*. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora de Coni hermanos, 1906, p. 62.

<sup>37</sup> Juan Antonio Argerich, *La Iglesia de Polenta (Carducci)*, en: *Artículos y discursos*, ed. cit., p. 65.

garbo varonil, la virtud colorista, la bonanza; pero a falta de aquel examen moroso, el largo contacto alcanza a reunir en pocos renglones las notas y los significados capitales:

«Es el más grande —lo es desde hace tiempo— de los actuales poetas líricos de Europa. Si, por la perfecta elaboración, algunos de los parnasianos franceses rivalizaron con él, no pasa lo mismo con la inspiración... En Carducci el vuelo es más espontáneo, el vigor más acentuado, el verso sonoro igualmente, con sonoridades metálicas; y aunque, de cuando en cuando, merezca el nombre de retórico, por el rebuscamiento mitológico que suele hacer difícil su lectura, es en la generalidad de los cantos el excelso poeta, el revolucionario de genio, [...] destinado a señalar una época de reacción y de progreso en las letras italianas. Es el poeta del porvenir, el inventor de una métrica nueva; hombre del presente en las ideas, y de todos los tiempos en los versos inmortales. Ha cantado las primaveras helénicas con más delicadeza que Anacreonte; ha cantado [...] el himno de *Santanás*, para él emblema del progreso y de la vida, que es amor... Sabe hacer vibrar todas las cuerdas de la lira. Esa resurrección del verso antiguo en el italiano moderno; esas *Odas bárbaras* inspiradas y soberbias; esa estrofa alada y vigilante, como pájaro de cumbre, han hecho de él un jefe y una gloria. Todos se inclinan —reyes y poetas— ante el soberano cantor...»<sup>38</sup>.

Todavía al acabar el siglo, cuando la tarda cosecha de *Rime e ritmi* coronó el airoso edificio de esa poesía, la atención de Argerich reconoció en el «libro pequeño» la sensación de *plein air*, los aromas de bosques, los profundos silencios de mediodía que lo habían cautivado junto a su amigo; y al repasar sus «buenos, sanos y fragantes senderos» necesitó detenerse ante algunos frutos, espléndidos de madurez en el declinante otoño. Uno es el de la «balada incomparable» a *Jaufré Rudel*, con sus amplios horizontes donde se consuma «la tragedia de una muerte serena, entre los arrullos del mar y del amor»<sup>39</sup>; otro es el de *La chiesa di Polenta*, «alzada en la cima misma del arte», en la que el poeta de *Satana* entona el Ave Maria con recogimiento místico:

...il campanil risorto  
canti di clivo in clivo a la campagna

<sup>38</sup> Juan Antonio Argerich, *La Iglesia de Polenta (Carducci)*, en: *Artículos y discursos*, ed. cit., pp. 66-67.

<sup>39</sup> Juan Antonio Argerich, *hudel*, en: *Artículos y discursos*, ed. cit. p. 75.



Ave Maria.  
Ave Maria! Quando su l'aure corre  
l'umil saluto, i piccioli mortali  
scovrono il capo....

como si « un olvido dulce de la fatigosa vida » lo penetrara al hallarse en el recinto donde Dante desterrado invocó al Dios de su fe y de su no terrena esperanza:

...L'alta  
fronte che Dio mirò da presso chiusa  
entro le palme, ei lacrimava il suo  
bel San Giovanni... <sup>40</sup>

Bellezas intemporales, ciertamente; pero Argerich sentía que esas elevaciones eran sostenidas por el enraizamiento tenaz a un suelo, por una comprensión del pasado capaz de alumbrar el presente y el futuro. Por eso, como Oyuela y Magnasco, es decir, como parte del grupo de hombres que afianzó la conciencia argentina y hasta imaginó fundar una literatura nacional, quiso señalar la trascendencia del ejemplo carducciano con el tácito augurio de que se aprendiera su lección orientadora:

« Cuando vengan los siglos, y estas edades lleguen a envolverse en los tintes vagos de la leyenda, será junto con Dante el poeta italiano por excelencia, el poeta de la Italia unificada y redimida, el cantor de sus ideales, de sus progresos, de su renaciente juventud, no obstante aquel verso: « *la nostra patria è vile* », que fue un latigazo a lo Juvenal, un estallido de patriota, que idolatra a su país como saben amar estas almas de fuego, heridas por las bajezas de los hombres...

En Dante se condensa y cristaliza una nacionalidad; Carducci ha sido el poeta de la unidad definitiva. En toda su obra — y especialmente en el canto homérico que fue su discurso cuando la muerte de Garibaldi <sup>41</sup> — es ése el Oriente: la Italia libre, « *libera tutta, per tutte le isole*,

<sup>40</sup> Giosuè Carducci, *La chiesa di Polenta de Rime e ritmi*, en: *Poesie*, ed. cit., pp. 1054-1059.

<sup>41</sup> El discurso *Per la morte di Giuseppe Garibaldi* fue pronunciado por Carducci el 4 de junio de 1882 y transcripto en: Giosuè Carducci, *Prose*. Bologna, ed. Nicola Zanichelli, 1904, pp. 925-929. Puede verse su traducción en: Juan Antonio Argerich, *Artículos y discursos*. (Segunda serie), Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora de Coni hermanos, 1906, pp. 331-345.

*per tutto il suo mare!* » Gloria, pues, al poeta del Mediterráneo *turchino*; al poeta que encarna hoy los más puros instintos de su raza... » <sup>42</sup>.

\* \* \*

Aunque no brotara de un conocimiento tan escrupuloso, en la Buenos Aires finisecular no era un sentimiento aislado la actitud celebrante de Argerich: por distintos senderos el prestigio de Carducci había ganado los más representativos centros culturales, al punto que la Facultad de Filosofía y Letras, por iniciativa de su primer decano, Miguel Cané, deseó vincular a su incipiente jornada, como una honra, el nombre de quien había aliado en su mensaje estremecimientos nuevos y perfecciones clásicas:

« ...el Sr. Decano manifestó la conveniencia de nombrar Académico honorario al profesor Giosuè Carducci, de acuerdo con la conformidad que privadamente le habían manifestado varios Señores Académicos, y por razones que en el mismo acto se expresaron. Aceptada la insinuación del Sr. Decano, se votó, por unanimidad, la designación de Académico recaída en el profesor Carducci, encargándose al Sr. Decano de comunicar en forma especial este nombramiento... » <sup>43</sup>.

Es menester puntualizar sin embargo que, como decíamos, no todos cuantos encomiaban al italiano — incluidos algunos miembros de aquel cuerpo profesoral — afianzaban su juicio sobre lecturas demoradas. Ernesto Quesada, por ejemplo, atribuyó a normas del verismo el disgusto de Carducci por las abstracciones románticas y su gusto por lo concreto y definido — que en verdad germinaban de su temple pujante y de la siempre ahondada enseñanza greco-latina. De ahí que, al revisar las *Poesías* de Adolfo Mitre y contraponer a la habitual corrección de su verso « los prosaísmos anti-literarios » de *El alma de un artista*, Quesada pudiera lamentar ante ese des-

<sup>42</sup> Juan Antonio Argerich, *La Iglesia de Polenta (Carducci)*, en: *Artículos e discursos*, ed. cit., pp. 67-68 y 73.

<sup>43</sup> Acta de la 42ª sesión ordinaria (1º de julio de 1903) del Consejo Académico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, firmada por Miguel Cané y por el secretario Rafael Castillo. La actitud de Cané es coherente con sus convicciones acerca de la orientación que debía darse a la enseñanza superior; cf. Miguel Cané, *La enseñanza clásica*, en: *Discursos y conferencias*. Buenos Aires, ed. La Cultura Argentina, 1919, pp. 45-63.

carrío que la presura del joven, « en vez de encaminarse en los rumbos sanos de la poesía *verista* de un Carducci, se hubiese perdido en el ciénago literario de los colaboradores del *Gil Blas*... »<sup>44</sup>.

Más afortunados efectos, aunque episódicos, obtuvo de las sugerencias carduccianas un rimador que en *Primaverales*<sup>45</sup> y en *Nuevas hojas*<sup>46</sup> había acatado los preceptos del romanticismo hasta parecer « un hijo de Werther, de René, de Obermann..., un hermano de Olimpio por su juventud y su tristeza »<sup>47</sup>. Pero llegado « a la mitad de la vida », la exigencia de sinceridad que había ennoblecido esos tempranos poemario descontentó a Enrique E. Rivarola de tintas va as y afectos pueriles, y le hizo buscar moldes más austeros para ceñir las reflexiones y emociones de una experta madurez. Fue entonces cuando lo socorrió el arte del poeta de Valdicastello, que acaso habían conocido de niño, al escuchar cómo su padre genovés recitaba pasajes de los mayores poetas italianos<sup>48</sup>; y a su arrimo compuso las dos páginas más bellas de *Ritmos*, una de las cuales, *A un barco abandonado*, adoptó para su meditativo desengaño la cadencia de odas perfectas como *Alle fonti del Clitumno* o *Miramar*:

¿Por qué te cantan, al pasar, las olas,  
bajel gallardo que la mar cruzaste,  
sueñas las velas, cual si abrieses blancas  
alas al viento...? <sup>49</sup>

mientras la otra, *A una estrella*, volcó su fantasear en la estrofa al-

<sup>44</sup> Ernesto Quesada, *Adolfo Mitre. Sus Poesías*. en: *Reseñas y críticas*. Buenos Aires, ed. Félix Lajouane, 1893, p. 254.

<sup>45</sup> Enrique E. Rivarola, *Primaverales*. Buenos Aires, Casa Editora de Ostwald y Martínez, 1881, 281 pp.

<sup>46</sup> Enrique E. Rivarola, *Nuevas hojas*. Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de «El Nacional», 1883, 92 pp.

<sup>47</sup> Nicolás Avellaneda, *Proemio*, a: Enrique E. Rivarola, *Primaverales*, ed. cit., p. VII.

<sup>48</sup> Rivarola manifestó en una entrevista: « Mi padre en su juventud, cultivó los estudios literarios. De sus labios oí, en mi niñez, diversos pasajes de la *Divina Comedia* y conocí a otros poetas italianos, cuyos versos él sabía de memoria ». Cf. Argentino Díaz González, *Autores y artistas platenses*. Buenos Aires, ed. Minerva, 1930, p. 92.

<sup>49</sup> Enrique E. Rivarola, « A un buque abandonado », en: *Ritmos*. Buenos Aires, Talleres de Joaquín Sesé y Cia., 1913, p. 17.

caica moldeada para los cantos *Alla Vittoria*, o *Davanti al Castel Vecchio di Verona*, o *Per la morte di Napoleone Eugenio*:

En el oriente, por las etéreas  
sombras del cielo, como una lámpara  
que alumbra un camino desierto,  
al mundo asomas, fúlgida estrella.  
Y silenciosa vas por los ámbitos  
del infinito, viajera lánguida  
que pone su pie cauteloso  
en las celestes inmensidades...<sup>50</sup>

De tal modo, como en Gutiérrez había podido notarse el primer reverbero de un texto carducciano, con Rivarola llegó a las letras argentinas el primer eco de las músicas acordadas por el poeta de Maremma en la temporada más intensa de su lirismo.

\* \* \*

Cuando llegó Darío a la « metrópoli reina », los jóvenes aprendieron pronto que el autor de las *Odi barbare* había sido inscripto por el Maestro entre los innovadores que presidían su propia renovación estética y métrica.

<sup>50</sup> Enrique E. Rivarola, « A una estrella », en: *Ritmos*, ed. cit., p. 29. Las dos composiciones habían sido anticipadas en una minúscula entrega, que ya lleva el título del futuro volumen, impresa por la Casa Editora de Coni hermanos en 1903. El poema *A una estrella* fue traducido por José Tarnassi, el erudito conocedor de la antigüedad clásica que fue catedrático, entre 1896 y 1906, en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires; y en la versión, que comienza así:

Ne l'oriente, fuor de l'etere  
ombre del cielo, come una lampada  
che brilla in cammino deserto,  
t'affasci al mondo, fulgida stella.  
E silenziosa movi per gli ambiti  
de l'infinito, viatrice languida  
che posi il tuo pie' con cautela  
lungo gl'immensi celesti spazi...

se hace aún más sensible la cercanía con las modulaciones carduccianas. El traslado de Tarnassi puede leerse en la revista « La Hoja ». La Plata, año I, nº 1, setiembre de 1906, p. 3.



No se trataba, por cierto, de convergencias en la zona íntima de la creación; pero el nicaragüense supo admirar en el boloñés la desenvoltura galana, el engarce de espléndidos nombres evocativos en el metal cincelado del himno, y sobre todo la vastedad solemne del hexámetro, que intentaba restaurar las cadencias oídas en los tiempos áureos de la Hélade y de Roma.

Por este reconocimiento, el prefacio a los *Cantos de vida y esperanza*, allí donde declara el propósito de relegar esquemas manidos, acude a la cita de Carducci como a una justificación incontrastable:

« En todos los países cultos de Europa se ha usado del hexámetro absolutamente clásico, sin que la mayoría letrada, y la minoría leída, se asustasen de semejante manera de cantar. En Italia ha mucho tiempo [...] que Carducci ha autorizado los hexámetros... »<sup>51</sup>,

y bastante después, al referir la historia de sus libros y recordar a escépticos y negadores, Rubén defendió de nuevo su programa remitiéndose a una serie de ilustres arquetipos en la que torna la mención del vate toscano:

« ...Elegí el hexámetro por ser de tradición greco-latina y porque yo creo, después de haber estudiado el asunto, que en nuestro idioma, *malgré* la opinión de tantos catedráticos, hay sílabas largas y breves, y que lo que ha faltado es un análisis más hondo y musical de nuestra prosodia. Un buen lector hace advertir en seguida los correspondientes valores; y lo que han hecho Voss y otros en alemán, Longfellow y tantos en inglés, Carducci, D'Annunzio y otros en Italia, [...] bien podríamos continuarlo otros, aristocratizando así nuestros pensares »<sup>52</sup>.

Con hexámetros alzó, en efecto, la *Salutación del optimista*, algunos de cuyos versos, pausados por una nítida cesura, retoman la modulación predilecta de Carducci:

...retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte, se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña...<sup>53</sup>,

<sup>51</sup> Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*. Madrid, Tipografía de la « Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos », 1905, p. 4.

<sup>52</sup> Rubén Darío, *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*. Madrid, ed. Mundo Latino, 1919, p. 206.

<sup>53</sup> Rubén Darío, *Salutación del optimista*, en: *Cantos de vida y esperanza*, ed. cit., p. 11.

y si es menor su destreza en la *Salutación al águila*, volvió a forjarlos sonoros en los dísticos de la oda *In memoriam*<sup>54</sup>, cuya vecindad al modelo italiano fue señalada ya por Marasso<sup>55</sup>.

No es mucho, de cualquier manera: los frescos legendarios, las graves meditaciones, las deliciosas fantasías de Carducci nacen del cultivo de un arte severísimo, que no se deja imitar sino en aspectos externos o en detalles irrelevantes. Entre éstos podría contarse el adjetivo que califica las odas de 1889, « bárbaras », porque « tales sonarían a los oídos y al juicio de los griegos y de los romanos aunque hayan querido ser compuestas en las formas métricas de su lírica »<sup>56</sup>, y porque descartan la molicie decadente de la civilización contemporánea en un retorno a la vida enérgica y natural de la épocas remotas.

Darío adoptó la voz carducciana — ¿reforzaba el recuerdo de Leconte de Lisle? — para el *Epitalamio bárbaro* de las *Prosas profanas*<sup>57</sup>, y es sabido que Ricardo Jaimes Freyre, su camarada en la

<sup>54</sup> Rubén Darío, *El canto errante*. Madrid, ed. M. Pérez Villavicencio, 1907, respectivamente en las pp. 27-30 y 61-65.

