

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giuseppe Carlo Rossi

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

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario Aggiunto: Claudio Bagnati

XXII, 2

Luglio 1980

INDICE

Articoli:	PAG.
Gheorghe Carageani, <i>La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno (macedoromeno)</i> , Parte seconda	213
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Rosalba Campra, « <i>El sueño de los héroes</i> » di Bioy Casares: la classe come destino	291
Anna Cerbo, <i>Tecniche narrative del Boccaccio latino</i>	317
Valeria De Gregorio Cirillo, <i>Il doppio in «Mademoiselle de Maupin»</i>	359
Richard F. Glenn, <i>The Evolution of a Dramatic Style: Lope de Vega's First Urban Plays</i>	397
Francisco Lafarga, <i>Acerca de las versiones españolas del retrato de Voltaire</i>	411
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La Spagna di Ramalho Ortigão</i>	419
Valeria Scorpion, <i>Un ritratto a due facce: «La loçana andaluza» di F. Delicado</i>	441
<i>Recensioni e segnalazioni (a cura di Claudio Bagnati, Gabriella Bertini, Giuseppe Carlo Rossi)</i>	
	477
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	493
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	502

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).

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

PARTE SECONDA*

3.4. *La proposizione subordinata condizionale* (122 esempi)

3.4.1. Le subordinate condizionali utilizzano i seguenti connettivi: *âma cã*, *cãra*, *cãra se*, *ca se*, *cã (?)*, *cã'ndu s-*, *di*, *di cãra*, *di cãra s-*, *di s-este cã*, *di...s-*, *dise* (con la variante fonetica *disi*), *ma*, *mãcã*, *se* (varianti fonetiche: *si*, *s-*), *se fûre cã* (*si fûre cã*, *fûre cã*), *s-este cã* (*s-este c-*, *s-este*), *si iarã si* (*si iarã s-*).

Esempi:

- âma cã* *Șo D. va s-ti apruake șo va s-ti va, koțro-tse D., ma vo vrutũ voĩ uđmiñli un ku alantu, ș-mine va z-vo voĩ. ama ko nu vo vrutũ voĩ un ku alantu, nintsi mine nu vo voĩ. (CD, WJ VI, 167-122 b/17).*
- cãra* *G'ine, ama kara nu știtso, h'itso bořžlatsõ, tra si știtso. (CD, WJ IV, 161-18 b/6).*
- cãra se* *Și cara se h'ibã multe lãski se ai čizme. (CU, 174).*

* La parte prima del lavoro è apparsa negli "AION", sez. romanza, XXII,1, 1980 pp. 5-78 e contiene anche le questioni di metodo e di principio nonché la bibliografia e le sigle adoperate nell'intera ricerca. Siccome si tratta di un unico lavoro diviso in tre parti solo per necessità di stampa, nei riferimenti che ora facciamo alla parte già pubblicata, rimandiamo alle cifre concernenti i suoi capitoli e paragrafi, senza indicare le pagine. Parimenti la numerazione delle note è progressiva.

- ca se Ca se fați largă strahe aravdă multă zămane. (DM, 151-152).
- că (?) [...] șo dzotsémü, ko kara biü, tsi fetse, nu este amortie; șo ko alago pri nikurate lukre, tsi este, nu este tsiva. (CD, WJ VI, 149-116 b/4).
- că'ndu s- Mja s-nerdzi, kanda si potsö, si o vinditsë, ku itsidó, tsi s-h'ibö kobile, mia kotü vrja si s-h'ibö harao atsia, kondu s-putiaj si o vinditsë, tra si o skaķi di marte. (CD, WJ IV, 221-39/15).
- di Iiakimu súflitlu va poriasini, șo va prosefh'ie, șo va eleimosine, șo va areti bune; kotro tse este duhlu al D., di va zokuanile al D. (CD, WJ VI, 165-121 b/19).
- di cára E di kara așotse, tine ti eks ~sia a altuj, tsi s-nu ti kunaskö [...] (CD, WJ IV, 219-38/7).
- di cára s- Arșinia, tsi l-o luaj [...] tora l-o dau [...] mja nopoï l-o lay, di kara s-fugo di la promatikolu [...] (CD, WJ IV, 211-35 b/6).
- di s-este cá Kotsé ditro a lor foro gaileje ș-foro mukoete, di s-este ko si surupo, m-atumtsia au porintsoli friko al dumnidzö [...] (CD, WJ IV, 151-15/12).
- di...s- Kotro tse si nu dzotsi, ko va s-mi kuminikü, di va s-ni adžuto. (CD, WJ V, 295-89 b/12).
- dise Am kum vinimü golü tru aisto eto, așotse așikareje nopoï va si inšimü golü, dise nu štimü [...] (CD, WJ V, 231-64/19).
- disi E ma mine mi-mfrikușodzü, disi va si spunö juvá promatikolu ikö a küniva di aiste zbăaro, tsi li spunü ey a luĵ. (CD, WJ IV, 219-38/15).
- ma Amü ma monsi șo z-biaj, kakümü aj moňkato ș-aj biuto alante dzole, șo tora așotse si monsi șo s-biaj [...] (CD, WJ VI, 163-121 b/3).

- macă Mja D. va s-ts-ö da tru vidiare, șo va s-ti tinisaskö ku tute mušutesle, makö kivornisišo uarföñli. (CD, WJ VI, 165-122/20).
- se Și casa a tá se kicari, se o amvlești. (DM, 154).
- si Mja nu štiamü, ko vrja s-mi tsoñi aytse ahoťo uaro; am si štiamü, vrja s-fugü diparte di tine. (CD, WJ I, 38-X-52b).
- s- Ma s-ti vidiamü tr-okli tuto-uno vřiamü tra s-te ploňgu, h'ilu. (CD, WJ V, 279-84/6).
- se fúre cá Ma, tru aistä ah'urh'ire se fure cá afli sfalmă, i de neștire, i de neuđisire pre limbă, se avem lirtăčune [...] (CU, 65).
- si fúre cá Ma si fure ko pistipsești, pistipsia. (CD, WJ IV, 223-39/15).
- fúre cá Fure ko vreĵ s-ti va D. șo s-ti niluaskö, nu potsö s-ti imiredzö ma ku poriasinle șo ku eleimusinã. (CD, WJ VI, 165-122 b/1).
- s-este cá Fo-ts-ul tirbiete h'ilu a tou, seste ko vreĵ, si h'ij lirtätü [...] (CD, WJ IV, 159-17 b/16).
- s-este c- Șo s-este k-alašo eks ~siria di tro arșone, s-nu tso eks ~sești amortiĵle a tale, tsi va s-le spun, tsi este vetșo un omü amortiös șo el ka tine. (CD, WJ IV, 223-39/16).
- s-este Șo s-este șo noi vremü si avdzömü di diđah'ile ayisttilor di kortso [...], atumtsia va s-nu puato s-n-uo mpuato demunlu. (CD, WJ VI, 153-117 b/10).
- si ĵará si Si [i]ara si putiamü tra si-l vedü, mja tora putsonü șo nih'iamü si-l gresku a luĵ, kotro tse ni dzotsia, ko amirorila a ta burire nu are. (CD, WJ V, 277-83-12).
- si ĵará s- Am si ĵara s-li iria arșone a le Marie i Mađalini

tra *s-șo eks ~ s-șasko amōrtiile a lei, tsi o ștjã tuto d-unaia (duniaua), ma li kōdzũ tru tșuarō a Hriștōluj, kōndu s-tunusi ku ahtare eks ~ sire.* (CD, WJ IV, 213-36/18).

C'è da rilevare che in tutti e tre gli esempi introdotti da *si iarã si (si iarã s-)* abbiamo registrato l'assenza della loro reggente, ossia la reggente, presumibilmente negativa — almeno per quanto riguarda il suo 'contenuto', il suo senso — è sottintesa. Questo tipo di costruzioni ellittiche (con la reggente sottintesa, ma non necessariamente dal contenuto negativo) si ritrova anche in altri esempi. Eccone uno: *Șo s-este kō faku ikō mǎskurũ, ikō điamino, si ts-ul hōrzescu ku tuto haraya di-tru inimo. șo si ts-ulũ aduku la bisjãrika a ta, si ts-ul faku tisline.* (CD, WJ VI, 99-96/15).

3.4.1.1. Nell'inventario elencato il connettivo più diffuso è *s-este cã* con 46 attestazioni alle quali si aggiungono i due esempi, uno per parte, che contengono le varianti *s-este cã* e *s-este*; in percentuale rappresentano il 39,3% del totale delle condizionali di TVA. Seguono: *se* (con le varianti *si, s-*: 25 presenze; 21,3%); *ma* (con 10 presenze; 8,2%); *se fũre cã* (con le varianti *si fũre cã* e *fũre cã*: 8 attestazioni; 6,5%); *cãra* (5 esempi: 4,1%); *mãcã* (4 presenze; 3,2%); *di, di cãra, dũse (dũsi), si iarã si (si iarã s-)*, ognuno con tre attestazioni; *cãra se*, con due presenze; *ãma cã, ca se, cã, cã'ndu s-, di cãra s-, di ... s-, di s-este cã*, ognuno in un solo esempio.

3.4.1.2. Per ciò che riguarda la circolazione dei connettivi condizionali nel 'corpus' inventariato, osserviamo che in CD essi vengono utilizzati tutti, ad eccezione di *cãra se* e *ca se*; in DM sono attestati *se* (7 esempi), *cãra se* (2) e *ca se* (1); in CU sono attestati solo *se fũre cã* (3 esempi) e *s-* (1); in MCM non abbiamo registrato subordinate condizionali.

Il numero ridotto di subordinate condizionali in DM e CU e la loro totale assenza in MCM non ci permette di formulare ipotesi per spiegare la non registrazione dei giuntori *cãra se* e *ca se* in CD, oppure l'alto tasso di frequenza del connettivo *s-este cã* in CD. Si può notare tuttavia la relativa fre-

quenza del giuntore *se (si, s-)*, nonché la sua presenza in tutti e tre i testi del 'corpus' che contengono condizionali. Sorprendente rimane la bassa frequenza di *se fũre cã* rispetto a *s-este cã*. Pur non esistendo unanimità di consensi per quanto riguarda la loro origine⁶⁶, osserviamo che almeno l'ipotesi del Capidan, che analizza i due connettivi come costruzioni parallele e/o analogiche, farebbe presupporre anche una loro frequenza d'uso più o meno uguale, il che non accade, come si è visto. Potrebbe trattarsi semplicemente di preferenze individuali all'epoca, dovutea gli autori e/o ai differenti traduttori, oppure di un grado di grammaticalizzazione diverso delle due costruzioni che partono, inizialmente, da due forme verbali dissimili, *este* e *fũre*, compresenti poi nella loro struttura. Purtroppo, gli elementi che abbiamo a disposizione sono insufficienti per poter dare una risposta più esatta.

3.4.1.3. Tra gli altri connettivi, alcuni, in verità poco frequenti, presentano interesse per la loro struttura che rivela una evidente preferenza per l'abbinamento di elementi che anche da soli hanno funzione di giuntori condizionali. Esempi: *cãra + se, ca + se*⁶⁷, *di + se (> dũse)*⁶⁸, *di + cãra, di + cãra + s-, di + s- + este + cã, ma + cã (> mãcã)*.

3.4.1.4. Nell'elenco dei giuntori non abbiamo inventariato la costruzione *si fũre cã s-este cã* del seguente esempio: *Șo nopōj fure kō nu este lōkulu trō pri askũmtaluj, metse kō o fãtsimũ elejmosinã așikareje Iļiakimu, ku mare frumiãtso*

⁶⁶ Cfr. la discussione *infra*, 3.4.8.1.

⁶⁷ La costruzione sembra piuttosto una riduzione di *cãra se (> car se > ca se)*, ossia una variante fonetica di *cãra se*, che non un composto di *ca* e *se*. Per sostenere tale ipotesi potrebbe essere, forse, pertinente il fatto che il connettivo *cãra* può introdurre, anche da solo, subordinate condizionali, mentre il connettivo *ca* con valore condizionale non viene registrato né in TVA, né in BG e BA.

⁶⁸ Il giuntore viene registrato anche nel romeno antico, nel XVI secolo, con la forma *de sã* (Cfr. M. Avram, 1960, p. 191); una presumibile contaminazione tra la condizionale introdotta da *de* e quella introdotta da *sã*, contaminazione che porta alla formazione del connettivo *de sã*, viene attestata in un esempio da M. Vulpe, 1973, p. 301.

di-tru inimo_o kurato_o si h'ibo_o, si fure ko s-este ko vremũ si avemũ parte di D.; (CD, WJ VI, 113-101/18). Si tratta, presumibilmente, di una contaminazione del tutto incidentale tra si fũre cã e s-este cã.

3.4.2. La pronominalizzazione delle condizionali, sempre progressiva a causa della preferenza per la topica S + R, è stata registrata in sei frasi. In tutte e sei la condizionale viene ripresa nella reggente dall'avverbio pronominale atũmtĩa. Eccone due esempi:

Šo s-este ko noi avemũ alto horya di aiste, tro kare minduimũ, tsi s-h'ibo_o bune fitseri, am kum va s-h'imũ atũmtĩa mprustato_o? (CD, WJ V, 211-47b/7).

E napoi s-este ko biã di si nmbiato_o, noi atũmtĩa no hõrisimu, ko atũmtĩa fakũ vriaria anyastro_o. (CD, WJ I, 30-IV-49b).

Precisiamo che entrambe le condizionali hanno anche una sfumatura causale.

In una frase, all'inizio della reggente che precede la subordinata condizionale, è attestato l'avverbio apõĩ, che però appare svuotato del suo valore semantico di elemento lessicale temporale:

Šo s-este ko si aũ laõõsito_o tru atsĩa dzuõ di si aũ amortip-sito_o, mĩa a p õ i va s-li nkatšõ š-va s-li fakõ tibie tsi si nu alago pri lukre rale [...] (CD, WJ IV, 163-19/16).

3.4.3. Non abbiamo riscontrato esempi in cui la reggente abbia una duplice determinazione condizionale, intesa come compresenza di complementi circostanziali condizionali nella reggente ai quali si associa la subordinata condizionale.

3.4.4. Nel 24% degli esempi di TVA, le condizionali precedono le reggenti (= topica S + R), mentre nel 13% le reggenti precedono le subordinate condizionali (= topica R + S). (Vedi esempi sopra, 3.4.1.). Un'alta percentuale, ossia il 64%, è rappresentata dai casi in cui la condizionale viene interposta tra la congiunzione (o altri elementi componenti) della reggente e la reggente stessa. Le congiunzioni della reggente che

precedono le subordinate sono, di solito, le copulative šã ed e (vedi sopra, 3.4.1. gli esempi introdotti dai connettivi s-este e di cãra) e più raramente l'avversativa am(ũ), ma (cfr. sopra, 3.4.1. gli esempi introdotti da ma, si, s-). Talvolta, come abbiamo già detto, la condizionale è preceduta non (solo) dalla congiunzione, ma anche da altri elementi della reggente:

Šo omlu s-h'ibo_o amortipsitũ, di bunetsõ nu-l si aprũake nintsi un demun. (CD, WJ IV, 199-31 b/6).

Ašõtse voĩ h'ilile di sufflite, s-este ko avetsõ ko dzuto_o tru voõõ amortie, di vo avetsõ umto_o, nu vo rũsunatsõ di promatikolo. (CD, WJ IV, 215-36 b/21).

Mĩa tr-atsĩa šõ noi tru aista di tora bano_o, s-este ko fãtsimũ tunusire amortiilor, la atsĩa džudikare nu va s-no adžũũgo ahtare ntribare. (CD, WJ V, 209-46 b/12).

3.4.5. La coordinazione delle subordinate condizionali che determinano la reggente si può realizzare:

a) mediante le congiunzioni copulative o disgiuntive, senza ripetere il connettivo della condizionale:

Šõ s-este ko are vor omũ virgĩrĩatsõ, šõ ieleĩmosine nu are, nu e di koibile si si aksiaskõ ma ku virgĩrĩatsõ. (CD, WJ VI, 113-101/4).

Šõ s-este ko aĩ voõõonato_o, i aĩ afurato_o, iko aĩ aõõkitõ [...] iko aĩ koftato_o alte vrute [...] mĩa disligãs-vo ligõtura di adõv-gõmintu di trũpurĩ, di vo skõpatsõ súflite a voastre [...] (CD, WJ V, 219-59 b/7).

b) tramite la congiunzione copulativa, ripetendo però anche il giuntore condizionale:

Va s-no džudiko_o tru džudeslu atsẽũ mfrikušatlu, s-este ko nu no viglẽmũ, šõ s-este ko nu fãtsimũ, kum no dimondõ eli. (CD, WJ IV, 183-26/12).

E tine, s-este ko ešti di koile šõ s-este ko vreĩ tra s-fudzi, šõ s-ti dišteptsõ di aiste [...] mĩa tr-atsĩa spuni-li a promatikõluĩ si aĩ inima drĩaptõ [...] (CD, WJ IV, 233-39 b/16).

Non abbiamo registrato proposizioni condizionali coordinate mediante giustapposizione.

3.4.6. In cinque attestazioni abbiamo riscontrato il parallelismo di due frasi che comprendono, ognuna, la reggente e la sua subordinata condizionale. È stato rilevato che il raggruppamento delle frasi costruite in modo parallelo esprime un'alternativa⁶⁹. Eccone due esempi:

E s-este kō š-are fapto tṛo suflitu, va si l̄ia suflitul anġeli; e s-este kō sōntu amōrtiile pri mansus, δemuñli va si l-dukō tru kiso. (CD, WJ I, 42-XI-53b).

M̄ia apoġa s-este kō are fapto ġine, va s-ħargo tru porādis, e s-este kō are fapto rale, va s-ħargo tru kiso a etili. (CD, WJ I, 44-XIII-54a).

3.4.6.1. In TVA non abbiamo registrato condizionali negative ellittiche di predicato nelle costruzioni che esprimono un'alternativa. In questi casi il predicato della condizionale riprende, in forma negativa, quello affermativo della reggente o di un'altra subordinata:

S-este kō vretso, tra s-ñi askultatso driptátiko, di-pri lokū si avetsō s-moñkatsō, e s-este kō nu ñi askultatso driptátiko šo dimōndoro a m̄iale, kōtsotū, kōtsotū noi va s-avemū; (CD, WJ VI, 147-115 b/15).

3.4.7. Va osservato che in una frase interrogativo-retorica che contiene una condizionale, il predicato della reggente di questa condizionale ha la forma affermativa, ma esprime un senso negativo:

Noṛoġ am s-li iriá aršone a lu ayul Avγustjān si eks ~sġasko, tahō tsi vr̄ia s-h'ibo di nos? (CD, WJ IV, 213-36/22).

A distanza di poche righe troviamo in CD una frase la cui condizionale ripete il predicato di quella precedentemente citata, ma la reggente è, questa volta, sottintesa, trattandosi sempre di una presumibile reggente negativa:

⁶⁹ Infatti costruzioni simili sono registrate da M. Vulpe (1973, pp. 304-305) per le parlate dacoromene, ma la varietà e la complessità di tali costruzioni in dacoromeno superano quelle di TVA.

Noṛoġ si li iriá aršone a ayili Marie di Eyi'ptie, tsi ahontso añi tsi bonō pri-tu nikurate lukre, tsi fitsiá amōrtiġ. m̄ia ku ahtare aištšō ayi ku eks ~sirġa š-ku tunusirġa m̄ia si ndrġapsiro, šō tora s-ħorisesku di-adūn ku añġeli š-ku ayili. (CD, WJ IV, 213-36b/1).

3.4.8. Dei giuntori inventariati sopra, 3.4.1. sia il Capidan (1932, pp. 508-510) sia il Papahagi (DDA, s.vv.) registrano come elementi introduttivi delle subordinate condizionali i seguenti: *cára*⁷⁰, *diſe* (*dġsi*), *máċă*, *se* (*si*). T. Papahagi registra in più la congiunzione *ma*, glossata tramite il giuntore avversativo drom. 'dar', ma pure tramite le congiunzioni francesi 'mais' e 'si', l'ultima con valore condizionale. Entrambi gli autori attestano anche l'esistenza di altri elementi tra quelli elencati sopra 3.4.1., senza specificare però la loro funzione di connettivi subordinativi condizionali⁷¹. Non sono invece registrati i connettivi condizionali *ama că*, *cára se* (*ca se*), *di căra s-*, *di s-este că*, *si ġarâ si*.

3.4.8.1. Fra le costruzioni che abbiamo inventariato una discussione speciale richiedono *s-este că*, (*se*) *fġre că*, *si ġarâ si*, poiché la loro registrazione (o la non registrazione) nei lavori

⁷⁰ Per quanto riguarda l'etimo di *cára* gli studiosi hanno dato, sostanzialmente, due risposte diverse: a) in BA, p. 558, P. Papahagi sostiene la riduzione di *că + erâ* in *cára*, ipotesi accettata anche da Th. Capidan (1932, p. 509); b) nella I ediz. del DDA (1963, s.v.), T. Papahagi propone l'etimo latino *qualis*, lo stesso del pronome aromeno *câre*, relativo ed interrogativo. Nella II ediz. del DDA (1974), l'autore evita di indicare l'etimo, mediante un complicato sistema di richiami.

⁷¹ Il Capidan (1932, pp. 508-510) registra le seguenti congiunzioni: *că* (causale), *decára* (*dicára*) (temporale e conclusiva), *di* (paratattica e consecutiva), *ma* (coordinativa avversativa). In DDA, s.v. *cára*, 3°, una citazione è introdotta dal connettivo *di căra*, glossato però in drom. esclusivamente come elemento temporale (drom. "de vreme ce"); sempre nel DDA, *di* è registrato solo come preposizione anche se tra gli esempi inventariati ce ne sono alcuni in cui la sua funzione di congiunzione copulativa e consecutiva è indubbia, fatto dimostrato pure dalle 'traduzioni' di questi esempi in drom. (Cfr. DDA, s.v. *di*, 61°, 63°, ecc.). Tuttavia mancano le attestazioni della funzione condizionale del connettivo *di*; lo stesso vale per *că*, registrato in DDA solo con le funzioni di giuntore che introduce proposizioni oggettive o circostanziali causali.

che riguardano il dialetto aromeno rispecchia le incertezze e le incoerenze nel campo dell'analisi dei connettivi aromeni.

Innanzitutto va precisato che solo il Capidan (1932, p. 555) discute i primi due connettivi citati, li interpreta come uso speciale della III pers. sing. del verbo 'essere' [arom. *h'iũ* (*escu*)] all'indicativo o al congiuntivo presente e ipotizza che la costruzione *se fũre cã*, attestata anche in albanese con la stessa struttura, potrebbe essere nel dialetto aromeno un prestito dall'albanese (cfr. Th. Capidan, 1932, p. 503). L'altra costruzione, *s-este cã* (*s-gãste cã*), sembra essere considerata dal Capidan analogica a *se fũre cã*. Manca però qualsiasi riferimento a *si ãarã si* (*si ãarã s-*) di cui abbiamo citato due esempi (cfr. *sopra*, 3.4.1.), anche se si tratta pure in questo caso di una forma del verbo *h'iũ* (*escu*), precisamente della III pers. sing. dell'imperfetto indicativo, sempre preceduta dalla congiunzione *se*, ma seguita, questa volta, da *si*.

Nel DDA (s.v.) viene registrata come congiunzione solo *fũre cã* (con le varianti *fũri-cã* e *fur'-cã*), ma T. Papahagi include anche esempi con *si earã si*, 'tradotti' in dacoromeno con la congiunzione 'dacã' (Cfr. DDA, s.v. *hiũ*, 52°). In DDA non si fa nessun accenno alla costruzione *s-este cã* come a un connettivo condizionale a se stante. Precisiamo però che in DDA, s.v. *cã*, 16° si trova un esempio introdotto da *s'eãste cã* la cui traduzione in drom. col giuntore 'dacã', fa presupporre che l'autore lo consideri tuttavia congiunzione condizionale. Pure per l'origine del connettivo *fũre cã* il Papahagi dà un'interpretazione diversa da quella del Capidan poiché propone l'etimo latino *fuert quod*.

A nostro avviso tutte e tre le costruzioni, ossia *s-este cã*, (*se*) *fũre cã* e *si ãarã si*, sono da considerarsi giuntori condizionali, come è dimostrato dagli esempi inventariati (cfr. *sopra* 3.4.1.). Questo non esclude ovviamente che tra i tre giuntori possano esistere o esistono diversità di frequenza d'uso o anche di struttura, specialmente fra i primi due e l'ultimo.

3.4.9. Le circostanziali condizionali hanno spesso anche sfumature temporali e/o causali. In assenza di criteri grammaticali precisi (quali particolarità di costruzione, connettivi specifici, ecc.) l'interpretazione di tali proposizioni come con-

dizionali, causali o temporali diventa, in alcuni casi, un fatto puramente soggettivo. Così si spiega che tra gli esempi già citati alcuni hanno anche sfumature causali e/o temporali. Aggiungiamo solo altre due attestazioni:

Ko ma ti kuminikašo fořo di p̄omatikó, nu eksomoloyisišo tute, tsi aĩ fapto, tute tsi aĩ minduito [...] (CD, WJ V, 295-89 b/13).

Šo s'este ko fakũ vřiarĩa anoastro, atumtsĩa s-fakũ uaspisli anoštri. (CD, WJ I, 30-V-50a).

3.5. La proposizione subordinata modale (105 esempi)

3.5.0. Le ricerche più recenti e più complete di grammatica romena⁷² identificano quattro gruppi di proposizioni circostanziali modali, classificate secondo il loro contenuto, ovvero: *modali propriamente dette*, *modali comparative*, *circostanziali condizionali* e *circostanziali di misura progressiva*. Tra i lavori citati (cfr. nota n. 72) esistono delle differenze che riguardano però soprattutto la terminologia utilizzata⁷³. Un esempio in questo senso viene costituito dalle proposizioni *comparative-condizionali* per le quali Vulpe propone, come più adatta, la denominazione di *comparative irreali* (cfr. M. Vulpe, 1973, pp. 253-254, nota n. 4).

⁷² Cfr. *Gr. Acad.*, 1966, II, pp. 305-314; M. Avram, 1960, pp. 111-141; M. Vulpe, 1973, pp. 249-267, ecc.

⁷³ Questo a differenza di quanto accade per molte grammatiche italiane che considerano le subordinate *comparative* a sé stanti rispetto a quelle *modali* e non registrano esempi di subordinate *comparative condizionali* o di *misura progressiva*. Va però precisato che in alcune ricerche che riguardano il romeno le *modali* e le *comparative* sono raggruppate insieme, ma con la denominazione di *subordinate comparative*. Si veda, in tal senso, A. Guillerrou, 1962, p. 110: "Cum conjonction de comparaison au sens de 'comme', introduit des propositions subordonnées comparatives qui sont, en roumain comme en français, de trois sortes. Les unes apportent une nuance de manière. Ex.: 'J'ai agi comme il fallait'. Les autres ajoutent à la comparaison une nuance de conformité entre deux séries de faits. Ex.: 'Il ment comme il respire'. Les autres, enfin, marquent la conformité entre un fait et l'opération mentale qui s'y applique. Ex.: 'Comme tu vois, je pars'."

Nella descrizione abbiamo adoperato lo schema della *Gr. Acad.* (con la correzione terminologica di M. Vulpe di cui vedi sopra, 3.5.0.) perché ci permette di analizzare in modo coerente ed esauriente gli esempi di TVA.

3.5.1. Le circostanziali modali propriamente dette (74 esempi) utilizzano i seguenti connettivi⁷⁴: *cum*^u, *cacúm*^u, *cacúm*^u *s-*, *ca di cum*^u, *căt*^u, *că'te*, *căt*^u *si*, *de căcúm*^u (con la variante fonetica *di cacúm*^u), *di cum*^u, *de căt*^u (variante fonetica: *di căt*^u [*si*]), *sprîma ... cacúm*^u (?). Esempi:

- cum*^u *Va s-no džudiko tru džudeslu atsélü nfriku-šatlu, s-este ko nu no viglémü, šo s-este ko nu fátsimü, kum no dimondo eli a nao.* (CD, WJ IV, 185-26/14).
- cacúm*^u *Šo nopóxi anostosiá-te la trexi dzole, kakúmü no dzotsiáxi ku ayisita di guřo.* (CD, WJ V, 283-85/5).
- cacúm*^u *s-* [...] *š-kondu s-nárdzimü la bisjáriko, s-nárdzimü kakúm s-h'ibo arisito di-nintia a tátuluji;* (CD, WJ V, 217-59/9).
- ca di cum*^u *Iljakímü profitul Daniil avjá adeta, ko di tre-orü n-dzuo si nkliño la D., ka di-kum š-avjá (siníđia) adeta [...]* (CD, WJ VI, 125-106 b/12).
- căt*^u *Šo pitrikú tra si s-aduno iljumađa tuto, kotü avjá ursirja di-pri-tute pozařo, si s-aduno tru padja atsja, tsi este ikšana.* (CD, WJ VI, 121-104/8).

⁷⁴ Nella *Gr. Acad.* (II, 1966, pp. 306-308) le subordinate modali propriamente dette sono divise in due gruppi: quelle che esprimono la *conformità qualitativa* e quelle che esprimono la *conformità quantitativa*. Quantunque i due gruppi usino anche connettivi differenti (sia in dacoromeno sia in aromeno), abbiamo preferito rinunciare a tale distinzione poiché la terminologia è un po' ambigua. Infatti è stato osservato che almeno in alcuni casi per *quantità* si deve intendere "anche l'intensità di un'azione" (Vulpe, 1973, p. 255) il che rende non pertinente la separazione delle modali "qualitative" da quelle "quantitative".