<sup>55</sup> Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata, ed. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1934, p. 278. También Pedro Henríquez Ureña — mucho antes que el estudioso riojano — explicó los móviles y los caminos de la renovación dariana vinculándolos a Carducci: « El problema de la adaptación del exámetro se plantea de dos modos: ó se atiende á las leyes de los idiomas modernos (esto es, al isocronismo silábico, y aun al ritmo de acentos), ó se procura imitar la *cantidad* de los idiomas clásicos. En el primer caso, el verso resulta monótono y nunca en realidad simple. Rubén Darío se ha decidido por el segundo procedimiento. ¿Podemos decir que ha realizado la adaptación, esto es, lo que en vano han ensayado otros altísimos poetas? Debe contestarse que no, porque la prosodia de los idiomas modernos, radicalmente distinta de la de los antiguos, hace imposible hoy la existencia de un verso que equivalga *cabalmente* el exámetro. Esto aparte, y sin ser precisamente exámetros, ni pentámetros clásicos, los versos de Rubén Darío en la *Salutación del optimista* tienen su valor propio, y están animados por un ritmo enérgico, que es elogio llamar *bárbaro*, á la manera de Carducci... ». Pedro Henríquez Ureña, *Horas de estudio*. París, Librería de Paul Ollendoff, s/a (pero al final de las dedicatorias — pp. 3 a 9 — se lee: México, octubre de 1909), pp. 120-121.

<sup>56</sup> Giosuè Carducci, *Le Odi barbare*, en: *Confessioni e battaglie*, lib. I. Roma, Casa Editrice A. Sommaruga, 1882, p. 145.

<sup>57</sup> Rubén Darío, *Epitalamio bárbaro*, en: *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires, Imprenta de Pablo Coni e hijos, 1896, pp. 135-136.

« Revista de América », tituló *Castalia bárbara* la primicia de sus versos, entonados en el aire brumoso de las mitologías boreales<sup>58</sup>.

También el joven Lugones empleó el atributo de moda, pero la única relación con Carducci de versos como los que leyó el 1º de mayo de 1896 — si existe alguna — ha de buscarse en la índole insumisa y fogosa que traslucen:

¡Odia, Pueblo! La faz se hermosea  
cuando hay fiebres de odio en el pecho,  
como barra de hierro candente  
que doran las bravas injurias del fuego.  
En mi bárbara estrofa se irrita  
como lengua de víbora el nervio,

<sup>58</sup> Ricardo Jaimes Freyre, *Castalia bárbara*. Buenos Aires, Imprenta de Juan Schürer-Stolle, 1899. Aunque Darío valora el libro como « una de las mejores y más brillantes muestras de nuestros esfuerzos renovadores » — cf. Rubén Darío, *Autobiografía*. Madrid, ed. Mundo Latino, 1918 p. 148 —, no hay en él muestra alguna de versos contruidos según los principios clásicos. Más aún: contra la afirmación del jefe del modernismo, Jaimes Freyre niega la posibilidad de establecer equivalencias entre la poesía castellana y la greco-latina. Cf. Ricardo Jaimes Freyre, *Leyes de la versificación castellana*, impreso como apéndice de sus *Poesías completas*. Buenos Aires, ed. Claridad, 1944, pp. 175-177. Lugones, por su lado, considera con el mismo escepticismo el ensayo periódico, en diversas literaturas neolatinas, de reanimar los metros clásicos. Véase *Albricias poéticas*, en « La Nación » del 12 de noviembre de 1923, donde el cordobés subraya la cantidad silábica, el acento y la rima como elementos insustituibles del verso español: « La primera no puede pasar de catorce, de quince cuando más, en nuestro idioma, sin que el verso se disloque irremediamente; el segundo es de uso variable: conforme a regla en los metros regulares, y al oído en las combinaciones libres: la tercera, consonante o asonante, es esencial, pues, sin ella, el verso deja de existir o se vuelve prosa ». Cuatro años después, en el primero de los prólogos a la *Exposición de la actual poesía argentina* (1922-1927), organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo — Buenos Aires, ed. Minerva, 1927, p. II —, ratificaba los mismos principios: « ... hace treinta años ya, completando y amplificando el movimiento libertador iniciado por Rubén Darío, dimos al verso la libertad extrema compatible con su existencia como tal, o sea con la caracterización rítmica que lo diferencia del mero renglón de prosa, y que se redujo a dos elementos: el número de sílabas, limitado a quince, por ser prácticamente insostenible más allá la integridad rítmica, y la rima o pausa indicativa cuya repetición constituye el ritmo mínimo, al faltar la cesura clásica, y cuya abolición comporta de consiguiente la disolución del verso en prosa ». Recientemente ha recordado estas teorías del autor de *Poemas solariegos*, Juan Carlos Ghiano en: *Lugones exégeta de Nalé Roxlo*, « La Prensa », 29 de enero de 1978.

el odio arde en mi bárbara estrofa,  
el odio es el torvo pudor de los siervos...<sup>59</sup>

El acercamiento parece más seguro en los trazos y el afecto con que el poeta cordobés, ya rico de lentas lecturas, diseñó al buey vigoroso y pacífico en el ancho cuadro de su oda *A los ganados y las mieses*:

Allá el buey de las sólidas tareas  
su enorme y dulce sencillez conforma  
a la razón de su deber, que acata  
un dominio ingenioso en la persona...<sup>60</sup>,

pues esa misma fortaleza mansa habían conmovido al autor de las *Rime nuove*:

...o che solenne come un monumento  
tu guardi i campi liberi e fecondi,  
o che al giogo inchinandoti contento  
l'agil opra de l'uom grave secondi...<sup>61</sup>

Pero si en los mayores modernistas los vestigios carduccianos no pasan de superficiales, adquieren líneas más firmes en un rimaador menos central — a pesar de que Darío alabó en él, con las hipérbolos descontables,

...sus revuelos de cóndor, su aliento de coloso.

Se trata de Ricardo Rojas. Entre múltiples resonancias de Hugo, ya en su primera entrega lírica, *La victoria del hombre* de 1903, un soneto, *El templo*, parece entretrejer memorias de *In una chiesa gotica*, aunque sería impertinente comparar los valores de una y otra página. La penumbra que se adensa entre los arcos contrasta allí, como en Carducci, con una blancura marmórea:

...ne la tenebra sacra  
...l'arce candide...

<sup>59</sup> Citados por Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*. México-Buenos Aires, ed. Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 187-188.

<sup>60</sup> Leopoldo Lugones, *A los ganados y las mieses*, en: *Odas seculares*. Buenos Aires, ed. Babel, 1923, p. 41.

<sup>61</sup> Giosuè Carducci, *Il bove*, de *Rime nuove*, lib. II, en: *Poesie*, ed. cit., p. 578.



Bajo las ombras de la antigua clave,  
...encaja, entre las góticas ojivas  
el blanco altar...

En ambos recintos hay perfumes de resinas quemadas, rezos que son lamentos:

...l'ululo di turbe misere  
che al ciel le braccia tendono...  
...el lúgubre rumor de las plegarias...,

la música potente del órgano que impregna la vastedad:

Mandava l'organo pe' cupi spazii  
sospiri e strepiti...  
...resuena en las cúpulas altivas  
del órgano la voz rotunda y grave...,

y sobre todo una sensación de vida comprimida, un insistente *mento mori*:

...freddo crepuscolo  
fascia di tedio l'anima...  
...la luz de las vidrieras funerarias...  
...continua  
ne' tuoi misteri la morte domina...<sup>62</sup>  
Todo convida en su penumbra inerte  
al oscuro delirio de la muerte...<sup>63</sup>

Si alguien atribuyera los contactos a obligadas sugerencias del tema, vendrían a disuadirlo *Los lises del blasón* cuyo canto inicial, *El ocio lírico*, no sólo ensalza la rima imitando un célebre poema carducciano sino que recrea en dos de sus cuartetos las dos sextillas finales del pórtico de las *Rime nuove*. Ésta es la gozosa salutación italiana:

Ave, o bella imperatrice,  
o felice  
del latin metro reina.

<sup>62</sup> Giosuè Carducci, *In una chiesa gotica de Odi barbare*, lib. I, en *Poesie*, ed. cit., p. 846.

<sup>63</sup> Ricardo Rojas, *El templo*, en: *La victoria del hombre. Poema*. Buenos Aires, Imprenta Europea, 1903, p. 47.

Un ribelle ti saluta  
combattuta,  
e a te libero s'inchina.  
Cura e onor de' padri miei,  
tu mi sei  
come lor sacra e diletta.  
Ave, o rima: e dammi un fiore  
per l'amore,  
e per l'odio una saetta<sup>64</sup>,

y así se transforma en Rojas:

Ave, Rima, emperatriz  
del claro verso latino,  
como Carducci me inclino  
a ofrendaros mi albo lis.  
Y es pide, a fuer de poeta,  
mascota de odio y de amor:  
para el amor una flor,  
para el odio, una saeta<sup>65</sup>.

Por fin, en la *Oda latina* la cálida celebración de Roma se expande como un eco del culto permanente de Carducci a la ciudad crecida «*dal solco di Romolo*». Sería fácil probar cuántas expresiones del escritor tucumano nacen de los ritmos votivos de *Nell'annuale della fondazione di Roma*: desde el respeto religioso ante las reliquias del Foro:

...Chinato a i ruderi  
del Foro, io seguo con dolci lacrime  
e adoro i tuoi sacri vestigi...  
...additando le colonne e gli archi...<sup>66</sup>  
...mis plantas han hollado tus piedras ilustres,  
y en el Foro — fantasma de palacios y templos y arcos —  
escuché sobre el mundo el eterno vuelo de las Horas...<sup>67</sup>,

a la consideración de la Urbe como fértil matriz para innumerables linajes pródigos en hazañas, en fatiga y cortesía:

<sup>64</sup> Giosuè Carducci, *Alla rima de Rime nuove*, lib. I, en: *Poesie*, ed. cit., p. 567.

<sup>65</sup> Ricardo Rojas, *El ocio lírico*, en: *Los lises del blasón*. Buenos Aires, Martín García Librero-Editor, 1911, pp. 18-19.

<sup>66</sup> Giosuè Carducci, *Nell'annuale della fondazione di Roma de Odi barbare*, lib. I, en: *Poesie*, ed. cit., p. 824.

...tutto che al mondo è civile,  
grande, augusto, egli è romano ancora...  
...eres la Tierra tú misma: la Tierra hecha madre  
del héroe; la Tierra hecha patria del Hombre...

Empero, más allá de la similitud en las ideas, es la veneración y el tono augural lo que aproxima al proceder carducciano la *Oda* del argentino; y el designio de vecindad se refuerza con la elección del hexámetro, apto para acompasar majestuosamente la serie de las invocaciones:

...que el clásico hexámetro, concertándose en cántico férvido,  
rija la voz del vate varonil, que con lírico ímpetu,  
se adelanta, la palma de paz en la diestra, cantándote Salvo!

También en el grupo que aceptó los cánones rubendarianos se documenta, así, la frecuentación de las obras de Carducci, aunque la fisonomía misma del modernismo llevara a escoger en ellas notas diversas a las preferidas por los hombres del '80. Éstos habían advertido que Carducci estimaba la poesía como una aventura en demanda de la belleza, no para gozarla en un arrobamiento contemplativo, sino para recibir de su refrigerio los bríos que impelieran a la acción; los otros, en cambio, se admiraron de la venustez formal y de la eficacia descriptiva de ese arte, creyendo finalidad lo que era únicamente su acabado instrumento. De cualquier modo, aun quienes se adentraron hasta el núcleo vivo y gustoso de la creación carducciana sintieron la imposibilidad de emular su esencia: esforzarse

<sup>67</sup> Ricardo Rojas, *Oda latina*, en: *Los lises del blasón*, ed. cit., pp. 107-115. Emilio Becher, en su juicio sobre el segundo poemario de Rojas, alaba el uso del hexámetro como metro conveniente « a la oda solemne en la que se saluda la gloria inmarcesible de la raza romana ». Cf. « La Nación », 5 de junio de 1911; la reseña fue incorporada entre las *Glosas* que cierran el volumen de *Poesías* en las *Obras de Ricardo Rojas*. Buenos Aires, Librería « La Facultad », 1923, pp. 347-348. A su vez el poeta, que consideró la « Oda latina » como « clave de toda su obra literaria », explicó que, siendo « una invocación épica... ante el numen de las culturas nacidas a la orilla del Mediterráneo », debía adoptar « un vocabulario muy latinizado y un verso sin rima, ceñido a un sistema de pies acentuales ». Cf. el *Escolio preliminar* en: *Ricardo Rojas, Oda latina*. Texto original en hexámetros romanceados, seguido de una traducción en latín y de otras versiones en lenguas modernas, Buenos Aires, ed. Guillermo Kraft Ltda., 1953, p. 3.

por verter tales cantos a la propia lengua resultó, por ende, la manera más honesta y cabal de acercárseles.

\* \* \*

En 1906 el otorgamiento del premio Nobel coronó los méritos del lírico italiano; pero es justo señalar que sus volúmenes eran conocidos desde mucho antes en el área hispánica, al punto de preferirse en ellos ciertas páginas y convertirlas en una suerte de dilecto florilegio. Las décadas finales del siglo XIX y el alborear de la nueva centuria vieron empeñados en arduos trasiegos a versificadores modestos o a ingenios de primer orden, que convertían en estímulo para el nuevo intento la defraudada porfía de sus antecesores; y así Federico Baráibar<sup>68</sup>, Juan Luis Estelrich<sup>69</sup> o Francisco Ibarra<sup>70</sup>, tanto como Juan Alcover<sup>71</sup> y Miguel de Unamuno<sup>72</sup> — sin olvidar los americanos Miguel Antonio Caro<sup>73</sup> y Enrique Fernández Granados<sup>74</sup> — aceptaron sucesivamente el desafío de hallar correspondencias para las pulidas estrofas de las *Rime* y de las *Odi*.

Tales reflejos, conocidos también en Buenos Aires, ayudaron incluso a quienes detenía el obstáculo del idioma a penetrar en el reino vasto y vario de Carducci, por lo que al ocurrir su muerte, en febrero de 1907, la trascendencia de su labor poética podía con-

<sup>68</sup> Federico Baráibar, *Coloquio con los árboles*, en: *Antología de poetas líricos italianos*, publicada al cuidado de J. L. Estelrich, Palma de Mallorca, 1889.

<sup>69</sup> Juan Luis Estelrich, *Panteísmo y Santa María de los Angeles*, en: *Antología de poetas líricos italianos*, ed. cit. El mismo traductor incluyó *Primo vere* y *Llanto antiguo* en una segunda *Antología* que publicó dos años después en la mencionada ciudad mallorquina.

<sup>70</sup> Francisco Ibarra, *Preludio, En la estación, Mors*, en la revista « La España Moderna », Madrid, año XIX, nº 220, abril de 1907.

<sup>71</sup> Juan Alcover, *Fantasia*, en: *Antología de poetas líricos italianos*, ed. de 1889, cit.

<sup>72</sup> Miguel de Unamuno, *Sobre el Monte Mario y Miramar*, en: *Poesías*. Madrid, Librerías de Fernando Fe y Victoriano Suárez, 1907, pp. 327-329 y 348-351.

<sup>73</sup> Miguel Antonio Caro, *El buey*, en la revista « La España Moderna », año III, nº 28, abril de 1891, y *Virgilio*, en la misma publicación, año IV, nº 37, julio de 1892.

<sup>74</sup> Enrique Fernández Granados, *Primavera y Amor, Aquí reina Amor, Ruit hora, El buey, En una iglesia gótica y Miramar*, en: *Exóticas*. México 1898.



siderarse un obvio dato de cultura. De ahí que perfiles cuidadosos y enfoques no meramente convencionales se multiplicaran, en la especial circunstancia, en los principales periódicos argentinos<sup>75</sup>; y a ellos se agregaron pronto las conmemoraciones, afectuosas y a menudo excesivas, como si la ocasión obligase a términos de apología.

En La Plata, por ejemplo, las agrupaciones italianas organizaron para el 24 de marzo una velada literario-musical en el Teatro Argentino: el sentido de las concepciones ora épicas ora elegíacas de Carducci fueron expuestas entonces por Costante Galletti, mientras que a la magnilocuencia de Almafuerte se confió la « arenga » final<sup>76</sup>.

Las premisas de esta intervención fueron reveladas por Alfredo J. Torcelli, a quien Pedro B. Palacios acudió en procura de algunas traducciones del « maremmano » « para darse cuenta de la médula de su arte » y que le escuchó reflexionar, después de haberlas recorrido:

« Es muy grande... Es muy grande... Pero circunscribió su ingenio a cantar a su Italia... Entre él y yo hay esta diferencia: que él cantó a su Patria y yo canto a la Humanidad »<sup>77</sup>.

En la noche de la celebración, sin embargo, no dejó traslucir reservas; « italianísimo de gustos », estimulado por el aplauso, sus párrafos crecieron en énfasis hasta alcanzar la sonora rotundez de la apoteosis. Vale la pena rescatar uno de los comentarios locales, con su estilo que es casi un cuadro de época:

« Almafuerte habló. Su palabra maravillosa, exacta en el calificativo, lujosa en el adjetivo, cantó las glorias de Italia. Fue un torbellino

<sup>75</sup> Véase la edición correspondiente al 16 de febrero de 1907 de los diarios porteños « La Prensa », « La Nación », « El País », « El Diario », « El Tiempo » y « La Patria degli Italiani », así como la del día sucesivo en « El Mercantil » de Rosario de Santa Fe.

<sup>76</sup> Una semana antes, el 17 de marzo, Angelo Licitra y Jorge Selva habían evocado en el *Circolo* la trayectoria carducciana. Cf. *Onoranze a Giosuè Carducci*. Sotto gli auspici del Comitato Platense della Dante Alighieri, La Plata, ed. Dante Olive, 1907.

<sup>77</sup> Alfredo J. Torcelli, De Almafuerte, en la revista « Nosotros », año XII, n° 105, enero de 1917, p. 42. El autor reprodujo su anecdótico como prólogo a: Almafuerte (Pedro B. Palacios), *Poesías*. Buenos Aires, ed. L. J. Rosso, 1928.

de imágenes, un alud de ideas, un *simoun* de magnificentes frases, en las que se cantaba al genio itálico. Dante apareció con su apostura hierática, « envuelto en su manto, cejijunto, coronado con los lauros de su tardía coronación »; Galileo, que había hecho más que Josué, « pues éste sólo detuvo al sol en el corto espacio de una batalla y aquél obligó a la tierra a girar eternamente »; Cristóbal Colón, el que « padeció sobre las olas más que Cristo sobre su madero ». [...] Y después, grande, serena, majestuosa, blanca como la Oda inmortal con que Carducci la cantara, hizo surgir la visión de Saboya; en un desmayo de imágenes puras, luminosas e intangibles. [...] Cuando Almafuerte describió la musa de Carducci se elevó a las cumbres de la concepción humana. No fue al vergel clásico en busca de comparaciones; arrancó de la propia tierra italiana las imágenes necesarias para su objeto y desde las olas de sus mares a los frutos de sus tierras, todo sirvió para una comparación tan justa como exacta... »<sup>78</sup>.

Este halagador clamoreo en torno de su « oratio » — « los caritativos sueltos encomiásticos de toda la prensa », diría con fórmula de afectada humildad<sup>79</sup> — determinó que durante 1907 Carducci incidiera curiosamente en la actividad poética de Almafuerte. Por descontado, no se trataba de un influjo transformador: entre ambos existía, a lo sumo, un tangencial contacto de temperamentos polémicos. Pero el altivo concepto que el autor de *La sombra de la Patria* tenía de sí mismo le hizo tomar a la letra la lisonja de un amigo que paragonó los merecimientos de Carducci, honrados con el premio Nobel, y los de Almafuerte, presuntamente acreedores a igual distinción. Pugnó entonces por obtener la edición oficial de sus composiciones, indispensable paso previo a la presentación, ante la Academia de Suecia, del haz de sus líricas...<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Véase la edición del lunes 25 de marzo de 1907 del vespertino platense « La Reforma ». También otro diario local, « La Provincia », dio amplia noticia del acto el martes 26 de marzo.

<sup>79</sup> Almafuerte, *Discursos y conferencias* (volumen II de las *Obras completas*. La Plata, ed. Universidad Nacional, 1950, p. 146). Este discurso, pronunciado el 7 de abril de 1907 durante el banquete con que la colectividad italiana de La Plata agradeció a Almafuerte su intervención en el homenaje carducciano, se publicó el 16 de julio de ese año en el diario « El Pueblo », del que el poeta fue redactor.

<sup>80</sup> Alfredo J. Torcelli, *De Almafuerte* (II), en la revista « Nosotros » año XII, n° 107, marzo de 1917, p. 353. En una visita hecha a Almafuerte en 1907, Evaristo Carriego, oyendo con Juan Mas y Pi el relato de la impaciencia que un importuno suscitó en el cantor de « La inmortal », imaginé también un paralelo

Algo más: entre los poemas que Torcelli le presentó traducidos Almafuerte mostró particular agrado por *Avanti! Avanti!*, la bellísima *ripresa* que inaugura el segundo libro de los *Giambi ed epodi*<sup>81</sup>. Recordando ese título y la alada energía del canto, cuando hacia mayo de 1907 compuso los *Sonetos medicinales* imaginó sobrepujar a Carducci con un *crescendo* de incitaciones desde el nombre de sus propias rimas, que resultaron encadenadas por la progresiva intensidad de una expresión italiana<sup>82</sup>. Incluso años después, al acusar la usual tardanza en el reconocimiento de la grandeza, el ejemplo de Carducci acudiría junto al del previsible Hugo:

...a la universal palmada  
resonar al fin le plugo,  
cuando el Carducci y el Hugo  
ya no eran genios... ni nada<sup>83</sup>.

\* \* \*

Los primeros lustros del Novecientos pasaron sin que en la Argentina se hubiese cooperado, con el trasvase de rimas carduccianas, al conocimiento más extenso y puntual del poeta de *Levia gravia*. Era una omisión que Giusti lamenta, porque la doctrina y la recia voz del vate acaso hubieran sugerido acentos menos triviales a quienes aquí prolongaban, todavía, el artificio de ya decaídas empresas literarias:

con el poeta toscano: «La ocurrencia nos recordó las furiosas indignaciones de Carducci cuando en su cátedra de Bologna expulsaba, no siempre con frases literarias, a curiosas visitantes extranjeras que llegaban al aula a contemplar sus gestos... Cf. Evaristo Carriego, «Una visita a Almafuerte», en la revista «Papes y tinta», Buenos Aires, año I, n° 3, 29 de agosto de 1907, p. 37.

<sup>81</sup> Giosuè Carducci, *Ripresa. Avanti! Avanti!* de *Giambi ed epodi*, en: *Poesie*, ed. cit., pp. 463-469.

<sup>82</sup> Alfredo J. Torcelli, *De Almafuerte*, en la revista «Nosotros», año XII, n° 105, enero de 1917, pp. 41-42. El episodio es recordado también en: Romualdo Brughetti, *Vida de Almafuerte. El combatiente perpetuo*. Buenos Aires, ed. Peuser, 1954, pp. 201-202.

<sup>83</sup> Almafuerte, *Aunque lo diga*, en *Poesías* (volumen I de las *Obras completas*). La Plata, ed. Universidad Nacional, 1946, p. 199. La poesía, escrita «En el álbum de Madama Juan Mas y Pi», apareció por primera vez, con el título levemente cambiado — *Ni aunque lo diga* —, en la revista «Renacimiento», Buenos Aires, año III, n° 6, enero de 1912, pp. 76-79.

«¿Cuál influencia más benéfica para los poetas argentinos, que uno desearía valientes y vigorosos, ricos e salud y de bríos, [...] que la del cantor de las *Odas bárbaras*? ¡Qué poderoso antídoto contra tanta delicuescencia, blandura y morbosidad que han contaminado nuestra lírica...! Sus escritos en prosa y en verso constituyeron en Italia, durante casi medio siglo, la más acabada escuela de civismo, de democracia, de valor, de austeridad, de culto a la vida, a la verdad y a la naturaleza: no nos convendrá esa escuela?»<sup>84</sup>

Merecía por tanto destacarse que el 1° de marzo de 1914 apareciera en la página literaria dominical de «La Vanguardia» la versión de «*Ruit hora*», y que a partir de entonces, por diecisiete veces, algún himno o algún *lied* carducciano intentara mantener su fuerza o su gracia en las combinaciones de la lengua nueva<sup>85</sup>. El ramillete era variado y denotativo a despecho de su parvedad, y para resguardarlo de la fácil dispersión de lo periodístico a fines de 1915 un folleto recogió catorce de las composiciones publicadas: el nombre del traductor, B. Contreras, era enteramente ignoto para los círculos culturales porteños<sup>86</sup>.

Se trataba en realidad del pseudónimo de Domingo Risso, «un socialista de la vieja guardia y más criollo que Martín Fierro», quien asociaba en Mar del Plata, según la noticia de Giusti<sup>87</sup>, sus tareas de propietario de un corralón de maderas con el cultivo del arte, «descanso en el duro bregar de la existencia». Pero no se trataba

<sup>84</sup> Roberto F. Giusti, *Algunas poesías de Giosuè Carducci*, en la revista «Nosotros», año IX, n° 80, diciembre de 1915, p. 226.

<sup>85</sup> Las páginas recreadas fueron: año 1914, *Ruit hora* el 1° de marzo, *A Annie* el 8 de marzo — se reiteraría el 29 de abril de 1919 —, *Fantasia* el 29 de marzo, *Despedida* el 5 de julio, *Preludio* el 30 de agosto, *En el Ada* el 6 de setiembre, *En la plaza de San Petronio* el 27 de setiembre, *Saludo de otoño* el 4 de octubre, *Egle* el 11 de octubre y *A la Aurora* el 1° de noviembre; año 1915, *Mors (en la epidemia diftérica)* el 24 de enero, *Ideal* el 25 de abril, *Miramar* el 1° de agosto, *En el aniversario de la fundación de Roma* el 5 de setiembre, *Ante las termas de Caracalla* el 24 de octubre, *Cérilo* el 7 de noviembre y *La madre* el 28 de noviembre. Durante esta verdadera «estación carducciana», «La Vanguardia» divulgó también *El buey* con el texto de Miguel Antonio Caro (1° de mayo de 1915).

<sup>86</sup> B. Contreras, *Algunas poesías de Giosuè Carducci*. Buenos Aires, ed. La Vanguardia, 1915.

<sup>87</sup> Roberto F. Giusti, *Momentos y aspectos de la cultura argentina*. Ed. cit., p. 41.



de un traductor improvisado, ni la elección de Carducci era casual. Lo llevaban hacia él afinidades de índole, pues compartía su optimismo y esa exuberancia vital que corre por los versos como un soplo tónico; y adhería además a sus concepciones artísticas, a su idea de la poesía como canto de rebelión y de esperanza, como jubilo subrayado de goces serenamente epicúreos o como altísima elegía para los eternos dolores humanos.

En cuanto a la técnica, también era meditada; Contreras rehúsa las trabas de la rima y los moldes ingeniosos que subordinan la expresión a requisitos facticios, por lo que espontáneamente prefirió las *Odi barbare* y el ancho cauce de sus metros clásicos en los que la música fluye libre, embebiendo de sí cada acento. En el celo por conservarla, siempre que pudo siguió a la letra el texto sin omitir epítetos, ni ofuscar imágenes, ni debilitar intenciones. Era fatal, sin embargo, que ciertos giros esquivaran todos sus cuidados, y que algunos arcaísmos, o neologismos, o palabras infrecuentes lo tentaran con su vecindad al original<sup>88</sup>; pero en conjunto la lengua es castiza y digna, el tono varonil se mantiene, y una intuición feliz soslaya casi todos los obstáculos opuestos al designio de espejar los diversos motivos de la inspiración carducciana. Así, *All' Aurora* proclama la fruición con que recibe los dones de la naturaleza; *Su l'Adda* y *Nella piazza di San Petronio* confiesan la emoción del poeta ante las cosas enaltecidas por el paso de los siglos; *Miramar* es un arquetipo de su descifración de la historia; *Ideale* y *Congedo* rezuman un decantado paganismo; y *Egle* o *Saluto d'autunno* manifiestan su ofrenda permanente a los encantos de la mujer.

Destaquemos algunos de los aciertos del recreador. La triste armonía de los dísticos de *Mors*:

Entra ella, e passa, e tocca; e senza pur volgersi atterra  
gli arbusti lieti di lor rami giovani;  
miete le bionde spiche, strappa anche i grappoli verdi,  
coglie le spose pie, le verginette vaghe  
ed i fanciulli...

<sup>88</sup> Sirvan como ejemplo, en *Fantasia*, el adjetivo «occiduo» («Navega en el sopor de sol occiduo...») y el verbo «fremen» («... y los cipreses de la costa fremen... »).

...Invecchian ivi ne l'ombra i superstiti, al rombo  
del tuo ritorno teso l'orecchio, o dea<sup>89</sup>,

no sufre menoscabos demasiado sensibles en la construcción castellana:

Entra ella, y pasa, y toca; y sin volverse aterra  
los arbustos ufanos de sus ramas jóvenes;  
siega las rubias espigas, arranca aun los verdes racimos,  
se lleva las esposas, las candorosas niñas  
y los pequeños...  
...En la sombra envejecen allí los que quedan, atentos  
al lúgubre zumbido de tu retorno, oh diosa<sup>90</sup>;

las estancias de *Miramar*, que evocan la suerte infausta de Maximiliano de Habsburgo en suelo mejicano:

Oh non d'amore e d'avventura il canto  
fia che l'accolga e suono di chitarre  
là ne la Spagna de gli Aztechi! Quale  
lunga su l'aure  
vien da la trista punta di Salvore  
nenia tra 'l roco piangere de' flutti?  
Cantano i morti veneti o le vecchie  
fate istriane?<sup>91</sup>,

consiguen con bastante frecuencia preservar el halo siniestro que envuelve a la víctima predestinada:

¡Oh, no de amor y de aventura el canto  
le acogerá y el son de las guitarras  
allá en la España Azteca! ¿Qué doliente  
nenia en las auras  
viene del triste cabo de Salvore  
entre el ronco sollozo de las olas?  
¿Son las hadas istrianas o los vénéto  
muertos que cantan?<sup>92</sup>;

<sup>89</sup> Giosuè Carducci, *Mors (nell'epidemia difterica)*, de *Odi barbare*, lib. II, en: *Poesie*, ed. cit., p. 909.

<sup>90</sup> B. Contreras, *Algunas poetas de Giosuè Carducci*, ed. cit., p. 20.

<sup>91</sup> Giosuè Carducci, *Miramar* de *Odi barbare*, lib. I, en: *Poesie*, ed. cit., p. 886.

<sup>92</sup> B. Contreras, *Algunas poetas de Giosuè Carducci*, ed. cit., p. 15. El traductor argentino interpreta y vierte bien el verbo en futuro usado por Carducci

y la plácida sabiduría del *Congedo*:

A' lor cantori diano i re fulgente  
collana d'oro lungo il petto, i volghi  
a' lor giullari dian con roche strida  
suono di mani.

Premio del verso che animoso vola  
da la memoria a l'avvenire, io chiedo  
colma una coppa l'amicizia e il riso  
de la bellezza<sup>93</sup>,

encuentra aceptables sustitutos para las sinuosas líneas que la expresan:

A sus cantores con collares de oro  
premien los reyes, y con roncós gritos  
aplaudan victoreando a sus histriones  
las multitudes.

Premio del verso que animoso vuela  
hacia el futuro, a la amistad yo pido  
una copa bien llena, y las sonrisas  
de la belleza...<sup>94</sup>

No es contento, empero, con estos frutos de su respeto y de su habilidad creciente el asiduo colaborador de «La Vanguardia»<sup>95</sup>.