- că'te* *Kote stjale suntu n-tserü, ahoťu va s-ti advgo D., [...]* (CD, WJ VI, 119-103 b/22).
- căt*^u *si* *Ma az-bemü, kotü si avemü mintia ñ-kapü tsi s-kunuštémü tsi fatsimü.* (CD, WJ VI, 151-117/2).
- de căcúm*^u *Doamne, la[s] se yinä ñila atá pre noi, de căcumü đarrásim pre tine.* (CU, 85).
- di cacúm*^u *Mja o dúsiřo sto Maria porintsoli a lej la bisjáriko š-o řosaro di kakúmü o-[a]vuro toksito la áyili áyilui lokü.* (CD, WJ VI, 93-93 b/23).
- di cum*^u *Šo li grjašte amiró: fo di-kum štij.* (CD, WJ VI, 127-107b/4).
- de căt*^u *De cätü este analtu řerru de locü, ahätü o nvárrtušá domnulü ñila alü pre atéli ři lá este frică de násü.* (CU, 93).
- di căt*^u(*si*) *Irine šo vrjare si avemü un ku alantu, šo di kotü si putémü, řarfoñli si li avemü ñgotán, šo s-li ñiluimü [...]* (CD, WJ VI, 115-101 b/18).
- sprîma...cacúm*^u(?) *Il duku akulotse, řu o are plondzeri šo skor-tsořare dintsoľi[sic!] šo il bogomu tru zahmete sprima kare, kakúm š-are fapto.* (CD, WJ I, 44-XIV-54 b).

3.5.1.1. Con una sola eccezione, l'inventario dei connettivi delle modali propriamente dette usa come "nuclei" gli elementi, all'origine avverbi, *cum*^u e *căt*^u. Va però osservato che la frequenza di *cum*^u, giuntore della modale propriamente detta, è abbastanza bassa (5 esempi), rispetto a quella del suo composto *cacúm*^u (39 esempi). L'alta frequenza di quest'ultimo è dovuta, presumibilmente, non tanto alla preferenza, manifestata in TVA anche in altri casi, per le forme composte, quanto alla specializzazione di *cacúm*^u per introdurre modali propriamente dette in costruzioni a carattere fisso che com-

prendono il verbo *đic*^u: *E kare tatse, di nu spune amortîle la eks ~ sire [...], atsél kalko sôndzile a Hriştoluĭ, kakum dzotse ayul Juan, guro di asime*: (CD, WJ IV, 217-37 b/8). Infatti 19 delle 39 modali propriamente dette introdotte da *cacúm*^u sono attestate in costruzioni fisse col verbo *đic*^u. Per ciò che concerne il modo in cui si è formato, si può ipotizzare che *cacúm*^u provenga da una locuzione congiuntiva **ca ... cum*^u (oppure **ca di cum*^u?) nella quale *ca* ha, inizialmente, il senso del drom. 'cam' (cfr. DDA, s.v.) per poi significare 'aşa' ⁷⁵.

L'eccezione accennata all'inizio del paragrafo 3.5.1.1. riguarda *că'te*, aggettivo pronomiale da non confondersi col *căt*^u avverbio.

La struttura degli altri connettivi ci permette di fare alcune considerazioni.

3.5.1.1.1. *de căcúm*^u (*di cacúm*^u)

Innanzitutto ci possiamo domandare se si tratta di un solo giuntore o di due giuntori diversi. Entrambe le ipotesi sembrano plausibili, poiché si può analizzare *că* del primo connettivo (< lat. *quod*; cfr. DDA, s.v.) come elemento differente dal *ca* del secondo (< lat. *quam*; cfr. DDA, s.v.), ma si può anche considerare che uno dei due connettivi sia una variante fonetica dell'altro. Comunque in tutti e due i casi rimarrebbe da spiegare l'intera struttura del connettivo. Anche qui sono possibili due interpretazioni: a) la preposizione *de(di) + căcúm*^u (*cacúm*^u) > *de căcúm*^u (*di cacúm*^u); b) la congiunzione *déca* ('pentru că'; cfr. DDA, s.v.) + *cum*^u > **de cacúm*^u (*de căcúm*^u). Va precisato che

⁷⁵ In principio siamo stati propensi a considerare il connettivo *cacúm*^u dell'aromeno differente dal drom. *ca cum*, poiché quest'ultimo viene citato da M. Avram (1960, p. 134) col senso "parcă" e solo come giuntore che introduce comparative condizionali (irreali). Le recenti ricerche hanno dimostrato però che a livello dialettale *ca cum* introduce in drom. pure altre modali: propriamente dette, comparative reali di uguaglianza, comparative di disuguaglianza (Cfr. M. Vulpe, 1973, p. 254; I. Gheție, 1961, p. 164; V. Bidian, 1972, p. 15). Si tratta tuttavia, presumibilmente, di un giuntore "nuovo", posteriore comunque al romeno "comune" (protoromeno), poiché: a) non è generalizzato in TVA (è infatti assente in CU e DM); b) viene riscontrato in drom. solo nel XVII secolo (Cfr. M. Avram, 1960, p. 134).

la grafia di CU e CD (con l'elemento *de* staccato da *cacúm*^u, *căcúm*^u) sembra avallare la prima interpretazione, mentre la presenza della sfumatura causale può propugnare soprattutto la seconda.

3.5.1.1.2. *sprîma ... cacúm*^u(?)

L'etimo bulgaro di *sprîma* è certamente fuori discussione, ma rimane da stabilire a quale *parte del discorso* esso appartenga. Il Capidan (1932, p. 510) lo inserisce tra le congiunzioni; il DDA (s.v.) lo considera avverbio e lo fa glossare col drom. 'după'. Nell'esempio registrato sopra, 3.5.1. *sprîma* ci è sembrato piuttosto preposizione in una costruzione pleonastica in cui la sua presenza è superflua. Va rilevato che nella 'traduzione' in drom. dell'esempio che comprende *sprîma*, pure il Capidan utilizza il drom. 'după' per uso preposizionale e non avverbiale.

Un'altra questione riguarda l'esistenza stessa del connettivo *sprîma ... cacúm*^u. Quantunque fosse attestato una sola volta, abbiamo considerato che l'esempio potrebbe essere pertinente per identificare questo connettivo, anche se l'analisi di *sprîma* come avverbio potrebbe portare a un raggruppamento diverso: *şă îl băgă'm*^u *tru zahmete sprîma* // *căre cacúm*^u *ş-are făptă*. (In tal caso la subordinata modale sarebbe introdotta solamente da *cacúm*^u). In entrambe le interpretazioni *căre* va considerato pronome indefinito e non relativo ⁷⁶.

3.5.1.2. La frequenza dei connettivi, già anticipata per alcuni di loro, è la seguente: *cacúm*^u (39 esempi; 52,7% del totale delle modali propriamente dette); *căt*^u (9; 12,1%); *de căt*^u

⁷⁶ Non abbiamo incluso nell'inventario il connettivo *sprîma ... ți* del seguente esempio: [...] *mîa kakúm dzosimŭ, sprîma bunésle kadeşún, tsi ş-are faptă, atşîa va s ş-aflo*. (CD, WJ VI, 111-100-7). Tentando di interpretare la frase, la abbiamo divisa, con una topica diversa, in tre segmenti: *mîa cacúm*^u *dă'sim*^u // *aţîa va s ş-ăflă cadeşún*^u *sprîma bunésle* // *ți ş-ăre făptă*. Questa analisi ci sembra preferibile alla segmentazione [...] *aţîa va s ş-ăflă cadeşún*^u // *sprîma bunésle ți ş-ăre făptă* in cui la seconda proposizione sarebbe una modale propriamente detta, introdotta dal giuntore *sprîma ... ți*, poiché ci pare ovvio che *ți ş-ăre făptă* determini il sostantivo articolato *bunésle*.

(*di căt^u*) (9; 12,1%); *de căcúm^u* (*di cacúm^u*) (6; 8,1%); *cum^u* (5; 6,7%); *cacúm^u s-*, *ca di cum^u*, *că'te*, *căt^u si*, *di cum^u* e *sprîma ... cacúm^u*, ognuno con una sola attestazione.

3.5.1.3. Per quanto riguarda la circolazione dei connettivi elencati osserviamo che sono totalmente assenti in DM e sono attestati una sola volta in MCM (*cacúm^u*), sei volte in CU (quattro esempi introdotti da *de căcúm^u* e due da *de căt^u*) e 67 volte in CD, in cui sono registrati tutti i connettivi, meno le varianti fonetiche *de căcúm^u* e *de căt^u*.

3.5.1.4. La *pronominalizzazione* della subordinata modale propriamente detta è attestata in otto esempi. Per anticipare o per riprendere la modale la reggente utilizza gli avverbi *ahă't^u* e *așă'te* (*așă'te*).

3.5.1.4.1. *Pronominalizzazione progressiva* (due esempi):

a) con l'avverbio *ahă't^u*:

[...] *s-lu vegli ș- a h ô t ũ muköete to truplu a luș s-nu ti fatsă, koțu muköete s-ti fatsi tro suffitlu a luș*. (CD, WJ IV, 189-28/8).

b) con l'avverbio *așă'te*:

Ș-kalih'ia așitse șontu kakúm il fatsi sire. (CD, WJ IV, 205-33/12).

3.5.1.4.2. *Pronominalizzazione regressiva* (sei esempi: cinque con *ahă't^u* e uno con *așă'te*)

a) con l'avverbio *ahă't^u*:

De cătü este analtu țerru de locü, a h ä' tu o nvrărrtușă' domnulü nila alüș pre atêlî ți lă este frică de năsă. (CU, 93).

b) con l'avverbio *așă'te*:

A tutulör, kare kakúm are fapto, a ș o t s e va s-lo domü [...] (CD, WJ I, 46-XIV-54 b).

3.5.1.5. La *duplice determinazione modale* è stata registrata in pochissimi esempi. Eccone uno in cui nella principale abbiamo riscontrato l'avverbio *ngătán^u* che potrebbe essere even-

tualmente interpretato come complemento di modo ⁷⁷: [...] *ma as no vremü un ku alantu șo ȳarföñli si li avémü ñgotan*, di koțu si putémü. (CD, WJ IV, 147-13 b/6).

3.5.1.6. Per ciò che concerne la *topica*, rileviamo che nel 65% degli esempi inventariati la reggente precede la subordinata modale (cfr. *sopra*, 3.5.1.). Relativamente diffusi (18 esempi; 24%) sono anche i casi in cui la modale viene interposta fra la congiunzione od altri elementi appartenenti alla reggente e la reggente stessa. Esempi:

[...] *ma de căcúm viniși námesa de mađitazli ată'i de lă dideși irine, vino, scăpătoare, ș-deadun cu noi și asuseá-nă*. (CU, 89).

[...] *ma di kađo dzuo, di koțu si putémü, s-no tunusímü* [...] (CD, WJ IV, 199-30 b/23).

In due attestazioni la modale propriamente detta viene intercalata tra il soggetto della reggente, espresso mediante una proposizione soggettiva, e la reggente stessa. Eccone un esempio:

[...] *s-este ko il vedü fumeile la kama putsöno lađosire, si-l vedzo, ko fatse, li p s i a ș t e*, di koțu si potsö *s-lu nkatšo* [...] (CD, WJ IV, 177-23/22).

Poco frequenti sono le subordinate modali propriamente dette che precedono la reggente (topica S + R). Si tratta di otto attestazioni (11% del totale delle modali propriamente dette) in cui, con una eccezione, sono presenti esclusivamente i connettivi *căt^u*, *di căt^u*, *că'te*, ossia quelli che esprimono il rapporto di "conformità quantitativa" nella terminologia della *Gr. Acad.* Precisiamo però che sembra non trattarsi di una

⁷⁷ Abbiamo espresso dei dubbi usando la parola "eventualmente", poiché *ngătán^u* sembrerebbe far parte della struttura del predicato, insieme al verbo *si [li] avém^u*: *si [li] avém^u ngătán^u*. Un altro esempio potrebbe essere quello di CU, 89, citato *infra*, 3.5.1.6. Il presumibile complemento modale sarebbe, in questo caso, *deádün^u*, ma la sua collocazione nella reggente non è del tutto certa.

restrizione distribuzionale di questi giuntori⁷⁸, bensì di effetti stilistici nella frase dovuti all'enfasi.

L'eccezione accennata riguarda il seguente esempio in cui la seconda modale, introdotta dal connettivo *de cǎcúm*^u, precede la reggente:

N'ilueá-me, Dumniđale, de cǎcúm este mare níla atá, ři de cǎcúm este multeáta a níluirlorũ atábrũ ařteárdę-o paranomila amed. (CU, 81).

La struttura del contesto citato è comunque complessa: ci sono due frasi, entrambe formate da una reggente e una subordinata modale. Tra le due frasi esiste un parallelismo, ma alla rovescia, nel senso che la topica R + S della prima viene invertita nella seconda frase: S + R. La deviazione dalla norma che richiedeva la concatenazione [R + S] + [R + S] ha, evidentemente, fini stilistici. Va però rilevato che anche il parallelismo 'semplice', che implica la ripetizione della stessa topica, crea effetti stilistici, come dimostra l'unico esempio attestato:

řo řotũ si putemũ, bunu si fátsimũ: řo di řotũ si putemũ, si fátsimũ eleřmosine. (CD, WJ VI, 109-99/25).

3.5.1.7. Non abbiamo registrato esempi di modali propriamente dette coordinate tra di loro.

3.5.1.8. Dei connettivi annotati solo *cum*^u è registrato in DDA con valore avverbiale e congiunzionale. Per *cǎt*^u, sebbene non venga indicata la sua funzione di connettivo modale, il DDA attesta anche esempi che comprendono questa funzione (cfr. DDA, s.vv. *cǎt*¹ e *cǎt*²).

Nel suo repertorio degli avverbi e delle congiunzioni il Capidan (1932, pp. 500-505, 507-510) non inserisce nessuno dei connettivi che abbiamo inventariato *sopra*, 3.5.1.

La Caragiu registra *cum*^u avverbio e congiunzione (MCM, p. 126, s.v.) e pure *cacúm*^u, considerato congiunzione e spiegato mediante il drom. "precum" (MCM, p. 125, s.v.)⁷⁹.

⁷⁸ Vedi, *sopra*, 3.5.1.4.1. un esempio in cui *cǎt*^u introduce una modale con la topica R + S.

⁷⁹ Si potrebbero eventualmente aggiungere, come corrispondenti in drom.,

Tutti gli altri connettivi elencati *sopra*, 3.5.1. non vengono registrati in nessuna delle ricerche a romene di lessicografia o di grammatica.

3.5.1.9. Le modali propriamente dette possono esprimere anche sfumature causali (cfr. *sopra*, 3.5.1. l'esempio di CU introdotto da *de cǎcúm*^u) oppure condizionali, come tutti gli esempi che utilizzano il giuntore *di cǎt*^u.

3.5.2. Le *modali comparative reali*⁸⁰ sono meno frequenti (26 esempi) rispetto a quelle *propriamente dette* e possono essere raggruppate in *comparative reali di uguaglianza* e *comparative reali di disuguaglianza* (maggioranza o minoranza).

3.5.2.1. La *modale comparativa reale di uguaglianza* (19 attestazioni) utilizza i seguenti connettivi: *cum*^u, *cacúm*^u (*ca ... cum*^u), *de cǎcúm*^u (*di cacúm*^u) e *cǎt*^u. Esempi:

cum^u *Nitińisitřo porintřo fumela o fatse murdarõ; řotře kum va s-lu fakõ sire nõř ařõtse va s-fakõ řo nõř.* (CD, WJ IV, 167-20).

cacúm^u *Oh, dumnidzale, lartõ-nõ nõř, kakum řirtõmu řo nõř duřmánli a nõřtri.* (CD, WJ V, 223-60 b/17).

ca ... cum^u *Mřa atumtřia va s-lu dukimistřaskõ D. atsél omũ ka bun-urõ kum ři řõřõ D. Uvreřfi di si sklavusiro tru Misirie [..]* (CD, WJ V, 271-80 b/11).

de cǎcúm^u *ři leartã-nã steápsile anoastre, de cǎcúm ři nõ řirtã'mũ ațelõrũ ři nã stipsescu.* (CU, 75).

di cacúm^u *Mřa ka di vor tatõ, dzõtse, mřa ařõ frate; di cacúm s-fétsiro, ařõ ř-o-vurõ tořřeto.* (CD, WJ IV, 169-21/21).

i significati "așa cum; după cum". Precisiamo però che l'unico esempio che comprende il connettivo *cum*^u modale in MCM introduce una modale comparativa reale di uguaglianza (Cfr. l'esempio *infra*, 3.5.2.1.).

⁸⁰ Abbiamo preferito aggiungere alla denominazione di *modali comparative* anche la specificazione "reali", per meglio rilevare la differenza dalle *modali comparative irreali* (Cfr. *sopra*, 3.5.0.).

căt" *Lăkidomonisli* [...] *nu li munduiă ahotü h'iili,*
koțu munduiă toțonli; (CD, WJ IV, 155-16 b/8).

Precisiamo che nell'ultimo esempio la reggente negativa seguita dalla comparativa reale di uguaglianza (affermativa), entrambe con lo stesso predicato, danno luogo ad un contesto il cui senso complessivo equivale all'idea della comparazione di minoranza⁸¹. Per lo stesso esempio va parimenti rilevato sul piano semantico l'avvicinamento della subordinata modale ad una proposizione coordinata avversativa; il connettivo *căt*" diventa in un certo modo simile alla congiunzione avversativa *mă* 'ci'.

3.5.2.1.1. Per quanto riguarda la *frequenza* non abbiamo notato differenze notevoli fra i connettivi delle modali comparative reali di uguaglianza. Il connettivo più diffuso è *cacúm*" (*ca ... cum*" (9 esempi); seguono: *de cacúm*" (*di cacúm*" (5 attestazioni); *cum*" (4 presenze); *căt*" (un solo esempio).

3.5.2.1.2. La circolazione dei giuntori elencati nel 'corpus' TVA non la abbiamo registrata poiché il numero ridotto di attestazioni fa sí che la loro frequenza nei quattro testi (o gruppi di testi) armeni antichi non sia pertinente. La stessa osservazione vale anche per la circolazione dei connettivi modali comparativi reali di disuguaglianza (maggioranza o minoranza) e per quelli modali comparativi irreali (vedi *infra*).

3.5.2.1.3. Non abbiamo riscontrato esempi in cui la reggente abbia una *duplice determinazione* modale (comparativa reale).

3.5.2.1.4. Dal punto di vista della *topica*, in sei esempi la reggente precede la subordinata modale (R + S) e solo in quattro la modale precede la reggente (S + R)⁸². In sei casi la modale viene interposta tra uno od alcuni elementi della reggente e la reggente stessa. Esempio:

⁸¹ Per il commento di simili costruzioni nel drom., a cominciare dal XVII secolo, cfr. M. Avram, 1960, p. 125.

⁸² Per le attestazioni di entrambe le topiche si veda *sopra*, 3.5.2.1.

Șo s-no viglémü di itsidó amortie, koțsé kaðeșün, kakúm no avémü fapto, așotse va s-no si poltiasko la dumnidzó. (CD, WJ IV, 147-13 b/8).

3.5.2.1.5. La *pronominalizzazione* delle modali comparative reali di uguaglianza è frequente. I correlativi utilizzati sono *așă'te* (*așă'ti, așite*), *așă'* e *ahă't*"; quasi sempre si tratta della pronominalizzazione regressiva.

3.5.2.1.5.1. *Pronominalizzazione regressiva*⁸³ (dieci esempi)

a) con l'avverbio *așă'te*:

Am kum vinímü gofi tru aisto eto, așotse așikareje noपोख va si inšimü gofi [...] (CD, WJ V, 231-64/19).

b) con l'avverbio *așă'ti* (variante fonetica):

O tătulu anóstru ti éști țeru [...] *las-yină amiririla atá ș-las-facă vreră ata cacúm țeru așă'ti șă pri locu.* (MCM, 33-I/20).

c) con l'avverbio *așite* (variante fonetica):

Mia așitse este karekișdó om; kakúm va si s-aflo di-ku níkus, așitse va s-fako ș-kondu mare. (CD, WJ IV, 165-19 b/15).

d) con l'avverbio *așă'*:

Mia ka di vor tato, dzotse, mia așo frate; di kakúm s-fétsiro, așo ș-o-vuro tobieto. (CD, WJ IV, 169-21/21).

3.5.2.1.5.2. *Pronominalizzazione progressiva.*

L'unica attestazione è stata già citata *sopra*, 3.5.2.1. e

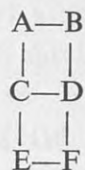
⁸³ Come questione di principio precisiamo che abbiamo inserito negli esempi di pronominalizzazione regressiva anche quelli in cui la modale è interposta tra uno od alcuni elementi della reggente e la reggente stessa. Consideriamo che in questo caso si tratta piuttosto di una variante della topica S + R e non della topica R + S. L'interpretazione è basata sul fatto che l'elemento centrale, il vero "nucleo" della proposizione, è il verbo (predicato).

riguarda l'esempio introdotto da *căt*^u. L'avverbio della reggente che anticipa la subordinata modale è *ahă*^t^u.

3.5.2.1.6. La *coordinazione* delle modali comparative di uguaglianza è stata registrata in un solo esempio:

Amă ma moŋtsi șo z-biaï, kakúmă aï moŋkatô ș-aï biuto alante dzole șo tora așotse si moŋtsi șo s-biaï [...] (CD, WJ VI, 163-121 b/3).

La coordinazione si realizza con la congiunzione copulativa *ș-*, senza ripetere il connettivo della modale. La frase presenta interesse anche per il perfetto parallelismo riscontrato: dalle due proposizioni reggenti e principali (*am*^u *șă tóra așă*^t^e *si mă*ⁿ*ți șă s-biaï*) dipendono le due subordinate condizionali (*ma mă*ⁿ*ți șă z-biaï*) le quali diventano le reggenti delle subordinate modali (*cacúm*^u *aï măncătă ș-aï biútă alante dă*^t^e). Graficamente si può rappresentare la frase sotto forma di rettangolo in cui A e B sono le reggenti principali, C e D le subordinate condizionali ed E e F le subordinate modali:



Il parallelismo viene rafforzato dalla ripetizione in tutte e quattro le subordinate degli stessi due verbi delle reggenti principali: *mă*ⁿ*cu* e *bia*^u.

3.5.2.1.7. I giuntori delle modali comparative reali di uguaglianza non differiscono da quelli delle modali comparative propriamente dette. Di conseguenza, per la loro registrazione nelle ricerche lessicografiche o grammaticali aromene si veda *sopra*, 3.5.1.8.

3.5.2.1.8. Non abbiamo riscontrato esempi in cui le modali comparative reali di uguaglianza esprimano anche altre sfumature circostanziali.

3.5.2.2. Le *modali comparative di disequaglianza* (7 attestazioni: tutte contengono *comparative di maggioranza*) utilizzano i seguenti connettivi: *dică*^t^u *si*, *dică*^t^u *ți*, *dică*^t^u *ți ... ți si*, *di ți*.

Esempi:

dică^t^u *si* *Kama gine este si daï unô stamno di apo șo ku tuto inima, dikot si s-horžești tuto, tsi si aï [...]* (CD, WJ VI, 113-101/12).

dică^t^u *ți* *Am kamă gine si nu iră siimenă dikot tsi este siimenă [...]*⁸⁴ (CD, WJ V, 213-57 b/17).

dică^t^u *ți ... ți si* *Kama gine este ku okli, tsi fetse sire, omlu akatso piste, di kot tsi ku urékfile, tsi si avdo.* (CD, WJ IV, 169-21/12).

di ți *Aiste loŋgori ș-munduiră ș-pirazmolu trikú la dreptuhă atselă poŋ vine di s-fetse kama mare, ș-kama avut di tsi iră di ninti.* (CD, WJ V, 269-80/22).

3.5.2.2.1. L'analisi della struttura dei connettivi elencati ci permette di fare alcune osservazioni:

a) il connettivo *dică*^t^u *si* non si deve confondere con *di căt*^u (*si*) che introduce modali propriamente dette (cfr. *sopra*, 3.5.1.); la diversa grafia (*dică*^t^u per il giuntore della modale comparativa, rispetto a *di căt*^u per il giuntore della modale propriamente detta) rispecchia infatti il senso diverso dei due elementi: *dică*^t^u corrisponde al drom. 'decît', mentre *di căt*^u corrisponde al drom. 'atît cît';

b) la costruzione *dică*^t^u *ți ... ți si* non è che una variante del connettivo *dică*^t^u *ți* costruito col congiuntivo (**dică*^t^u *ți si*); in effetti la ripetizione di *ți*, che in questo modo diventa ridondante, è dovuta all'inserimento del complemento *cu urékfile* nella struttura del connettivo *dică*^t^u *ți si*.

⁸⁴ G. Weigand trascrive erroneamente: *di kotse este siimenă*. Abbiamo corretto, sostituendo con la forma *dikot tsi este siimenă*. Per la rettifica di un esempio simile cfr. Th. Capidan, 1932, p. 109.

3.5.2.2.2. Fra i giuntori della modale comparativa reale di diseguaglianza non abbiamo incluso *deprécă*, attestato due volte nel seguente esempio di DM:

Soccurru și soacra cama gine va đinirră deprecă h'ifu.
Ma cúscurre și cusca cama multu va h'ila a lor deprecă nveasta. (DM, 159-160).

In questo caso si tratta presumibilmente non di subordinate modali ellittiche, ma di complementi circostanziali modali comparativi⁸⁵. È stato tuttavia citato l'esempio, perché solo un fattore formale, cioè l'assenza del verbo (predicato), ci impedisce di registrare il connettivo *deprécă* il quale probabilmente esisteva all'epoca anche come giuntore introduttivo di modali comparative reali di diseguaglianza.

3.5.2.2.3. La frequenza d'uso, molto bassa per tutti i connettivi, è la seguente: *dică't^u si* (tre esempi); *dică't^u ți* (due esempi); *di ți* e *dică't^u ți ... ți si* ognuno con una sola attestazione.

3.5.2.2.4. In tutti gli esempi la reggente precede la subordinata comparativa (topica R + S).

3.5.2.2.5. Per le modali comparative reali di diseguaglianza non abbiamo registrato esempi di *pronominalizzazione*, di *duplice determinazione* o di *coordinazione*.

3.5.2.2.6. Dei giuntori elencati nessuno viene registrato nelle ricerche che concernono la lessicografia o la grammatica del dialetto aromeno. In DDA è registrato *dici't*, ma da solo; malgrado il Papahagi lo consideri congiunzione, nelle due citazioni che lo contengono esso è certamente avverbio modale (cfr. DDA, s.v.).

3.5.3. La modale comparativa irreali utilizza il connettivo *cánda*:

Atumtsja va si spunó aplonósirja, va si š-fako fatsa, kanda nu štie tsiva. (CD, WJ V, 201-43 b/15).

⁸⁵ Abbiamo accettato essenzialmente l'interpretazione proposta per i casi simili del drom. (Cfr. M. Avram, 1960, pp. 120-122).

In tutti e quattro gli esempi la topica è R + S; non abbiamo riscontrato la *pronominalizzazione*, la *duplice determinazione* o la *coordinazione* delle comparative irreali.

Cánda viene registrato dal Capidan (1932, p. 504) come congiunzione e dal DDA come avverbio e congiunzione. In entrambi i lavori mancano esempi per la sua funzione di giuntore delle modali comparative irreali.

3.5.4. Nell'unico presumibile esempio di *modale di misura progressiva* viene usato il connettivo *di căt^u s-*:

Atumtsja kama roú va-s-fatsi [...] koťsé, dikotú s-lu ñkatšo, ahotú kama roú s-fatse [...] (CD, WJ IV, 177-23 b/26).

Il senso del connettivo *di căt^u s-* non è comparativo come nella citazione di cui vedi sopra, 3.5.2.2. Nell'esempio di CD, WJ IV, 177-23 b/26 si tratta del senso che hanno in drom. i giuntori 'pe măsură ce', 'cu cât'. L'interpretazione è basata sull'analisi dell'intero contesto. Infatti le proposizioni *căté*, *di căt^u s-lu ñcačă*, *ahă't^u căma rău s-făte* hanno il significato 'pentru că cu cât îl va ierta, cu atît se (va) face mai rău' [“ poiché più lo rimprovererà tanto più diventerà cattivo ”].

Rileviamo nella reggente anche la presenza dell'avverbio *ahă't^u*; si tratta della *pronominalizzazione regressiva* della modale di misura progressiva.

3.6. La proposizione subordinata consecutiva (66 esempi)

3.6.1. I connettivi utilizzati dalla subordinata consecutiva sono: *căt^u*, *di*, *păn^u (șă)*, *tra s-*, *ți*, *ți si* (con le varianti: *ți s-*, *ți ... si*, *ți ... s-*). Esempi:

căt^u *Avraám, așotse ursiaște D.; koťro tse tine lu vruseșo D. ahotú, koť h'ifu vrija s-ts-ul tali tro vriarja al D. [...]* (CD, WJ VI, 119-103 b/19).

di *Ku porjásinle li si spunjá yisuró a profituluđ Đanil di štia koť tsi va si s-fako tru eta tuto.* (CD, WJ VI, 171-124/19).

păn^u (șă) *Mja ahotú štire avjá, pon șo amiró si tšudisja*

- pri štirja a luĭ š-pri sufia a luĭ. (CD, WJ VI, 123-105/9).
- tra s- Šo s-este ko uáspile di ti ŋgošoĵiašte, šo s-este ko pŕomatikolu ti ŋgošoĵiašte, šo s-este ko ti ŋgošoĵiašte mitrupolitul, [sic!] šo s-nu li askultšo, tra s-bĵiaĭ multu. (CD, WJ VI, 151-117/5).
- ti Mĵa ahótŭ irĵá kesedšĭ šo horomítŭ, tsi nu putĵá si triako ninti unŭ omŭ pri-tu múntile atsélŭ. (CD, WJ IV, 193-29 b/5).
- ti si S-este ko si aŭ tšoltesito karekišdó fató di-si are tšoltesito, mĵa tra(s) šo mvĵatsó šo s-lo da diđoksire [...], fumelĵa nu vrĵa si irĵá ahótŭ řou di zokŭane š-ařáu prakse, tsi si-l trago pri la džudikare [...] (CD, WJ IV, 155-16/26).
- ti s- Mĵa tr-atsĵá [...] as tilémŭ nbitarĵa [...] ma az-bemŭ, kotŭ si avemŭ mintĵa ņ-kapŭ, tsi s-kunuštémŭ, tsi fatsimŭ. (CD, WJ VI, 151-117/2).
- ti ... si Mĵa kara lu diđoksĵá š-ahótŭ, tsi ku tuto inima š-ku tuto vrĵarĵa a luĭ si s-fako krištĭn. (CD, WJ IV, 189-28/3).
- ti ... s- Multo zomane šodzuro šo nu putĵá puté, tra s-intró nuntru, si o la, pŕon ahótŭ lo si auřó, tsi vrĵa s-fugo ņpuđišaluĭ. (CD, WJ VI, 135-110 b/22).