(«fia che l'accolga...», «lo acogerá...»); Unamuno, en cambio, emplea un incorrecto imperativo, y todo el pasaje demuestra su asimilación deficiente de los versos italianos:

¡Oh, no de amor y de ventura el canto  
allá le acoja y sonos de guitarra  
de los aztecas en la España! El aura  
¿cuáles lamentos  
trae desde el triste cabo de Salvore  
en el ronco quejido de las ondas?  
¿canta los muertos vénetos, los hados  
canta de Istria?

Cf. Miguel de Unamuno, *Poesías*, ed. cit., p. 350.

<sup>93</sup> Giosuè Carducci, *Congedo* de *Odi barbare*, en: *Poesie*, ed. cit., p. 949.

<sup>94</sup> B. Contreras, *Algunas poesías de Giosuè Carducci*, ed. cit., p. 27.

<sup>95</sup> Además de los traslados que venimos analizando, Contreras publicó en «La Vanguardia» algunas líricas propias — de que hablaremos más adelante — y escritos de pura intención política como «Una conferencia sobre historia patria en el año 2000», firmado con su pseudónimo y en el que pinta irónicamente la

En su selección faltaban ejemplares de las grandes odas históricas y patrióticas, de las composiciones moldeadas por los dolores personales del poeta, de los cantos en que la gloria de Roma conduce a orgullosos tributos. Y en 1918 dio la primera prueba de que había decidido anular esas ausencias, pues en un cuaderno de las Ediciones Mínimas<sup>96</sup> entregó once nuevas odas entre las que se hallaban algunas de alto compromiso, como el estupendo friso evocador de *Alle fonti del Clitumno*, la melancolía plúmbea de *Alla stazione in una mattina d'autunno*, o la lucidez desencantada de *Sul Monte Mario*. Poco después, en 1919, la entera cosecha ganada por un esfuerzo tenaz y deleitable se recogía en un volumen que, a través de veintiocho títulos, daba decorosa imagen de los dos libros de las *Odi barbare*<sup>97</sup> y dejaba comprender además, cotejando la versión definitiva con las anteriormente propuestas, cuánto amor había estimulado a imitar más de cerca los ritmos, a reintegrar pormenores de color y movimiento, a depurar el lenguaje de su notas abruptas. El triple tramo recorrido por *Preludio* en su paso a un troquel distinto — y la experiencia es repetible con *Fantasia*, *Su l'Adda*, *Ideale* — da cuenta de la aplicación paciente pero también de las cualidades nada desdeñables de Contreras como traductor. Dice Carducci:

Odio l'usata poesia: concede  
comoda al vulgo i flosci fianchi e senza

realidad argentina de sus días, o «Acción política y acción directa», rubricado con su nombre verdadero (cf. los números del 1º de mayo de 1914 y 1915, respectivamente). Puede servir como rasgo que complete la semblanza de Domingo Risso saber que fue el autor de la nota que pidió la expulsión de Leopoldo Lugones del Partido Socialista, tras aparecer en «El Tiempo» del 8 de julio de 1896 su *Saludo* al príncipe Luis de Savoia: lo alude el hijo del poeta cordobés en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, ed. Centurión, 1963, p. 178.

<sup>96</sup> Giosuè Carducci, *Odas barbas*. Versiones de B. Contreras, Buenos Aires, Ediciones Mínimas (cuaderno nº 26), 1918, 30 pp. De los himnos allí contenidos la revista «Nosotros» había anticipado *En las fuentes del Clitumno* en su nº 83, de marzo de 1916 (pp. 321-325), y *En la muerte de Napoleón Eugenio y Junto a la urna de Percy Bysshe Shelley* en el nº 110, de junio de 1918 (pp. 218-222). Antes aún, en el nº 78 de octubre de 1915, la revista de Bianchi y Giusti había publicado *A la reina de Italia* (pp. 51-52).

<sup>97</sup> Josué Carducci, *Odas bárbaras*. Versiones de B. Contreras, Buenos Aires, ed. Cirtus, 1919. 130 pp.



palpiti sotto i consueti amplessi  
stendesi e dorme.

A me la strofe vigile, balzante  
co 'l plauso e 'l piede ritmico ne' cori:  
per l'ala a volo io còlgola, si volge  
ella e repugna...<sup>98</sup>,

y así trataba de copiarlo el traslado de 1915:

Odio la usada poesía; concede  
los fijos fiancos fácilmente al vulgo,  
y sin amor ni vida en sus abrazos  
se extiende y duerme,

Venga la estrofa que con paso rítmico  
danza atenta al compás y palmoteando:  
del ala al vuelo yo la atrapo, y ella  
se vuelve resistiendo...<sup>99</sup>,

mientras que en 1918 se había avanzado hasta esta fidelidad:

Odio la usada poesía: concede  
cómoda al vulgo el flanco y sin latidos  
en los fríos abrazos habituales  
se tiende y duerme.

La estrofa alerta quiero yo, que aplauda  
y salte con pie rítmico en los coros:  
del ala al vuelo yo la atrapo; airada  
ella resístese<sup>100</sup>.

En cuanto a las dos estrofas finales, que se leían idénticas en ambas ocasiones:

Tal se retuerce una mujer en brazos  
de audaz silvano en el Edén nevoso:  
más bellas saltan del florido seno  
las gracias comprimidas;

besos y gritos en la roja boca  
mézclanse; ríe la marmórea frente  
al sol, sueltos en largas ondas los cabellos  
se agitan a los vientos...

<sup>98</sup> Giosuè Carducci, *Preludio de Odi barbare*, en: *Poesie*, ed. cit., p. 813.

<sup>99</sup> B. Contreras, *Algunas poesías de Giosuè Carducci*, ed. cit., p. 8.

<sup>100</sup> Giosuè Carducci, *Odas bárbaras*. Versiones de B. Contreras, ed. cit., p. 5.

progresaron también en limpia adherencia tras el último pulido, el de 1919:

Tal se retuerce una bacante en brazos  
de audaz silvano en el Edén nevoso:  
más bellas saltan del florido seno  
las gracias prietas;

besos y gritos en la roja boca  
mézclanse; ríe la marmórea frente  
al sol, en largas ondas los cabellos  
flotan al viento...<sup>101</sup>

Con ser ya mucho, pues en las *Odi barbare* el pensamiento carducciano, nunca fácil, cobra rara densidad y riqueza de alusiones, y su palabra, siempre propia, alcanza victoriosamente la sugestiva sobriedad de los clásicos, Contreras no sintió colmado su anhelo de naturalizar la poesía del profesor de Bologna y persiguió reflejarla en otras de sus facetas, espigando en diferentes colecciones de sus cantos. Con timidez, eligió primero los que por su factura prolongaban la técnica minuciosamente estudiada en las odas: así, desde 1915 lucía como broche de su opúsculo el halago madrigalesco de *Ad Annie*<sup>102</sup> tomado de *Rime e ritmi*, el poemario extremo. Años más tarde, también las sáficas de *Piemonte* y de *La chiesa di Polenta* mantuvieron sus tintes ora centelleantes ora crepusculares en un prolijo calco: rebosantes las primeras del más firme amor de Carducci, el amor a Italia, ya desnudo de pasiones en la vejez generosa, nobilísimo:

... ¡Italia, Italia! — respondían las urnas  
de Arqua y Ravenna...

¡Italia, Italia! — Y el pueblo de los muertos  
a la guerra surgió, y un rey, votándose  
con firme corazón, pálido el rostro,  
por la patria a la muerte,

sacó la espada. ¡Oh año de portentos,  
oh primavera de la patria, oh días,

<sup>101</sup> Josuè Carducci, *Odas bárbaras*. Versiones de B. Contreras, ed. citada, pp. 9-10.

<sup>102</sup> B. Contreras, *Algunas poesías de Giosuè Carducci*, ed. cit., p. 29.

últimos días del florido mayo,  
oh son triunfante

de la primera itálica victoria  
que sacudió mi corazón de niño!  
Vate de Italia en la estación más bella,  
ya encanecido,

hoy yo te canto, oh rey de mis veinte años,  
rey tanto tiempo amado y maldecido,  
que con la espada al puño te alejaste...<sup>103</sup>;

abiertas las segundas a un concierto de paisajes y recuerdos, melancólicas ante la fatal endebles de imperios y linajes, consoladas por la perennidad de la razón y la fe, que son espíritu:

Sombra de un lirio es la beldad en cuyo  
torno, cual blanca mariposa, vuela  
la poesía; eco marcial que lejos  
se pierde, es la potencia.

Sobre el tiempo y los bárbaros silencios  
triunfa, y de la ola de las cosas surge  
sola, faro de luz para los siglos  
nuevos, la idea  
He aquí la iglesia...

¡Ave María! Cuando el viento lleva  
el humilde saludo, se descubren  
los pequeños mortales, y se inclinan  
Dante y Aroldo...<sup>104</sup>

Los tres cánticos formaron una breve sección al fondo del libro de 1919, que de ese modo abrazaba hasta el último quehacer rítmico del poeta. En 1922, por fin, Contreras se atrevió al movimiento contrario: a partir de una oda bárbara — siempre este seguro punto de apoyo fue escogiendo entre las líricas anteriores pocas pero espléndidas joyas de la temporada ascensional del artífice. La oda es *Primo vere*, el delicado juego de símbolos con que Carducci vela la

<sup>103</sup> Josué Carducci, *Odas bárbaras*. Versión de B. Contreras, ed. cit. pp. 115-122. Con anterioridad se había publicado en la revista «Nosotros», año XII, nº 110, junio de 1918, pp. 222-225.

<sup>104</sup> Josué Carducci, *Odas bárbaras*. Versión de B. Contreras, ed. cit. pp. 125-128.

nostalgia del hombre experto frente a las trepidaciones del amor adolescente:

...De sus cunas de nieve con curiosos  
ojos las flores hacia el cielo miran:  
en sus miradas vaga una temblante  
sombra de sueño, oh Lálage.

En la noche invernal, bajo la cándida  
mantilla de la nieve ellas soñaron:  
soñaron tibios soles y albas húmedas  
y tu semblante, oh Lálage...<sup>105</sup>,

mientras que de las *Rime nuove* apartó *Eolia* y *Notte di maggio*, y con *Poeti di parte bianca* se retrotrajo hasta los *Levia gravia* de 1871.

El nuevo programa impuso a Contreras una fatiga diferente, que llevaba casi a la retractación de sus opiniones acerca de la métrica y la armonía apuntadas en la correspondencia con Giusti de 1915. Entonces había sostenido:

« En un idioma como el nuestro, tan rico en asonantes, que tienen en el verso el mismo sonido musical que el consonante, es simplemente ridículo encerrarse en el estrecho círculo de estos últimos, cuando se dispone de un sinnúmero de asonantes para decir las cosas más de acuerdo con lo que se piensa y se siente. El consonante, *voilà l'enemi!*<sup>106</sup>

Pero Carducci exigía consonantes plenos en las soberbias rimas de su *Primavera ellenica*, esa misma que Argerich y Denegri habían querido aprehender sin arredrarse por las eruditas búsquedas a que obligaba su ciencia mitológica:

Lina, brumario torbido inclina,  
ne l'aer gelido monta la sera:  
e a me ne l'anima fiorisce, o Lina,  
la primavera.

In lume roseo, vedi, il nivale  
Fedriade vertice sorge e sfavilla,  
e di Castalia l'onda vocale  
mormora e brilla...<sup>107</sup>

<sup>105</sup> B. Contreras, *Antología de poetas italianos*. Buenos Aires, Ediciones Mínimas (cuaderno nº 59-60), 1922, p. 9.

<sup>106</sup> Roberto F. Giusti, *Poesías de Carducci*, en la revista «Nosotros», cit., p. 229.

<sup>107</sup> Giosuè Carducci, *Primavera elleniche. I: Eolia de Rime nuove*, lib. IV, en: *Poesie*, ed. cit., p. 654.



El traductor se recogió entonces en la labor de guardar cuanto dice el poeta y de repetirlo con su modulación peculiar: conservó, en efecto, el fundamental acento en la cuarta sílaba de los versos de arte mayor, pero la alternancia de los sones finales implicó una valla que Contreras pudo franquear sólo imperfectamente:

Lina, brumario turbio declina,  
sube en el aire la noche gélida:  
pero en mi alma florece, oh Lina,  
la primavera.

En lumbre rósea, mira, la cumbre  
sur del Parnaso nivea fulgura,  
y de Castalia la onda sonora  
brilla y murmura...<sup>108</sup>

El parcial deslucimiento no impide percibir la diligencia del traslado, y otro tanto, o más aún, debe reconocerse ante la versión de *Nozze di maggio*, cuyos endecasílabos turnan en sus finales siempre las mismas voces, una de las cuales sirve además para enlazar cada sextina a la siguiente. Contreras se esmeró por mantener el elaborado esquema:

Nunca más clara y apacible noche  
saludaron las nítidas estrellas  
en las orillas de corrientes ondas;  
húmeda tremolaba sobre el verde  
y rompía las sombras de los montes  
la antigua, errante, solitaria luna.

Cándida, pudibunda, austera luna:  
¡qué de tibios vapores en la noche  
subían a ti de los boscosos montes!  
Parecía que emulando a las estrellas  
despertaran las ninfas entre el verde,  
y con suave rumor corrían las ondas.

Nunca fueron amantes por las ondas  
en un olvido tal bajo la luna...<sup>109</sup>

<sup>108</sup> B. Contreras, *Antología de poetas italianos*, ed. cit., p. 10. El *nivale Fedriade vertice*, que tanto trabajo había costado a Argerich y a su amigo Denegri, resultaba así esclarecido, desde la edición anotada de todas las poesías de Carducci: « Los altiplanos del Parnaso acaban, por el sud, en un despeñadero de dos mil pies de altura que remata en un doble pico llamado *Phedriades* por su apariencia *centelleante* cuando el sol se refleja allí ».

<sup>109</sup> B. Contreras, *Antología de poetas italianos*, ed. cit., p. 20.

pero ¿cómo reconstruir la fluencia leve, el dulce enajenamiento de la canción carducciana?

Non mai seren di più tranquilla notte  
fu salutato da le vaghe stelle  
in riva di correnti e lucid'onde;  
e tremolava rorida su 'l verde,  
rompendo l'ombre che scendean da' colli,  
l'antica, errante, solitaria luna.

Candida, vereconda, austera luna:  
che vapori e tepor per l'alta notte  
saliano a te da gli arborati colli!  
Parea che in gara a le virginee stelle  
si svegliasser le ninfe in mezzo il verde,  
e un soave susurro era ne l'onde.

Non tale un navigar d'oblio per l'onde  
ebbero amanti mai sotto la luna...<sup>110</sup>

Acaso, antes que la transcripción literal de un traductor, este hechizo de un sitio y de una hora requiera, para no disolverse, la recreación personal de otro poeta músico e imaginativo. Es lo que ambicionó Enrique Banchs en el décimo soneto de *La urna*, donde también una penetrante serenidad reconcentra en los más íntimos deseos:

Nunca como esta noche de verano  
de gran silencio, melodiosa y pura,  
he sentido la lánguida dulzura,  
la irrealidad de mi pasión...

y los proyecta después, casi corpóreos, sobre el trasfondo mágico del plenilunio:

...una vaga mujer cuyos vestidos  
ondulan en el claro de la luna...<sup>111</sup>

tal como le sugiriera, con bellísima imagen, el acatado modelo carducciano:

<sup>110</sup> Giosuè Carducci, *Nozze di maggio* de *Rime nuove*, lib. V, en: *Poesie*, ed. cit., p. 692.

<sup>111</sup> Enrique Banchs, *La urna*, en: *Obra poética*. Buenos Aires, ed. Academia Argentina de Letras, 1973, pp. 314-315.

...una forma verso me su l'onde,  
disegnata nel lume de la luna  
vidi, e per gli occhi le ridean le stelle...

Se confirma así de nuevo — y esta vez en zonas de alto valor poético — la influencia de Carducci sobre cuantos, a fines del siglo pasado o comienzos del actual, escucharon con ánimo despejado las voces más auténticamente expresivas de la hora; aunque haya que excluir de este número a quienes, por inclinarse a lo modesto y cotidiano, a lo que Gozzano definió como «las cosas buenas de pésimo gusto», no podían naturalmente amarlo ni seguirlo. Era lógico, por eso, que Carriego se indispusiera si oía recitar un poema carducciano en el Café de los Inmortales:

«...irritábase a veces con Nicolás J. Grosso, cuando éste oponía a su admiración por los sonetos de Rubén y a su frialdad un tanto desdeñosa de los poetas italianos la maravilla de *Il bove* de Carducci...»<sup>112</sup>.

Es que su lectura era ardua, y solía resistirse a ser desentrañado y poseído incluso por quienes lo frecuentaban «con espacio y recogimiento»; tanto que el propio Contreras, cuando quiso trasladar el vivo retablo medioeval de *Poeti di parte bianca*, debió convertir en prosa esas gentiles baladas de Sennuccio y Gualfredo donde rebrotan la doctrina amatoria y los aéreos acordes del *dolce stil novo*:

Luce d'amore che 'l mio cor saluta  
e intelligenza e vita entro vi cria  
move dal riso de la donna mia...<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Vicente Martínez Cuitiño, *El Café de los Inmortales*. Buenos Aires, ed. Guillermo Kraft Ltda., 1949, p. 99. Merecidamente, esa composición fue una de las más divulgadas en Buenos Aires; como prueba del interés con que se medía el mayor o menor acierto de sus diversas traducciones véase «La Nación» del 25 de abril de 1892 donde, con el pseudónimo de *Argos* y bajo la rúbrica *A pesca de noticias*, Bartolomé Mitre y Vedia comentó el soneto según la versión de Salvador Díaz Mirón; el siguiente 3 de mayo apareció ese traslado acompañando el texto original, y el 5 del mismo mes *Argos* retomó el argumento en *Otra vez «El buey»*. Fechado en Rosario y firmado con el nombre supuesto de Placida, «La Vanguardia» del 6 de febrero de 1916 dio a conocer un nuevo pero mediocre intento de reflejar en castellano la estampa carducciana.

<sup>113</sup> Giosuè Carducci, *Poeti di parte bianca de Levìa gravìa*, en: *Poesie*, ed. cit., p. 326. La traducción de Contreras, titulada *Poetas gibelinos*, figura a pp. 12-19 de la citada *Antología de poetas italianos*, y puede leérsela también en la revista

Pero impotencias presumibles como ésa no atenúan los méritos del artesano cuya inteligente aplicación ofreció, desde Argentina a toda la hispanidad, el más rico y elegido muestrario del poeta que encarnó los ideales de la Italia resurgida<sup>114</sup>: un estudio y un acuerdo tan hondos que, cuando Contreras necesitó exponer su propio sentir, los ritmos y los trazos se le impregnaron de las cadencias y los colores del maestro. Así, los versos en que invitó al solaz de un retiro campestre se ajustaron a pautas largamente ejercitadas:

Aquí, a la sombra de estos gigantes  
y verdes álamos, que a las caricias  
del aura pampeana responden  
con prolongados murmullos de hojas,

en esta vasta llanura abierta  
de soledades tranquilas, donde  
con mudo lenguaje las cosas  
hablan al alma de lo infinito...

...aquí la madre naturaleza  
con amorosa piedad acoge  
las almas dolientes que vuelven  
desengañadas a su regazo.

...Aquí los días tienen auroras,  
aquí las noches tienen misterios,  
y las tardes sagradas ocases  
de vagas sombras y altos silencios....<sup>115</sup>,

«Nosotros», año X, nº 89, setiembre de 1916, pp. 298-304. Para completar la reseña de las páginas del maremmano trasvasadas por Contreras deben citarse los siguientes cantos, aparecidos en «La Vanguardia» y no transcritos en otras publicaciones: el 9 de enero de 1916, *A propósito del proceso Fadda*, tomado de *Giambi ed epodi*; el 17 de setiembre de 1916, *Viñeta*; el 1º de octubre del mismo año, *Virgilio*; el 22 de ese mismo mes, *Panteísmo*, los tres correspondientes a las *Rime nuove*.

<sup>114</sup> Sólo varias décadas después, para integrar la «Biblioteca de los Premios Nobel», apareció una más amplia selección de los poemarios carduccianos, pero raramente los resultados mejoran los obtenidos por Contreras. Cf. *Obras escogidas de Giosuè Carducci*. Traducción de Armando Lázaro Ros, Madrid, ed. Aguilar, 1957.

El significado del largo empeño de Contreras ha sido encarecido por Nella Pasini, *Una versión de las Odas bárbaras*, en la revista «Nosotros», año XIII, nº 121, mayo de 1919, pp. 27-36.

<sup>115</sup> B. Contreras, *Madre natura*, en «La Vanguardia» del 12 de setiembre de 1915. Los versos de Contreras están generalmente al servicio de sus convic-



y al enaltecer la rebelión contra la injusticia, lo hizo con una alegoría impetuosa en la que se transparentan soluciones y cóleras carduccianas:

Dado el cabello al viento, la mirada  
de indomable altivez resplandeciente,  
pasas, Diosa inmortal, en el rugiente  
turbión de la tormenta desatada... <sup>116</sup>.

\* \* \*

Quizá este ceño bravío, peculiar de la juventud del poeta, falte en la silueta de Carducci que diseñan las páginas traducidas por Contreras; aparecía en cambio a toda luz en los *Giambi ed epodi* <sup>117</sup> y también, vuelto coraje revolucionario, en los sonetos del *Ça ira* compuestos en memoria del septiembre francés de 1793 — «el momento más épico de la historia moderna» —, que se intercalaron más tarde como libro séptimo de las *Rime nuove*.

El arrebatado de ese manojito de estampas, sus contrastes, sus sonos agrios, su fe, bien podían relevar con una pincelada enérgica aquella figura: y es lo que deseó Remo Cotti al procurar la réplica castellana de los doce aguafuertes. Pero la empresa excedía sus fuerzas, y se entibaba el entusiasmo que nimbaba de heroicidad cada nombre evocado, se desgasta el contorno de los poderosos entallos; sólo en breves pasajes centellea la vida de un gesto o la gravedad de un vaticinio, como en la imagen de Cloto:

ciones sociales, como en *La cabaña*, donde fustiga la guerra que convierte a los pobres en trágico instrumento de ambiciones ajenas («La Vanguardia», 15 de agosto de 1915). Incluso ciertas preferencias literarias responden a esa preocupación: véanse *Las víctimas del ideal* de Ada Negri o *Egoísmo y caridad* de Giacomo Zanella, cuyas versiones aparecieron en «La Vanguardia» del 20 de junio y el 26 de setiembre de 1915, siendo acogidas después en la citada *Antología de poetas italianos*.

<sup>116</sup> B. Contreras, *Rebelión*, en «La Vanguardia», 16 de enero de 1916.

<sup>117</sup> El ánimo de esta colección lírica, que recoge composiciones datadas entre 1867 y 1879, se resume en dos versos de su prólogo:

Tutto che questo mondo falso adora  
co 'l verso audace lo schiaffeggerò...

Cf. Giosuè Carducci, *Prologo de Giambi ed epodi*, en: *Poesie*, ed. cit. p. 408.

...E hila e hila e hila. Iluminada  
por las estrellas y la luna, aprisa  
hila la vieja y nunca está cansada... <sup>118</sup>,

o en el brumoso preludeo de una hazaña:

En las Argonas se alza con desgano  
el día lodoso, triste y ceniciento.  
El tricolor mojado, pide en vano  
de Valmy en el molino, sol y viento.

Párate, molinero, que hoy la mano  
del destino tritura aquí el evento,  
y el descalzo soldado ciudadano  
da con sangre a la rueda el movimiento... <sup>119</sup>

Otro temprano rasgo de Carducci, que la madurez borraría, echó de menos el «joven poeta» de Córdoba que envió a la revista «Nosotros» — así lo declaraba una nota de la redacción — el «famoso *Inno a Satana*» en veste española. El mismo anuncio contenía un dictamen halagador: «... no conocemos [...] en nuestro idioma [...] versión mejor realizada que ésta»; y el parecer era acertado pues el único intento anterior, el cumplido por Hermenegildo Giner de los Ríos en 1915 <sup>120</sup>, no consigue repetir la agilidad intencionada, salta-

<sup>118</sup> Remo Cotti, «*Ça ira* de Carducci», en *La «Vanguardia»* del 1º de diciembre de 1918. La cita corresponde al soneto III.

<sup>120</sup> Giosuè Carducci, *Nuevas rimas y Odas bárbaras*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos, Barcelona, ed. Granada y Cía., 1915. Buenos Aires conoció pronto este importante número de traslaciones, y hasta reprodujo parte de ellas en ediciones locales. Diecisiete sonetos precedidos del canto «A la rima» integraron uno de los cuadernos impresos semanalmente por «Los Intelectuales» (Selección de Literatura y Filosofía, Buenos Aires, año II, nº 70, 16 de julio de 1923); los acompañaban dos estudios sobre *Don Quijote* y *La vida es sueño* extraídos de otro difundido volumen español en el que José Sánchez Rojas recogió sus versiones de algunas de las más destacables piezas polémicas o críticas del profesor boloñés. Cf. Josué Carducci, *La vida es sueño, Don Quijote y otros ensayos*. Madrid, ed. América, 1918. Por otra parte, en 1924, la editorial Claridad publicó — como número 9 de su serie «Los poetas» — las *Nuevas rimas* según el texto de Giner de los Ríos: sesenta composiciones que con frecuencia denotan imperfecto conocimiento de la lengua original y escasa habilidad para reflejar la inspiración carducciana. Con razón Emilio Zuccarini les negó validez en *Della difficoltà del tradurre*, publicado por «La Patria degli Italiani» del 8 de setiembre de 1924.

rina, provocadora, que otorga a los pentasílabos carduccianos el esdrújulo de los versos impares y la rima consonante de los pares.

Recordemos el desenfado — que tanto alboroto provocó, aunque el autor acabara juzgando que su himno «circa lo svolgimento lirico e la forma... non era gran cosa»<sup>121</sup> — del exordio del canto:

A te, de l'essere  
principio immenso,  
materia e spirito,  
ragione e senso;

mentre nei calici  
il vin scintilla  
sí come l'anima  
ne la pupilla;

mentre sorridono  
la terra e il sole  
e si ricambiano  
d'amor parole...,

a te disfrenasi  
il verso ardito,  
te invoco, o Satana,  
re del convito!...<sup>122</sup>,

y se apreciará en seguida, a pesar de la estricta literalidad, los efectos mitigadores del gaditano:

A ti, del ser  
sumo principio,  
alma, materia,  
razón, sentido;

mientras en copa  
el vino brilla  
como el espíritu  
en la pupila;

mientras sonríen  
la tierra, el sol,  
y se entrecambian  
frases de amor...,

<sup>121</sup> Giosuè Carducci, Nota al *Inno a Satana* en: *Poesie*, ed. cit., p. 401.

<sup>122</sup> Giosuè Carducci, *A Satana* de *Levia gravia*, en: *Poesie*, ed. cit., p. 377.

a ti sin freno  
mis versos siguen.  
¡Satán, te invoco,  
rey del convite!...<sup>123</sup>,

mientras que el argentino, si alguna vez parafrasea el concepto, mantiene mejor el clima de jovial vitalidad de las cuartetas escritas en setiembre de 1863:

A ti, magnífico  
principio inmenso,  
forma y espíritu  
del ser eterno;

mientras en cálices  
el vino brilla,  
igual que el ánima  
en la pupila;

mientras alégranse  
la tierra, el sol,  
entrecruzándose  
ritmos de amor...,

a ti remíntase  
mi verso libre.  
¡Satán, invócote  
rey del convite!...<sup>124</sup>

Un desconocido Francisco Javier Estrada firmaba la recreación de la revista porteña, pero era la travesura de alguien bien conocido desde los tiempos en que, con Leopoldo Lugones, prorrumpiera en los círculos literarios y políticos de la capital con las algaradas de *La Montana*. El autógrafo de la traducción, reproducido en el número con que *Nosotros* lamentó su muerte en 1925, distribuye los ágiles versos en cuatro hojas, escritas a dos columnas, de un papel timbrado con su nombre: Dr. José Ingenieros. En el final se comprueba la atención burlona con que formó el pseudónimo, pues son claramente legibles, bajo la línea que los tacha, los apellidos selec-

<sup>123</sup> Giosuè Carducci, *A Satanás*, en: *Nuevas rimas y Odas bárbaras*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos, ed. cit., p. 71.

<sup>124</sup> Francisco Javier Estrada, *Himno a Satán (de Carducci)*, en la revista «Nosotros», año XIII, nº 123, agosto de 1919, p. 436.



cionados en un primer momento: Achával Terrero<sup>125</sup>. Pero Giusti pasa por alto la picardía ya inocua y se detiene a poner de resalto las dotes del amigo que, sin demasiada contradicción, pudo verter el *Inno a Satana* y adoptar actitudes de gozador dannunziano:

«...De haberlo querido, hubiese sido un excelente poeta. Le sobraba talento y corazón para probarse en esa tarea. Prefirió jugar con sus aptitudes de versificador. Ciertamente los hombres de su generación todavía recuerdan al poeta voluptuoso y decadente Herminio Simel..., descubierto por Ingenieros allá por 1900, cuyos versos circularon entonces por todos los periodiquines literarios de América»<sup>126</sup>.

\* \* \*

Desde ese momento, si ninguna otra imitación o traslado vino a perfeccionar la semblanza carducciana accesible a cuantos no sabían acercarse a su perfil nativo, hubo quienes, renovando el asedio a un arte excelso, pretendieron afinar los sonidos o ajustar las gradaciones en los reflejos ya logrados. Luis Matharan, por ejemplo, retomó en 1933 las meditaciones del poeta junto a la tumba romana de Shelley y el vuelo de su fantasía hacia la isla eternamente radiosa donde viven las criaturas, triunfantes o dolientes, nacidas de las viejas leyendas inolvidables; y aspiró a superar los logros de Contreras con una musicalidad más profunda, con un movimiento más libre dentro de los anchos versos.

El traductor marplatense podía alegar que su obstinada voluntad de calco respetó cada pliegue de la intención carducciana; en efecto, un dístico como

L'ora presente è in vano, non fa che percuotere e fugge;  
sol nel passato è il bello, sol ne la morte è il vero<sup>127</sup>,

se transpone con la totalidad de sus aserciones en:

<sup>125</sup> Véase el fac-símil en la revista «Nosotros», año XIX, nº 199, diciembre de 1925, p. 542.

<sup>126</sup> Roberto F. Giusti, *Ingenieros poetas*, en la revista «Nosotros» de diciembre de 1925, cit., p. 537.

<sup>127</sup> Giosuè Carducci, *Presso l'urna di Persy Bysse Shelley*, de *Odi barbare*, lib. II, en: *Poesie*, ed. cit., p. 941.

Vana es la hora presente, ne hace más que golpear y alejarse;  
sólo el pasado es bello, sólo es verdad la muerte<sup>128</sup>,

mientras Matharan opta por la armonía de dos alejandrinos:

La hora presente es vana: hiere en su fuga y pasa;  
sólo el pasado es bello, sólo es verdad la muerte...<sup>129</sup>

Pero esa atmósfera melodiosa confiere al ámbito y a las figuras una gentileza que los acerca más a la levedad diáfana del texto carducciano; aunque sería justo confrontar dos fragmentos para discernir cuántos apoyos brindó la solitaria fatiga de Contreras. Dice éste:

¡Oh, isla distante de los duros trabajos humanos,  
retiro de las bellas, retiro de los héroes,

isla de los poetas! En torno blanquea el océano,  
vuelan extrañas aves por el purpúreo cielo.