3.6.1.1. Accanto ai sei connettivi inventariati sopra, 3.6.1. ne abbiamo registrati altri sette: *ca*, *că*, *di căra*, *dĭsi*, *mĵa*, *si*, *ti tra s-*. Si tratta però solo di *presumibili* connettivi consecutivi, poiché ognuno di essi, nell'unico esempio in cui viene attestato (ad eccezione del connettivo *di căra* registrato due volte, però in unico periodo), può essere interpretato anche in modo diverso. Diamo di seguito gli esempi accompagnandoli, uno per volta, con una breve analisi.

- ca (?) Mĵa apoĵa si adunaró di š-fakŭ zbořu, di adó-raró unŭ omŭ di málumo, ka pare atselu, tsi lo si spuse ku ariĵapite di málumo. (CD, WJ VI, 133-109 b/24).

Nell'esempio citato il senso e la funzione sintattica di *ca* non sono molto espliciti: può essere considerato giuntore consecutivo, ma potrebbe trattarsi, eventualmente, di una forma abbreviata del pronome relativo *caĵ* che introdurrebbe una proposizione attributiva⁸⁶. Nessuna delle due interpretazioni trova però conferma nei dizionari aromeni. Precisiamo, anticipando, che una attestazione della funzione consecutiva di *că* è stata registrata pure in BA (cfr. infra, 4.6.). Se dovessimo accettare la funzione di connettivo consecutivo di *ca*, c'è ancora da rilevare che in questo caso la subordinata consecutiva viene retta dal sostantivo *om*^u che ha la funzione sintattica di complemento oggetto nella proposizione reggente⁸⁷.

- că Mĵa ašotse... va si si rušunĵadzo. ašitse š-va si tunuĵaskó, ko va si š-kunŭaskó a luĭ lađosiri. (CD, WJ IV, 179-24/6).

Anche in questo caso la proposizione introdotta da *că* offre una duplice possibilità di interpretazione: consecutiva e/o causale. La presenza dell'avverbio *ašite*, presumibile 'correlativo' della subordinata consecutiva, non è rilevante, poiché non possiamo stabilire con precisione se esso possa essere collocato nella reggente della subordinata consecutiva. Questa incertezza è dovuta principalmente alla topica dell'avverbio *ašite* il quale precede in modo inusitato l'intera proposizione reggente, compresa la congiunzione copulativa *ș-*.

- di căra (?) Mine, Œeofile, skriirĵi zbořu atsel di kamá ninte tro tute atsele, tsi ah'ĵurh'i Hriřtolu, tra s-fako,

⁸⁶ *Caĵ* è la variante settentrionale del pronome relativo ed interrogativo *căre* (*carŭ*) (Cfr. DDA, s.v. *caĵ*).

⁸⁷ Per il romeno (drom.) questo tipo di costruzione non è preso in considerazione dalla *Gr. Acad.* II, pp. 314-317, ma è registrato ed analizzato da M. Vulpe, 1973, pp. 272-273.

šo si diđoksiasko, pōn tu dzua atsiá, tsi si alintši, di kara dede ursire ku ayul duhū a apóstulor atsilór, tsi aliapse elū, atsilór tsi-š fetse vetja a luđ yie, di kara pōtsó ku multe semne, pōn-tu padrudzōtsi di dzole lo spuse a lorū, š-lo dzose lúkoro di amirorila al dumnidzó. (CD, WJ V, 239-67 b/1).

Il periodo, complesso ed anche prolisso, non permette una precisa identificazione del 'valore' dell'elemento *di cára*. Oltre alla funzione di giuntore consecutivo registriamo come possibili anche quello di giuntore condizionale e/o causale, nonché coordinativo conclusivo. In quest'ultima ipotesi *di cára* avrebbe il senso del drom. 'deci', considerato fondamentale nel DDA (s.v. *dicára*).

dísi (?) Noškōntso [...] kōto mukoete s-fakū, tra s-lo da a kaīlor apo šo ordzu, šo s-lo fakō di mare bunō tru vahte, s-nu si amōno di si adastō [...] mja tro fitšorli a luđ nu fatse sire. (CD, WJ IV, 155-16/16).

L'uso del connettivo *di* per introdurre subordinate consecutive è frequente, ma in tutte le altre numerose attestazioni *di* non è occorrente nelle proposizioni in cui il verbo (predicato) è al congiuntivo⁸⁸. Accanto all'interpretazione che ipotizza l'esistenza del connettivo consecutivo *dísi*, si può parimenti presupporre che *di* sia utilizzato, in questo esempio, con valore paratattico o comunque coordinativo (Th. Capidan, 1932, p. 508); in tal caso la proposizione *si adástă* potrebbe essere interpretata come subordinata finale in rapporto di coordinazione con la finale che la precede.

⁸⁸ Per meglio sottolineare la differenza tra le consecutive costruite col congiuntivo e le altre consecutive, alcune ricerche propongono l'aggiunta di un determinativo: sono da considerare consecutive finali quelle costruite col congiuntivo e sono consecutive reali le altre (Cfr. M. Avram, 1960, pp. 142-143).

mja (?) Nu lu buriro; kō dumnidzó lo minti limbile a lorū, lo le aloksi šo mintja a lorū. mja nu š-luā di urekle un ku alantu, tsi grja. (CD, WJ V, 249-71 b/11).

La presumibile funzione di giuntore consecutivo di *mja* non è l'unica possibile. Rimane sempre ipotizzabile anche quella, generalmente accettata, di congiunzione avversativa (cfr. DDA, s.v. *mea*²).

si (?) Mare moškōturo šo amanete li avémū fitšorli. ma vortosū tro nošo si avémū derto, kō fumelja nu este dato a porintsolōr ahtare dar (piškešo), si puato si fakō ku noš, kum si va [...] (CD, WJ IV, 151-15/8).

ti tra s-(nu)(?) Krištiñli, si akikōsitsō aiste zbūaro⁸⁹, tsi tra s-nu kōdetso tru urma a dušmanlui di demun. amu si vigljadzo⁹⁰ dimōndaro a hrištolui di kađo dzuō tru ayul vonyelu. (CD, WJ I, 48-XVI-55 b).

In entrambi gli esempi i presunti connettivi consecutivi *si* e *ti tra s-(nu)* potrebbero essere inventariati anche come finali, ma con sfumatura consecutiva. Va parimenti rilevato che la presumibile proposizione consecutiva *si puatā*, del primo esempio, determina nella reggente il sostantivo *dar (piškešā)* il quale compie la funzione sintattica di complemento oggetto.

3.6.2. Più di due terzi delle consecutive utilizzano il connettivo *di* (45 esempi; introduce il 70% delle subordinate consecutive). Seguono, come frequenza, *ti si* il quale insieme alle sue varianti è attestato in 14 esempi (21,5%) e *ti*, con quattro esempi (6,1%). Gli altri tre connettivi, *cāt^u*, *pān^u (šā)* e *tra s-*, sono stati attestati una sola volta ognuno⁹¹.

⁸⁹ Abbiamo corretto la trascrizione errata *spūaro*.

⁹⁰ Abbiamo corretto la trascrizione errata *vikliatsō*.

⁹¹ Precisiamo che nella cifra totale di 66 subordinate consecutive non abbiamo incluso quelle introdotte dai sei presumibili connettivi consecutivi inventariati sopra, 3.6.1.1.

3.6.3. Ad eccezione di due esempi introdotti da *ti s-* in MCM tutti gli altri 65 sono stati registrati in CD.

3.6.4. Mancano esempi in cui alla proposizione subordinata consecutiva venga associato un complemento circostanziale consecutivo, ossia non abbiamo riscontrato attestazioni della *duplice determinazione consecutiva*.

3.6.5. Per quanto riguarda la *topica* le reggenti anticipano sempre le subordinate consecutive (R + S).

3.6.6. La *pronominalizzazione* della subordinata consecutiva non viene registrata in TVA. Riteniamo tuttavia opportuno discutere lo 'status' degli avverbi *ahă't^u* e *aşă'te (aşîte)*, oppure *aşî*, registrati spesso nel 'corpus' inventariato. Agli esempi che li comprendono (cfr. *sopra*, 3.6.1., gli esempi introdotti dai connettivi *căt^u*, *păn^u* (*şă*), *ti si*, *ti ... si*, *ti ... s-*) possiamo aggiungere il seguente:

Mîa kara lu diðoksîá ş- a h ọ t ữ, tsi ku tuto ínima ş-ku tuto vrîarîa a luî si s-fako kriştin. (CD, WJ IV, 189-28/3).

A ragione è stato osservato che la diversa funzione sintattica che compie l'avverbio pronominale nella proposizione reggente (complemento modale) e nella frase (connettivo che introduce una subordinata consecutiva) dimostra che in questi casi non si tratta della pronominalizzazione della subordinata (Cfr. per il drom. M. Vulpe, 1973, p. 275).

La caratteristica dei cosiddetti 'correlativi' *ahă't^u* e *aşă'te (aşîte)* è che essi esprimono l'idea di superlativo. Talvolta la presenza superlativa della qualità indicata è solo suggerita come negli esempi:

Mîa lọ bogó sorbotorî, lọ bogó şọ afendzi, mîa a şọ t s e lọ fetse a diuîaîli, di s-fétsiro si si ñklinọ a íðulor. (CD, WJ V, 263-76 b/26).

Kotũ irîá prot apostolũ, a h ọ t ữ *ti fitseşọ ðèmun*, di z-di-deşọ Hristolu, *di-l bogarọ pri krutse*. (CD, WJ V, 283-84 b/20).

Più esplicita appare la presenza superlativa della qualità indicata quando si tratta dell'aggettivo (e non dell'avverbio, d'altronde omonimo) *ahă't^u*:

Nopóî irîá un afürũ tr-un munte [...] mîa a h ọ t ữ irîá kesedži şọ horómîũ, tsi nu putîá si triako nintsi unũ omũ pri-tu muntile atsélũ. (CD, WJ IV, 193-29b/5).

Infatti in questo esempio *ahă't^u* determina l'aggettivo *keseđi* ('hoţ' "ladro") e l'intera costruzione *ahă't^u irîá keseđi* significa *irîá multu keseđi* 'era foarte hoţ' "era un gran ladro".

Abbiamo registrato però anche esempi in cui l'avverbio pronominale è solo complemento circostanziale modale e non esprime l'idea di superlativo. Eccone uno con l'avverbio *aşî*:

Puate şọ s-h'ibọ uarfon ş-morátũ tru etọ aisto, a şî *puate si hibo*, tsi s-h'ibọ trọ noşọ şọ s-h'ibọ ş-trọ noî adžutórũ. (CD, WJ IV, 203-32 b/9).

3.6.7. In alcune attestazioni, quasi tutte introdotte dal connettivo *ti [...]* *s-*, la subordinata consecutiva è negativa. Eccone due esempi:

ti s- (nu) *Şọ kare va si akatsọ piste ş-va s-ti askultọ tsi s-nu fakọ lukorọ a demuńlor, [...] atsel va si ñkirðoşiasokọ amirorila din tserũ*. (CD, WJ I, 48-XV-55 b).

ti ... s- (nu) *Am kondu noî tru aisto banọ no eksumuluyi-símũ, va s-putémũ s-no kurómũ şọ amortiîle*, tsi noî s-nu no džudikọ tru amortiî [...]. (CD, WJ V, 209-46 b/17).

Precisiamo che la presenza della negazione non implica particolarità di costruzione rispetto alle subordinate consecutive affermative.

3.6.8. Abbiamo riscontrato sei esempi nei quali le consecutive sono coordinate fra loro. Eccone due:

Şọ ia si ndrîapse şọ s-lirtó, di si aksí, şọ si ayisí. (CD, WJ IV, 213-36/22)⁹².

⁹² Le due presumibili consecutive possono essere interpretate anche come subordinate causali o condizionali.

Șo luminaz-vo șo voi, ko eu avdzoi byatsia șo zgelirja di driptatiko a vastro, di mi alintși pri lokū, șo arovdai di tute, tsi-ni fetsiro. (CD, WJ V, 291-88/17).

La coordinazione avviene mediante la congiunzione copulativa *șă* senza ripetere il connettivo della subordinata consecutiva.

Una sola volta le consecutive concatenate non sono coordinate. Si tratta del seguente esempio in cui la prima subordinata consecutiva diventa la reggente della seconda:

Șo nu para lu diđoksia, kondu s-lu viado ku noșkontso niprok-sitsso sotsso, ko moňko șo bia șo așitse si-nvitsso ku noșli pri-la biare, pri-la kurvorile, pri-la afurare, șo ahotu, si dzokū, kotū s-fetse protū afurū tru munte, tsi nu putia si triako nintsi un omū prit kalja atsia. (CD, WJ IV, 191-28/19).

L'attestazione presenta interesse anche per la duplice presenza (nella reggente della prima consecutiva) degli avverbi 'correlativi' *așite* e *ahătu*.

3.6.9. Fra i giuntori consecutivi *di* è registrato anche con questa funzione da Th. Capidan (1932, p. 509). Nel DDA *di* è considerata preposizione, ma sia nell'elenco dei suoi corrispondenti in francese⁹³ sia negli esempi citati s.v. *di* si ritrovano anche funzioni di congiunzione (cfr. DDA, s.v. *di*, 61^o; 63^o, ecc.); è assente però quella di congiunzione consecutiva.

Un altro elemento introduttivo, l'avverbio *căt^u*, non viene registrato dal Capidan; nel DDA è inventariato senza che si indichi però il suo valore consecutivo (Cfr. DDA, s.v. *căt^u*).

Tutti gli altri giuntori consecutivi non vengono registrati nei lavori aromeni specifici.

3.6.10. Le subordinate consecutive possono esprimere altre sfumature circostanziali. Ai due esempi già citati (cfr. nota n. 92) possiamo aggiungere il seguente nel quale le consecutive hanno anche una sfumatura causale e/o condizionale:

⁹³ Ricordiamo che i lemmi aromeni registrati nel DDA hanno indicati i loro corrispondenti semantici in romeno e in francese.

Ama va z-dzotsēmū ko D. este nilutū, di no nilujaște ilia-kimū. (CD, WJ VI, 109-99 b/18).

Va parimenti rilevato che *di* è un connettivo a volte ambiguo, nel senso che può essere interpretato come giuntore consecutivo, finale, nonché coordinativo copulativo. Esempio:

[...] *mja disligas-vo ligotura di adoygomintu di trupuri, di vo skopatsso sūflite a voastre [...]* (CD, WJ V, 219-59 b/13).

Precisiamo che i contesti in cui *di* può essere analizzato pure come congiunzione coordinativa copulativa sono stati esclusi dalla nostra indagine.

3.7. La proposizione subordinata concessiva (38 esempi)

3.7.0. Molte delle ricerche che riguardano la lingua romena hanno rilevato, in modo implicito od esplicito, la sproporzione esistente tra il numero generalmente ridotto di subordinate concessive e il numero alto o molto alto di connettivi che le introducono⁹⁴. I dati offerti dal 'corpus' TVA confermano anche per l'aromeno la situazione che caratterizza il romeno antico o quello odierno (in quest'ultimo, però, a livello delle parlate); infatti ad un numero complessivo di 38 esempi corrispondono in TVA non meno di 23 giuntori.

3.7.1. La subordinata concessiva utilizza i seguenti connettivi: (*am*) *las-* (?), *că*, *căt^u* (con la variante *cătă*), *căt^u... si*, *fure că* (?), *ică cănkișdō si, iu* (?) *macăr că ... s-este că*, *macăr că si*, *macărⁱ că* (tu *ițido*) ... *ți s-*, *macăr di căt^u si*, *macăr itipasă ți s-*, *macăr ikișdō ... si*, *macărⁱ s-este că*, *macărⁱ si* (con la variante *macar ... si*), *ma căt^u*, *ma căt^u si*, *mēte că*, *s-este că*, *s-este că ... di*, *s-este că ... s-*, *ș-cānda si*, *ți*. Esempi:

(am) *las-* (?) *Amā va si dzotsi: atsēl este đaskal șo este omū tiñisitū.* am *las-h'ibō makār ayu, nopoi viagli-o tine iarba di fokū, viagli-o!*

⁹⁴ Cfr. M. Avram, 1960, pp. 171, 186; V. Bidian, 1972, p. 17; M. Vulpe 1973, p. 307.

- koṭro-tse šo áyili aṭ koḏzuto tru atsele lukre.* (CD, WJ IV, 175-22 b/24).
- că *Ma nu-l vedu, ko ȳara ntunikó, šo soha-
tja trikú.* (CD, WJ V, 279-84/2).
- căt" *Koṭu si irjái ȳaspe, li ti fitsešo eh'tru.*
(CD, WJ V, 283-84 b/19).
- că'tă *Mja koṭo este largo amarija, tsi adutse
tolázo, ku mare gojiléj unō ahtare, si dzo-
tsémü, ko trikú mja koṇdu s-vedzo, ma
n-adšundze alto tolázo.* (CD, WJ V, 229-63
b/15).
- căt" ... si *Šo koṭu si putémü, bunu si fátsimu; [...]
šo koṭu nihjamü si h'ibo, ma s-ibo ku
tuto inima dato, si nu h'ibo tro alovdare
[...]* (CD, WJ VI, 109-99/25).
- fúre că (?) *Šo nopóĵ fure ko nu este lókulu tro pri
askúmtaluĵ, metse ko o fátsimü elejmosi-
nja ašikaréje iljakimu, ku mare frumiñatsō
di tru inimo kurato si h'ibo [...]* (CD, WJ
VI, 113-101/18).
- ică cänkışdó si *Mja di atsiá mvitsare a luĵ va si-lĵ si
muštinjadzo, ikō koṇkišdó si are aflatō
ȳramō arukato, mja atumtsja va si spunō
moñle š-koṇdilu, kare o-are skriirato.* (CD,
WJ V, 201-43 b/21).
- ĵu (?) *Š-altso nérgu pritu etō tra s-li fakō si si
ñkatšo šo ĵu š-au vřariĵo tra si s-la šo si
nmpartō un ku alantu.* (CD, WJ I, 32-VI-
50 b).
- macăr că ... s-éste că
macăr (ítipasă) ři s- *Mja makar ko vōru afendu s-este ko are
lūato tsivá zítima, makar itipasō tsi
s-h'ibo di bisjarikō, mja atumtsja va s-l-ĵa-
sō dininte.* (CD, WJ V, 201-43 b/24).

- macăr că si *Mja šo atsiá moñō, tsi are afurato makar
ko si aľo tsivá laḏoșito [...] mja atumtsja
va si spunō sñguro atsiá guro, kare atsele
mpiltiturĵ, tsi sñguro š-li are mpilitō, di
š-li are grito.* (CD, WJ V, 201-43 b/27).
- macăr' că (tu řido)
... ři s- *As kořtómü makar unō bunō fitsere kurato
[...] si spunémü makar unō burito di tute
portsōle, s-h'ibo unō bunĵatsō tru bana a
nūastro, mákari ko tu itsidó vroșto, tsi
s-h'ibo, ka tru 40 di ań ka tru 50 di ań
ka tru 60 di ań, makar di koṭü s-h'ibo
ma tru bana a noastro unō ahtare dzuō
spuso šo un ahtare sohatü, kare va s-h'ibo
di-a-kutótaluj doruito tro dumnidzō.* (CD,
WJ V, 211-47/24).
- macăr di căt" si *Si ařavdō š-ku mare dokso, mákar ikišdó
munduir[ĵ] si aĵbo, š-nopóĵ si s-dokso-
sĵaskō la dumnidzō.* (CD, WJ IV, 163-
19/8).
- macăr' s-éste că *Mákari s-este ko au skȳaso tsivá zborü
tro vōro řiato tro řoĵ, di l-si frōnse tih'ĵa
mja tora atsélü omü si askunde.* (CD, WJ
V, 201-44/6).
- macăr' si *Makari si z-badzi kľapa di gušo, makar
tru tšonušo si torńi, makar ka Moisin
si tšonĵi porĵasińi patrudzoťsi di dzole, šo
si a[ĵ] kake šo ih'triľe pri tsinivá, nafile
tso este, šo kiritšune tso este tuto.* (CD,
WJ VI, 169-123 b/1).
- ma căt" *Š-ma koṭü o-řukaro si kado pri bisjarikō
mja katra ľo si šutsō noṗuđiřaluĵ, di vátoño
amirō [...]* (CD, WJ VI, 137-111/14).
- ma căt" si *[...] koťsé ma koṭü si askundzo unü*

- stepsu, *atsél va s-fiatò alte kama marì amòrtî, kakum este griito.* (CD, WJ IV, 225-40 b/27).
- méte că *Amü ma mõntsi şo z-biaï, kakümü ai mõñkatò ş-ai biutò alante dzòle, şo tora aşotse si mõntsi şo s-biaï, metse kò este şiarò di poriasini.* (CD, WJ VI, 163-121b/3).
- s-éste că *S-este kò ts-askundzò tora aųatse vorò amòrtie, am akulotse va si o viadó tutò eta.* (CD, WJ IV, 221-39/9).
- s-éste că ... di } *Şo s-este kò uáspile di ti ñgoşoiaşte, şo s-este kò pròmaticolu ti ñgoşoiaşte, şo s-este kò ti ñgoşoiaşte mitrupolitul, şo s-nu li askultşo, tra s-biaï multu; kòtro-tse şo s-este kò va s-tsò si nviařo atumtsia, amá mone va s-ti alavdò [...]* (CD, WJ VI, 151-117/5).
- s-éste că ... s-
- ş-cánda si *Fure kò nu li dai a uárfonlu[i] nu lu azná [...] kòtrotsé ş-kanda si fatsi unò níle di eleimisine, makò ti aloydaşo, tute kiròşune tsò şontu.* (CD, WJ VI, 113-101/7).
- ti *Elü aşo va si s-dzokò, kò tsi řale ai faptò, nõpóï ai faptò ş-lukru bun doksisitü kòndu arşonja u ai agorşotò şo ai vinitò la mine tra s-ti eks~seşti [...]* (CD, WJ IV, 217-37 b/17).

3.7.1.1. Quantunque siano numerosi, molti dei connettivi concessivi possono essere raggruppati intorno a tre "nuclei": *macár* (con otto possibilità combinatorie attestate in undici esempi), *s-éste că* (attestato da solo in 4 esempi ai quali si devono aggiungere due possibilità combinatorie, *s-éste că ... di* e

s-éste că ... s-, riscontrate in altri tre esempi) e *căt*^u (attestato due volte insieme alla variante *cătă*; forma però altri tre connettivi registrati in cinque esempi). Unitamente ai loro composti i tre "nuclei" introducono 25 esempi il che rappresenta il 66% delle subordinate concessive.

Anche senza dare un'importanza eccessiva ai 14 connettivi riducibili, in un certo senso, solamente a tre "nuclei", rimangono comunque altri nove connettivi, molto diversi tra loro. Tentando di interpretare la analoga situazione registrata nella parlata dell'Oltenia della lingua romena, V. Bidian (1972, p. 17) spiegava l'assenza di un connettivo "tipico" per le concessive mediante la loro bassa frequenza. La spiegazione, che teoricamente potrebbe essere adoperata nel nostro caso, non ci sembra pertinente, almeno per l'aromeno. Infatti, va precisato che anche le attestazioni contenenti subordinate locali sono poche il che non impedisce però l'esistenza di un connettivo tipico, *ju*, registrato d'altronde anche in altre strutture come quelle avverbiali locali (*jukişdó*, ecc.) (Cfr. *infra*, 3.8.). Pensiamo che si tratti non tanto della ridotta circolazione della subordinata concessiva quanto del fatto che essa esprime un tipo di rapporto circostanziale complesso e a volte ambiguo, nel senso che è vicino al rapporto condizionale e causale. Questo fa sì che è difficile arrivare a un giuntore concessivo tipico, cioè specializzato, diffuso nei vari registri della lingua, e anche per l'aromeno l'inventario dei giuntori concessivi presenta notevoli differenze in TVA rispetto a BGr e BA (Cfr. anche *infra*, 4.7.1.).

La struttura e l'utilizzazione dei connettivi già elencati sopra, 3.7.1. ci permettono di fare delle osservazioni su alcuni di essi che saranno analizzati uno alla volta.

3.7.1.1.1. (am) las- (?)

La funzione di giuntore concessivo dell'elemento *lās-* (eventualmente del raggruppamento *am las-*) non è molto chiara. Il Capidan (1932) non lo registra. Nel DDA (s.v. *lasi*, *las'*, *la'*) troviamo il seguente etimo per *lās-*: < *lasi s-* < *las* + *asi*; sempre nel DDA, s.v., *asi* viene glossato con "fie" "que, soit" e ha come etimo *ἄσῃ*. Sia *lasi* che *las-* sono registrati nel DDA come lemmi invariabili, senza però indicazioni riguardanti la loro collocazione morfologica, ossia senza indicazioni sulla

loro appartenenza ad una certa parte del discorso (verbo, avverbio, congiunzione, ecc.). Il fatto che T. Papahagi abbia tradotto nel drom. l'elemento *las-* con una forma verbale di imperativo, "lasă", non ci aiuta molto; ricordiamo che anche in altre occasioni, cioè quando si tratta di elementi la cui funzione di congiunzione è certa, questi non sono registrati nel DDA come elementi a sé stanti e trovano equivalenze nella traduzione di T. Papahagi, nelle forme verbali del drom.⁹⁵ Uno degli elementi che è compreso nell'etimo di *las*, ossia *as*, viene registrato in MCM come congiunzione e viene spiegato dalla Caragiu (1962, p. 124) mediante il drom. *să*.

Tra le due possibili interpretazioni di *las-h'ibă* (cioè: "lasă să fie" oppure "chiar dacă ar fi") il senso generale del contesto ci determina a preferire la seconda poiché ci sembra abbastanza esplicito il contenuto concessivo espresso. Si tratta comunque di una costruzione il cui processo di 'grammaticalizzazione' come connettivo concessivo è appena all'inizio nell'epoca.

3.7.1.1.2. *că'tă*

Abbiamo interpretato *că'tă* come variante di *căt* poiché pensiamo che nell'esempio citato *că'tă* sia avverbio e non aggettivo. La forma avverbiale *că'tă* (apparentemente accordata in genere, numero e caso col sostantivo *amărija*) si potrebbe spiegare come errore nel testo CD, dovuto al traduttore, o come errore di trascrizione.

3.7.1.1.3. *füre că* (?)

Rispetto a quelle precedentemente analizzate, le difficoltà che concernono il connettivo *füre că* sono di natura diversa. Infatti non si tratta più del problema del giuntore presumibile o reale oppure di questioni formali: in questo caso le perplessità riguardano la possibile interpretazione di *füre că* pure come connettivo condizionale, anche perché *füre că* è un connettivo prevalentemente condizionale. Si potrebbe pensare ad una

⁹⁵ Pensiamo soprattutto all'elemento *s-éste că*, glossato a volte tramite il drom. "dacă ar fi că" e a volte solo mediante la congiunzione condizionale "dacă".

sua collocazione tra i giuntori concessivi in quanto nella frase in cui viene attestato segue, subito dopo la presumibile concessiva, una concessiva vera e propria introdotta dal giuntore *méte că*. La prova è però solo parzialmente pertinente poiché abbiamo registrato esempi, come il seguente, in cui le concessive introdotte da *macăr si* e *s-éste că* sono coordinate, mediante la congiunzione copulativa *e*, con la subordinata condizionale che utilizza lo stesso connettivo *s-éste că*, ma con valore condizionale:

Nopôj şo altu, mákar si h'ibô ikô mo-sa, ikô tatu-so bonaro ku dimondorô al dumnidzô, şo s-este kô s-fétsirô muköete di s-polo Korsia tuta-una şo si s-kumnikô tuta-una, e s-este kô nu si au faptô muköete trô fumialia a lor, mia tr-atsia va s-h'ibô disdzudikats. (CD, WJ IV, 155-16/9).

3.7.1.1.4. *ică cănkışdô si*

Nella sua struttura possiamo identificare la congiunzione *ică*, all'origine coordinativa disgiuntiva⁹⁶, l'avverbio relativo *cănkışdô* il cui senso di base è "oricînd"⁹⁷ nonché la congiunzione *si*, morfema del condizionale. L'utilizzazione dei pronomi, degli aggettivi e degli avverbi indefiniti per esprimere il rapporto sintattico concessivo è nota nelle ricerche che riguardano il drom.⁹⁸ Anche l'abbinamento tra una congiunzione coordinativa disgiuntiva e un avverbio indefinito, abbinamento che può sembrare insolito, si inquadra di fatto nella tendenza generale della lingua romena di adoperare questa modalità di rinnovamento dei suoi connettivi concessivi⁹⁹. Ecco perché abbiamo considerato che il senso complessivo della costruzione *ică cănkışdô*, mai registrato nei lavori finora esistenti per l'aromeno, è quello di "indiferent cînd", ossia concessivo.

⁹⁶ Cfr. DDA, s.v. *ică*: conj. "sau" — < *i*² + *că*.

⁹⁷ Cfr. DDA, s.v. *cănkışdô*: adv. "oricînd" — < *cănd* + l'albanese *qysh* + l'albanese *do*.

⁹⁸ Cfr. M. Avram, 1960, pp. 171-172; *Gr. Acad.*, 1966, II, p. 328; M. Vulpe, 1973, p. 310.

⁹⁹ Cfr. M. Avram, 1960, p. 184.

3.7.1.1.5. *ju* (?)

Nell'esempio registrato, *ju* può essere analizzato in due modi diversi: a) come connettivo concessivo; b) come connettivo locale. Nella seconda ipotesi si sottintende la proposizione ellittica **šă nérgu* quale reggente della presumibile locale *ju š-au vriárja*. Trattandosi di un'unica attestazione entrambe le ipotesi sembrano pertinenti.

3.7.1.1.6. Per quanto riguarda le osservazioni sui connettivi che comprendono nella loro struttura l'elemento *macár*, abbiamo pensato di raggrupparle perché si riferiscono generalmente a più di un connettivo; in tal modo si evitano la dispersione del commento e le ripetizioni.

Innanzitutto dobbiamo rilevare la tendenza verso il cumulo di elementi, spesso sinonimi tra loro, il che determina la formazione di giuntori ridondanti o addirittura pleonastici come *macár¹⁰⁰ s-éste cá* oppure *macár cá ... s-éste cá*.

Nella struttura di alcuni giuntori va pure notata la presenza degli elementi pronominali od oggettivali indefiniti *ítipasa*, *ítido* ed *ikišdó*. L'origine greca del pronome indefinito *ítipasa* è indubbia¹⁰⁰, ma la sua registrazione nel DDA col significato di "oricine" crea delle perplessità: almeno nell'esempio che abbiamo citato il senso è quello indicato dal Capidan (1932, p. 430), ovvero "orice". Gli aggettivi indefiniti *ítido* e *ikišdó* rimandano interamente o solo parzialmente ad un etimo albanese¹⁰¹.

3.7.2. Come coonnettivi a sé stanti, i soli che superano la frequenza di due attestazioni, sono *macár si* (*macár ... si*), con cinque presenze e *s-éste cá*, con quattro. Va però precisato che in queste cifre abbiamo incluso, contandoli però separatamente, anche gli esempi che comprendono più di una concessiva, introdotta da un unico connettivo.

¹⁰⁰ Cfr. DDA, s.v. *ítipasa*: invariabile "oricine" < εἴτε "soit (que)" + πᾶσα "tout; chaque".

¹⁰¹ Cfr. DDA, s.v. *ikišdó*: "oricare" < alb. *kushdó*. Per *ítido* il DDA non indica l'etimo, ma rimanda ad altri lemmi simili: *cárekišdó*, *cáreřido*, *ikišdó*, ecc. Possiamo identificare comunque nella sua struttura l'elemento *do*, certamente di origine albanese.

Consideriamo irrilevante indicare la frequenza degli altri connettivi, frequenza che varia tra una e due attestazioni.

3.7.3. Tutti gli esempi sono stati registrati in CD, perciò non si può parlare neppure di una minima circolazione in CU, DM e MCM, dei connettivi elencati *sopra*, 3.7.1.

3.7.4. Per quanto riguarda la topica notiamo una certa preferenza per quella in cui la subordinata concessiva precede la reggente (20 esempi) rispetto alla topica R + S (otto esempi). Nel resto di dieci attestazioni la concessiva viene interposta tra un elemento della reggente (di solito il connettivo che introduce quest'ultima) e la reggente stessa¹⁰². Nel seguente esempio:

L'arto-me, djamne, šo stipsiđ, dumnidzale, mi aplonisiđ [...]
mja š-mine tr-atsiđ plo[n]gu šo zđilesku, ma vređ-me šo apru-
kime nođođ ko nu ti askultađ. (CD, WJ VI, 93-93 b/1)

è proprio la topica il fattore determinante che permette l'analisi della proposizione *cá nu ti ascultađ* come concessiva e non causale; infatti un suo presumibile collocamento subito dopo la preposizione *šă zđilesku* la trasformerebbe in subordinata causale.

3.7.5. Non abbiamo riscontrato casi in cui alla subordinata concessiva venga associato il complemento concessivo.

3.7.6. In quasi il 40% delle attestazioni, nella reggente si trova un correlativo espresso mediante le congiunzioni *šă* (copulativa) e *mja* (avversativa). Talvolta proprio la presenza del correlativo è decisiva per l'identificazione della subordinata concessiva, come nell'esempio:

Šo izmikare, s-este ko ađ nakse, š-atsele si nu li tsoňi,
ma s-li aznešti. (CD, WJ IV, 173-22/15).

Infatti il correlativo *š-* collocato all'inizio della reggente ci determina ad interpretare la proposizione *s-éste cá ađ náxe*

¹⁰² Per gli esempi di tutte e tre le categorie di topica cfr. *sopra*, 3.7.1.

quale concessiva e non condizionale. Va anche precisato che in questi casi *ș-* si allontana dalla sua funzione di congiunzione copulativa per avvicinarsi a quella avverbiale, traducibile in drom. con "tot(uși)".

Nell'esempio: [...] *ayrîñî*, tsi suntu ayrîñî, *ș-nopóî fumealîa nu ș-o laso*, a *noșkontso totóñî mōñkō șo bîa* [...] *e fitșorli a luî mor tro pone șo li innō gol ș-dispulatso*. (CD, WJ IV, 149-146 b/18),

lo stesso correlativo *ș-*, nonché il senso generale del contesto, ci inducono a considerare concessiva la proposizione *ti sântu ayrîñî*. Rileviamo pure che si tratta di una frase con una costruzione particolare in cui il soggetto della reggente, *ayrîñî*, viene seguito dalla subordinata concessiva nella quale *ayrîñî* viene ripreso quale sostantivo che accompagna il verbo copulativo *sântu*, per formare il predicato nominale *sântu ayrîñî*.

Raramente abbiamo registrato esempi col correlativo avverbiale *năpóî* nella reggente:

Elî așó va s-dzokō, kō tsi rale ai fapto, n o p ó î aî fapto ș-lukru bun doksisîtu kōndu arșonîa u aî agorșoto [...] (CD, WJ IV, 217-37 b/17).

3.7.7. La coordinazione delle subordinate concessive che determinano la stessa reggente viene realizzata:

a) mediante la congiunzione copulativa *șă*, senza che la seconda proposizione ripeta il suo connettivo concessivo:

Aîa nu ti va D., nu ti apruake D., makár si aî fapto ș-tro sffitû, șo sōndzile si s-verșo, makō nu avuseșo imirîatsō pri tine, nu ti va D. ilîakimu. (CD, WJ VI, 167-122 b/11).

b) mediante la congiunzione *șă*, ripetendo però anche il giuntore concessivo (cfr. sopra, 3.7.1. le prime tre proposizioni nell'esempio citato per i connettivi *s-éste că ... di* e *s-éste că ... s-*).

c) tramite la giustapposizione; le concessive conservano i loro giuntori (cfr. sopra, 3.7.1., l'esempio citato per il connettivo *macár si* e la sua variante *macár ... si*).

Non mancano neppure le attestazioni in cui la stessa reggente viene determinata da più concessive che utilizzano con-

nettivi diversi (cfr. sopra, 3.7.1., l'esempio citato per i giuntori *macárî căt^u ițidó* e *macár di căt^u s-*).

3.7.8. Possiamo affermare, senza esagerare, che, ad eccezione di *méte*, la cui funzione di congiunzione concessiva viene riconosciuta dal Capidan e dal DDA, gli altri numerosi giuntori non sono mai stati registrati come giuntori concessivi. Va tuttavia precisato che alcuni di essi (*că, că'tă, fúre că, ma căt^u, s-éste că, ți*) sono attestati in vari lavori ma con altri valori che quello concessivo. Parimenti nel DDA troviamo anche un esempio col connettivo *macárim si* (cfr. DDA, vs.. *mácar, macárim*) spiegato tramite il drom. "chiar dacă", cioè come giuntore concessivo; si tratta però di una variante rispetto all'elemento *macár si* da noi registrato.

3.8. La proposizione subordinata locativa (19 esempi)

3.8.1. I connettivi utilizzati dalle subordinate locative sono: *îu* (attestato anche con la variante *îuo*), *îu ... s-*, *îukișdó ți*, *îukișdó ți si*, *îutidó* e *ți (?)*. Esempi:

îu *Am tora tutō a nuastro tiknire șo đoroșire s-h'ibō aplikatō îú este aistō gîniatsō* [...] (CD, WJ IV, 207-34/17).

îuo *Șo Zaharia o lo ș-o bogó tru aya δεσμα, akulotse îuo este aya ayuluî lokû*. (CD, WJ VI, 107-99/2).

îu ... s- *Ma îu va s-h'ibō adunato tutîputîa a vōastro atsîe va s-h'ibō șo înimile a vōastre*. (CD, WJ V, 233-64 b/26).

îukișdó ți *Ma avdzotso tsi dzotse ayul Juan đeóloγos. tru alogare pri-tu tsitotso îukișdó tsi nêrdzîa, totuna đidokșîá*. (CD, WJ IV, 189-27 b/26).

îukișdó ți si *mîa tatul nu este borzli* [...] *ma șo s-li nriabō tro a lorû ñkisire, șo s-li akikōșîaskō tro tutō, koñû bilé ș-tro diñ kaso, ș-tro pri-di akulîá, îukișdó tsi si s-dukō, kōndu va si îaso h'îlu diñ kaso, ku kare va si si aflō sotsû*. (CD, WJ IV, 171-21 b/24-22/2).

ĩuĩidó Gră'ndinea, bruma, ĩuĩido se cadă asparde frăndile
și pomu. (DM, 153).

3.8.2. Alla proposizione subordinata locativa viene spesso associato, nella reggente, un complemento di luogo, espresso mediante gli avverbi *aculóte* e *aťe*:

Mĩa așotse ku friko ș-ku kutrumurare il lipsiá, tsi si nárgo
a k u l o t s e, ĩu iriá řugul șo fokul. (CD, WJ V, 221-60/18).

Mĩa askitřulu Efřimřu vine a t s i e, ĩu este tora tru mo-
nořtřu. (CD, WJ VI, 137-111 b/10).

Lo stesso avverbio *aculóte* lo abbiamo identificato negli esempi precedentemente citati (cfr. *sopra* 3.8.1.) nei quali le subordinate di luogo sono introdotte dai connettivi *řuo, řu ... s-* e *ťi*. La frase la cui subordinata locativa utilizza il giuntore *řukiřdó ři si* contiene nella reggente un complemento circostanziale di luogo espresso tramite una variante dell'avverbio *aculóte*, ossia *aculiá*, accompagnato da due preposizioni: *pri di aculiá*.

In tutti i contesti che registrano *aculóte* nella presumibile funzione di complemento di luogo esso precede la subordinata locativa; ciò permette anche un'interpretazione diversa, in cui *aculóte* si potrebbe raggruppare col connettivo *řu(o)* della proposizione subordinata, formando insieme la locuzione *aculóte řu(o)*. Il solo criterio pertinente per poter stabilire se si tratta o no di una locuzione è quello della *pausa intonazionale* (M. Vulpe, 1973, p. 197), purtroppo inoperante¹⁰³ per il 'corpus' di testi che abbiamo usato; di conseguenza entrambe le soluzioni rimangono valide.

3.8.3. Generalmente la reggente precede la subordinata locativa. Quando però la topica è R + S abbiamo registrato contesti che contengono delle costruzioni in un certo senso simmetriche, in cui la subordinata locativa viene introdotta dal giuntore *řu* oppure da *řu ... s-*, mentre la reggente è preceduta dagli avverbi relativi *aculóte* e *aťe*:

¹⁰³ Cfr. *sopra*, 3.1.1.2.1.1., nota 71.

[...] ĩu s-fatse panayiru, a k u l o t s e n o i nárdzimă.
(CD, WJ I, 26/II 48 b).

ma řu va s-h'ibó adunato tutřputřa a vóastro a t s i e
va s-h'ibó řo ĩnimile a vóastre. (CD, WJ V, 233-64 b/26).

Aculóte e *aťe* rappresentano, in questi esempi, la *pronominalizzazione progressiva* della subordinata locativa. Va parimenti osservato che tra *aculóte* e *aťe* non sembrano esistere delle differenze sintattiche o semantiche né negli esempi in cui abbiamo attestato la pronominalizzazione della subordinata locativa né in quelli precedentemente citati (cfr. *sopra*, 3.8.2.) in cui i due avverbi hanno la funzione di complementi di luogo¹⁰⁴.

3.8.4. Dal punto di vista della frequenza, in 13 esempi su 19 abbiamo registrato il giuntore *řu* (10 attestazioni) o la variante *řuo* (3); *řuĩidó* e *řu ... s-* sono attestati due volte ciascuno ed una sola volta *řukiřdó ři* e *řukiřdó ři si*. La maggior parte delle subordinate di luogo, 17 per la precisione, sono presenti in CD, mentre solo due esempi, entrambi introdotti dall'avverbio indefinito *řuĩidó*, si trovano in DM.

3.8.5. I connettivi *řukiřdó ři* e *řukiřdó ři si* non vengono registrati in nessuna ricerca che riguarda solo/o anche l'aromeno.

3.9. La proposizione subordinata di relazione (limitativa) (4 esempi?)

3.9.0. Si tratta di una classe di proposizioni circostanziali subordinate, non identificate di solito come classe a se stante nelle grammatiche dell'italiano¹⁰⁵. Secondo la *Gr. Acad.* (1966, II, p. 320) "La proposizione circostanziale di relazione

¹⁰⁴ Negli esempi citati in cui *aculóte* e *aťe* sono sinonimi non solo sintattici ma anche lessico-semantiche, la situazione dell'aromeno è diversa da quella del romeno (cfr. M. Vulpe, 1973, p. 195) o da quella di altre lingue romanze, per esempio dal francese (Cfr. É. Benveniste, 1971, pp. 301-309).

¹⁰⁵ Va tuttavia precisato che a livello della sintassi della proposizione viene rilevata anche in italiano l'esistenza del complemento di relazione, specialmente collegato al cosiddetto 'accusativo alla greca'.

indica un oggetto o un'azione alla quale si limita l'azione della reggente essendo equivalente ad un complemento circostanziale di relazione". Proprio per sottolineare il carattere limitativo di tale proposizione nel denominarla adoperiamo l'abbinamento dei due termini: di relazione e limitativa.

L'identificazione della subordinata di relazione (limitativa) in TVA è stata difficile non tanto per la sua frequenza estremamente ridotta, quanto soprattutto per l'assenza di esempi la cui interpretazione potesse essere univoca.

3.9.1. Le subordinate di relazione (limitative) utilizzano presumibilmente i seguenti connettivi: *di* (?), *di s-* (?), *si* (?) e *tra si* (?). Esempi:

di (?) *Vinitso, vluisisli a tátului a nuj, ñkirðositsø étima di amirorile tsi v-o fétsitü [...] kotsé afumitós fuj, šø-ñ de(di)tü di moñkaj;* (CD, WJ IV, 201-32/11).

di s- (?) [...] *di súflitü müarte lo, nu di trupü; koþro-tse si aflø ku roj sotsø šø si udisi ku noš, di s-duse tru munte šø este protü hoþomitü.* (CD, WJ IV, 191-28 b/7).

si (?) *mja son boržlatsø*¹⁰⁶ *niñko si aduno gaileje tro bunø banø s-lo da z-bonjadzo;* (CD, WJ IV, 151-15/2).

tra si (?) *Mja avdzoþsø šø s-vø fatsis mukøete tra si askul-tatso di sriiþoþø al dumnidzø.* (CD, WJ IV, 189-27 b/23).

3.9.1.1. In tutti gli esempi citati, accanto all'interpretazione proposta, sono parimenti valide altre interpretazioni: completiva diretta (oggettiva) per il primo esempio; consecutiva oppure coordinata copulativa per il secondo; completiva indiretta per il terzo; consecutiva per il quarto.

¹⁰⁶ G. Weigand registra la parola con la trascrizione *boržlatsø*; poiché non sappiamo dell'esistenza di una tale variante fonetica abbiamo preferito sostituirla con *boržlatsø* (Cfr. DDA, s.v. *borže*; l'etimo è il turco *bordj* "dette").

3.9.2. Trattandosi di esempi unici e per di più ambigui, qualsiasi altra considerazione sulla loro topica, sulla loro frequenza, ecc., è superflua.

3.10. *La proposizione subordinata strumentale* (2 esempi)¹⁰⁷

3.10.1. Nei due esempi registrati vengono utilizzati i connettivi *cä'te* e *cu þi* (?):

cä'te *Køte lakriñi versu pri lokü, vrja s-(h')ibo mare fontono di-tru oklili anej.* (CD, WJ V, 279-83 b/2).

cu þi (?) *Mja ahøtü va z-vø h'iy eþ a vao eþharistisitü ku tsi ma bune zþaro þate a tutulörü aksire, koþbile si-l si bago insuš sfñgurü, vødeje* (?), *tsi lo si dimondo a lorü.* (CD, WJ IV, 203-32 b/27).

4. *La subordinazione circostanziale ipotattica in BG e BA*¹⁰⁸

4.1. *La proposizione subordinata causale* (67 esempi in BG; 1373 esempi in BA)¹⁰⁹

¹⁰⁷ Questa è l'ultima classe di subordinate circostanziali ipotattiche registrate in TVA; con la subordinata strumentale termina logicamente anche la descrizione che riguarda il 'corpus' TVA. Abbiamo preferito collocare le conclusioni per TVA alla fine dell'intero lavoro, ossia alla fine della descrizione concernente BG e BA; in tal modo si possono inserire pure delle considerazioni diacroniche nei limiti consentiti dalle riserve già accennate nell'introduzione (Cfr. *sopra*, 2.2.1.1.).

¹⁰⁸ Per la descrizione del materiale utilizzato, ossia BG e BA, e per l'opportunità di raggruppare nell'analisi due tipi di testi abbastanza diversi tra loro e anche stampati a distanza di quasi cento anni l'uno dall'altro, si veda *sopra*, 2.1.1.1.2., 2.1.1.1.3. e 2.1.1.1.4. Va tuttavia precisato che nello stabilire l'inventario dei connettivi e nell'identificare gli esempi che li comprendono, abbiamo separato BG da BA.

¹⁰⁹ Generalmente, la frequenza delle varie specie di subordinate circostanziali non coincide in TVA in BG e in BA. Così, per esempio, nella gerarchia della frequenza in TVA sono da collocare al primo posto le subordinate causali seguite da quelle finali e temporali. In BG la graduatoria è: temporali, causali e finali, mentre in BA le temporali precedono le finali e le causali. Per rendere più agevoli i riferimenti ai richiami e ai commenti in cui vengono comparati il 'corpus' TVA con BG e BA, abbiamo unificato convenzionalmente tale gradua-

4.1.0. La descrizione e l'analisi delle causali saranno strutturate anche per l'Ottocento e l'inizio del Novecento tenendo conto della distinzione stabilita tra le *causali propriamente dette* e quelle *condizionali* e ritenuta pertinente per il 'corpus' TVA (cfr. *sopra*, 3.1.0.). Va tuttavia precisato che per BG (cfr. *infra*, 4.1.1.) abbiamo rinunciato a tale distinzione a causa dell'assenza di attestazioni per le causali condizionali.

4.1.1. Le subordinate causali utilizzano in BG i seguenti connettivi: *cára*, *catrîți*, *cî*, *cî ... si*, *cî cándá*, *dicúm^u*. Esempi:

cára Cara u fece multe ori ingljînândalui, *dukirâ cá este mentsunosu*. (BG, 197/17).

catrîți Atuncea vizu Dionysiulu cá nu è scumpu inveçlu ci *cunparâ*, *catrâ* ci lji scâpâ bana. (BG, 204/30).

cî Domni! eu aflu *trâ gjine si nu se ducâ ne unu ne alantu*, *câ* di doilji nu nji se umple ocljulu. (BG, 198/10).

cî ... si Nu ai *fricâ dashuru ameu*, *câ seste cá jine luplu*, *va si lu vatamâmu cu sula aista di heru*. (BG, 193/22).

cî cándá *Trâ acea statu insusu shi injura niellu*, *câ canda lij cuturbura apa di nu lu lasa si bea*; (BG, 196/3).

dicúm^u *Câtrâ care acelu dicum era ingljinericu shi disfaptu tru sburire, lji zise [...]* (BG, 199/5).

4.1.1.1. L'analisi dei connettivi delle causali in BG ci permette di fare le seguenti osservazioni:

a) *cî cándá* è una locuzione congiuntiva formata dal connettivo tipico delle causali, cioè *cî*, e l'avverbio *cándá* (utilizzato, però, in altri enunciati anche come congiunzione), avverbio che ha, originariamente, funzione temporale e modale¹¹⁰.

toria tenendo conto della successione stabilita nella prima parte della ricerca cioè in quella in cui è stato analizzato il TVA.

¹¹⁰ Il passaggio dalla funzione temporale e modale a quella causale non deve sorprendere. Anticipando, rileviamo che anche *cum^u*, connettivo tipico delle modali, introduce 39 subordinate causali in BA (Cfr. *infra*, 4.1.2.1.).

Nell'esempio citato *cî cándá* introduce presumibilmente una *causale ipotetica (irreale)*¹¹¹;

b) il giuntore *catrîți*, scritto in BG *catrâ ti* e registrato da P. Papahagi nel vocabolario che accompagna BG con la forma *catra ti*, non è che una variante fonetica di *câtrâțe* e *cîtrîți*. Pensiamo che si tratti solamente di una variante ortografica dovuta non tanto alle inconseguenze del Boiagi nella trascrizione fonetica, quanto al suo desiderio di 'latinizzare' l'aromeno, eliminando, laddove considerava possibile farlo, i suoni non latini [ă] e [î]¹¹²;

c) tra i connettivi elencati non abbiamo inserito *cáre*, presumibile variante fonetica di *cára*, attestato nel seguente esempio:

cáre *Aeri dimaneacă vine unu dishcljisu omu di fara amea la mine, care era cu muljere shi fumelje, ma care era pre ruzinâ vine la mine si caftâ ajutoru*. (BG, 206/25).

Va precisato innanzitutto che il lemma *ruzinî* non viene registrato nel DDA nel quale si trova solo *ruziure*, glossato 'ruinare' "action de ruiner" (Cfr. DDA, s.v.); tuttavia il lemma si ritrova nel vocabolario redatto da P. Papahagi e collocato alla fine di BG. Esso viene 'tradotto' in romeno mediante i termini 'rugină; ruinat' (cfr. BG, p. 296), così che le difficoltà attinenti l'intelligibilità del testo possono essere considerate risolte. Il motivo che ci ha determinati a non registrare la variante *cáre* riguarda una certa ambiguità dell'enunciato nel quale la proposizione *cáre erá pre ruzinî* potrebbe essere interpretata non solo come subordinata causale ma anche come attributiva.

¹¹¹ La causale ipotetica (irreale) viene caratterizzata in questo caso da elementi pertinenti sia sul piano formale (il connettivo *cî cándá*) sia su quello semantico in quanto esprime una causa ipotetica, irreale. Trattandosi però di un unico esempio, non si può tentare una definizione o un'analisi più particolareggiata della causale ipotetica.

¹¹² Cfr. l'introduzione di P. Papahagi in BG, pp. XIV-XV. Come argomento in tal senso possiamo citare tante altre varianti attestate in BG: *campu* (per *cimpu* o per *câmpu*), *cane* (per *cîne* o per *câne*), *cantu* (per *cintu* o per *cântu*), *catu* (per *cit^u* o per *câit^u*), ecc.

4.1.1.2. Come frequenza *cî* può essere considerato il connettivo tipico delle causali in BG: è infatti attestato in 51 esempi, ovvero introduce il 76,1% delle subordinate causali; seguono *cára* (14 esempi; 20,8%) e *catrîți*, *cî cânda*, *cî ... si* e *dicúm*, ognuno con una sola attestazione.

4.1.1.3. In 54 esempi la reggente precede la causale, mentre solo in quattro la causale precede la reggente. Nelle altre nove attestazioni la causale è intercalata tra un elemento appartenente alla reggente e la reggente stessa. Va però rilevato che generalmente esistono delle restrizioni per ciò che riguarda la topica utilizzata dai connettivi causali. Così, tranne che in un caso, *cî* registra la topica R + S. Ecco l'eccezione:

Câ este dispuljatâ fârâ stranje, va si spunâ, câ omlu cando se neashte este dispuljatu, shi cando moare civa cu elu lja. (BG, 201/31).

Si tratta però di un esempio nel quale la subordinata causale introdotta da *cî* può essere interpretata pure come condizionale o comunque si tratta di una causale con forte sfumatura condizionale o viceversa.

In tutti i casi in cui viene attestato il giuntore *cára* la topica è S + R, oppure dopo un elemento della reggente segue la causale introdotta da *cára* e poi la reggente stessa. Nel seguente esempio la causale introdotta da *cára* viene intercalata tra il soggetto e il predicato della reggente:

Unu di elj cara lu lo frica se alinâ pre arbure shi se ascunse tru frânzi. (BG, 195/21).

Va rilevato che abbiamo registrato anche alcuni esempi con la topica R + S in cui però tra il connettivo *cî* e la subordinata causale che esso introduce si interpone un'altra subordinata. All'esempio già citato (cfr. sopra, 4.1.1., quello introdotto da *cî ... si*) possiamo aggiungere il seguente:

Diparte di mine noatâ, shi nu aproape; câ si furi câ dai di mine, nu facu tutâ spiçâ, si se nu vruri eu si dau di tine. (BG, 194/5).

4.1.1.4. Molto raramente si riscontra la *duplice determinazione* causale. Esempio:

Fuza dicara di fricâ shi oaminlji shi prâvzile câ lu cenea trâ leu. (BG, 196/22).

Nella frase citata, al complemento circostanziale causale della reggente, cioè *di fricâ*, viene associata la subordinata causale *câ lu țâneâ trî leu*.

4.1.1.5. Non abbiamo registrato esempi di *pronominalizzazione* o di correlativi di 'collegamento'.

4.1.1.6. La coordinazione delle subordinate causali si realizza in due modi: a) mediante la ripetizione del connettivo causale; b) tramite la congiunzione copulativa *și* (senza ripetere il connettivo causale). Entrambe le modalità di coordinazione sono attestate nel seguente ed unico esempio:

Nu avui sperare si vedu civa ci se aparâ verunei furtunâ icâ si hiu arucatu pre verunâ insulâ ermâ, ca Robinsonlu, câ, era cama mushatâ zamane, shi nu era ceva vintu, ma dicutotalui serinu: câ caijaçlji furâ forsici: oarâ d'oarâ si avuzeascâ, câ panzile dicutotalui nu lâ ajuta, shi cu tut' acea fecem patru sâci pre cale. (BG, 175/29).

4.1.1.7 Dei giuntori elencati sopra 4.1.1., *cî cânda* non viene registrato in nessuno dei lavori che riguardano l'aromeno. Parimenti non vengono registrati nel DDA e nel Capidan (1932) i connettivi *catrîți* e *dicúm*. Nel vocabolario che accompagna BG, P. Papahagi include anche questi due connettivi, ma considera l'ultimo, cioè *dicúm*, solo giuntore modale, glossandolo col romeno "precum".

4.1.1.8. Le subordinate causali possono esprimere talvolta altre sfumature circostanziali. All'esempio precedentemente citato (cfr. sopra, 4.1.1.3.) ne aggiungiamo altri due:

a) sfumatura consecutiva: *Eu lu vedeamu cumu cenea lacrinjile, câ nu cutiza civa si nji zicâ.* (BG, 207/13);

b) sfumatura temporale e/o condizionale: *Unâ vulpe fumi-toasâ intrâ pre unâ angustâ guvâ tu caliva unui picuraru, shi cara vizu carne shi pâne lji vine apétitu di le mancâ.* (BG, 196/28).

4.1.2. In BA abbiamo registrato entrambe le subspecie di causali attestate in TVA: causali propriamente dette e causali condizionali.

4.1.2.1. Le *causali propriamente dette* utilizzano i seguenti connettivi: *ca*, *ca ... s*, *ca cum^u*, *cára* (con la variante *carⁱ*), *că* (variante: *c-*), *că cum^u s-*, *că nácă*, *că ... nițⁱ că*, *că ... să* (variante: *că ... si*), *cățé*, *că țé si*, *că ... ți s-*, *cum^u*, *cum^u di*, *cum^u si* (variante: *cum^u s-*), *de-ațeá că* (?), *di*, *dicára*, *di gíni țe*, *di țe ... s-*, *d-țu*, *ma (nu)*, *mácă*, *s- (nu)*, *ta s-*, *tr-ațeá că* (?), *únă că*, *únă oárá ți*, *únă țe*. Esempi ¹¹³:

- ca* *S-lu pingă dipri punti? amărtie-ı di Dumniđă ca lă-ı frati.* (BA, 106/35).
- ca ... s-* — *G'ine, đise moașă, ma s-nu u mutrească vîrnu, ca ma s-u mutrească va s-moară.* (BA, 71/34).
- ca cum^u* *Aestu cum așumse tu nă livade, ca cum l-eară foame, s-aștirnù și gri nă oară [...]* (BA, 92/13).
- cára* *G'ini ma feata-l amiră' Vearde l-vrea ș-cama multu și cara nu putea s-facă fără nîs, si sculă ș-apiri la soață-sa.* (BA, 360/5).
- carⁱ* *Nă duă băgă' di adră' micari aușlu și cari nu aveà sari, căftă' di la moașă.* (BA, 26/8).
- că* *Tut tu ațeá duă li mpărțà părințil tă suflit, că năși pistipsea c-are moartă, ma nu s-turnă ținți ańi di đile.* (BA, 387/11).
- c-* *Dùsiră tuș se-acumpără din pázare, c-aveà adusă nîște pești, duse ș-nîs.* (BA, 354/3).

¹¹³ Va precisato che a differenza di come abbiamo proceduto nella descrizione di TVA, in cui il commento che riguardava la struttura e la diffusione dei connettivi, certe ambiguità o sfumature, ecc., era collocato alla fine dell'elenco degli esempi, qui l'analisi segue di solito ogni esempio. La diversa modalità di analisi si impone poiché il numero relativamente alto dei connettivi inventariati presupporrebbe la ripresa, nel commento finale, degli esempi che li comprendono, il che non è auspicabile per il rendimento della descrizione. Tuttavia alcune considerazioni a carattere generale saranno fatte alla fine dell'elenco degli esempi.

că cum^u s- — *Del đise amirăroańa cítră h'ilă, tute cu nură'ră la numtă, mași ıo fără noră, că cum s-mi duc nă curcubetă dipu mine.* (BA, 411/34).

L'esempio richiede un commento speciale. Innanzitutto va rilevato che la causale si presenta formalmente come subordinata affermativa, ma in realtà esprime un contenuto negativo: **că nu pot^u s-mi duc^u cu nă curcubetă dipu mine*. In secondo luogo va precisato che si tratta di una falsa causale-condizionale, poiché la sua reggente col predicato ellittico *mași ıo [suntu; oppure h'ıy] fă'ră noră*, implica già il senso negativo; infatti *h'ıy fă'ră noră* significa **nu am^u noră*.