Pasa agitando los lauros la inmensa sonante epopeya  
como turbión de mayo sobre ondulantes llanos;

o como cuando Wagner potente mil almas entona  
en cantantes metales: los corazones tiemblan...

y Matharan retoca, en pormenores de luz y de sonido:

¡Oh, lejana de las rutas de graves mortales trabajos,  
índula de las bellas, ínsula de los héroes,

isla de los poetas! Blanquean las olas en torno,  
aves extrañas vuelan por el purpúreo cielo.

Pasa agitando el bosque la inmensa sonante epopeya  
como racha de mayo sobre ondulantes llanos:

así, cuando Wagner, potente, miles de almas concierta  
en los bronceos sonoros, tiembla el humano pecho...

Años después, en 1944, también Pablo Giosi quiso adelantar en fidelidad intentando un nuevo trasiego de *Nell'annuale della fon-*

<sup>128</sup> Josué Carducci, *Odas bárbaras*. Versiones de B. Contreras, ed. citada, p. 107.

<sup>129</sup> Luis Matharan, Junto a la urna del poeta Shelley, en la revista «Nosotros», año XXVII, nº 295, diciembre de 1933, p. 394.

*dazione di Roma*; pero las estrofas arcaicas cuya difícil escansión había desafiado ya la destreza de Contreras se adecuaron malamente al molde en que ahora se las vertía. Un cotejo de resultados volverá a servir para estimar la distancia a que llegaron ambos intérpretes; frente a la grandeza severa del comienzo:

Te redimito di fior purpurei  
 april te vide su 'l colle emergere  
 dal solco di Romolo torva  
 riguardante su i selvaggi piani...<sup>130</sup>

Contreras no pudo sino apegarse a la letra, perdiendo la majestad derivada del clásico hipérbaton, de la exaltante repetición del pronombre —«*Te redimito...*, *te vide*»— y del señorío ínsito en el verbo «*riguardare*»:

Engalanado de rojas flores,  
 abril surgiendo te vio en el monte  
 del surco de Rómulo torva  
 contemplando los salvajes llanos...

pero Giosi agravó las imperfecciones al atribuir a la ciudad la gala que el poeta destaca en el mes primaveral:

A ti ornada de flor purpúrea  
 abril te vio sobre el collado erguida  
 del surco de Rómulo torva  
 contemplando los salvajes llanos...

Después, cuando desde las actuales ruinas el vate reconstruye los fastos del Imperio y los simbólicos ritos, el seguimiento puntual pero ineficaz del texto de 1944 disipa la emoción —orgullo y gratitud— del poeta:

Si ya al Capitolio no más la virgen  
 tácita sube tras el pontífice,  
 ni por la Vía Sacra el triunfo  
 guía a los cuatro caballos cándidos,  
 ésta de tu Foro soledad  
 todo ruido vence, toda gloria,

<sup>130</sup> Giosuè Carducci, *Nell'annuale della fondazione di Roma de Odi barbore*, lib. I, en: *Poesie*, ed. cit., p. 824.

y doquier hay en el mundo algo civil,  
 grande, agosto, ello es romano aún...<sup>131</sup>,

y esta frustración remarca que un eco de aquellos afectos lograba conservarse en el viejo traslado de 1915:

Si ya no sube la virgen tácita  
 al Capitolio tras el pontífice,  
 ni por la Vía Sacra el triunfo  
 guía los cuatro caballos cándidos,  
 esta solemne quietud del Foro  
 todo bullicio y gloria supera;  
 y cuanto hay de civil en el mundo,  
 de grande, agosto, es aún romano...<sup>132</sup>

\* \* \*

Nuestro rastreo de huellas carduccianas en las letras argentinas no pudo descubrir testimonios posteriores a éstos: y la falta se explica, por razones de arte y por razones de historia. El contacto, de cualquier manera, fue largo y fructuoso, con períodos de comprensión profunda y afición intensa, como se dedican a quienes, a la vez, saben ser inspiradores de levantados ideales y guías seguros hacia metas de belleza. Mereció por eso la nostalgia de quienes vieron decrecer su prestigio, aunque figurara en los parnasos y lo honrase el mármol:

En el bosque de palmeras  
 que parece un rincón de tierra americana,  
 mira el poeta  
 por encima del hombro  
 a la vida...

<sup>131</sup> Pablo Giosi, *En el aniversario de la fundación de Roma. XXI de abril*, en la revista «*Histonium*», año V, n° 59, abril de 1944, p. 22.

<sup>132</sup> Josué Carducci, *Odas bárbaras*. Versiones de B. Conteras, ed. cit. p. 22. Sólo conocemos una transcripción —verdadero alarde de identificación poética— que supera claramente los frutos de la honrada vigilia de Contreras: es la de *A la reina de Italia. XX noviembre MDCCCLXXVIII* cumplida por el español Enrique Díez-Canedo y publicada en *Imágenes* (versiones poéticas), París, Librería Paul Ollendorf, s/a (pero 1910), pp. 111-113; fue reproducida en el volumen dedicado a G. Carducci en la colección *Las mejores poesías líricas de los mejores poetas*, t. XI, Madrid, ed. Cervantes, s/a.



...Los niños corretean muy cerca del Abuelo  
en cuyas barbas — matorral de mirtos —  
los pájaros  
pueden cantar y hacer el nido...

...El poeta,  
huraño en la piedra  
como en su propia carne.  
Pero el mar interpreta sus lejanos  
sueños  
con velas blancas y con islas doradas...<sup>133</sup>

Alma Novella Marani

<sup>133</sup> Ernesto Mario Barreda, *Carducci*, en la revista «Nosotros», año XXVI, nº 277, junio de 1932, p. 126.

Flanqueando las tareas de traducción, fue ordenándose en el tiempo también la actividad de estudiosos que con sus análisis, semblanzas y opiniones aportaron elementos útiles para la integración de la imagen carducciana. Merecen citarse, entre ellos, Francisco Capello, *Comemoración de Giosuè Carducci*, en la «Revista de Derecho, Historia y Letras», Buenos Aires, t. XXVII, 1907, pp. 76-93 (reproducida en la revista *Insula*, Buenos Aires, primavera de 1945, nº 10, pp. 85-102); Gherardo Marone, *Giosuè Carducci en: Escritores de Italia. Desde Galileo a nuestros días*, Buenos Aires, Sociedad Impresora Americana, 1946, pp. 147-154; *Carducci, crítico y prosista y Carducci y el método histórico*, en: *Viaje al espíritu italiano*. Buenos Aires, Fundación Gherardo Marone, 1973, pp. 229-242 y 243-258; Furio Lilli, *Giosuè Carducci, hombre y maestro*, en «Cuadernos de ideas», Rosario, nº 5, 1953, pp. 8-31; Oreste Ciattino, *Carducci. El poeta de la Italia unificada*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Juan Perrotti, 1935, 165 pp.; Nella Pasini, *Carducci*, Buenos Aires, Tipografía de Alfredo Cantiello, 1936, 103 pp.; Jorge Max Rhode, *Carducci*, en: *Humanidad y humanidades. Estudios literarios*. Buenos Aires, ed. Academia Argentina de Letras, 1965, pp. 261-272.

#### HUNTINGTON LIBRARY MANUSCRIPT HM 1104: A RELIGIOUS ORTHODOX TEXT IN PROVENÇAL

Much as there had been, in the course of the Middle Ages, at least two attempts to revive the learning of classical antiquity in a kind of Pre-Renaissance, one of them in the age of the Emperor Charlemagne and another when Saint Thomas Aquinas achieved his synthesis of Aristotelian philosophy and Christian theology, so had there also been, at least in Provençal literature in the century that followed the Crusade against the Albigensians, a kind of Pre-counter-reformation that sought to combat heresy by propagandizing Catholic orthodoxy in texts written in the vulgar tongue rather than in Latin. A typical example of the literature of this counter-reformationary movement remains unpublished and is today preserved, Huntington Library Manuscript HM 1104, in San Marino, California.

Huntington Library Manuscript HM 1104 is a Book of Hours and has already been described and catalogued, though somewhat carelessly, by Seymour de Ricci as follows:

“HM 1104, *Horae*, in Latin, followed (ff. 232-248) by instructions for confession, in Langue d'oc. Vel. (early XVth. c.) 248 ff. (26 x 18 cm.), the last 44 ff. and the last 7 miniat. in a slightly later hand. Roman use (written in Southern France). 15 + 7 miniatures, Early XIXth. c. red velvet.

Arms of the second owner (at the beginning of the added portion: or a (chestnut?) — tree proper fructed or, on a chief azure, a rose gules between two leaves (?) in pale or. — Acquired ca. 1830 by Sir John Thorold; his sale (London, 1884, n. 965) to Quaritch (Cat. 369, 1886, n. 35711; Handlist, 1890, n. 11); E. Dwight Church coll. (Cat., 1909, n. 400, pl. ”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Census of Medieval and Renaissance manuscripts in the United States and Canada*, by Seymour de Ricci with the assistance of W. J. Wilson, I (New York, The H. W. Wilson Co., 1935), p. 93.

This published description fails to follow the more exact pencil-written numbering of the folios in the actual manuscript, where the Provençal text begins on folio 236a and ends on folio 244b. The last 42 folios, from the miniature on folio 203a to the end, are thus in the later hand. The miniatures can moreover be classified according to three, not two, distinctly different styles of painting, as follows:

	<i>Style I.</i>	<i>Style II.</i>	<i>Style III.</i>
Folio	21	161	14
	32	165	179
	45	175	191
	51		195
	56		203
	61		213
	65		222
	73		
	97		
	117		
	169		
	183		

Style II differs from Style I mainly in the treatment of the borders which, in these three miniatures, are less crowded with floral detail and also contain no animal or human figures such as those of the borders of Style I. One notices also, in the three miniatures of Style II, a different treatment of sculptural and architectural detail, although Style I and Style II are almost certainly contemporary. On folio 175, a solitary green bird has been added, in an empty space of the border, by the miniaturist of Style III, who seems to have had an Early Renaissance predilection for such Italian exoticia. The margins of many pages of text have likewise been decorated by this later miniaturist, sometimes with birds similar to those of his full-page miniatures in Style III. Similar borders were also added, by the same miniaturist, in the right-hand and lower margins of the earlier miniatures, originally painted in Style I, on folio 21, and the same later artist also painted new illustrations in his own style over earlier miniatures on folios 14, 179 and 191. The first of these earlier over-painted miniatures appears to have been originally designed by the artist of Style I, while the other two may have been originally

in Style II. To the naked eye, the borders of these three earlier miniatures are barely visible through the later painting.

The Huntington Library manuscript is listed, together with five others of a similar nature as far as their content is concerned, by Clovis Brunel who, in describing it, remains content to quote Seymour de Ricci<sup>2</sup>. Though Anglade likewise mentions four other manuscripts of a similar nature, he appears to have been unaware of the existence of the Huntington Library manuscript, which was also unknown to Chabaneau<sup>3</sup>.

Provençal texts of several other such devotional works are now known. In his bibliography of all recorded Provençal manuscripts, Chabaneau indeed listed some forty religious or devotional works composed in prose, several of which now appear to have been lost. At least a quarter of this group of treatises, catechisms, commentaries, sermons, prayers etc... can be considered to have some bearing on a study of our text.

In the preface to the *Sermons* which he edited, Chabaneau remarks quite rightly that the importance of such works is linguistic rather than literary; yet an exhaustive study of this whole field, undertaken both as literary or cultural history and as linguistic research, would undoubtedly contribute towards a better understanding of the general secularization of knowledge and popularization of religious or devotional literature which took place in Southern France between the beginning of the Twelfth century and the end of the Fifteenth. Prose texts of this kind, written in the vernacular, appear to have begun to be composed and circulated in the first quarter of the Twelfth century; from the number of such Thirteenth-century texts that have survived, they appear to have been particularly widespread or popular in the decades that followed the Crusade against the Albigensians, in fact in an era when the poetry of the Troubadours was gradually becoming less profane and less strictly lyrical, but more frequently devotional or didactic. In the Fourteenth century, the two trends, of devotional prose and of increasingly di-

<sup>2</sup> Clovis Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal* (Paris, Droz, 1935), « Ouvrages sur la Pénitence », pp. 124-5 and p. 17 no. 53.

<sup>3</sup> J. Anglade, *Histoire de la littérature méridionale au moyen âge* (Paris, E. de Boccard, 1921) p. 216. C. Chabaneau, *Les biographies des Troubadours* (Toulouse, E. Privat, 1885), pp. 193-7.



dactic poetry, clearly meet in the devotional and somewhat catechistic prologue of the *Leys d'amor*, the Provençal poetics whose Toulousain author, Guilhem Molinier, was so careful to profess unimpeachable religious orthodoxy. Yet individual works of both sorts, either courtly or didactic though more and more often didactic, continued to be written until Provençal literature suffered its fatal eclipse in the Fifteenth century. It is particularly interesting to observe that nearly all such devotional prose texts were written in those regions, Languedoc, Narbonnais and the Southern marches of Limousini where the Crusade against the Albigensians was waged; and that many of them appear to emanate directly from the diocese of Toulouse, where Bishop Folquet, a former Troubadour, was particularly active in persecuting the heretics<sup>4</sup>.

The popularization of liturgical and devotional literature in the vernacular was generally discouraged by the Church throughout the earlier Middle Ages. As long as Latin remained the official language of divine services and of prayer, the Church, by educating the faithful in devotional matters, also retained control over their secular education. The linguistic secularization of devotional literature and of liturgy was thus one of the chief issues raised by many popular movements which the Church at first considered heretical<sup>5</sup>. Yet this policy of disapproval had to be followed less rigorously in those marches of Catholicism where the faithful had frequent occasion to observe the practices of schismatic Christian Churches or of other religions. Rome then allowed the use of liturgical texts composed in the vernacular, as in the Mozarabic churches of Spain, where orthodox Catholicism was made more accessible in order to combat the appeal of Islam, or in the Croatian churches where the influence of the Bogomil heretics or of Byzantium's Greek orthodoxy was at one time feared enough to suggest such concessions.

The relative proximity of the Mozarabic churches and of Islamic Spain and, above all, the threat of the Albigensian heresy, certainly

<sup>4</sup> C. Chabaneau, *Sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés*, « Revue des Langues Romanes » XXIII (1883), pp. 122-25.

<sup>5</sup> The Italian semiologist Umberto Eco offers an ingenious, if somewhat hasty or superficial, interpretation of the phenomenon of medieval adventist or anarchist movements in an essay, "I fratelli del libero Festival", reprinted, 219-226, in *Dalla periferia dell'Impero* (Milano, Bompiani, 1977).

determined this early flowering of orthodox liturgical and devotional texts in the vernacular of Southern France. Sermons in the vernacular had indeed been preached elsewhere at an even earlier date; Saint Augustine, for instance, already pointed out the need to preach in his area of Roman North Africa in the local Punic or Berber dialect rather than in Latin. Occasional texts similar in one way or another to that contained in the Huntington Library manuscript thus appeared in vernaculars other than Provençal throughout the Catholic world from the Twelfth century onward. But no other region seems to have produced so many of them within such constricted limits of time and space as the area around Toulouse in Southern France.

In a way, these humble devotional texts reflect the Counter-Reformationary character of a movement which, by popularizing orthodox religion and instructing in the vernacular the less learned who knew little or no Latin, now sought to combat the appeal of the Albigensians and of other heretics who, like the Patarini in Northern Italy, the Vaudois, the Lollards or the Hussites later or elsewhere, all preached and prayed in their own vernacular. The Albigensian and Vaudois documents known to us, even those mentioned in the Renaissance only by Scaliger and now lost, were all composed in the vernacular: translations of the Gospels, the famous *Rituel Cathare*, the Vaudois *Bibles*, the *Bestiaire moralisé* etc... The popularization or secularization of orthodox doctrine and learning are likewise illustrated in the vernacular in such basically Counter-Reformationary texts as the fine *Novas de l'heretge*, the *Repentir du pécheur*, the *Doctrinal* of Raimon de Castelnou, the poem on the Cardinal Virtues of Daude de Pradas, even the encyclopaedic *Breviari de amor*, as well as in the numerous Provençal translations or adaptations of theological treatises and other Latin works of learning which abound throughout the Thirteenth century.