- că nácă* *Plîngul și suskirarli tricuti, dimîndă' s-li ndreagă calu, că nácă va Dumniđă' di ș-află scumpa.* (BA, 194/8).
- că nițⁱ că* [...] *dă-l, dă-l li feațe oásile ma moale ca pi'ntica, ma tu cacu tute, că zgroaba niți că z-bătù dit loc.* (BA, 281/24).
- că ... să* *Il apîndisî vîrnu că h'ila amirăluș va mărtare cu ligătura s-u facă s-aridă, că di nu, să-l tafe caplu a gôniliu țe va s-acată.* (BA, 364/7).
- că ... si* — *Ea, mtrea ncoa! mine tah'inà s-àpiră nă avită cu un arăpune de-auă, că si nu, si știı că nă mișcă-tură ti fac.* (BA, 3/10).
- cățé* *Ună oară Casianolu z-duse la Dumniđă'ă și-ș plîndeà parăpunle, că-țe nu-l dădeà tińie și a lui, cum a Avilor alántór.* (BA, 20/19).

Nel seguente esempio: *Prota oară nu ș-u băgară ahintu, că țe đitea nîși, poate că-l coațe vîră somnu.* (BA, 87/1) il connettivo *că țe* può essere interpretato come connettivo causale, ma può anche essere diviso in due elementi: *că* e *țe*; in questa ultima ipotesi *că* introdurrebbe la causale a *țe* la proposizione incidentale *țe đitea nîși*.

- că țe si* *Moașă si duse s-lu scoată l-amirălu, că țe si-l bea apa.* (BA, 378/23).

Anche in questo caso esiste una certa ambiguità per ciò che riguarda l'interpretazione, ambiguità dovuta al fatto che la causale potrebbe essere analizzata anche come presumibile interrogativa indiretta che ha come costruzione reggente il gerundio sottinteso **đici'ndaluđ*.

că ... ți s- *Feata-l vineà greă, că di gura h'il-luđ de-amiră' avđă ahtă'rî zboară, ma lo-alăsa si-și pizuească ș-nu-l grea țivă, că de! ți s-li grească ... a unuđ h'ifü de-amiră'.* (BA, 254/11).

Nell'esempio citato va segnalata l'interruzione della proposizione causale mediante l'interiezione *de*, particella incidentale senza funzione sintattica che divide gli elementi componenti del connettivo *că ți s-*. La costruzione è tipica del linguaggio orale e viene registrata allo stesso modo anche nella lingua romena. Per ciò che concerne la proposizione subordinata si tratta di una causale formalmente affermativa, ma semanticamente negativa.

cum^u *Tată-su, cum eara auș, dipusi dipi scamnu și băgđ' đinir-su.* (BA, 195/5).

cum^u di *Di nă oară Andrėvü se-alăxi tu fađă, cum di-l pimse ațel-din vale, di ș-deade zborlu si-l da fičorlu.* (BA, 1/23).

cum^u s- *Aco află nă casă, nă pälăte mușată, și rămîne [sic!] cu gura căscată, cum s-află tu pădure greào ahtare pälăte.* (BA, 243/32).

cum^u si — *Di tini-đ loată, ma nu-i di mini ansări tatăl, țe-l si lăi inima ca cărbünile, cum si-ș da đuvair di feată la un arăp.* (BA, 296/14).

cum^u ... si *Amirălu s-năiri, cum un paľu fičor si-și arđă de amirălu și di h'il-su și dimındă' s-lo-aspargă.* (BA, 10/7).

¹¹⁴ Rispetto all'ordine alfabetico dei connettivi abbiamo fatto un'eccezione anticipando *tr-ațegă că*, in quanto la sua analisi pone problemi simili a quelli per l'interpretazione di *de-ațegă că*.

Riguardo gli ultimi due enunciati, si deve precisare che nell'analisi di entrambi si può presupporre inizialmente l'esistenza di una proposizione esplicita od implicita (quest'ultima col verbo al gerundio), intercalata tra l'attuale reggente e la sua subordinata causale: **l si lăi inima [...], carⁱ minduđ [oppure minduđaluđ] cum si-ș da đuvair^u di feătă [...]*. In questa ipotesi *cum^u si-ș da [...]* sarebbe subordinata oggettiva. In seguito all'ellissi, l'ex oggettiva diventa, almeno formalmente, causale. Va parimenti rilevato che in tutti e due gli esempi, le presumibili causali si avvicinano molto alle subordinate complete indirette, nella terminologia della grammatica romena, essendo la delimitazione delle due specie di subordinate difficile da attuare in certi enunciati come quelli precedentemente citati.

de-ațegă că (?) *Mintuđ că poate omu de-alih'a vine dit paradis și de-ațegă că-đ calea lungă pănă acłò il ded ș-calu z-ducă n-calăr.* (BA, 428/6).

tr-ațegă, că (?)¹¹⁴ *Tr-ațegă, că bătüşi calea pănă la mine va-țđ dađ nă minte: du-ti la Dumniđăulu a vimtuluđ.* (BA, 441/5).

La struttura dei due connettivi permette una duplice interpretazione: a) come connettivi causali formati dagli elementi compresenti *de-ațegă + că* e *tr-ațegă + că*; b) come un connettivo causale (*că*), anticipato dagli elementi *de-ațegă* e *tr-ațegă* che non fanno parte comunque della proposizione causale. Accettando la seconda ipotesi, le proposizioni introdotte da *că* sono sempre causali, ma i connettivi non sono più *de-ațegă că* e *tr-ațegă că*, poiché *de-ațegă* e *tr-ațegă* dovrebbero ora essere interpretati come locuzioni avverbiali formate dal pronome dimostrativo formalmente femminile, ma con valore neutro, *ațegă*, preceduto dalle preposizioni *de* e *tr-*, locuzioni che sono collocate nelle reggenti. Si tratterebbe in questo caso della pronominalizzazione delle due causali. Il motivo che ci ha determinati tuttavia a proporre l'analisi dei giuntori come causali per *de-ațegă că* e *tr-ațegă că* (anche se li abbiamo fatti contrassegnare dal punto interrogativo, il che vuol dire che l'interpretazione non è l'unica possibile) è che in tutti gli esempi attestati, fra *de-ațegă* (rispettivamente *tr-ațegă*) e *că* non abbiamo

mai registrato altre parole o frammenti di enunciato che avrebbero potuto dividerli. Questa relativa unità formale delle due costruzioni potrebbe essere un argomento a favore dell'interpretazione proposta. Per quanto riguarda un altro criterio formale di cui si potrebbe tener conto, ossia la registrazione del punto in cui si interrompe la curva melodica dell'enunciato, questo non è pertinente nel nostro caso; infatti, tenendo conto del corrispondente grafico della pausa intonazionale, ovvero della virgola, si dovrebbe considerare *de-ațeá cã* un unico elemento, mentre l'altro, notato da P. Papahagi con la grafia *tr-ațeá, cã*, sarebbe da interpretare come se si trattasse di due elementi diversi, separati dalla virgola. L'interpretazione differente per due elementi simili formalmente e semanticamente non è comunque accettabile dal punto di vista metodologico.

di *Erã nã oarã țe nu ș-erã, vah' erã di se aspuneã.*
(BA, 366/3).

Tutti gli altri tre esempi in cui viene registrato il connettivo *di* con funzione causale sono simili o identici a quello già citato e rappresentano una delle formule introduttive della fiaba aromena accanto alla più nota e frequente *garã țe nu ș-garã*.

dicãra *Di cara erã multũ avut, l-alãsarã' graũu a mulare-sã s-lu nveațã fiçorlu grãmate, s-nu-l alasã orbu.*
(BA, 187/30).

di gini țe *Aușli, haraoa n-casã! Arsãreã pri unlu çor, di gini țe lã pãreã.* (BA, 416/29).

L'ultimo esempio è l'unico attestato per *di gini țe*. Tenendo conto dell'assenza di questo connettivo in TVA e in BG, nonché del fatto che il suo corrispondente drom. *de bine ce* viene registrato per la prima volta nell'opera di A. Russo solo alla metà del secolo scorso (cfr. M. Avram, 1960, pp. 88-89), possiamo presupporre che il connettivo aromeno sia un prestito daco-romeno tardivo.

di țe ... s- *Ma mãrli frațĩ, vreĩ di ergu, vreĩ de-arșine, vreĩ di țe niçlu s-la ma mușata feata, țe zburĩrã, țe feațirã, cã lo-alãsarã tu puț [...]* (BA, 376/30).

Nell'enunciato citato sono da rilevare:

a) la funzione morfologica di congiunzione disgiuntiva della forma verbale *vreĩ*¹¹⁵. Nella successione degli elementi dell'enunciato, (*vreĩ*) *di ergu* e (*vreĩ*) *de-arșine* sono complementi circostanziali causali in rapporto di coordinazione disgiuntiva sia tra loro sia rispetto alla proposizione causale che segue;

b) il fatto che si tratta di una presumibile costruzione ellittica: *vreĩ [mindũndaluũ] di țe niçlu s-la ma mușata feata [...]* in cui la proposizione causale è stata inizialmente completiva diretta (oggettiva) o indiretta.

d-ũu *Mpitiçãtorlu u viũũ streasã luguria și nu ștea țe z-dĩcã, și, d-ũu s-mintueã la lãeața țe-l așteapã, cã se-acãã' tu prașĩ, dĩse [...]* (BA, 178/29).

La subordinata causale introdotta dal giuntore *d-ũu* è molto vicina alla subordinata temporale o comunque comprende anche una sfumatura temporale.

ma *Moașa, ma-l viũũ ahã't livendu ș-dĩse tu minte [...]* (BA, 38/8).

mãcã — *Multu prindi s-mi va aușlu, mãcã si scoalã de-adarã ahĩti lucrĩ noaptea.* (BA, 415/35).

Entrambi gli esempi esprimono anche una sfumatura condizionale; il primo comprende pure una sfumatura temporale.

s-nu *Feațirã numtã și pãrințĩl tut cu gletlu tu inimã erã, s-nu h'ibã vĩrã aumbrã.* (BA, 400/21).

ta s- *Aiste c-un zbor dukirã cã lipseasçe s-hibã feațã vrutã di h'illu de-amirã', ta s-o-aĩbã el ahĩ't angãtãn [...]* (BA, 289/26).

¹¹⁵ Precisiamo che nelle ricerche che riguardano l'aromeno non viene rilevata l'utilizzazione della II pers. sing. dell'indicativo presente del verbo *vreãũ* come congiunzione disgiuntiva. Alcuni autori registrano il senso "fe", "sau" ma solamente per la II pers. sing. *va* (Cfr. BA, Glossario, s.v. *voũ*, 9°; cfr. DDA s.v. *voi*?, ecc.).

- ună că *Fiçorlu de-amiră', ună că adukà di limba lor, băgă' s-arîdă, că si ncaçe tr-ahî't lucrù. (BA, 10/3).*
- ună oără ți — *Ună oară ți intrăi la tine, vin, dîse Pățulă. (BA, 304/33).*
- ună țe *Barberlu nu erà trop s-nu-l veadă urèclile di capră, ună țe le-arădeà. (BA, 502/15).*

4.1.2.2. La subordinata *causale-condizionale* utilizza in BA i seguenti connettivi: *carⁱ*, *că*, *cî'ndu*, *îu* e *măcă*¹¹⁶. Esempi:

- carⁱ* *Carî il lipseà mîdua, ț-o-ai că adukà țivà di bană? (BA, 96/14).*
- că* — *Cum s-mi duc fârtic, singură, că niți casa nu-nî aduc aminte de-ahî't kirò fugatà? (BA, 486/24).*
- cî'ndu* *D-îu si știbă năș, că este a lui, cîndu el nu aveà niți găzetă? (BA, 237/38).*
- îu* — *Îu trikuro ahuntso di-ș koftaro kosmetea, tse vaș ker, karî s-trek ș-io? (BA, 155/25).*
- măcă* — *Macă tine h'iî, mi vreî ș-mine soț? (BA, 422/21).*

Ad eccezione dell'ultimo esempio la reggente interrogativa affermativa esprime negli altri un contenuto negativo.

4.1.2.3. Dagli elenchi precedentemente presentati (cfr. *sopra*, 4.1.2.1. e 4.1.2.2.) si osserva che l'inventario dei connettivi causali è relativamente ricco: esso comprende infatti 31 elementi. Anticipando la descrizione delle altre subordinate circostanziali in BA possiamo dire che solo l'inventario dei giuntori temporali supera numericamente quello delle causali.

¹¹⁶ Tenendo conto della bassa frequenza registrata per le causali condizionali e del numero ridotto di connettivi che le introducono rispetto alla situazione opposta che caratterizza le causali propriamente dette, abbiamo realizzato una sola analisi per tutte e due le subspecie della causale (Cfr. *infra*, 4.1.2.3., 4.1.2.4., 4.1.2.5., ecc.).

La grande maggioranza dei connettivi inventariati introduce più di una specie di subordinate circostanziali; qui va pure incluso il connettivo tipico delle causali, *că*, il quale ha tuttavia anche funzione di connettivo consecutivo, concessivo e condizionale. I pochi giuntori che introducono solo subordinate causali hanno una frequenza d'uso molto bassa e perciò poco rilevante: *cățé* (2), *că ... ți s-* (1), *cum^u di* (2), *di gîni țe* (1), *di țe ... s-* (1), *ună că* (1); a questi si potrebbero aggiungere i due esempi che comprendono i presumibili giuntori causali *de-ațgă că* e *tr-ațgă că*.

Come novità, per quanto riguarda la struttura dei connettivi, va rilevata, nella struttura di tre di essi, la compresenza dell'avverbio *ună*: *ună că*, *ună oără ți* e *ună țe*.

4.1.2.4. Per ciò che concerne la *frequenza* abbiamo registrato una notevole differenza tra il connettivo *că*, attestato insieme alla variante fonetica *c-* in 1118 esempi (l'81,4% del totale delle causali in BA) e il resto dei connettivi; tra questi, una frequenza superiore all'1% la registrano solo *căra* (*carⁱ*) con 120 esempi (8,7%); *cum^u* con 39 esempi (2,8%) e *că ... să* (*că ... si*) con 22 esempi (1,6%). Tra i rimanenti connettivi *că țe si* e *dicăra* sono attestati otto volte, mentre gli altri hanno una frequenza che varia tra l'una e le cinque attestazioni. Tenendo conto delle cifre indicate si può affermare che la ricchezza dell'inventario dei connettivi causali è solo apparente: ad eccezione di pochi giuntori gli altri hanno una frequenza estremamente bassa.

4.1.2.5. In circa il 90% delle attestazioni le reggenti precedono le causali. Per alcuni giuntori, per esempio *că* (*c-*), la topica R + S costituisce la regola, infranta solamente in pochissime eccezioni. Per altri connettivi, per es. *căra* (*carⁱ*), appare quasi generalizzata la topica S + R, anche se spesso la congiunzione subordinativa causale *căra* (*carⁱ*) viene preceduta dalla congiunzione copulativa che collega la reggente a un'altra proposizione.

Talvolta le causali interrompono la reggente, poiché vengono collocate tra il soggetto e il resto della proposizione reggente (cfr. *sopra*, 4.1.2.1. gli esempi introdotti dai connettivi

cum“, *ma e înă că*). In un solo esempio anche la subordinata causale introdotta da *că* e la proposizione da essa retta separano il soggetto dal resto della reggente:

Mărata mulare, că nu avea tora țe s-lă da a fičorlor z-duse tu ună pădure, ca s-adună puțină bumbunàrică. (BA, 168/24).

4.1.2.6. A prescindere dagli esempi introdotti dai presumibili connettivi *de-ațegă că* e *tr-ațegă că* in cui, come si è già visto, in un'interpretazione diversa, *de-ațegă* e *tr-ațegă* possono essere considerati esempi di *pronominalizzazione*, diamo di seguito un'attestazione nella quale la *pronominalizzazione*, questa volta *progressiva*, della causale, è certa ed è realizzata mediante *tr-ațegă*:

— *Veđi, cum fac lucre bune, tr-a țe à aũ tiñie.* (BA, 20/31).

4.1.2.7. L'unico presumibile esempio di *duplice determinazione* causale è stato precedentemente citato (cfr. *sopra*, 4.1.2.1., l'esempio introdotto dal connettivo *di țe ... s-*).

4.1.2.8. La *coordinazione* tra le causali viene realizzata in tre modi:

a) di solito tramite una congiunzione copulativa, per es. *și*:

S-nu u scoți dip dit teacă, că macă va u scoți, va te-acată drați și va ț-u Ia. (BA, 466/30);

b) raramente mediante la ripetizione del connettivo causale:

— *Nu se-acată, nu se-acată, că-l cădu merlu a feățilei, că ea nu vru.* (BA, 472/18).

Mă-sa, cum sun mumănele durute, nu vru s-lo-alasă, că xeana-i greaă, că lumea-i araă, că s-nu kară, că s-nu l-u toarnă mintea țivă feate ș-armine tu xeane [...] (BA, 7/39);

c) molto raramente tramite la congiunzione copulativa, seguita però dal connettivo ripreso:

Dicara nviță'm că voi h'iți bune și mușate și dicara nu

puteam altă turlie s-vă videm, ni nviscum tu strane mulirești tea s-putem s-nă aprukem di voi [...] (BA, 328/33).

Un caso particolare rispetto a quello descritto *sopra* (cfr. 4.1.2.8.) è rappresentato dall'unico esempio in cui viene ripetuto non solo il connettivo, ma l'intera proposizione causale:

— *Lae ș-corbă să-ni ti ved,*

Că-ți ded munde, că-ți ded. (BA, 204/34).

La seconda proposizione causale non deve essere considerata una causale di 'ripresa', se dovessimo dare a questo termine lo stesso significato che gli danno gli studiosi romeni nel sintagma 'temporale di ripresa' (rom. "temporală de reluare"), ma può essere interpretata come subordinata *causale di ripetizione*¹¹⁷. Trattandosi di un solo esempio non si può tentare una precisa delimitazione e definizione di questa subspecie della causale. Sembra tuttavia che essa appartenga al linguaggio orale (o della poesia popolare) ed è certo che non porta informazioni supplementari rispetto alla subordinata causale che ripete.

4.1.2.9. La registrazione dei connettivi causali nei lavori aromeni ci offre un'immagine sconcertante; infatti, dall'indagine che abbiamo svolta nel Glossario di BA, in Capidan (1932) e nel DDA, i connettivi causali sembrano ridursi a uno solo, *că*, registrato in tutti e tre i lavori citati. In verità però, nel

¹¹⁷ Per la temporale di ripresa cfr. G. Brăncuș, 1971 e M. Vulpe, 1973, pp. 232-248. M. Vulpe ha stabilito per il drom. che "la condizione minima, obbligatoria per riconoscere la qualità 'di ripresa' di una temporale, è l'identità lessicale del suo predicato col predicato della proposizione ripresa" (Cfr. M. Vulpe, 1973, p. 233). La proposizione ripresa è di solito una principale, ma può essere pure una subordinata. Tra gli esempi di Vulpe si trova una temporale ripresa da un'altra temporale; le due proposizioni utilizzano però connettivi diversi. Va poi precisato che in nessuno degli esempi registrati da Vulpe la temporale di ripresa occupa nell'enunciato la posizione finale assoluta. Anche tenendo conto delle possibili somiglianze tra le circostanziali in aron. e drom. e delle frequenti similitudini esistenti nella loro sintassi della frase, pensiamo tuttavia che in questo caso non si possa parlare analogicamente in aromeno di causale di 'ripresa'. Le particolarità di costruzione differiscono parzialmente, perciò abbiamo preferito la denominazione di *causale di ripetizione*.

DDA, che rimane l'opera lessicografica fondamentale per l'aromeno, possiamo identificare anche altri connettivi causali, mediante il loro corrispondente romeno indicato da T. Papahagi e cioè: *cára* (glossato "cînd; quand, puisque"; uno degli esempi è 'tradotto' in romeno con "întrucît", ossia con valore causale), *căţé* (collocato però s.v. *că*), *dicára* (s.v. *cára* e anche s.v. *di*, 55^o) e *ună că* (s.v. *ună*; in un citato *ună că* è tradotto col rom. "de vreme ce; încît"). Nel Glossario di BA in cui non viene registrata la funzione di connettivo causale dei giuntori sopra indicati è attestato invece l'elemento *că năcă* ed è tradotto col rom. "că doar", cioè con funzione causale. Alcuni elementi sono registrati dal DDA (o anche dal Capidan o dal BA) ma senza che venga indicata la funzione di connettivo causale. Per es., in DDA: *ca, cî'ndu, cum^u, cum^u si, di, îu, ma, macă, s-, ta s-*. Altri mancano completamente in tutti i dizionari aromeni. Esempi: *că cum^u s-, că niţî că, di gîni ţe, di ţe ... s-, ună gără ţi, ună ţe*. La conclusione è che nei dizionari aromeni sono da rifare le voci che riguardano i connettivi.

4.1.2.10. Nelle ricerche specifiche romene sono stati discussi anche il problema del contenuto delle causali e quello dell'elemento determinato dalla causale (il termine di riferimento). Anche se si tratta di questioni a carattere teorico la cui risoluzione implicherebbe "la revisione dell'intera categoria della circostanziale causale" (M. Vulpe, 1972, p. 276), il che supera gli obiettivi della nostra ricerca, consideriamo tuttavia utile dare alcune indicazioni in proposito, seguite da esempi, ma solo per offrire un termine di comparazione col romeno.

4.1.2.10.1. L'elemento determinato dalla causale può essere:

a) l'intera proposizione reggente:

Tine s-no-aruk niţi ună frîndă dipri poîi, că tuţi suntu cu gură. (BA, 465/23).

b) il predicato della reggente:

[...] *ma s-nu cărlădî, că luplu va s-nă mică!* (BA, 306/10).

c) un contesto più ampio, in quanto la subordinazione indica la causa generale:

Fiçorlu dusi ş-dusi tră totna c-acşi-l fu s-h'ibă. (BA, 128/34).

4.1.2.10.2. Quando le causali determinano una reggente il cui predicato è all'imperativo, esse *motivano* l'azione della reggente, mentre nelle altre situazioni esse *precisano* solamente la causa propriamente detta dell'azione della reggente¹¹⁸. Ecco un esempio nel quale la causale giustifica l'azione della reggente:

— *Scuteţi-lu nafoară, că-i kirût aestu huzmikâr!* (BA, 471/22).

4.1.2.11. La subordinata causale può avere anche altre sfumature circostanziali:

a) temporale: *Carî u viðură zore, arcară şi yilia di yilcîre dipu nişî* [...] (BA, 4/24);

b) consecutiva: *Z-veade că no-asudă', di-l asparde fără s-lu doară.* (BA, 188/36).

c) concessiva e condizionale: *E, ş-carî lo-aduţeà la spinðurari, canda-l si băteà peana picurarlu?* (BA, 97/9).

Nell'ultimo esempio il carattere interrogativo-retorico della frase trasforma la reggente, sul piano logico, da enunciativa e dubitativa in negativa. In questo modo la causale si avvicina molto alla concessiva.

4.2. *La subordinata finale* (47 esempi in BG; 1530 esempi in BA)

4.2.1. In BG sono utilizzati solo i connettivi *di, si* e *tra si*. Esempi:

di *Aista plicare ajunse tru urecljile a frate sui, care [...] se duce di lu află, lu lja di gushă, shi lji zice aiste tră cancido tră aducere a minte greaiuri* [...] (BG, 201/3).

si *Cara vine barberlu si lu sursească, lji zice Dionysiu lu greaiură ci cunpară* [...] (BG, 204/25).

¹¹⁸ La distinzione tra le due sottospecie di causali è stata fatta da M. Vulpe (1973, p. 277).

tra si [...] *atuncea tuci curundarâ cu puleane shi csumâzi di lji umflarâ sumarlu, tra si shtibâ câ este gumaru shi nu aslanu.* (BG, 196/24).

4.2.1.1. Nell'unico esempio in cui viene attestata, la subordinata finale introdotta dal connettivo *di* esprime un'azione reale.

I giuntori *si* e *tra si* sono attestati anche in esempi che comprendono predicati negativi, come nel seguente:

Informâ me tru aista, tra si nu intrâ verun'oarâ sufletlu ameu tru unâ arucatâ pricsâ. (BG, 208/15).

4.2.1.2. Come *frequenza* abbiamo registrato 35 volte il connettivo *si*, 9 *tra si* e una volta *di*; due esempi non utilizzano nessun connettivo in quanto sono in rapporto di giustapposizione con la finale introdotta da *di* (cfr. *sopra*, 4.2.1.).

4.2.1.3. Tutte le subordinate finali che usano i connettivi *si* e *di* sono precedute dalla loro reggente. Questa può precedere le finali introdotte da *tra si* (cfr. esempi *sopra*, 4.2.1. e 4.2.1.1.), ma può anche essere interrotta da esse come nel seguente esempio:

Ma aistu ci lji shtia stepsulu, tra si spunâ ca nu prindu scopolu a lui, câftâ di lji aduserâ shtifla [...] (BG, 198/17).

In un solo enunciato la stessa reggente viene determinata da due finali, una negativa e l'altra affermativa, di cui la prima precede la reggente e la seconda è collocata dopo la reggente:

*Corbulu avzindu aiste alavdacsuni se umflâ, shi tra si nu minduiascâ vulpea câ este fârâ boace, dishcljide gura tra si spunâ boacea, shi carnea lji cade din gurâ in gjosu [...]*¹¹⁹ (BG, 194/14).

4.2.1.4. Non abbiamo registrato esempi di *pronominalizzazione* o di *duplice determinazione* delle finali.

¹¹⁹ Abbiamo corretto la trascrizione errata [...] *di ingurâ ingjosu.*

4.2.1.5. La *coordinazione* delle finali è attestata solamente in due esempi e viene realizzata:

a) mediante la giustapposizione o tramite la congiunzione copulativa *și* (senza ripetere il connettivo) (Per entrambe le situazioni cfr. *sopra*, 4.2.1., l'esempio introdotto da *di*);

b) mediante la congiunzione *și* e la ripetizione del connettivo *si* che si identifica però in questo caso con il morfema del congiuntivo:

și aduțet vîț'illu îngrișatlu, și tăliățlu si mănămu, și si nă gudim câ aistu h'illu a ŋeu mortu ŋerâ și înŋiè, kirút și se află'. (BG, XXX/5).

4.2.1.6. Tra le varie funzioni sintattiche della congiunzione *di*, quella finale non viene registrata in nessuno dei lavori che concernono l'aromeno.

4.2.2. I connettivi utilizzati in BA per introdurre finali sono: *ca să* (*ca se, ca si, ca s-, ca z-*)¹²⁰, *ca ... să* (*ca ... s-*), *ca s-nupu, câ năcâ, câ năcâ-năcâ, câ s-nu, câ țe s-, cîtu tra s-, cum^u di cum^u s- (?)*, *di, mași ca s-, mași mași s-, mași ... să* (*maș ... s-*), *mași z-, năcâ, năcâ-năcâ, năcâ ... s-, să* (*se, si, s-, z-*), *s-nu țivâ de* (*s-nu țivâ di*), *tra să* (*tra se, tra si, tra s-, tra z-; țea s-; țea s-; ta să, ta se, ta si, ta s-, ta z-*), *tra s-nu țivâ di, tra s-nu țivâ ... di, tră să, țe ... s-, ți s-*. Esempi:

ca să *Măratlu di Not, nisăndaluh ți z-dică, ș-aplică oc'li mpade și-ș tease brațlu, ca să-l si taie [...]* (BA, 173/10).

ca se *Ca se-ascapă de măratlu di aùș, lu h'ideà tu un coș [...]* (BA, 166/12).

¹²⁰ La scelta di *ca să* come primo elemento non è dovuta al fatto che questo potrebbe essere considerato una specie di invariante rispetto alle varianti fonetiche collocate tra parentesi tonde. L'elenco degli elementi segue solamente l'ordine alfabetico e colloca le forme con l'elisione dopo quelle in cui non si avverte il fenomeno, ossia prima *ca să*, poi *ca se, ca si* e poi *ca s-, ca z-*. Questo perché tutti gli elementi inventariati sono varianti posizionali (contestuali), come per es. *ca s-* rispetto a *ca z-* o a *ca se*, o geografiche, cioè che differenziano le parlate aroмене settentrionali da quelle meridionali, per es. *ca se* rispetto a *ca si*, ecc.

- ca si [...] *și tră ațeà cu limba scoasă alăgară cît cama curundu, ca si s-află la pälate tu ȕua ți lă se-aveà ȕisă.* (BA, 166/26).
- ca s- *Picurarlu lo sula ca s-u șuță [...]* (BA, 16/17).
- ca z- *Ea sculăți de-acloțe, strigă' Seàvirle taha cu năi-rire, ca z-videm pi ți șideti ași cuculite.* (BA, 173/1).

Il connettivo *ca s-* può introdurre una finale col predicato a forma negativa:

- ca s- (nu) *Atumțea aistu ș-aumse ș-fața puți'n cu loc ca s-nu s-cunoască [...]* (BA, 142/32).
- ca ... să [...] *aspurse tenta, săpă' fucurina, ca sculindalui-se Dafna, ȕis să-l si pară tute.* (BA, 182/22).
- ca ... s- [...] *și Deii-Iorgu [...] deade cu de-alagă la hane s-pitreacă Iulu, tu strane di feată, ca ș-nis s-li veadă.* (BA, 328/21).
- ca s-nupu *Ma ș-nisă năinte tra s-intră la tatu-su, erà mutrită gine, ca s-nupu aibă țivà di micare cu nisă.* (BA, 314/4).

Nella struttura dell'ultimo connettivo possiamo identificare la locuzione congiuntiva *ca s-* e l'avverbio *nupu* caratteristico dell'aromeno settentrionale¹²¹;

- că năcă *Aprinde nă luminare și u bagă aclò noaptea, că năcă treațe vîră cārave cîtră tu loclu a lui.* (BA, 253/22).

L'avverbio *năcă* può essere ripetuto a scopo rafforzativo, determinando l'apparizione di un altro giuntore:

¹²¹ Infatti la fiaba in cui viene registrato l'esempio è stata raccontata da Nicola Buià di Magarova (villaggio situato sul territorio dell'odierna Jugoslavia), pubblicata nella rivista "Lumina" del 1903 (n. 11, p. 272) e poi successivamente ripubblicata da P. Papahagi nella sua raccolta (Cfr. BA, p. 315).

- că năcă-năcă [...] *alăga pri la biserți, pri la moași, pri iu avdă că vîră cunoaști di lucrli mulirești, că năcă-năcă amintă ș-ea vîră nicuț [...]* (BA, 127/23).
- că s-nu *Fiçorlu ș-u bągă' di calea estă s-ascultă, că s-nu mică ș-altă păpară.* (BA, 466/33).

Delle due spiegazioni proposte nel romeno per la formazione del connettivo *că să*, ossia "la sostituzione di *ca* con *că*" (I. Gheție, 1961, p. 161) oppure "una ipercaratterizzazione della subordinazione, con l'aiuto della congiunzione *că*, subordinativa per eccellenza" (M. Vulpe, 1973, p. 292), entrambe valide pure per *că s-* (nu) dell'aromeno, la seconda ci sembra più pertinente. Infatti, la tendenza di utilizzare indici formali o semantici supplementari — inquadrata nel concetto di ridondanza — è stata rilevata anche per altri giuntori. La "ipercaratterizzazione" della subordinazione è stata realizzata col connettivo *că*, proprio grazie alla similitudine formale tra questi e la congiunzione che sostituisce, cioè *ca*.

- că țe s- *Il aspuse prămăteftul că-i fiçor fugat di frica tată-su de acasă, că țe s-acumpără trei cuvendi, tră trei sute de lire di la un Vefu.* (BA, 191/13).
- cît" tra s- *Ma vidzù ș-nușo akšitsi akușo s-alago biseritsli și șo si nkliņo la Dumnidzoș, șo-l da ș-a lei no feato, kuț tra s-li dișklido inğara și s-u la tu noaul anș, karș si va.* (BA, 149/20).

Nell'ultimo esempio la presenza dell'avverbio *cît"*, spesso attestato con la funzione di congiunzione subordinativa modale, conferisce una sfumatura modale alla finale introdotta dal connettivo *cît"* tra s-.

- cum" di cum" s- (?) *Aestă nu-l se-astindeà foclu a fiçorlu și nu durnă, nu myisà cum di cum s-li la sî'ndile a h'il-sui.* (BA, 424/17).

Nell'unico esempio attestato la funzione di connettivo finale di *cum" di cum" s-* non è la sola possibile. Infatti si potrebbe presupporre una costruzione ellittica col gerundio **min-*

duîndaluj, il che farebbe diventare subordinata oggettiva la presumibile finale. Come anche in altri casi, preferiamo l'analisi formale senza ricorrere a possibili sostituzioni od ellissi e in genere senza dare troppo peso all'analisi logica a detrimento di quella formale. Nell'esempio discusso l'analisi diventa ancora più difficile in quanto la presumibile finale potrebbe essere interpretata anche come subordinata modale vicina ad una eccettuativa (restrittiva), oppure come subordinata causale. Il punto interrogativo che accompagna il connettivo esprime proprio quest'ambiguità interpretativa, anche se abbiamo preferito analizzare l'esempio come subordinata finale con una sfumatura causale e/o modale (eccettuativa).

di *Ma una l-arupeà caplu alîntêv, z-duteà di loa nă earbă, l-undeà caplu și o-anvià troară.* (BA, 296/28).
 mași ca s- [...] și ași h'illu de-amiră intră pescar, mași ca s-h'ibă ningă vruta a lui. (BA, 142/37).

La ripetizione dell'avverbio restrittivo *mași* determina la formazione del connettivo *mași mași s-*:

mași mași s- *Apoea seara, cîndu s-turnă' bîrbatu-su, tu 99 di buêi u mule, mași-mași s-lă bagă ngrîna.* (BA, 283/17).

mași z- *Băgară oamiñi s-alagă, tăxiră parăți, mași z-da cărare a lûcurlui și s-aducă vîră ștîre cît nică s-h'ibă.* (BA, 87/8).

Tra l'avverbio *mași* e la congiunzione *să (s-)* possono essere collocate altre parole che hanno, nella proposizione finale, il ruolo sintattico di complemento oggetto:

mași ... să *Nisă scoate și-l li da, mași sînătatea să-și află.* (BA, 240/26).

maș ... s- *Acață s-lu pâlăcârsească, s-li cadă, așu să-l facă, maș cămeșle s-lă da, că dî'nile fără cămêși suntu țivă [...]* (BA, 223/13).

A nostro avviso, la funzione di connettivo finale di *mași (...)* s- non può essere messa in dubbio, anche se gli esempi

esprimono anche una sfumatura condizionale¹²². A sostegno dell'ipotesi avanzata, possiamo portare il seguente esempio in cui la presumibile finale introdotta da *mași ... s- (nu)* è in rapporto di coordinazione mediante la giustapposizione con la subordinata che la precede e che è proprio una finale:

Đua lantă, cîndo va s-fudeà de-acasă, îl deàdiră 9 clei z-dișclidă tuți udazli, mași un s-nu-l dișclidă. (BA, 287/24).

Va però precisato che il connettivo *mași* si avvicina molto al rapporto di coordinazione¹²³.

nacă *Muma dîsi a lui și tuți o aftară cu cali să s-mută dit hoara țe, nacă cu mutarea ascapă feata di dușmanlu di puilŭ.* (BA, 35/15).

nacă-nacă *Acăță' s-alăgă și s-caftă, nacă-nacă da di un soț mălăgăr.* (BA, 308/12).

nacă ... s- *S-alină agoña-agoña pri un arbure analtu și de aclo mutreaște anvîrliga, nacă va s-u veadă iuvă, cîndu ea diparte di nîs, viđu pîrmăteftîl cu cîrvanea.* (BA, 60/25).

să *Tamàn aveà ișită h'illu-al amiră' Furnigă să-s priimnă, s-la vimtu.* (BA, 11/32).

se *Ună duă visilelu duse se-avină nîscîndî furî, ți tut ma-l călca vîsilia [...]* (BA, 59/6).

si — *V'inu, Arape, vînu si-l ľai!* (BA, 2/6).

s- *Apoea-l dîse Araplŭ: — V'inu acasă, s-lu ľai.* (BA, 1/28).

z- [...] și ma cît z-diștiptă ahuleà z-veadă s-easte-că-ș saclu la loc. (BA, 80/30).

¹²² Il corrispondente romeno del connettivo arom. *mași (...)* s-, ovvero "numai să", viene registrato solo con funzione condizionale (Cfr. M. Avram, 1960, p. 190).

¹²³ Il corrispondente romeno del connettivo arom. *mași*, cioè "doar", viene interpretato nella grammatica romena come elemento di transizione tra subordinazione e coordinazione (Cfr. *Gr. Acad.*, 1966, II, pp. 233-234).

Il connettivo *să* (o le sue varianti) può accompagnare anche un verbo di forma negativa:

- s- (nu) *N-cali na nă liră viđù unlu! și s-nu grească multi di leani "ea-ă!" đisi.* (BA, 89/9).
 s- (no) — *S-ță spun, ma pe anarga s-no-avdă vîrnu.* (BA, 271/36).

Le finali governate da verbi di movimento possono esprimere anche una sfumatura locativa (cfr. *sopra*, l'esempio introdotto da *se*)¹²⁴

- s-nu țivá de *Tuts h'ili de-amirats [...] tritsęa ku inima tuk-tuk,* s-nu tsiva de-*ariseaști altu h'ila de-amiro.* (BA, 155/19).
 s-nu țivá di S-nu țiva di feătile aspùn amirăluī, *li băgară pri ġurăt s-no-aspună [...]* (BA, 376/33).

Per quanto riguarda il connettivo *s-nu țivá de* (*s-nu țivá di*) va precisato che:

a) nella sua struttura possiamo identificare i seguenti elementi: la congiunzione *s-*, la negazione *nu*, il pronome *țivá* e la preposizione *de* (*di*); sebbene pronome indefinito, *țivá* assume in questo caso un ruolo di rafforzamento modale;

b) data la compresenza della negazione nella sua struttura questo connettivo introduce solo subordinate finali negative;

c) tutti e quattro gli esempi che comprendono il connettivo discusso sono stati costruiti con l'indicativo. La restrizione è dovuta alla presenza della preposizione *de* (*di*) come ultimo elemento del connettivo; infatti, ad eccezione di una delle possibilità di attuazione del condizionale passato¹²⁵, il

¹²⁴ Per l'analisi degli esempi romeni simili cfr. M. Vulpe, 1973, pp. 290-291. Le restrizioni stabilite dall'autrice sono pertinenti anche per l'aromeno: "... le subordinate finali possono avere anche valore locativo a condizione che esse: a) siano introdotte da *să*; b) non siano precedute da un complemento di luogo del verbo di movimento; c) non siano separate dal verbo di movimento mediante una pausa intonazionale" (Cfr. *op. cit.*, p. 290).

¹²⁵ Si tratta della II forma del Condizionale passato che comprende l'ausiliare

congiuntivo e il condizionale presente e passato richiedono obbligatoriamente la presenza della congiunzione (del morfema) *să* (*se, si, ecc.*), mentre la preposizione *de* (*di*) non si può mai 'combinare' con la congiunzione *să* (*se, si, ecc.*), ossia *de* (*di*) e *să* (*se, si, ecc.*) sono sempre in rapporto di distribuzione complementare e mai in rapporto di variazione libera¹²⁶.

- tra *să* *După 14 de-ani, vru ș-nis, corbul, si s-toarnă a casă,* tra *să-și* veadă niveasta-l [...] (BA, 1/6).
 tra *se* *Și mbăirară ġoñ-mușățî, ġoñ-aleptî, h'il de-amirățî și di vasilățî bluķ-bluķ,* tra *se-alegă* feata. (BA, 427/7).
 tra *si* *Cîtră nađă-nopîi, cîndu fićorlu l-cuțea somnu greă,* *mă-sa duse* tra *si-l* veadă. (BA, 5/28).
 tra *s-* *El după țe si sură', duse tu xeane,* tra *s-acîzîn-sească.* (BA, 1/1).
 tra *z-* *Tră puțînă oară işi feata, dișclise ușa,* tra *z-ducă* la murmintile a tată-suī [...] (BA, 86/25).
 trea *s-* *G'ine ma, trea s-facă graīlu ali miră, tuțî tricură și nu pătîră țiva [...]* (BA, 129/24).
 tea *s-* *Akși, atsêl ku Dumniđzoș armasi nu maș ku h'ila amiroluș,* *ma ș-ku multo aveari,* tea *s-poato z-buneadzo kumu z-vă [...]* (BA, 147/15).
 ta *să* *U băgă' sum sufră', u pluscuki cu apă arate,* ta *să* si ducă la măsa [...] (BA, 29/13).
 ta *se* *Ndreăpsiră*¹²⁷ *la amirălu di tute bînile și z-băgară s-aveagle,* ta *se-ascultă ți va-l scie đ' Nile a nîcă-lei.* (BA, 319/16).

vręa e l'imperfetto del verbo che viene coniugato (Cfr. DDA, pp. 24, 28, ecc.: *vręa avgâm^u, vręa acățâm^u, ecc.*).

¹²⁶ Le eccezioni sono solo apparenti: nel connettivo con funzione condizionale *di se* (*nu*), *di se* è congiunzione a sé stante (cfr. DDA, s.v. *disi*); anche nel giuntore consecutivo *di s-*, l'elemento *di* non è che il corrispondente semantico di *dicî^u*, e perciò deve essere considerato congiunzione e non preposizione.

¹²⁷ Abbiamo corretto la trascrizione fonetica errata *n-dreăpsiră*.

- ta si *Treili frați șideà anvîrliga di puț și s-mindueà cum s-facă, ta si scoată apă.* (BA, 265/19).
- ta s- "G'ine va s-ișim, ma d-îu va s-află'm pîne, ta s-mică'm?" (BA, 22/35-23/1).
- ta z- — *Ea, mi pitricù domnu-nu c-ună carte, ta z-daū hăbare acasă că vine.* (BA, 390/4).

Il connettivo *tra s-* (o le varianti *țea s-* e *ta s-*) può accompagnare anche il verbo di forma negativa:

- tra s- (nu) *Și, di leani, tra s-nu u poartă mași unlu, u tîn treili cu cîti un dedit.* (BA, 89/15).
- țea s- (nu) — *Tea s-nu imni pe-aroà pe-arcò, vînu să sufli la foali.* (BA, 481/37).
- ta s- (nu) *Ma, tora țe armasim fîră fiçòr, ai s-nă-l avèm dînirle ca fiçòrlu a nostru și s-nu nă băgă'm contră cu Dumniđă', ta s-nu nă kără.* (BA, 391/19).

Per le osservazioni concernenti *tra s-nu țivá di*, vedi sopra quelle che riguardano *s-nu țivá di*. Si può solo precisare che la costruzione *tra s-nu țivá di* non sembra una locuzione, poiché non si registra lo stesso grado di coesione tra tutti gli elementi compresenti nella sua struttura. La dimostrazione di quanto affermato può essere fatta coll'esempio seguente, in cui *tra di* e il resto del connettivo viene collocato il soggetto della finale: *tra s-nu țivá ... di Tra s-nu țivá barberlu di spune ș-la altă lume, nafoară, amirđlu șideà ș-lu ntribà pri barber.* (BA, 502/19).

- tră să *Ma, tra s-nu aspună mulari-sa prit vițină că u ștea țe kîrută prămătie easte, s-feați taha ș-el că de-alih'a-s pětali di porți și-li lo s-li bagă n-casă, tră să ncalță porțil adoaua-z.* (BA, 53/32).

La forma del connettivo *tră să* pare sospetta nell'unico esempio esistente in BA, rispetto alla forma *tra se* attestata in numerosi esempi. Sembra, tuttavia, che si tratti di due con-

nettivi diversi e in tal senso si possono portare i seguenti argomenti:

- a) anche in TVA abbiamo registrato un esempio introdotto da *tră se*¹²⁸ (Cfr. sopra, 3.2.1.);
- b) l'esempio di BA è attestato in una favola raccolta proprio da P. Papahagi, perciò con scarse probabilità di errore;
- c) nella stessa frase di BA in cui viene registrato *tră se* abbiamo riscontrato un'altra subordinata finale introdotta dal connettivo *tra s- (nu)*, il che fa meno attendibile l'esistenza di un presumibile errore tipografico;

d) la sostituzione dell'elemento *tra* con *tră* può trovare un sostegno nel loro etimo comune, ossia nel latino *intra* (Cfr. DDA, s.vv. *tra* e *tră*).

- țe ... s- *Și cum va s-facă, țe, cîndu s-arujască eapa lei s-avdă mîndul di l-amirălu Vearde?* (BA, 359/5).
- ți s- *Acò calu Minti lu[-n]viță' s-la un cângic ți s-facă ițido cu el.* (BA, 479/33).

Nell'ultimo esempio la finale ha pure una sfumatura consecutiva.

4.2.2.1. Dell'inventario elencato sopra, 4.2.2. il connettivo più frequente è *s-* (*se, si*, ecc.) che viene attestato in 1140 esempi ed introduce il 74,5% delle subordinate finali. Seguono: *tra s-* (con le varianti *ta s-*, *țea s-*, ecc.): 260 esempi, 17%¹²⁹; *ca să* (+ varianti): 61 esempi, 4%; *năcă*: 18 esempi; *di* (16 esempi). Ognuno degli altri connettivi registra una frequenza che varia tra l'una e le quattro attestazioni.

¹²⁸ Rispetto a *tră să*, *tră se* è certamente una variante fonetica. Precisiamo però che *tră se* è stato inventariato sopra, 3.2.1. come variante di *tra se*, il che non sembra ora possibile poiché *tra* è congiunzione, mentre *tră* è preposizione; si tratta dunque presumibilmente di due connettivi diversi: *tra se* e *tră se*.

¹²⁹ Va precisato che nella comparazione che abbiamo fatto sopra, 3.2.1.4.1. e 3.2.1.4.2. fra l'uso dei connettivi *se* e *tra se* in TVA e in BA, nella cifra di 83 attestazioni per *ta să* (+ varianti) in BA non abbiamo incluso anche il tipo di varianti *tra s-* (*tra se, tra si*, ecc.) e *țea s-*. Ma anche con questa modifica la preferenza per il connettivo *s-* (+ varianti) rispetto a *tra s-* (*ta s-*, ecc.) è evidente: 1140 esempi per il primo e 260 per il secondo.

4.2.2. Alcuni degli esempi registrati *sopra*, 4.2.2. sono già stati accompagnati da brevi commenti, specialmente quelli concernenti la struttura dei connettivi finali. Ci proponiamo ora di fare delle considerazioni a carattere più generale per quanto riguarda l'utilizzazione di alcuni connettivi finali.

4.2.2.2.1. Fra *s-* (*nu*), *t(r)a s-* (*nu*) e *tra s-nu țivá de* registriamo delle differenze semantiche, nel senso che gli ultimi due connettivi sembrano esprimere in modo più preciso il rapporto finale. In tal senso, considerando come termine neutro del rapporto circostanziale finale il connettivo *s-* (*nu*), si può rilevare la tendenza di costituire un sistema a due o a tre livelli in funzione della capacità di esprimere un rapporto finale e della forma affermativa o negativa delle finali:

a) finali affermative:

- *s(ă)* (connettivo neutro): I livello (grado ϕ)
- *t(r)a s-* : II livello (I grado)

b) finali negative:

- *s-nu* (connettivo neutro): I livello (grado ϕ)
- *t(r)a s-nu* : II livello (I grado)
- *tra s-nu țivá de (di)* : III livello (II grado)

Va anche osservato che la necessità di esprimere in modo più preciso il rapporto finale è maggiore per le finali negative, le sole che hanno dei connettivi specializzati, senza corrispondenti nel gruppo dei giuntori finali di forma affermativa. Questi connettivi, esclusivamente negativi sono: *ca s-núpu*, *s-nu țivá di*, *tra s-nu țivá de*.

4.2.2.2.2. La frequenza dei connettivi finali precedentemente analizzata (cfr. *sopra*, 4.2.2.1.) dimostra che il loro inventario è solo apparentemente ricco e vario in BA. In realtà i primi tre connettivi più diffusi, ossia *s-* (+ varianti), *tra s-* (+ varianti) e *ca s-* (+ varianti), introducono il 95,5% delle finali; *nácă* e *di* sono utilizzati nel 2,2% delle finali, mentre tutti gli altri giuntori introducono insieme solo il 2,3% delle finali. La netta preferenza per il connettivo *s-* (+ varianti) non è dovuta solo (o soprattutto) al carattere più o meno 'collo-

quiale' del linguaggio usato nelle fiabe di BA. Va ricordato che pure in BG i connettivi più frequenti sono, in ordine, *si* e *tra si* e che la percentuale delle finali che essi introducono in BG si avvicina molto a quella di BA: il 74,4% per *si* in BG e il 74,5% in BA; il 19,1% per *tra si* in BG e il 17% in BA. Del tutto diverso è il rapporto fra *si* e *tra si* in TVA: il 64,8% per *tra se* e solo il 28,4% per *se*. La similitudine fra BG e BA da questo punto di vista (quantunque il primo sia un testo più o meno colto, dotto, e il secondo sia una raccolta di testi a carattere popolare) e la differenza di questi due testi rispetto a TVA si potrebbe spiegare tenendo conto della distinzione tra testi tradotti (il 'corpus' TVA) e non tradotti, originali (gli altri).

4.2.2.2.3. Nei contesti interrogativi la finale introdotta dal connettivo *tra s-nu*, ossia di forma negativa, esprime di fatto un senso affermativo:

— *Aslâni, aslâni, lă dîse feata, tră țe vî hrînim*, tra s-nu-l măcățî aestu om? (BA, 61/27).

4.2.2.3. In più del 96% dei casi le reggenti precedono le finali, anche perché la topica R + S è caratteristica per le finali introdotte dai connettivi più frequentemente attestati, cioè *s-* (+ varianti), *tra s-* (+ varianti), *ca să* (+ varianti), *nácă* e *di*. Una sola volta il connettivo *ca să* viene registrato in un esempio con la topica S + R:

Ca să-ș astingă seatea, s-aplică' s-bea apă din izvorlu țî triteà pi ningă el [...] (BA, 15/37).

Sempre raramente uno dei connettivi elencati può introdurre una finale intercalata fra la congiunzione o un elemento che appartiene alla reggente e la reggente stessa:

G'ine ma, trea s-facă graîlu ali miră, tuț tricură și nu pățră țiva [...] (BA, 129/24).

Quasi tutte le altre finali con la topica S + R utilizzano il connettivo negativo, ossia comprendono il predicato di forma negativa. Esempi:

S-nu-l fugă, *il ligă' di un àrbură cusîţăli di dedî şi ia u ncâr-fusî di àrbură*. (BA, 479/20).

— Tea s-nu imni pe-aroà pe-arco, *şinu să sufli la foali*. (BA, 481/37).

Anche le finali intercalate fra uno o più elementi appartenenti alla reggente e la reggente stessa sono introdotte generalmente dai giuntori negativi *s-nu şivă di* e *tra s-nu*:

Avdî'ndaluă aestă fraţli ma mărî, s-nu şivă di tatăl Ia idee că nu-l vor [...] dî'siră că ş-el vaî alagă tră cruce. (BA, 464/8).

Şi di leani, tra s-nu u poartă maşi unlu, u şîn treîli cu cîti un dedit! (BA, 89/15).

In conclusione, tranne che in poche eccezioni, la topica S + R o quella con la finale intercalata nella reggente caratterizza i connettivi che introducono finali negative.

4.2.2.4. Molto raramente abbiamo registrato la *pronominalizzazione regressiva* della finale, come nel seguente esempio in cui la finale viene anticipata nella reggente dal pronome dimostrativo femminile, ma con valore neutro, *aţedă*, preceduto dalla preposizione *de*:

De a ţe à, se-ascapă nă oară cama goăna, dîsi [...] (BA, 47/2).

4.2.2.5. La *coordinazione* delle finali può essere realizzata:

a) mediante la congiunzione copulativa *şi* (senza ripetere il connettivo finale):

Cum erà curmât multu, şidû ningă un puţ ca z-discurmă şi z-beà puţină apă. (BA, 76/6).

L-o-aveà criscută nîsă şcie cum, cu cîte arale ş-cu cîte fărmaţe, ş-aveà vindută ş-luîna, z-dîţe, maş ca s-lu crească şi si-l h'ibă aġutor, că de! (BA, 303/28).

Cîndu aġûmsiră acasă tută hoara lă işiră ninte, tea s-lu veadă Deli-Iorgul şi s-li dîcă "ġine-vinişi". (BA, 327/8).

b) tramite la congiunzione copulativa *şi* e col connettivo ripetuto¹³⁰:

Dă-nî, doamne, nica doî ocli s-u mutrescu şi s-nu mi şatur! (BA, 233/8).

Aţeà dusi să-şi Ia dinţîli şi z-şină s-ti facă nă mişcătură. (BA, 122/14).

c) mediante la giustapposizione, solo in tre esempi; in due di essi si tratta di una successione di tre finali in cui l'ultima viene preceduta dalla congiunzione copulativa *şi* con valore enumerativo:

[...] *şi bagă de adară nă casă n-trivauă, şu armîneà cãlitôrî dit paturle pârîi a locluă, s-mîcă, z-bea şi s-nu plâtească pindară*. (BA, 88/25).

Cum s-facă tora s-mîcă, z-bea şi s-nu plâtească? (BA, 82/1).

Nel terzo esempio le presumibili finali coordinate giustapposte possono essere interpretate anche diversamente: ognuna, ad eccezione della prima, può essere analizzata come subordinata retta dalla finale che la precede:

Nîsă dipuni tu şilăr si-şi da dinţîl di mîneàr, s-li struxească tra z-şină apoea s-lu facă nă mişcătură. (BA, 108/9).

4.2.2.6. I soli connettivi registrati con funzione finale nei lavori linguistici che riguardano l'aromeno sono *s-* (+ varianti), *tra si* (+ varianti) (cfr. DDA, s.vv. *si*¹ e *tra*) e *ca să* (+ varianti) (cfr. DDA, s.v. *ca*²⁻⁸ 23°).

Va rilevato che pure alcuni dei connettivi elencati sopra, 4.2.2. sono inventariati in DDA o nel Glossario di BA, però senza aver indicata la loro funzione di giuntori finali e anche senza essere spiegati mediante un corrispondente romeno (o

¹³⁰ Va però osservato che negli esempi registrati il connettivo finale *s-* si identifica anche col morfema del congiuntivo del verbo utilizzato; si può affermare perciò che in questi casi non si tratta di una vera e propria ripetizione del connettivo.

francese) con evidente valore finale. Esempi di tali connettivi: *ca s-núpu* (in DDA e in BA), *că năcă* (solo in BA), *cum^u di cum^u* (registrato sia in DDA che in BA, ma solamente come giuntore modale), *maşⁱ* (BA e DDA), *năcă* e *năcă-năcă* (BA e DDA).

Presumibilmente finale è considerato in BA il connettivo *s-nu țivá* (però senza l'ultimo elemento, la preposizione *di*), poiché viene tradotto col rom. "să nu cumva"; lo stesso dicasi di *țe* in DDA il quale per uno dei significati viene glosato in francese mediante "afin que".

4.2.2.7. Alcune delle finali, soprattutto quelle introdotte dai connettivi *s-* e *di* possono esprimere anche una sfumatura consecutiva. Agli esempi precedentemente discussi possiamo aggiungere il seguente con sfumatura consecutiva:

Carî il feațe, l-băgă' pri cal, il triclu ینگla căpèstrulu, băgă' nă vilenđă pri supără mușată, s-la ocľi, și ncălică'. (BA, 253/1).

Per altre sfumature (modale, eccettuativa e causale) cfr. sopra, 4.2.2. la discussione degli esempi introdotti dai connettivi *cît^u tra s-* e *cum^u di cum^u s-*.

Gheorghe Carageani

« EL SUEÑO DE LOS HÉROES » DI BIOY CASARES: LA CLASSE COME DESTINO

1. La caratterizzazione fantastica.

La narrazione fantastica, come risulta da innumerevoli esempi, sembra trovare la propria espressione più compiuta nella dimensione del racconto. In esso l'evento fantastico rappresenta la totalità o quasi della struttura, è contemporaneamente causa e meta dell'atto di narrare: nella manifestazione dell'evento fantastico la narrazione si esaurisce. Nel romanzo invece tale tipo di eventi subisce una notevole espansione, oppure si trova a far parte di una più vasta trama di significati.

Così avviene nel romanzo di Bioy Casares *El sueño de los héroes*¹. L'autore sembra avere scelto il genere fantastico tanto per esprimere una visione fantastica del mondo quanto per parlare di ciò che, nel mondo, fantastico non è: il non naturale si intreccia col quotidiano in maniera che un aspetto illumina l'altro e finisce per dargli la sua ragione ultima. L'evento fantastico costituisce sempre l'asse della narrazione, ma non l'esaurisce, di modo che si può proporre per *El sueño de los héroes* — e tale è lo scopo di questo lavoro — una lettura che, inglobando il fantastico, vada al di là e metta in rilievo ciò che nel romanzo è segreta allegoria dei meccanismi sociali.

La caratterizzazione fantastica del romanzo è immediata: in forma preliminare all'azione il narratore definisce inequivocabilmente la natura dei fatti, imponendo al lettore una strategia di lettura a senso unico. Come dire: attenzione, ciò che segue appartiene al genere fantastico e in questa prospettiva deve essere letto:

¹ Adolfo Bioy Casares, *El sueño de los héroes*, 1a edizione: Losada, Buenos Aires 1954. Traduzione italiana *Il sogno degli eroi*, Bompiani, Milano 1968. Per le citazioni si segue l'edizione di Alianza Editorial, Madrid 1976.

A lo largo de tres días y de tres noches del carnaval de 1927 la vida de Emilio Gauna logró su primera y misteriosa culminación. Que alguien haya previsto el terrible término acordado y, desde lejos, haya alterado el fluir de los acontecimientos, es un punto difícil de resolver. Por cierto, una solución que señalara a un oscuro demiurgo como autor de los hechos que la pobre y presurosa inteligencia humana vagamente atribuye al destino, más que una luz nueva añadiría un problema nuevo. (p. 7)

La narrazione che segue non sembra presentare immediatamente elementi di indubbia natura fantastica, ragione per la quale, arrivato il momento, il narratore, per evitare diserzioni nel tipo di lettura da lui richiesta, si affretta ad avvertire:

Ahora empieza la parte mágica de este relato; o tal vez todo él fuera mágico y sólo nosotros no hayamos advertido su verdadera naturaleza. El tono de Buenos Aires, descreído y vulgar, tal vez nos engañó. (p. 161).

Ma non è soltanto il narratore a proporre questa caratterizzazione dei fatti: in maggior o minor misura, con una consapevolezza più o meno dichiarata, anche i personaggi considerano che l'avventura che gli è toccata in sorte vivere non si iscrive nell'ordine naturale. Nella certezza del quotidiano si crea una paurosa zona d'ombra:

... Clara se preguntó si estaría entrando en una sala mágica, donde la tercera noche del carnaval de 1927 iba a repetirse. (p. 168).

Abbondano, così, termini come « magico », « fantastico », « soprannaturale », che indirizzano univocamente l'interpretazione del testo (cfr. « situación mágica », « un mundo mágico », p. 164; « circunstancias [...] inexplicables o, por lo menos, mágicas », p. 178; « la explicación hubiera parecido fantástica », p. 166, ecc.).

Possiamo però chiederci se, al di là di tutte queste indicazioni che propongono o impongono il senso fantastico degli avvenimenti, questi possano sostenere, per se stessi, tale qualificazione. I fatti sono i seguenti: Emilio Gauna, un giovane della periferia di Buenos Aires, vince alle corse una discreta somma. Decide di spenderla in baldorie nelle tre notti del carnevale, e invita gli amici del quartiere, tra i quali spicca un certo dottor Valerga, capo indiscusso del gruppo. Forse per l'ubriachezza, il ricordo delle notti di quel carnevale si cancella, e Gauna conserva soltanto l'immagine dell'incontro con

una ragazza in domino in una sala da ballo. Nessuno nel gruppo è in grado o vuole fornirgli una spiegazione, ma Gauna sente che deve essere accaduto qualcosa di meraviglioso. Un veggente, Taboada, avverte Gauna di non cercare di rivivere quelle notti, poiché qualcosa che egli ha impedito allora potrebbe avverarsi se Gauna insiste. Gauna sposa Clara, la figlia di Taboada — conosciuta in occasione della visita al veggente — e sebbene ogni tanto si senta attanagliato dal ricordo di quel carnevale, sotto l'influsso di Clara e di Taboada si allontana dalle sue vecchie amicizie. Passano così tre anni di vita serena e senza imprevisti. Ma Taboada muore e Gauna riprende a frequentare il gruppo, a pensare con ostinazione alla propria misteriosa avventura. Alla vigilia del carnevale gioca un'altra volta alle corse e un'altra volta vince. Ciò gli appare come un segno del destino e decide di ripetere, con gli stessi amici, l'itinerario di tre anni prima. Il passato che man mano affiora alla sua memoria si manifesta ben diverso di quella cosa meravigliosa che egli vagheggiava: Gauna ricorda gesti di inutile crudeltà da parte di Valerga e del gruppo al quale aveva allora assistito passivamente. Finalmente nel ballo ritrova la maschera, e questa gli rivela la propria identità: è Clara. Gauna sperimenta una specie di illuminazione, ma nel ballo perde la compagna, e questa volta nessuno può evitare, come invece era avvenuto tre anni prima, che si compia il destino: in un assurdo duello, Gauna muore ucciso da Valerga.