On the one hand, one can thus observe the Church condescending to use the spoken vernacular of artisans and the literary idiom of the Troubadours, in fact the idioms of utility and beauty, and, on the other hand, the vernacular literature attempting, in a Promethean effort, to steal the fire of sacred knowledge from the Latin of the Church, which was still the official vehicle in which the true and the good had been jealously cloistered since the Dark Ages that immediately followed the collapse of the Roman Empire in the West.

All these didactic treatises and more learned poems, together with the lyrical prayers and hymns to the Virgin Mary of the later Troubadours, can now be studied as literary monuments the foundations of which, in linguistic and cultural-historic terms, are often the more humble and anonymous works of devotional literature which offer us examples of the spoken language of vanished sermons and even of daily speech. Matfre Ermengaut, the learned author of the *Breviari de amor*, illustrates indeed very eloquently this secularization of knowledge in the vernacular of daily speech when he writes, in the long prologue to his encyclopaedia, that God is multiplying his bounties by dictating such a work to the humble author and thus visiting, with His grace, *especialmen laiga gen*.

Huntington Library Manuscript HM 1104 was written, as already stated, in the Fifteenth century, but might well be a copy of an earlier manuscript or an adaptation or modernization of an earlier text, since several other manuscripts of devotional works of a similar nature have survived and appear to have been produced in the Fourteenth century, in the Thirteenth or even earlier. Other known texts that would fall in this general category include the following:

1. A group of treatises, concerning penitence and confession (Paris, B.N. fr. 1852, ff. 33-37), which all appear to emanate from the Abbaye de Moissac, near Toulouse. These are well organized and almost learned expositions, intended for the education of both clergy and lay readers. They were compiled, according to Clovis Brunel who edited them, in the Fifteenth century. They can be consulted in Brunel's edition of them, *Annales du Midi XXIX* (1917), pp. 175 ff.
2. A formula for confession (Paris, B.N. fr. 1745, ff. 143-145), translated perhaps from a Latin original and still containing Latin quotations from the Vulgate's Decalogue. Suchier, who edited this text, identifies its dialect as that of the region of Southern France that is now called Hérault, though it also shows some traces of Toulousain influence. Brunel, in his bibliography of Provençal manuscripts, describes this one as: "Trad. d'un texte latin inconnu sur la confession" and reserves the title "Modèle de confession" for the unpublished manuscript Ashburnham 12 of the Laurentiana of Florence. Suchier calls this text, more correctly, a "Beichtformel": it is certainly a model formula for confession, though it also contains some catechistic material. It can be consulted in: Herman Suchier, *Denkmaeler Provenzalischer Literatur und Sprache* (Halle, 1883), pp. 98-106, 516-18.
3. Another version, with some variants, of the preceding text, contained in a Twelfth-century manuscript of the *Coutumes de Montpellier* (Paris,

B.N. fr. 11795, f. 168). There are Latin titles to all of its 46 paragraphs. Suchier published it and again calls it, quite rightly, a "Beichtformel". Its Latin title is: "Confessio generalis, quam debet facere quilibet fidelis semel vel bis in anno et maxime in articulo mortis". The Provençal text begins: "Eu fort peccaire e non dignes fas ma colpa e ma confession"; and ends: "Senhers Deus, perdona me mos peccatz e mos fallimens. Amen." This version is somewhat simpler than that of 2, above, can be consulted in Suchier's edition in "Melanges Chabaneau" «Romanische Forschungen» XXIII, 1907 pp. 425 ff.

4. A fragment of a "Trattato provenzale di penitenza" of the Thirteenth or early Fourteenth century, written perhaps in Quercy and now preserved in Italy, Todi, Biblioteca Comunale, MS 128. This didactic treatise is of an ascetic, passionate and almost mystical nature. It may indeed be of Franciscan origin, and it is singularly appropriate that it should now be preserved in the city of the mystical poet Jacopone. It has been published, with a brief commentary, by C. de Lollis in *Studi di Filologia Romanza V* (1891), pp. 273 ff.

5. Some "Préceptes religieux" contained, together with Provençal sermons of the Twelfth century, in a Latin manuscript (Paris, B.N. lat. 3548 B) and published, "Sermons et préceptes religieux en Langue d'Oc du XII<sup>e</sup> siècle", by Chabaneau in «Revue des Langues Romanes» XVIII (1880), pp. 141-146, XXIII (1882) pp. 157-69. The "Préceptes", *De VII<sup>e</sup> sacraments, Septem opera misericordie, Alias. VII Spiritualis*, etc... are of a later date than the sermons, and Chabaneau attributes them to the early Thirteenth century, identifying their dialect as that of Haut-Limousin and perhaps of Limoges. The precepts are written in the form of a loose catechistic memorandum of articles of faith and a list of various details of religious practice. They end with a brief formula for confession, composed in rough rhyme.

6. A fragment of a prose text contained in the Chansonier d'Urfé manuscript (Paris, B.N. fr. 22543, f. 134), which offers considerable similarity with passages in the Huntington Library Manuscript as well as of the "préceptes" which Chabaneau edited. These rudimentary lists of "Los set sagramens", "Las set Bontatz", "Los set Peccatz mortals", "Las set Vertutz" and "Los detz Mandamens" are of no intrinsic significance, whether linguistic, historical or literary, except as possible fragments of a hypothetical whole, now lost, or as variants of similar lists contained in other manuscripts. It is interesting, however, to note that, not only are different words used here and elsewhere, throughout Southern France, to designate the same sacraments of the Church, the same virtues, sins or commandments, but that the order of these essential articles of faith seems to vary, from one manuscript to another, and that the very nature of these ethical or theological concepts likewise varies, so that no two such manuscripts appear to agree either



linguistically or theologically. Suchier already noted a few of these differences, which would require much time and space to catalogue and study more thoroughly. These particular fragments can be found in Karl Bartsch, *Denkmaeler der Provenzalischen Literatur* (Stuttgart, 1856), p. 306.

7. An unpublished fragment (Florence, Biblio. Laurent. Ashburnham 42) which Brunel has described as "écrit au Quinzième Siècle, sans doute en Languedoc". From photocopies of it that I have been able to consult, it appears to be a very dry and unoriginal treatise on confession, perhaps indeed a manual or formula that is, in parts, very similar to the Huntington Library Manuscript.

8. The "Confessio de la Sancta Fe Catolica" contained in folios 95 to 99 of a manuscript preserved in the Library of the Chiesa Nuova Convent in Assisi. Written in the Fourteenth century by Brother Mathieu, a Franciscan from Bouzigues, this group of treatises and other texts has been studied by Father Atanasio Lopez: "Codice franciscano en dialecto del Languedoc", in *Homenaje al Patriarca de los Menores, el Septimo Centenario de la Aprobación de la Regla Seráfica* (*Revista de Estudios Franciscanos IV*, April-May 1910, pp. 177-185).

9. A version in rhyme of "Los X Mandamens de la Ley" contained, together with other devotional poems that are all Provençal adaptations of Latin originals, in a Fifteenth-century Latin Confessionale, written in the region of Périgord, according to Brunel, but, according to Suchier who edited and published it, in the Aude-Ariège region and close to the Gascon border. This text is of particular interest in the present context because it offers almost the same list, in almost the same wording, as the Decalogue of the Huntington Library manuscript:

"En un sol Dieu tu creiras.  
For el en vaa non juraras.  
Las festas tu gardaras.  
Paire et maire tu ondraras.  
Degun non auciraas.  
Et res del proime non panaras.  
Altruy molher non corrompras.  
Per luxuria non tractaras.  
Faux testimoni non seraas.  
Et l'autrui profiet tu gardaras."

The variants, in syntax, vocabulary and spelling, are almost negligible. Huntington Library Manuscript, in this particular passage, seems to use dialectal forms and spellings which are not quite consistent with the idiom of all the other sections. The two decalogues might therefore be both derived from a common source. Suchier's text of "Los X Mandamens" can be consulted, for comparison, together with his

comments, in *Denkmaeler*, pp. 290 and 549; his description of the manuscript can moreover be found in his introduction, pp. xi-xii.

10. The devotional sections of such literary works as the *Breviari de amor*, verses 9197 ff., where the author, Matfre Ermengaut, discusses confession and the articles of faith in his encyclopedic compendium of medieval faith and knowledge; also in such works as Raimon de Castelnou's *Doctrinal*, which was written as a verse form of confession to be recited, as the author advises, in verses 153-4, in public. Many other texts of a similar nature might also be consulted, for instance some written in Northern French, such as Jehan de Journi's *La Disme de Pénitanche*, written in 1288, and Guillaume le Clerc's *Besant Dieu*. The more devotional passages of such didactic poems as Daude de Pradas' work on the Cardinal Virtues might also be consulted, in this general context, quite profitably. All such texts are indeed, at a loftier level of literature, significant examples of the same trend in the secularization of religion and the counter-reformationary propagandizing of orthodoxy in the vernacular which produced, at a more practical and less ambitious level, the kind of text of which the Huntington Library Manuscript offers us a fine example.

11. A group of various Latin Books of Hours etc... which, though listed by Chabaneau as containing Provençal texts, could not be consulted now, either because they are lost or because Chabaneau's descriptions of these manuscripts is incorrect or incomplete:

a. "Prières (trois) faisant partie d'un livre d'heures du Quatorzième siècle ou du commencement du Quinzième. (Catalogue des livres de J.-T. Bory, Marseille, 1875, p. 297, ms. no. 1)." This manuscript can no longer be located.

b. "Livre (Petit) de dévotion en provençal et en latin. Manuscrit qui faisait autrefois partie de la 'librairie' du Louvre, et qui en avait déjà disparu en 1420." Nothing is now known of this manuscript, which is mentioned only once in an old catalogue of the Royal Library and which appears never to have turned up again in the past five hundred and more years.

c. "Traité de dévotion. Manuscrit qui faisait partie de la 'librairie' du Louvre et qui est ainsi décrit dans les catalogues: "Un excessivement grand livre où sont plusieurs choses de dévotion en language d'oc, et bréviaire en latin environ le milieu dudit livre". This manuscript too appears to have been long mislaid or lost.

d. "Office de la Passion. Latin et provençal. B.N., Ms. 1852, fo. 58." This indication, given by Chabaneau, is either erroneous or insufficient, so that the manuscript can no longer be traced.

e. The "Confession générale de Fraire Olivier Mailhart en languatge de Tolosa", which Du Mège describes in his *Histoire des*

*Institutions... de la Ville de Toulouse IV.*, p. 199 (Toulouse, 1846) as "un petit livre très rare aujourd'hui ... in-8vo gothique. L'ouvrage original avait paru, en français, à Paris vers la fin du Quinzième siècle." Brother Olivier Mailhart's version in the dialect of Toulouse is indeed so rare that nobody has been able, in the past hundred years or more, to locate a single copy of it. The extract published by Du Mège proves to be a hymn to the Virgin, composed in 1288 and presumably a revised version of Guillaume de Clerc's *Besant Deu*. For the past hundred years, scholars have had to content themselves with repeating Du Mège's description of this manuscript, as repeated also by Chabaneau.

Such are the more important Provençal texts which clearly belong in much the same general category as HM 1104, which thus proves not to be very unusual, nor of any great literary or cultural significance. As can now be seen, its subject-matter can be found, with slight variations, in a great number of other vernacular texts of the same period. The form of HM 1104 offers, however, some peculiarities. It is neither a didactic treatise, such as the texts edited by Brunel, nor a simple formula for mere confession, as those edited by Suchier or as the last section of Chabaneau's *Préceptes* or some of the passages already quoted from such more strictly literary texts as the *Doctrinal*; nor is it indeed a mystical or ascetic exhortation to penitence, such as the Todi manuscript. It is rather, like the much older *Préceptes* of Chabaneau or the unpublished Florence manuscript, a sort of practical memorandum, concerning confession, articles of faith and the general conduct of a strictly orthodox Christian life, such as was eminently suitable, in the age that followed the Crusade against the Albigensians, as an appendix to an elegant Book of Hours.

One might well be justified in wondering why such a number and variety of manuals for confession and other texts dealing with this subject appear to have been composed and circulated in the vernacular in Southern France, mainly in the Fourteenth century and even later, and above all in the area of Toulouse. The archives of the Inquisition in Toulouse and in Pamiers suggest an answer to this question, and the records of the Inquisition's trial of Arnold Verniolles, in Pamiers in 1323, are particularly enlightening. This trial was moreover conducted by Bishop Jacques Fournier of Pamiers, who later was elected as Pope Benedict XII (1334-1342).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Michael Goodich: *The unmentionable vice: Homosexuality in the Later*

Although only a sub-deacon, Arnold had posed as a fully fledged priest. Permitted by Canon Law only to assist at the Mass, he was accused of having actually celebrated Mass under false pretenses, of having heard confessions fraudulently and even granted absolutions, although he always refrained, on his own admission, from ever using the orthodox formula for absolution; instead, he appears always to have recited a formula of his own invention. All of this, of course, was considered heretical. In addition, Arnold was also accused of committing acts of sodomy which were allegedly based on certain personal beliefs, equally heretical, concerning the sexual restrictions imposed on clergy.

In the course of his trial. Arnold claimed indeed to have chosen to practice sodomy as a kind of "lesser evil" after contracting from a prostitute in 1320 a skin ailment which he feared might be leprosy. The lepers of France, in that year, were being rounded up, tried and often massacred. They were accused of having been instigated to poison the wells of Christendom, by the Jews who were alleged to be acting in this conspiracy as intermediaries for the Moslem King of Granada and for a mythical "Sultan of Babylon".

The transcript of Arnold's trial as well as the records of similar trials of the Inquisition in the areas of Pamiers and Toulouse all reveal that this matter of unauthorized celebration of Mass, hearing of confessions and granting absolution, often along unorthodox lines too, was considered by the Church to be of much greater importance, in such heresy trials, than the practice of sodomy, if this accusation too had been brought up. The youths who had been Arnold's sexual partners were summoned indeed as witnesses to be cross-examined; in spite of their clerical background, they nevertheless appear not to have been further prosecuted by the Inquisition for their acts of sodomy.

Though it would now be impossible to establish a direct link between the composition and dissemination of manuals for confes-

*Medieval Period*. ABC-Clio, Santa Barbara, California, 1979, pp. 89-123. Professor Goodich also refers in his excellent appendix and bibliography, to: Jean Duvernoy, *Le registre d'Inquisition de Jacques Fournier*, 3 vols., Toulouse 1966; to J.-M. Vidal, *La poursuite des Lépreux en 1321*, 2 vols., Toulouse 1899-1906, *Le Tribunal d'Inquisition de Pamiers*, Toulouse, 1906, and *Bullaire de l'Inquisition française au XIV<sup>e</sup> Siècle*, Paris, 1913.



sion in the vernacular in this area of Southern France, that of Toulouse and Pamiers, and the heresy trials of the Inquisition, in the same area and period, one has good reason to suspect that such manuals were compiled and circulated mainly in order to inform those among the faithful, who knew little or no Latin, of the proper procedures for confession and absolution, and in order thus to protect them against the heretical practices and procedures of numerous unauthorized confessors such as Arnold Verniolle.

Paris.

Edouard Roditi

Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade, 1977-1978, 7 volumi, di complessive pagine 4129.