Anche in una esposizione rapida come questa risulta evidente la collocazione di *El sueño de los héroes* nell'ambito dei temi fantastici: si tratta di una narrazione centrata esplicitamente nell'abolizione della direzionalità temporale. Il tempo ha qui perso il carattere irreversibile, come la stessa Clara indica:

Clara supo que los temores se habían confirmado: desde algún instante, imposible de precisar, el tiempo de ahora había confluído con el del 27. (p. 173).

Il tempo di *El sueño de los héroes* è, come quello di tanti racconti e romanzi fantastici, un tempo circolare: i fatti del '27, che per una causa misteriosa non si sono avverati in quella data, si ripetono tre anni dopo, raggiungendo il loro compimento; che è comunque un secondo compimento (cfr. la « primera y misteriosa culminación », p. 7) poiché in qualche modo, in qualche maniera inconclusa, imperfetta, senza conseguenza apparente, tutto è già definito: pas-

sato e futuro sono intercambiabili. E così Gauna racconta come un confuso ricordo dell'ultima notte di carnevale del '27 qualcosa che in realtà deve ancora avvenire:

— Acepté la propuesta de dar la vuelta por los lagos: me levanté, dejé sobre la mesa la plata que debíamos y salí con Valerga y los muchachos. Después hubo una disputa. La veo como en un sueño. Antúnez o algún otro afirmó que yo había ganado en las carreras más que lo que dije. En este punto, todo se vuelve confuso y disparatado, como en los sueños. Yo debí de cometer una terrible equivocación. Según mis recuerdos, el doctor se puso de parte de Antúnez y acabamos peleando a cuchillo, a la luz de la luna. (p. 118).

Si crea dunque in questo modo una non esplicita trasgressione delle frontiere tra la vita e la morte: Gauna è uno la cui morte è stata soltanto sospesa. Per lui avverrà nel 30, ma nel disegno tracciato dal destino, tutto si è già concluso.

2. *I testimoni dell'evento fantastico.* — Le cose non sono comunque così cristalline come possono sembrare. Quali sicurezze vengono offerte al lettore su quanto è successo? Nasce qui un altro degli elementi spesso presenti nell'universo fantastico: il dubbio sull'effettiva realtà degli avvenimenti. Questa garanzia di verità non può venire da Gauna: il protagonista dell'evento fantastico, in quanto tale, non è in grado di fornire una testimonianza obiettiva; la sua parola non ha un valore probante. Un'affermazione assoluta sull'inspiegabilità dei fatti in termini normali viene data invece da Taboada. Egli afferma per tre volte di avere lui modificato il corso degli avvenimenti:

Yo lo defendí contra un dios ciego, yo rompí el tejido que debía formarse. Aunque sea más delgado que hecho de aire, volverá a formarse cuando no esté yo para evitarlo. (p. 37; cfr. anche pp. 96 e 113).

In ogni modo, queste parole non possono essere considerate probanti in sé: sono una dichiarazione di Taboada sulla presunta responsabilità di Taboada stesso nei fatti. Appaiono dunque come una testimonianza di parte. Più consistente può considerarsi invece la funzione di Clara in questo senso. Lei è stata presente sia nel carnevale del '27 che in quello del '30, e la sua testimonianza prova che i fatti che Gauna ricorda come avvenuti nel '27 appartengono in realtà

a un tempo successivo. Questa è infatti la motivazione che Clara allega per chiedere aiuto a un suo amico, il Biondo, che l'aveva già accompagnata durante il primo carnevale:

— Escúcheme, por favor. Me dijo que él estaba solo en una mesa y que me vio en el bar y que yo le sonreí a usted y que a él le dio rabia y que se fue con sus amigos. Bueno, eso no pasó la otra vez; comprende: nada de eso pasó la otra vez; pasó hoy, todo, tal como él me lo dijo [...]. Vio lo que debió ocurrir la otra vez, lo que está ocurriendo ahora [...]. Si no lo impedimos, Valerga lo matará. (p. 177).

Queste parole di Clara, sebbene provino l'esistenza di un salto temporale, la provano comunque attraverso Gauna. È soltanto il ricordo di Gauna a stabilire la certezza della morte nel carnevale del '30. Si potrebbe allora parlare di premonizione, come quando egli, in una pausa del carnevale del '30, sogna di stare lottando a coltello con Valerga sotto la luce della luna (cfr. p. 137). Pur rimanendo non chiarito il ruolo di Taboada nei fatti del 27, i limiti del fantastico in *El sueño de los héroes* sembrano restringersi a quelli dei fenomeni parapsicologici. È questo infatti che Clara intuisce:

De acuerdo a lo previsto, el destino había tomado a su cargo la situación. Mientras pensaba en eso, intuyó que era falso, intuyó, tal vez, que el mundo no es tan extraño; mejor dicho, tiene su modo de ser extraño, fortuita o circunstanciada, pero nunca sobrenatural. (p. 172).

Nel « tal vez » introdotto nel discorso indiretto che trasmette il pensiero di Clara scopriamo la presenza di un altro testimone, situato a un diverso livello testuale: il narratore. Come abbiamo visto, una prima funzione del narratore è stata quella di indirizzare la lettura in senso fantastico. Ma chi, o che cosa è questo narratore? Anche se non si presenta come diretto partecipante ai fatti, il narratore appare caratterizzato in modo personale, come un 'io':

Para mí tengo que Gauna comprendía que si dejaba la aventura a mitad de camino, le quedaría un descontento hasta el día de la muerte. (p. 147).

Questo 'io' in una qualche maniera ha presenziato agli avvenimenti o li ha conosciuti, per cui si colloca sullo stesso piano dei personaggi, e del destinatario, che attraverso l'appellazione diretta viene anch'esso incluso nel mondo rappresentato nel romanzo:

Y como alguno de ustedes acaso recordará, Calcedonia ganó, ese primero de marzo, la cuarta carrera. (p. 122).

Secondo l'usuale prerogativa del narratore, l'ordine e la selezione degli avvenimenti dipendono dal suo arbitrio:

De la influencia de esta admiración sobre el destino de Gauna todavía no hablaremos. (p. 8).

Questa possibilità deriva, nel caso specifico di *El sueño de los héroes*, dalla collocazione dell'atto narrativo alla fine degli avvenimenti: la storia viene narrata quando tutto si è già concluso, come dimostrano le numerose anticipazioni temporali. Il potere di cui dispone il narratore svanisce comunque quando si tratta di presentare delle garanzie sulla natura fantastica dei fatti: dal momento che la voce narrante è quella di una 'persona' — un 'io' — tutta la sua testimonianza si colora di improbabilità. Quale può essere la veridicità di questo narratore che, categorizzato come personaggio, non sembra di conseguenza vedere altro che gesti e apparenze, mentre altre volte, invece, è in condizioni di rivelare sogni, segreti pensieri, emozioni — anche se moderando tale ingiustificata conoscenza con un «tal vez», un «quizá» (cfr. pp. 15, 19, 109, 172, ecc.) — ? D'altra parte, la focalizzazione del narratore coincide, per quanto riguarda l'evento fantastico, con quella di Gauna, una visione ridotta dunque, per cui non vengono fornite al lettore certezze, bensì opinioni. Questa identificazione con Gauna sul piano della conoscenza dei fatti non significa coincidenza con i valori del personaggio: al contrario, spesso il narratore emette un giudizio negativo sul mondo di Gauna e degli altri, marcando chiaramente una distanza, soprattutto attraverso l'ironia (come si vedrà più avanti). Nell'ultimo capitolo invece, che contiene la sequenza finale del duello e della morte di Gauna, ogni distanza è stata cancellata. Per la prima volta il narratore si identifica totalmente con i valori del suo personaggio, di modo che nel momento della confluenza temporale al lettore viene offerta un'unica testimonianza: la realtà vista attraverso Gauna. Ogni valutazione estranea è scomparsa; è Gauna a vedersi morire, a giudicarsi. La sua morte è quindi il terribile e luminoso compimento di un destino, e lui è l'eroe di una avventura fantastica:

Vagamente sospechó ya haber estado en ese lugar, a esa hora, en esa abra, entre esos árboles cuyas formas eran tan grandes en la noche; ya haber vivido ese momento.

Supo, o meramente sintió, que retomaba por fin su destino y que su destino estaba cumpliéndose. También eso lo conformó. No sólo vio su

coraje, que se reflejaba con la luna en el cuchillito sereno; vio el gran final, la muerte esplendorosa. (p. 178).

3. *Il fantastico nel discorso.* — Il dubbio sulla natura fantastica degli avvenimenti gioca anche a livello verbale: da una parte i meccanismi del discorso l'affermano, dall'altra la tingono di una sostanziale ambiguità. A favore di quest'ultima agiscono le frequenti modalizzazioni del tipo «lo que Gauna creía recordar» (p. 20). Il ricordo di ciò che è successo a partire dall'incontro con la maschera nell'ultima notte del carnevale del '27 è presentato attraverso la struttura verbale del sogno, cioè l'imperfetto:

La máscara había desaparecido. El preguntaba por ella; no le contestaban o procuraban calmarlo con evasivas, como si estuviera enfermo. No estaba enfermo. Estaba cansado (p. 23).

Tuttavia, in questa trama uniforme che connota gli avvenimenti di una evanescenza onirica si introduce senza transizioni un tempo della realtà: è con un passato remoto che viene raccontato il duello con Valerga. Semplice cambiamento verbale, oppure indizio di reale accadimento?

Se encontró luego entre árboles, rodeado por gente, atento al inestable y mercurial reflejo de la luna en su cuchillo, inspirado, peleando con Valerga por cuestiones de dinero. (ibid.).

Grazie a questo gioco di certezze alternativamente confermate e smentite si crea una diffusa indizialità della narrazione. Ogni elemento, anche il più irrilevante, si va caricando di significati occulti, rinvia ad altro, si propone come l'ambito di una decifrazione che il lettore deve portare a termine per scoprire in ogni aspetto del quotidiano l'invisibile traccia del fantastico. Indizi in senso proprio sono, da una parte, tutte le piste sparse attraverso azioni che possono portare il lettore (e anche Gauna, se questo fosse in grado di guardare la propria realtà) a identificare in Clara la maschera del ballo. Gli accompagnatori della donna mascherata e i giovani in macchina che vengono a cercare Clara sono descritti nello stesso modo; nella veglia funebre di Taboada qualcuno che saluta Clara sveglia in Gauna una oscura reminiscenza. L'identità dei personaggi si va via via precisando: nella sala da ballo, nel carnevale del 30, Gauna vede «a uno de los muchachos del Lincoln, al rubio cabezón que en 1927

apareció en ese mismo local» (p. 162). Dopo queste così esplicite indicazioni, con una sola frase il narratore svela il gioco e rinuncia alle scene di sorpresa e riconoscimento:

Con estas palabras se ha dicho que la máscara era Clara. La de esa noche y la que en 1927 lo deslumbró. (p. 165).

Allo stesso ordine di indizi appartengono le allusioni all'entità della somma vinta da Gauna nelle corse sia nel '27 che nel '30: l'accusa di essersi tenuta una parte dei soldi sarà la causa più o meno reale del duello con Valerga. Ma in questa ottica si potrebbero analizzare in ultima istanza tutte le azioni del romanzo: ognuna di esse è collegata in modo più o meno diretto al punto di arrivo — che è lo stesso del punto di partenza —.

Un altro tipo di indizi connota invece la narrazione in senso fantastico; ad esempio l'uomo che alla vigilia del carnevale del '30 dà a Gauna l'indicazione per le corse appare come messaggero di un destino funesto:

Un señor vestido de negro, con paraguas, con cara de pájaro de mal agüero (p. 121).

Altre volte la pista fantastica si rintraccia in discorsi che, come quelli di Taboada, propongono l'esistenza di un mondo le cui leggi sono inconoscibili. Comunque, nella bocca di un veggente le allusioni misteriose possono considerarsi quasi scontate. Ci sono invece altre parole, in apparenza innocenti, che a una lettura successiva si rivelano cariche di inconsapevole pericolosità. Così Gauna sentenza, nel carnevale del '27, aprendo la possibilità della reiterazione temporale:

— El carnaval no dura una noche. (p. 9).

La stessa frase viene detta da Gauna nel carnevale del '30, un giorno prima del duello, con una variante che le conferisce un sinistro significato di chiusura:

El carnaval dura hasta mañana. (p. 156).

Così anche le parole del tango che Antúnez, uno degli amici del gruppo, è solito canticchiare, pronunciate come chiusura della sequenza in

cui Gauna decide di rifare l'itinerario del '27, diventano segno inequivocabile di quanto accadrà:

— Contra el destino
nadie la talla. (p. 125).

Questo senso negativo si impone anche nel caso in cui la parola « destino » viene usata nell'accezione di 'destinazione'. Quando Gauna, nel corso di un accidentato viaggio verso una casa in campagna, allude alla poco entusiasmante meta che li attende, è inevitabile la decifrazione della frase scherzosa come riferimento alla fatalità che dirige la sua vita:

— No te acalores [...]; con el destino que llevamos, lo mejor es perderse. (p. 81).

4. *Un itinerario nel passato.* — Trovare, perdere, ritrovare, perdersi: tale la parabola della vita di Gauna. La confluenza dei due tempi si realizza a causa del suo ostinato desiderio di recuperare, attraverso la ripetizione dell'itinerario del '27, il ricordo di un momento che si suppone magico, ma il cui ritrovamento significherà la morte. Così dunque questa ricerca assume la forma canonica del viaggio, reale e metaforico. Il peregrinare di Gauna per le strade di Buenos Aires diventa discesa verso il più profondo di se stesso. Due sono i poli di questa ricerca: l'itinerario percorso nel carnevale del '27, che si è cancellato dalla memoria di Gauna, e quello del '30, ripetizione e compimento del primo in una perfetta circolarità. Dal momento del risveglio nel parco di Palermo, sapendo che qualcosa è successo ma non riuscendo a definire che cosa, una rete di progetti, di fantasie e di sforzi concreti si va intrecciando, ritmata dai momenti di rinuncia, in un flusso e riflusso verso il passato. I tentativi di Gauna per ritrovare la memoria di quelle notti si articolano in quattro tappe: ricerca attraverso un'inchiesta, ripetizione parziale e incosciente dell'itinerario, nuova inchiesta, ripetizione totale e cosciente. I primi tentativi sono rivolti all'interrogazione di quelli che l'hanno accompagnato: il parrucchiere che gli ha indicato il cavallo vincente, gli amici del gruppo. Ma il parrucchiere si fa negare, poi scompare definitivamente; gli amici gli dimostrano una malcelata ostilità. Taboada non solo non gli fornisce nessuna informazione — pur dimostrandogli di possederla — ma tenta anzi di dissuaderlo nella sua

ricerca. Un episodio che duplica grottescamente l'interrogazione di Gauna a Taboada chiude questa prima tappa e apre quella del pellegrinaggio involontario. Gauna chiede il proprio avvenire a un pappagalietto, che gli consegna un foglio con parole altrettanto sibilline di quelle di Taboada:

Los dioses, lo que busque y lo que pida,
como loro informado le adelanto,
¡ay! le concederán. Y mientras tanto
aproveche el banquete de la vida. (p. 69) ².

La risposta di Gauna alla predizione dell'atrabiliare uccellino è una tristezza improvvisa che lo porta a vagabondare senza scopo, intermandosi in quartieri sconosciuti. Qui la ricerca diventa un deambulare sonnambulo che il testo manifesta attraverso l'accumulazione ossessiva di verbi di movimento e nella confusione tra spazi nominabili e altri di inquietante vaghezza:

Prosiguió con rumbo oeste [...]; avanzó interminablemente por calles desconocidas [...]; entró en un almacén [...]; volvió a caminar; se encontró en una avenida que era Triunvirato y dobló a la izquierda [...]. Caminó un tiempo que podía ser la eternidad; bordeó el paredón del cementerio de la Chacarita, cruzó vías [...], pasó por corralones y [...] avanzó por fin por la calle Artigas [...]. Cruzó otras vías, llegó a la plaza de Flores. (pp. 70-71).

Questi spostamenti si concludono in un tram — prevedibile immagine del destino — che porta Gauna verso i posti già visitati nel '27. Senza che nessuna precisa parola venga pronunciata, dalla descrizione si evince che Gauna è entrato in un bordello. La tenutaria è una donna « con toscano accento extranjero » (p. 73); un violinista di malinconico aspetto fugge terrorizzato sentendo la voce di Gauna. Ma Gauna non è ancora preparato alla scoperta; tutto sembra succedere al di là della sua coscienza. Senza chiedersi il significato del gesto del musicista, del silenzio improvviso degli altri, si allontana. Dopo un lungo periodo di rinuncia, la malattia e la morte di Taboada aprono per Gauna un nuovo periodo di ricerche. Prima interroga

² Ancora un gioco di rinvii: nella sua visita al veggente Gauna afferma di rivolgersi a lui con lo stesso distacco di chi interroga sul suo futuro « al loro que da la papeleta verde » (p. 37).

senza risultato i due uomini che l'hanno raccolto nel parco dopo la sua avventura, poi comincia a frequentare in modo quasi ossessivo le donne dei locali notturni, sperando inutilmente che qualcuna di esse lo aiuti a ricostruire il passato perduto. La vincita alle corse crea la possibilità — che Gauna sente come obbligatoria — di ripetere l'itinerario del '27 nelle stesse condizioni di allora. Questo pellegrinaggio nei luoghi della memoria chiude per sempre l'avventura di Gauna: qui tutto trova la sua giustificazione e il suo terribile senso. Come tre anni prima, all'invito di Gauna Valerga risponde:

— Ya te dije, muchacho [...], que no soy un circo, para tener compañía. (p. 126).

Quel « ya » colloca sottilmente nella stessa linea temporale, abolendo ogni distanza, il carnevale del '27 e quello del '30. L'affiorare del ricordo si determina attraverso la reiterazione temporale nell'esatta coincidenza degli spazi. Così, « il locale delle tedesche » — nel quale il lettore riconoscerà il bordello tenuto dalla donna con accento straniero —, ormai chiuso, non sveglia in Gauna nessuna reazione. Nell'entrare invece in un certo caffè, nel percorrere certe strade, il passato si affaccia debolmente alla sua memoria — l'immagine di un bambino, di un cavallo, di una villa —. Ma alle domande di chiarimento il gruppo oppone il silenzio. A richiesta di Gauna tutti si dirigono verso la villa, dove arrivano nel cuore della notte. Le immagini emergono allora improvvise e complete: un bambino smarrito tra le maschere del carnevale chiede aiuto e Valerga, fingendo di accompagnarlo, lo abbandona su un tram con destinazione sconosciuta; un violinista cieco — nel quale successivamente Gauna identificherà l'uomo che era fuggito sentendo la sua voce — viene brutalmente ferito da Valerga. Finalmente, nel chiarore dell'alba Gauna scopre che la 'villa' è una baracca in un immondezzaio e ricorda la scena di un cavallo torturato dal gruppo finché egli stesso per evitare altre atrocità lo uccide con un colpo di rivoltella. La meravigliosa avventura delle notti di carnevale si è dunque rivelata come qualcosa di abominevole, come una grottesca manifestazione del male, e Gauna vorrebbe tornare da Clara. Ma ormai è troppo tardi:

... muy pronto se aburrí de esa actitud enérgica, lo invadió la indolencia y con una suerte de júbilo sutil y secreto se abandonó a lo que el destino quisiera. (p. 147).

5. *La meta finale della ricerca.* — Ognuna delle stazioni di questo pellegrinaggio ultimo segna dunque una tappa più profonda della conoscenza. Tutto il resto diventa preparazione o immagine di questo viaggio definitivo: il girovagare per le strade di Buenos Aires, i vaghi desideri di evasione, persino una assurda escursione in campagna (la visita a Chorén, pp. 78-86) sdoppia in un registro grottesco la struttura della ricerca. Come ogni vero viaggio quello di Gauna è apprendistato di sé; come ogni vero viaggio la sua meta racchiude una rivelazione. La meta ultima sembra essere qui il passato, rivisitato attraverso una operazione memoriale:

... penetrar de nuevo las visiones que había recibido y perdido esa noche, y alcanzar definitivamente lo que fue, como en el éxtasis de un sueño olvidado, la culminación de su vida. (p. 122).

Il contenuto di questo passato, ciò che Gauna cerca in primo luogo è la maschera. È quanto afferma Valerga, concludendo malignamente:

En ocasiones queremos volver a los lugares que en la dorada juventud hemos frecuentado. En ocasiones, he dicho, porque ni el más hombre está libre de acordarse de alguna mujer [...]. Hacés bien de no hablar. Estos hombrucitos de ahora cuentan todo y ni siquiera respetan el buen nombre de la arrastrada que les hizo caso. (p. 134).

Così sembra essere anche per Gauna, dato che la prima domanda che pone al veggente è se rivedrà la maschera. Ma sebbene questa appaia come un elemento importante del passato, Gauna è conscio della complessità del problema:

Lo más extraño de todo esto es que en el centro de la obsesión de Gauna estaba la aventura de los lagos y que para él la máscara era sólo una parte de esa aventura, una parte muy emotiva y muy nostálgica, pero no esencial. (p. 26).

Si crea così una sovrapposizione di oggetti, un gioco di sfasamenti per cui il primo oggetto risulta solo apparente. Gauna cerca l'incontro con la maschera: ma questo incontro, senza che egli lo sappia, si è già realizzato. La scoperta sarà dunque l'identificazione della maschera con Clara, dell'avventura favolosa con la quotidianità:

— Tal vez yo imaginé dos amores. Ahora veo que hubo uno solo en mi vida. (p. 170).

L'attesa si soddisfa così in modo completo: la rivelazione dell'identità della maschera sconosciuta diventa rivalutazione della compagna della vita. Perché allora la storia va oltre? Attraverso il reiterato motivo letterario del riconoscimento della maschera si espandono qui altri significati. Nell'ultima stazione del viaggio chi aspetta non è l'amore ma la morte, non il passato ma un presente fatale. L'oggetto trovato non sembra coincidere con quello cercato. Ora, cosa è questa morte per Gauna se non il compimento di un destino e la rivelazione della propria identità? La vera meta, che Gauna non sa che sta cercando, è la conoscenza di sé, che solo nella morte è completa e indiscutibile, poiché si cristallizza in un'immagine definitiva, senza possibilità di mutamenti. Nel gioco di sfasamenti si scopre via via come oggetto finale della ricerca la conferma per il personaggio di un'immagine di se stesso. La storia di Gauna non è quella dell'eroe della fantastica confluenza di due tempi, o non è solo quella. Si tratta piuttosto della vittima di una costrizione personale e sociale a produrre un'immagine di sé ammissibile per se stesso e per il gruppo.

Già dall'inizio viene marcato il dislivello tra ciò che Gauna vuole essere e ciò che la realtà gli permette. Le sue aspirazioni di « vivir por su cuenta y no deber favores a nadie » (p. 8) vengono smentite appena espresse: i problemi di Gauna vengono risolti da Larsen che gli trova lavoro in una officina, e in seguito gli amici dividono una stanza d'affitto. Questa notazione, a un primo approccio insignificante, è tuttavia la prima pista della costante frustrazione della propria immagine che Gauna subisce. Orfano, originario della provincia, Gauna è uno che non appartiene né al luogo né all'ambiente sociale nel quale gli tocca vivere. Inscuro della propria identità, sente che soltanto il gruppo gliela può conferire, per cui cerca di adattarsi a ciò che gli altri si aspettano — o Gauna suppone che si aspettino — da lui. Il suo dramma non è quello di essere diverso, ma quello di non volere esserlo. I suoi atteggiamenti dimostrano il bisogno di integrazione ai valori del gruppo, in qualsiasi piano. Siccome gli altri si annoiano con le storie del padrone dell'officina, Gauna, che in realtà si sente interessato, « simulaba aburrirse » (p. 10). Soltanto l'appartenenza al gruppo dà un senso all'esistenza, ma l'adesione non avviene sempre senza difficoltà. Da un lato, perché il gruppo tende a rifiutarlo, e non sempre lo nasconde; dall'altro, perché la natura di Gauna contrasta con ciò che egli si è imposto e i suoi gesti smentiscono spesso le sue dichiarazioni. Ad esempio, l'immagine

della donna secondo il gruppo, e quindi secondo Gauna, è totalmente negativa, e si riassume in una sfilza di luoghi comuni:

Lo alejan a uno de los amigos [...]. Lo ablandan a uno. (p. 54).
... las mujeres lo corrompen a uno con sus cuidados y delicadezas. (p. 57).
Las mujeres le cortan a uno las alas. (p. 91)³.

Dato che non se ne può fare a meno, le donne devono almeno corrispondere a un definito ideale di bellezza:

Las muchachas debían ser rubias, con algo estatuario en el porte [...], con la piel dorada y los ojos grises o, por lo menos, azules. (p. 86).

Queste e altre esplicite dichiarazioni di Gauna non trovano riscontro nei suoi sentimenti:

Clara era delgada, morocha, con esa frente prominente, que él aborrecía. Desde el principio la quiso. (ibid.).

Così se le parole di Gauna esprimono disprezzo, diffidenza verso la donna, l'esperienza della sua relazione con Clara è tutt'altra: rispetto, tenerezza, persino ammirazione. Analogo dislivello è rintracciabile, in senso inverso, nel piano dell'amicizia, culto essenzialmente virile, che Gauna ripone integro in Larsen:

Gauna recordó otras noches, en otros barrios, en que también, sobre el asfalto, a la luz de la luna, habían orinado juntos; pensó que una amistad como la de ellos era la mayor dulzura para la vida del hombre. (p. 16).

Ma nell'azione non c'è nulla che da parte di Larsen giustifichi questi trasporti: personaggio di una prudenza che sfiora la vigliaccheria, egoista, indifferente, Larsen si rifiuta di accompagnare l'amico sia nel '27 che nel '30, pur sapendo che questa volta Gauna va incontro a un pericolo, e nega il suo aiuto alla disperata Clara. In un'anticipata difesa, il narratore indica:

Algunas personas encontrarán incomprensible esta cobardía, pero nadie debe dudar de la amistad de Larsen por Clara y por Gauna. Hay sentimientos que no precisan de actos que los confirmen y diríase que la amistad es uno de ellos. (p. 166).

³ E le loro sentenze vengono puntualmente confermate: l'incontro con Clara trasforma la vita di Gauna, allontanandolo dagli amici, dal bisogno di avventura, da ciò che nei codici del gruppo definisce l'uomo (cfr. nota 5).

Amore e amicizia sono comunque elementi secondari nella costellazione di valori di Gauna. Tutto è centrato in un valore unico, assoluto, che costituisce la definizione dell'uomo: il coraggio⁴. Su questo piano, Gauna appare segnato dalla sua esperienza infantile. Egli ricorda della propria infanzia atti nei quali ha dimostrato mancanza di coraggio, e che hanno avuto Larsen come spettatore — una volta ha traversato la strada per non litigare con un altro bambino, un'altra volta si è rifiutato di lottare con un amico che l'aveva tradito —. Larsen invece ricorda altri fatti, in cui Gauna appare come « la imagen del valor » (p. 15) — allontana un cane arrabbiato, fa fuggire i ladri con uno stratagemma —. Non importa tanto dunque l'immagine che gli altri hanno di Gauna, quanto quella che egli pensa che abbiano: in ultima istanza, l'immagine che Gauna ha di sé. Per poterla modificare, Gauna dovrebbe provare il suo coraggio con una azione individuale:

Ahora no tenía fama de cobarde. Vivía entre aspirantes a guapo y no tenía fama de achicarse. Pero es verdad que ahora casi todas las peleas se resolvían con palabras; en el fútbol hubo algunos incidentes: asunto de tirarse botellas o pedradas o de pelear indiscriminadamente, en montón. Ahora el valor era cuestión de aplomo. Cuando uno era chico uno se ponía a prueba. Para él, el resultado de la prueba había sido que era cobarde. (p. 15).

Così Gauna porta su di sé il marchio infamante di quella esperienza infantile non smentita. Ma sebbene egli cerchi in un atto la conferma del proprio coraggio, le occasioni che si presentano vengono rifiutate senza motivo apparente. Una prima verifica mancata si ha quando nel ballo gli accompagnatori della maschera lo provocano:

... « quién es usted para robarnos la máscara », y antes de acabar de hablar se puso en guardia, como boxeador. Gauna palpó su cuchillito, en el cinto. Aquello fue como una pelea de perros: los dos se distrajerón muy pronto. (p. 23).

⁴ Il tema del coraggio spiega la presenza di sequenze non direttamente collegate con l'azione. Nelle ridicole avventure amorose del parrucchiere Pracánico minacciato da un marito offeso si ha, su un altro registro (come si è accennato per il viaggio a casa di Chorén, sdoppiamento grottesco della ricerca dei luoghi del passato), un riflesso delle ossessioni di Gauna, che significativamente non manifesta nessuna reazione davanti all'orgogliosa dichiarazione di vigliaccheria del parrucchiere: « Yo no sirvo para hacer frente a situaciones difíciles. Se lo juro por lo que más quiera: yo soy un cobarde infame » (p. 120).

Un'altra occasione, subito scartata, nasce dalla gelosia che provoca in Gauna Baumgarten, un corteggiatore di Clara:

Otra idea sería esperar a ese chanco en un baldío y provocarlo. « Si quiere trompadas, lo beneficio con el cuchillito hasta el mango de anta [...] » (p. 68).