Alla figura non inconsueta di un uomo di scienza che si rivela anche uomo di lettere si contrappone stavolta, nello studioso di cui qui si segnala l'opera più recente, quella di un letterato aperto anche a interessi che vanno bene al di là del suo specifico. Il brasiliano Wilson Martins, da molti anni docente della letteratura nazionale alla New York University, ha trovato, in una casa editrice all'avanguardia della produzione letteraria del suo Paese (dai manuali di un Alfredo Bosi alla poesia «concretista» di un José Paulo Paes), la possibilità e lo stimolo per pubblicare un'opera le cui varie migliaia di pagine offrono un materiale inesauribile sulla storia culturale del Brasile, e una originale interpretazione di esso. Vi si traccia infatti la storia del Paese dal 1550 al 1960: il 1550, l'anno in cui il gesuita Leonardo Nunes (l'hanno chiamato il «Padre volante») dà inizio a studi rudimentali di latino nel Collegio del Bambin Gesù nella città di São Vicente; il 1960, punto di arrivo non solo convenzionale dell'esposizione, epoca chiave cioè di una vita culturale e politica in cui fra l'altro la «poesia novissima» oppone «a revolução da literatura à literatura da Revolução» (è il momento delle iniziative del presidente Kubitschek), quando il pensiero e l'azione brasiliana appaiono, al Martins, condizionate da un sentimento nazionalista inteso come «estímulo para o futuro e não já como fidelidade ao passado».

E si ammira la padronanza dell'autore per la sconfinata bibliografia di cui si vale: la minuta elencazione delle «Principais obras e edições consultadas» occupa 223 pagine dell'ultimo volume, alle quali seguono 25 di «Índice onomástico» e 5 di utilissimo «Índice temático». Ne viene un rifacimento in chiave personale della storia culturale brasiliana, in un'iniziativa interdisciplinare mobilissima, nel cui spirito sono esposte e valutate simultaneamente manifestazioni

letterarie, artistiche (dalle arti plastiche alla musica), filosofiche, scientifiche, etniche, nonché gli eventi che possono aver influito sulla natura e sullo sviluppo delle idee, i dibattiti dottrinari, politici e sociali. È un impegno a penetrare nel pensiero nazionale alla luce del suo complicato strutturarsi ed evolversi come sintesi delle varie attività dello spirito, con la mente attenta alle opere e ai temi dei protagonisti più ancora che alle loro singole personalità, per dedurne quindi il significato e l'influenza piuttosto che quelli che possono essere o apparire i meriti specifici di ognuna di esse.

All'originalità dell'impostazione di tale appassionante ricerca corrisponde la sicurezza della metodologia che lo dirige: al lettore — e certamente a quello brasiliano non meno che allo straniero — si apre un mondo il cui costituirsi, consolidarsi, evolversi, attualizzarsi rivela impensate proporzioni di fatti esteriori e un'altrettanto impensata carica di vitalità interiore meritevoli di essere tenute presenti come elemento tutt'altro che secondario nella storia universale.

Giuseppe Carlo Rossi

Gaetano Massa: *Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay*, Roma, Herder Editrice e Libreria, 1978, 128 p.

Se trata de una introducción en dos sentidos: por temas, porque solamente se ocupa de la literatura; históricamente, porque se refiere a los comienzos de la literatura uruguaya. Esta limitación, implícita en el título, se ve compensada por continuas referencias a las relaciones italo-uruguayas. De los 8 capítulos del libro sólo dos (*Florencio Sánchez in Italia* y *Vincoli storici fra l'Uruguay e l'Italia*) tienen por contenido expreso esas relaciones; pero la verdad es que a través de todas sus páginas nos topamos con datos, alusiones, citas que documentan y subrayan estos vínculos. A mi juicio, éste es uno de los méritos más sobresalientes de la obra. Casi como de paso nos enteramos o confirmamos en una serie de datos interesantes: Antonio Pigafetta hizo el primer mapa del Río de la Plata; el primer habitante de Montevideo fue un genovés, llamado Giorgio Borghese; Miguel Cané padre (argentino proscrito en Montevideo) recitaba de memoria cantos de Dante y sonetos de Petrarca; el primer gran poeta montevideano, Francisco Acuña de Figueroa, dominaba a la perfección el italiano; para Garibaldi Uruguay fue la segunda patria: ahí se casó, allí nacieron sus hijos Rosita, Teresa y Ricciotti, allí comandó a las legiones italianas que se destacaron en la « Guerra Grande » (el sitio que duró 9 años y que inspiró a Alejandro Dumas hijo el libro *Montevideo ou une nouvelle Troie*); los legionarios garibaldinos vistieron la camisa roja por primera vez durante la defensa de Montevideo; el gran pintor uruguayo Juan Manuel Blanes murió en Pisa, el dramaturgo Florencio Sánchez en Milano, el escritor José Enrique Rodó en Palermo; en la Primera Guerra Mundial murió combatiendo en las filas italianas Vittorio Serrato, hermano del presidente de la República del Uruguay.

El segundo mérito del libro es la inclusión de una serie de documentos y citas: así cinco certas de Florencio Sánchez escritas en Génova y Milano, un párrafo de Darwin donde describe a Monte-



video, etc. La vasta bibliografía, además de enriquecer el tomo, posibilita los estudios posteriores.

Es de notar que Gaetano Massa, aparte de su labor de crítico, periodista, editor, se dedica científicamente a la bibliografía latinoamericana, género que entre nosotros tiene tan pocos cultivadores.

El resto, el cuerpo del libro (eso es artículos sobre Acuña de Figueroa, la poesía gauchesca, el romanticismo uruguayo, Florencio Sánchez, etc.), escrito con soltura y mano segura, contiene frecuentes anotaciones sobre el ambiente montevideano correspondiente, incursiones filológicas sobre el origen de palabras, «gaucho», «payador», «gringo» etc., definiciones de géneros literarios típicos como el «cielito», la «media caña», los inicios del romanticismo, del teatro rioplatense, artículos periodísticos, cartas, etc.

Indudablemente, no es un tratado — cosa que no podría ser por sus apenas 128 páginas — pero es una valiosa contribución para desvelar algunos capítulos importantes de la maraña de las relaciones internacionales. Como lo sugerí en mi crítica del libro del Profesor Giuseppe Bellini: *Storia delle Relazioni Letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola* («hispanorama», n. 20), considero fundamental este tipo de trabajos para superar la frecuente errónea idea de que la cultura y, en última instancia, la vida entera de una nación se desarrolla en estancos separados, herméticos. Esta concepción fue falsa en todas las épocas históricas y en todas las latitudes, pero muy especialmente en los tiempos contemporáneos y en el caso de América. América, descubierta por un italiano, conquistada por España y Portugal, poblada por todos los hijos de la tierra, es el «continente mestizo» en el sentido más amplio de la palabra. Todos somos hijos y deudores de alguien, todos llevamos adentro la herencia de lejanas culturas. El hacer consciente esto y con ello limar los sentimientos de superioridad y de orgullo, fuente de tantos conflictos, no es poco mérito.

Tomás Stefanovics

María del Carmen Simón Palmer, *Manuscritos dramáticos de lo siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid, C.S.I.C., 1979, pp. VII+248.

A chi si rivolga indietro nel tempo a tentare a un bilancio sommario della svariatissima attività editoriale del madrileno «Consejo Superior de Investigaciones Científicas», se si soffermi sulle iniziative nel campo letterario, certamente non sfugge quella dedicata all'aggiornamento bibliografico dedicato alla letteratura spagnola. E al riguardo si è notoriamente andata impegnando fra le altre la prestazione offerta al «Consejo» da uno studioso il cui nome è da tempo ben saldo nella storia di tale genere di ricerche, quello di José Simón Díaz, del quale è ovviamente del tutto superfluo ricordare qui l'opera più imponente, frutto di un impegno e di una capacità specifica eccezionali, la *Bibliografía de la literatura hispánica*. Ma al Simón Díaz si devono notoriamente altre iniziative, sempre per limitarci al «Consejo»: è fra di esse quella dei «Cuadernos Bibliográficos», nati nell'ormai lontano 1961.

La loro collana aveva esposto preliminarmente il proprio scopo: «Acopiar la bibliografía de los temas fundamentales de la cultura hispánica mediante la publicación sistemática de los datos que faciliten cuantos especialistas deseen contribuir al mejoramiento y a la modernización de los insuficientes recursos informativos actuales. Se trata, portanto, de una serie totalmente abierta a la colaboración de los lectores, que publica un volumen inicial sobre cada tema y posteriormente irá facilitando en fascículos complementarios cuantas adiciones y rectificaciones al contenido del mismo se reciban, en forma tal que permita agruparlos en la correspondiente carpeta hasta que se de por finalizada la recopilación y, una vez publicados los correspondientes índices conjuntos, pueda procederse a encuadernar la obra resultante.» (Da una circolare che annunciava i primi quattro numeri). Ne è venuto un ampliamento utilissimo delle ricerche e delle documentazioni, che allo stato attuale si possono sia pure del tutto sommariamente raggruppare in due sezioni: quella dei «Cua-

dernos» consistenti in raccolte di studi intesi a migliorare la situazione già esistente di una bibliografia riguardante l'argomento trattato; e quella dei « Cuadernos» che illustrano un argomento specifico — studiato, al riguardo, in una o più biblioteche — che era rimasto trascurato, del tutto o gravemente, fino al momento.

Uno degli aspetti più frequentemente trattati nella collana — e appare del tutto superfluo indugiarsi sui motivi — è il teatro: ed è uno degli aspetti che più attirano l'attenzione anche per merito di chi se ne è occupato finora. È il caso di una delle studiose che hanno contribuito e contribuiscono alla ricerca sul teatro, la María del Carmen Simón Palmer autrice del « Cuaderno» che qui si segnala, che è il N° 39 della serie, e che completa quello — della stessa autrice — apparso come N° 34 della serie stessa nel 1977, e dedicato ai *Manuscritos dramáticos del siglo de oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona* (pp. VIII+94). Una nota introduttiva del « Cuaderno» N° 34 aveva richiamata l'attenzione appunto sull'importanza della Biblioteca del Teatro di Barcellona, inaugurata nel 1969, da considerarsi, « a pesar de su modernidad y de su desconocimiento, una de las más importantes del país en su género, de consulta indispensable (como la Nacional y la Municipal de Madrid) para cualquier estudioso del mismo»: biblioteca costituita l'anno prima con l'acquisto di quella di Arturo Sedó, nella quale il noto bibliofilo molte altre aveva incorporate, riunendo e salvando pertanto un materiale ricchissimo.

E col volume dedicato ai documenti riguardanti i tre secoli dal XVIII al XX María del Carmen Simón Palmer rinnova ora l'offerta, agli studiosi e ai lettori, della possibilità non solo di una consultazione ma, almeno implicitamente, di una ricostruzione di momenti, di episodi, di capitoli della storia della drammaturgia spagnola. Lo si deduce anche dalla serie di Indici che chiude questo secondo volume: Indici di titoli, di primi versi, di primi versi di poemi, onomastico.

A chi sia interessato in modo particolare alla storia del teatro del Settecento gioverà sapere — come è precisato dall'autrice — che « los textos literarios de las composiciones breves musicales del siglo XVIII se han excluido y su enumeración figura en una monografía aparte [Nell'« Anuario Musical», C.S.I.C., vol. 31 — in corso di stampa —] pero se incluye la de zarzuelas y otras piezas musicales de época posterior» (p. VII).

Resta da sottolineare, nel chiudere questa segnalazione, l'impegno di pazienza, di scrupolo, di dedizione, di questa giovane studiosa, che si può ben sentire soddisfatta del contributo che ha offerto a coloro, e sono tanti!, che vanno alla ricerca di un sempre meno approssimativo orientamento nel periglioso e pur fascinoso *mare magnum* della produzione teatrale spagnola.

Giuseppe Carlo Rossi



Si è chiesta alla direzione degli « Annali » la pubblicazione del seguente avviso:

AVIS AUX LECTEURS DU FRANZÖSISCHES ETYMOLOGISCHES WÖRTERBUCH DE WALTHER VON WARTBURG

Après une période de crise, causée par le départ de M. Otto Jänicke, rédacteur en chef jusqu'en février 1977 et appelé à l'Université de Marburg, ainsi que par les décisions transitoires qu'avait prises le Fonds National Suisse de la recherche scientifique, les travaux au Centre du FEW ont repris leur cours normal depuis le 1<sup>er</sup> avril 1979.

La nouvelle équipe se compose des personnes suivantes:

M. CARL THEODOR GOSSEN (professeur à l'Université de Bâle) est responsable de la marche des travaux et de la publication du dictionnaire.

M.lle MARGARETHA HOFFERT (Bâle), rédige les fascicules contenant les « Matériaux d'origine inconnue ou incertaine » et administre l'entreprise.

M. MICHEL THOM (détaché par l'Université de Haute Alsace à Mulhouse, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres de cette Université), premier rédacteur.

M. LUBOMIR SMIRICKY (Bâle), deuxième rédacteur.

M.me MARIE-JOSE DEGGELLER-BROCHARD (Bâle), assistante.

Le Conseil de la « Fondation pour le FEW de Walther von Wartburg à Bâle » (président: M. GEROLD HILTY, professeur à l'Université de Zurich) et le Fonds National Suisse de la recherche scientifique ont décidé ce qui suit:

- 1) L'édition nouvelle et totalement refondue des volumes I (A-B), II/1 (C-cohortile) et III (D-F), envisagée par Walther von Wartburg afin d'adapter ceux-ci à la nouvelle conception méthodologique appliquée dès les volumes II/2 et IV, se limitera aux lettres A et B.

Ont paru jusqu'ici 4 fascicules (n<sup>os</sup> 134, 137, 139, 141: *A-amara-cus*) du volume XXIV et un fascicule (n<sup>o</sup> 135: *apaideutos-architectus*) du volume XXV.

Le volume XXIV comprendra les articles de *A* jusqu'à *anxius*; un fascicule paraîtra au cours de 1980. Le volume XXV contiendra les articles de *apaideutos* à *azymus*, des addenda et corrigenda aux volumes XXIV et XXV ainsi que l'index alphabétique de ces deux volumes.

Les matériaux de la lettre *B* sont si abondants qu'il y faudra consacrer deux à trois volumes, également pourvus d'un index alphabétique.

- 2) Des « Matériaux d'origine inconnue ou incertaine » ont paru jusqu'ici les volumes XXI et XXIII, plus deux fascicules du volume XXII (n<sup>os</sup> 138 et 140). Les fascicules contenant le reste de la I<sup>ère</sup> et de la 2<sup>e</sup> partie du volume XXII paraîtront parallèlement aux fascicules futurs des lettres *A* et *B*. On prévoit un index alphabétique des concepts des volumes XXI-XXIII.
- 4) Est prévu également un Index alphabétique du FEW entier. On publiera prochainement une liste des abréviations introduites depuis la publication, en 1957, du Supplément au « Bibliographisches Beiheft »; elle sera jointe à l'un des prochains fascicules. Une édition corrigée et mise à jour du « Beiheft » entier (1950) paraîtra une fois achevée l'édition nouvelle des lettres *A* et *B*.

Zurich et Bâle, juin 1979

G. Hilty - C. Th. Gossen

## CONGRESSI

Fra i prossimi congressi in programma si segnalano:

- XVI Congresso della « Société Française de Littérature Générale et Comparée », che si terrà dal 17 al 21 settembre 1980 a Montpellier. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Claude Brunon, Secrétariat du Congrès SFLGC, 1, av. Bertin-Sans - 34100 Montpellier.
- Congresso Internazionale su Calderón e il Teatro Spagnolo del Secolo d'Oro, che si terrà nel maggio del 1981 a Madrid. Per informazioni rivolgersi a: Secretaria del Congreso, Instituto Miguel de Cervantes del C.S.I.C., Duque de Medinaceli, 4 - Madrid - 14.
- XV Congresso Internazionale della Federazione Internazionale delle Lingue e Letterature Moderne, che si terrà dal 28 agosto al 9 settembre 1981 a Tempe (Arizona, U.S.A.). Per informazioni rivolgersi a: Prof. Peter Horwath, Department of Foreign Languages, Arizona State University, Tempe AZ 85281, U.S.A.