La contraddizione si spiega invece se si tiene conto che in nessuno dei due casi lo scontro può essere probante: i contendenti non si situano allo stesso livello di Gauna, in quanto altra è l'origine sociale, altro l'atteggiamento davanti alla lotta — a coltello oppongo ai pugni —. Non possono meritare quindi che il suo disprezzo. D'altra parte, anche la motivazione è contingente: una donna. Di modo che quando Gauna si trova faccia a faccia con Valerga, è questa la prima possibilità reale di affermarsi come uomo. L'avversario è uno che riscuote tutta la sua ammirazione; è della sua stessa classe; l'incontro è un duello con l'arma degli uomini per eccellenza, il coltello. E infine, l'unico motivo reale della lotta è la dimostrazione del coraggio. La morte per avere un senso deve essere gratuita:

En un abra del bosque, rodeado por los muchachos, como por un cerco de perros hostiles, enfrentado por el cuchillo de Valerga, era feliz. Nunca se había figurado que su alma fuera tan grande ni que en el mundo hubiera tanto coraje [...]. Don Serafin Taboada le había dicho una vez que el coraje no era todo; don Serafin Taboada sabía mucho y él poco, pero él sabía que es una desventura sospechar que uno es cobarde. Y ahora sabía que era valiente. Sabía también que nunca se había equivocado sobre Valerga: era valiente en la pelea. Vencerlo a cuchillo iba a ser difícil. No importaba por qué estaban peleando. (p. 178).

6. *I modelli dell'eroe.* — Quest'ultima scena illumina anche il senso delle due figure contrastanti che lungo la storia si disputano l'ammirazione di Gauna: Valerga e Taboada. Nell'immagine di sé che il soggetto costruisce, la parte fondamentale è rappresentata da questi due personaggi, i due poli possibili dell'identificazione; poiché, in realtà, Gauna non è alla ricerca di se stesso, di una propria identità libera dalle circostanze, ma di un modello, di un'immagine alla quale adeguarsi. La lotta di Gauna non è per essere, ma per somigliare. Troppo elementare sarebbe dire che uno di questi poli rappresenta il male (Valerga) e l'altro il bene (Taboada), ma è vero che ognuno di essi appare come portatore di valori in contrapposizione.

E tra Valerga e Taboada oscilla Gauna, nel complesso gioco delle possibilità insite nell'uomo e che l'ambiente definirà:

... él mismo comprendía que podía ser valiente o cobarde, generoso o retraído, que todavía su alma dependía de resoluciones y de azares, que todavía no era nada. (p. 79).

Valerga è « maestro y modelo » (p. 50) per tutti: la sua parola in qualsiasi materia — cavalli, politica, coraggio — detta legge. Non sono tuttavia evidenti le ragioni di questa assunzione di Valerga a mito del quartiere. La sua fama deriva integra dal passato, per cui le sue azioni di coraggio esistono solo nella parola. Ma tutto ciò viene spiegato con la degradazione dei costumi, che ormai non permettono all'uomo di dimostrarsi tale:

... en los tiempos actuales, el inevitable destino de los valientes era rememorar hazañas pretéritas. (p. 14).

Tuttavia, quando qualcuna di quelle 'prodezze' viene raccontata, di ben misera cosa si tratta: tagliare con il filo di una carta il compagno che barava al gioco, dare fuoco a una maschera che gli ha fatto uno sgarbo. E quando finalmente lo stesso Gauna presenza alle azioni di Valerga, queste sono soltanto delle crudeltà verso vittime indifese: un bambino smarrito, un cavallo moribondo, un cieco. Così Gauna scopre in Valerga l'immagine negativa e senza grandezza che Taboada gli aveva pronosticato. Forse per influenza dello stesso Taboada, Gauna comincia a avvertire in Valerga anche tracce di volgarità nel modo di parlare (a meno che, come vedremo più avanti, queste indicazioni non siano da attribuire al narratore):

— No me parece atinada la observación — dijo el doctor [...] omitiendo, en la última palabra, la letra « b » —. (p. 99).

Comunque, come nel caso dell'amicizia, neanche il coraggio ha bisogno di cimentarsi in atti: è una essenza. Solo Gauna ha bisogno di dimostrazioni nei confronti di se stesso. L'ammirazione per Valerga invece, sebbene a momenti incrinata, si ricrea indipendentemente dalle azioni di questo:

Olvidando los rencores, Gauna lo miró con la prístina admiración intacta, deseando creer en el héroe y en su mitología, esperanzado de que la realidad, sensible a sus íntimos y fervorosos deseos, le deparara por fin el

episodio, no indispensable para la fe, pero grato y atestigüador — como para otros creyentes, el milagro —, el resplandeciente episodio que lo confirmase en su primera vocación y que le devolviese, después de tantas contradicciones, la venia para creer en la romántica y feliz jerarquía que pone por encima de todas las virtudes el coraje. (p. 155).

Davanti a questa immagine di uomo perfetto proposta da Valerga si alza la modesta ma assoluta sfida di Taboada. Altri sono i valori che egli incarna e che vuole trasmettere a Gauna. Se Valerga è « il dottore », Taboada è « lo stregone ». Già da questi titoli più o meno ironici si oppongono due saperi di diversa natura. Anche dal punto di vista dell'intreccio entrambi vengono presentati con accorgimenti ben diversi. Valerga viene presentato già nella prima pagina, attraverso una descrizione particolareggiata, mentre Taboada emerge poco a poco, attraverso notazioni sparse che creano intorno a lui un alone di mistero. La reazione di Gauna quando incontra per la prima volta Taboada è di diffidenza, quasi di disprezzo, che arriva all'ostilità quando Taboada si permette di criticare Valerga. Ma il tempo man mano dimostra a Gauna che il mondo che Taboada rappresenta contiene dei valori ai quali egli non ha avuto accesso finora:

En las palabras de Brujo entreveía un mundo desconocido, quizá más cautivante que el valeroso y nostálgico del doctor. (p. 36).

Soprattutto, Taboada rappresenta una diversa concezione del coraggio. Per lui, il coraggio consiste non tanto nel combattere quanto nel saper rinunciare alla rissa, nel dominio di sé, nell'abbandonare l'egoismo dell'avventura: e non solo questo. Taboada incarna (naturalmente nella misura del personaggio) il mondo della cultura: grazie a lui Gauna comincia a interessarsi alla lettura, alle scienze. In questo senso, la funzione di Clara raddoppia quella di suo padre: da oggetto diventa aiutante, proponendo anch'essa a Gauna i valori del quotidiano, della felicità domestica, della — pur minima — elevazione culturale, o agendo come un ostacolo nei confronti dell'identificazione di Gauna con Valerga⁵. Tuttavia Taboada è, in fin dei

⁵ In questo senso, la funzione della donna pone problemi di un altro ordine. Per quel che riguarda l'azione, Clara agisce come l'*endormeuse d'énergie* dei romanzi cavallereschi, è quella che ferma l'uomo nella sua corsa all'avventura,

conti, l'altra faccia di Valerga. Benché in opposizione, entrambi svolgono lo stesso ruolo di modello da imitare. Gauna percepisce infatti questa identità di funzione:

Lo más raro de todo es que por momentos yo encontré que el doctor Valerga se parecía al brujo Taboada. (p. 53).

Se tra queste forze equivalenti c'è vittoria dell'una sull'altra, è perché la morte di Taboada, eludendo la lotta, semplifica tutto. L'immagine di Valerga vince su una assenza, come afferma il narratore:

Sin embargo, yo sigo creyendo que la suerte de Gauna y de Clara sería otra si el Brujo no hubiese muerto. (p. 116).

Vale a dire che l'unica cosa da attribuire al destino è in realtà il fatto di avere tolto a Gauna la possibilità di scelta. Con la scomparsa di Taboada solo un'immagine rimane, quella di Valerga. I due personaggi non appaiono dunque come allegorie del bene e del male ma entrambi come figure metaforiche di una cosa sola, la costrizione a essere. Ed è quello il senso del destino in *El sueño de los héroes*: l'immagine di sé che Gauna si è trovato a dover scegliere come meta.

7. *Quale predestinazione?* — In questa ottica possono essere decifrate le numerose allusioni al destino che offre il testo. Una prima accezione è quella, più diffusa, di fatalità impersonale, di cieca concatenazione di fatti che determina la vita degli uomini. Il destino è un potere al quale risulta impossibile, e soprattutto inutile, resistere:

Se veía [Clara] desde afuera, porque en cierto modo había quedado afuera de sí misma. Le parecía, en efecto, que no dependía de su arbitrio, sino de otro, más grande, que mandaba en aquel salón, desde el cielo. A Gauna, a Valerga [...] a todos los habían sustraído de sus voluntades. (p. 172).

e chiudendolo nello stretto orizzonte della felicità domestica si interpone tra l'uomo e il suo destino. Ma se il risultato della conoscenza è la morte, è meglio allora non sapere, come afferma Taboada, e come tendono a dimostrare le azioni di Clara? L'unico vero ostacolo al compimento del destino resta comunque la presenza di Taboada, la donna non può costituire modello. E infatti le parole finali del romanzo la relegano in un mondo di non significazione: « Infiel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir » (p. 178).

Il destino si rivela dunque in una serie di azioni che appaiono come indipendenti dalla volontà dei personaggi, e nelle quali si va annodando inesorabile la catastrofe: le due vincite alle corse, l'assenza di Larsen, il sorriso di Clara al Biondo che sveglia la gelosia di Gauna e lo spinge ad allontanarsi insieme al gruppo.

Ma a questa prima definizione se ne sovrappone già dall'inizio un'altra: quella del destino inteso come ostinata ricerca di un'immagine di sé scelta senza alternativa. In ultima istanza non è altro che questo a scatenare l'apparente fatalità. Taboada avverte con chiarezza Gauna — e il lettore — di questa seconda possibilità:

— Tu destino ha cambiado. Hace dos años estabas en pleno proceso de convertirte en el doctor Valerga. Clara te salvó. (p. 101).

Il destino è dunque il risultato delle azioni dell'uomo. Solo che queste azioni non sempre dipendono da una volontà cosciente e razionale. Lo stesso Gauna ne ha il presentimento:

... también sospeché que la culpa de todo la tendrían, de una manera oscura y profunda, actos que, en apariencia, no podían vincularse a la voluntad de Clara; por ejemplo, haber cantado el tango *Adiós, muchachos*; o haberse atado, a la mañana, el zapato izquierdo antes que el derecho. (p. 70).

La responsabilità viene qui rinviata — e quindi esorcizzata — ad azioni che non possono avere un reale rapporto con certi effetti; ma in questo assurdo elenco viene indicata come una delle cause della sventura avere cantato un tango. Questo tango — che, lo abbiamo già visto, proclama « contro il destino / nessuno la vince » — è il legame metaforico di Gauna con la propria immagine. Paradossalmente, la responsabilità di Gauna sta nell'aver cantato *Adiós, muchachos*: adesione simbolica ai valori che il tango veicola, e cioè i miti del *machismo*, del coraggio dimostrato col coltello. Valori che per Gauna sono incarnati nel modo di Valerga, dei ragazzi del quartiere. Perciò, nel duello finale, l'oggetto che Gauna trova — la morte — è quello che inconsciamente andava cercando:

Supo [...] que retomaba por fin su destino y que su destino estaba cumpliéndose. (p. 178).

La reiterazione non è qui mero artificio retorico intensificatore; qui si specchiano l'uno nell'altro i due sensi possibili del destino:

questo « si compie » — è volontà impersonale —; ma prima che ciò avvenga, è Gauna a « riprenderlo ». È Gauna colui che, cercando la conferma del proprio essere in un atto di coraggio, provoca la reversione temporale. Il destino di Gauna non è quindi altra cosa che la sua incapacità di reagire di fronte al bisogno di un'immagine sociale, la sua passività di fronte al mito del coraggio (e qui diventa obbligato il riferimento a Borges). La fatalità nasce dall'aver assunto, come unica immagine accettabile dell'essere, il mondo dei guappi, dei bulli di periferia. La fatalità nasce dall'impossibilità di scegliersi un'immagine diversa da quella imposta dall'appartenenza a una classe. Questo è l'unico destino contro cui lottare, come inutilmente tenta Taboada con i suoi poveri libri, con le sue riflessioni. Chi « sottrae dalle loro volontà » Valerga, e Gauna, e tutti, è un fantasma: il ruolo sociale.

8. *I privilegi del narratore.* — Questa presenza della società come destino dei personaggi si rintraccia anche a un diverso livello del testo: la voce narrante. Il narratore si trova su uno stesso piano con i personaggi per quanto riguarda il giudizio sulla verità o meno dei fatti; come essi, è incapace di una conoscenza totale. La differenza esiste tuttavia, e si evince dal giudizio ironico che il narratore si permette sui fatti e sui personaggi. Il narratore li guarda dall'alto non solo perché quello è la sua funzione canonica nella finzione letteraria, ma anche perché così gli permette la sua classe. Infatti, una serie di indizi rivela la diversa collocazione sociale del narratore; egli sfoggia un'aria di superiorità culturale sui poveri diavoli della storia: Gauna, Clara, e tutti gli altri. La distanza si marca innanzitutto nel linguaggio: di Valerga si rileva insistentemente la mancata pronuncia della « b » in parole come « observar », « objetar », ecc., difetto che connota immediatamente l'ignoranza del personaggio; come avviene anche per quel « calor » al femminile che non permette dubbi sulla provenienza sociale delle maschere che il gruppo incontra per la strada:

— Y yo, les juro, con la calor temí que me diera un sofocón — aseguró el joven. (p. 135).

La modica cultura di Gauna non merita più indulgenza da parte del narratore:

... una *Historia de los gironinos* (obra que Gauna respetaba mucho, porque heredó de sus padres, y cuya lectura, en más de una oportunidad, había iniciado). (p. 42).

Anche gli sforzi di Clara per far parte del mondo del teatro vengono ridicolizzati dal narratore, per non parlare delle sue curiosità scientifiche:

... en un tomo del *Tesoro de la Juventud* que les prestó un señor que era dentista, conocieron, con espanto, los animales antediluvianos, en cuadros que suponían tomados del natural. (p. 100).

La differenza di Taboada rispetto agli altri viene indicata dal fatto che nel suo studio abbondano i libri e vi spiccano le immagini di alcuni pensatori, come Spencer e Confucio. Ma tutto questo si trova in mezzo a elementi decorativi (forse attribuibili a Clara) che il narratore connota come irrimediabilmente « kitsch »:

... en una mesa rinconera se adivinaba el teléfono, adentro de una muñeca de trapo, que representaba una negra (hay gallinas, parecidas, que se usan de cubreteteras); sobre una cómoda moderna, de cedro, con manijas negras y brillosas, había una flor que era rosada cuando hacía buen tiempo y azul cuando iba a llover, una caja de caracoles y de nácar, con la inscripción *Recuerdo de Mar del Plata*. (p. 95).

Il mondo di questi personaggi appare dunque come estremamente ridotto. Gauna, l'eroe dell'avventura straordinaria, vede i barcaioli del lago di Palermo come dei lupi di mare solo perché portano maglie e pantaloni blu; se esprime dei desideri di evasione, il massimo dell'esotismo che riesce a immaginare è una provincia limitrofa.

D'altra parte, se si tiene conto della data di pubblicazione del libro (1954), la redazione può essere collocata nell'epoca del peronismo. In questo contesto (e indipendentemente dalla collocazione della storia nel periodo '27-'30) certe candide e presuntuose affermazioni dei personaggi risultano decifrabili come distorsioni ironiche di alcune premesse peroniste in campo politico-culturale. Così i discorsi del critico teatrale in erba Baumgarten riecheggiano in modo ridicolo il protezionismo culturale di Perón:

— Quisiera exponerle en términos palpables el problema de nuestro teatro. El autor nuevo, joven, argentino, se ahoga, se asfixia, sin contar con la posibilidad de ver corporizada su fantasía [...]. ¿Quién va a representarlo? Habría que bajar el cogote de las compañías, aunque más no fuera con

la amenaza de la policía montada. Mientras el autor oscuro, imperfecto si se quiere, languidece en la cucha y no logra dar a luz sus engendros, el ventruado público, ese dios burgués que inventó el liberalismo francmason [..] pasa revista a las obras que se le antoja, eligiéndolas, porque no es un marmota, entre lo mejorcito del repertorio internacional. (p. 58).

Gauna propone, con grande soddisfazione da parte del gruppo, analogo progetto sul piano economico:

— Si yo fuera gobierno — comunicó Gauna — no dejaría entrar un solo automóvil en el país. Con el tiempo se reproducirían de industria argentina y por enteramente asquerosos que fueran el público consumidor los compraría sin chistar, abonando un precio considerable. (p. 80).

I personaggi si muovono dunque entro un orizzonte culturale e politico che il narratore, implicitamente o in modo esplicito, caratterizza come limitato e negativo, meritevole tutt'al più di un giudizio ironico. L'ironia viene temperata nel narratore dalla consapevolezza che è comunque impossibile per i personaggi sfuggire alla loro condizione.

9. *Un eroe senza diritto a sogni.* — Tale consapevolezza è invece ciò che manca ai personaggi. Manca perché, nell'ottica del narratore, viene data come un effetto della cultura. Così è negato a Gauna di sapere che un legame sottile unisce il caffè del quartiere dove il gruppo è solito riunirsi e dove egli ha dato appuntamento a Clara — *Los Argonautas* — al giudizio di Taboada sul suo itinerario meraviglioso (« Hizo una especie de viaje. Ahora está añorando, como Ulises de vuelta en Itaca, o como Jasón recordando las manzanas de oro », p. 36) e al sogno che gli annuncia la morte. Non può saperlo poiché per chi non ha gli strumenti adatti ogni illuminazione è irri-conoscibile. Il destino di Gauna consiste in questo: nel non avere accesso al proprio mondo interiore. Il sogno che dà nome al romanzo, raccontato secondo la visione e il linguaggio di Gauna, ne è la desolata constatazione:

Soñó que llegaba a un salón, iluminado con velas, donde había una mesa redonda, muy grande, a la que estaban sentados los héroes, jugando a la baraja. No se encontraban allí ni Falucho, ni el sargento Cabral, ni nadie que Gauna pudiera identificar. Había unos mozos medio desnudos, no salvajes tan blancos de cara y de cuerpo que parecían de yeso; le recordaban el Discóbolo, una estatua que hay en el club Platense. Jugaban a la baraja

con naipes de tamaño doble y — otra circunstancia notable — de esos que tienen tréboles y corazones. (p. 159).

Questi 'eroi' vengono definiti tali da qualcuno che non è Gauna, poiché per lui eroi sono quelli che ha studiato a scuola, personaggi della storia americana; e il Discobolo, assunto a paragone di quegli uomini nudi, è riconoscibile soltanto perché si tratta di una statua che arreda il suo club. Neanche le carte nelle quali si gioca il destino appartengono al mondo di Gauna, egli non sa neppure come si chiamino. È qui dove l'ironia di classe del narratore si esercita assoluta. L'inconscio del personaggio gioca con simboli che non appartengono al personaggio stesso, e a nulla può servire che al risveglio qualcuno spieghi a Gauna che le statue che gli stanno intorno e che egli ha sognato prima di vederle sono «Jasón y los héroes que lo acompañaron en sus aventuras» (p. 159).

La posizione del narratore va acquistando in questa prospettiva un ulteriore significato: quello di immagine trasposta della fatalità. Nella sua scelta di un punto di vista ridotto, il narratore si mimetizza col mondo dei personaggi, ma non può tuttavia evitare di distinguersi, di allontanarsi da essi con i mezzi che gli fornisce la sua cultura, cioè la sua classe. In fin dei conti, è la differenza di classe a permettergli di raccontare la storia nei termini in cui la racconta. Il mondo si trova così diviso tra coloro che subiscono una condizione e coloro che possiedono gli strumenti per enunciarla. Possedere il potere di narrare significa più semplicemente possedere il potere. Non risulta allora del tutto innocente che sia questo narratore a dare nome alla narrazione, a scegliere il senso dell'avventura di Gauna, a proporre con insistenza al lettore la chiave fantastica.

Gauna, quando sta per morire nel duello, sente di avere trovato la chiave del suo sogno:

Se encontró de nuevo en el sueño de los héroes, que inició la noche anterior, en el corralón del rengo Araujo. Comprendió para quién estaba tendido el camino de alfombra roja y avanzó resueltamente. (p. 178).

Ma quel tappeto rosso, per essere identificato, è stato paragonato nel sogno stesso a quello che c'era «según es fama, en el Royal» (p. 159). Potrebbe dunque apparire come la strada simbolica verso un modo diverso, che Gauna conosce solo per sentito dire, o per riferimenti degradati — come il Discobolo del Club —. Ma non

c'è nessuno che possa aprire strade per Gauna, se non Gauna stesso, ed egli non ne è capace: ha accettato la propria condizione senza rivolta, anzi con orgoglio, credendo di scegliere il proprio destino quando non ha fatto altro che ricoprire l'unico ufficio che gli venga concesso, quello di guappo. Ed è questo l'inganno supremo, che il narratore innalza alla categoria del fantastico.

Non intendiamo con quanto sopra limitare la possibilità di una lettura fantastica di *El sueño de los héroes*. Questa seconda accezione del destino come costrizione sociale che è stata individuata attraverso l'analisi non invalida la prima, quella di fatalità sovrumana. Entrambe appaiono caratterizzate con quel margine di ambiguità che permette la loro coesistenza. E per questo c'è da parte del narratore anche un certo meravigliato rispetto verso i suoi personaggi, eroici a proprio dispetto, confrontati con qualcosa che va al di là della loro comprensione, ma anche al di là di quella del narratore stesso. Vedere *El sueño de los héroes* come una torbida epopea di guappi di quartiere non cancella i fulgori fantastici del romanzo, anzi lo proietta verso altri piani di significazione — che comunque non l'esauriscono —, e dimostra che il fantastico non è per sua natura evasivo ma costituisce una delle forme critiche del reale.

Rosalba Campra

TECNICHE NARRATIVE DEL BOCCACCIO LATINO

Racchiuso in un *Proemio* e in una *Conclusiones*, il *Decameron* si può dire cominci con l'introduzione che, posta sulla soglia della *Prima giornata*, fornisce la notizia storica di un episodio narrativo svolto nella sequenza di « atti unici » nei quali l'espositore porta alla vita brani esistenziali che in qualche modo lo coinvolgono. Tale spezzone è senz'altro narrazione per il fraseggio sulla peste, l'incontro dei giovani e il formarsi della brigata, la descrizione dei luoghi scelti per sopravvivere e godere. Ma non ci soffermeremo, in questa sede su quel segmento; intendiamo ricavare elementi di studio dal *Proemio* e dalla *Conclusiones* del *Decameron* che sopravvivono nel *De mulieribus claris* i cui strumenti narrativi sono oggetto della nostra indagine.

La scrittura delle novelle è motivata didascalicamente nel *Proemio*:

« Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. Il che se avviene, che voglia Idio che così sia, a Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da' suoi legami m'ha concesso il potere attendere a' lor piaceri »¹.

L'autore sembra pensare ad una terapia contro le sventure d'amore; questo solo proposito impone un linguaggio licenzioso e la cernita di argomenti « non assai convenienti né a dire né a ascoltare a oneste donne », peraltro consentiti, l'uno e gli altri, dalla trama, dal genere,

¹ Per questa e le altre citazioni dal *Decameron* si è tenuta presente l'edizione critica di Vittore Branca, *Tutte le opere di G. Boccaccio*, vol. IV, Milano, Mondadori, 1976.

dai problemi delle novelle, e difesi riportando il caso della «divina Scrittura» che «male adoperata può essere nociva»². La *Conclusione* risponde con garbo alle donne, dirette destinatarie del *Decameron*³, chiamandole in causa e considerandole, nella elaborata confutazione alle accuse mosse contro l'autore, ideali avversari da convincere o redarguire. Tanto nel *Proemio* quanto nella *Conclusione* si espongono le ragioni senza dare a vedere una particolare tensione morale ed estetica: leggendoli si pensa al prologo di una commedia che l'autore recita in prima persona e al «chieder licenza», tipico delle rappresentazioni dell'area borghese, dove ci si accomiata seguendo un rituale scenico che, tra il divertito e il serio, ripropone l'atmosfera e la vicenda inventate; ciò avvalorerebbe la tesi di un *Decameron* «commedia dell'uomo in quanto uomo, delle sue miserie e delle sue grandezze», ma sottolineerebbe esplicitamente la capacità di autoironizzarsi in uno scrittore tenacemente legato alle sue storie e ai suoi personaggi. La stessa capacità, ovviamente manifestata in termini attivi, si esercita con le donne lusingate da un'aggettivazione preziosa: «diligenti petti», «diligenti donne» (*Proemio*), «nobilissime giovani», «graziosissime e pietose» (*Conclusione*). E proprio quelle donne sono il lettore cui pensa il Boccaccio, sono il fulcro dell'Amore invocato come divinità e protagonista dell'umana esperienza alla luce della tradizione colta del Medioevo.

Eguali artifici ricorrono nel *De mulieribus claris*: un *Proemio* e una *Conclusione* misurano le biografie dedicate ad una donna in particolare, Andreola Acciaiuoli; cambia, però, il tono del discorrere: si riscontra una rapidità espressiva, che sembra più che altro suggerire, specie nell'epilogo, una forma di stanchezza; manca la riflessione sulla vicenda personale e perciò cade la malinconia che avvolgeva il *Proemio* in volgare, mentre quello in latino conserva e accentua una certa programmaticità ed indica partitamente temi di lavoro, finalità, metodi di ricerca. Le consonanze parrebbero fermarsi qui; nell'opera latina le biografie non sono divise per temi e

² Del linguaggio, o meglio della libertà del linguaggio, difeso nella *Conclusione* del *Decameron* si è, tra gli altri, interessato Mario Baratto in *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozzi, 1974, p. 77 e sgg.

³ Per la *Conclusione* cfr. V. Branca, *Registri strutturali e stilistici in Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 91-92.

giornate; la cornice, che introduce l'argomento della narrazione quotidiana e presenta attraverso l'espositore il senso o la trama della novella, è volutamente trascurata perché mentre il *Decameron*, pensato come casistica per liberarsi dall'afflizione amorosa, si serve di una suddivisione schematica che permette al lettore di trovare immediatamente la *fabula* a se stesso affine, e ideato nella finzione della brigata, si presta ad essere libro di conversazione a più voci dove ciascuno dice la sua⁴, il *De mulieribus*, libro di formazione, breviario non astrattamente impegnativo sulla fuga dal male e l'esercizio del bene, inanella vicende su vicende attraverso la linea di uno sviluppo storico che bisogna conservare nella sua integralità affinché prepari all'esistenza. Qui la cornice infrangerebbe l'architettura della galleria dei ritratti storici e paradigmatici, che si compone di segmenti diversi rispondenti alla funzione della donna contesta di prove morali e storiche, sociali e umane: rompere l'ordito significherebbe venir meno al concetto evolutivo-progressivo di storia e far perdere di vista alla lettrice il protagonismo femminile che sembra dar valore alla vicenda; c'è una sostanziale differenza tra gli schemi narrativi volgari e quelli latini che conta richiamare, poiché mentre nel *Decameron* si va dalla *fabula* al personaggio, nel *De mulieribus* il sistema si capovolge⁵.

I segni pervengono fin dai *Proemi*: la situazione allusiva di una rappresentazione è dissolta nel *De mulieribus* più solido costruttivamente, perché organizzato e disposto in momenti facilmente enunciabili: a) un richiamo filologico; b) una notazione comportamentale

⁴ Si confronti innanzitutto la nota di V. Pernicone, in G. Boccaccio, *Il Decameron e antologia delle opere minori*, Firenze, 1943, pp. 27-28; poi si veda il capitolo *Il diletto narrativo* di Baratto, in *Realtà e stile nel Decameron*, cit., in particolare p. 72.

⁵ Nel *Decameron* il Certaldese rispetta l'aderenza del racconto alla verità, come testimonia la dichiarazione programmatica di Fiammetta, secondo la quale l'aderenza al vero aumenta il diletto: «Se io dalla verità del fatto mi fossi scostare voluta o volessi, avrei ben saputo e saprei sotto altri nomi comporla e raccontarla [la novella]; ma per ciò che il partirsi dalla verità delle cose state nel novellare è gran diminuire di diletto nell'ntendenti, in propria forma, dalla ragion di sopra detta aiutata, la vi dirò» (IX 5,5). Quest'affermazione decisa si consolida nel *De mulieribus* in una nuova dimensione narrativa: l'aderenza del racconto al reale si trasforma in aderenza del racconto alla storia: nasce la biografia, nella quale le figure umane (i personaggi) contano più degli avvenimenti cui esse sono soggette.

sulla duplicità etica dell'azione delle donne; c) la dichiarazione dell'intento didattico; d) i motivi che hanno condotto alla scelta delle donne pagane; quella situazione è vivacizzata nel *Decameron* dalla chiave di intrattenimento con la quale l'autore opera:

« Nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevole consolazioni, che io porto fermissima opinione per quelle essere avvenuto che io non sia morto ».

e dalla presenza di narratrici e narratori che prendono il posto « d'alcuno amico ». E il confronto tra le due *Conclusioni* volge a favore del *Decameron* poiché quella del *De mulieribus* si risolve in una chiusura affrettata del volumetto che l'autore difende, con molta superficialità, dalle accuse di indisciplina storiografica (avrebbe tralasciato ingiustificatamente molti esempi antichi e moderni), e di tradimento dello spirito dell'opera (una larvata accusa alla licenziosità del linguaggio e ai casi disdicevoli come per il *Decameron*?). La diversità è notevole proprio sul piano polemico: il biografo non mostra alcuna energia a sostegno dell'impostazione etico-storica dell'opera; ben altrimenti si era mosso il Boccaccio nel *Decameron* che aveva unito il rapporto verità-scrittura dei testi biblici e della letteratura, finendo col rivendicare alla *factio* letteraria una medesima veridicità, ed una stessa serietà d'intenti didattico-morali. Stando a questi pochi elementi si potrebbe parlare soltanto di semplici simmetrie formali che niente chiarirebbero sulle tecniche narrative mutuata dal volgare in latino; tuttavia è sempre infido attestarsi sul terreno di un parallelismo svolto per linee esterne, bisognerà, pertanto, cercare consonanze più sostanziali, ammesso che ve ne siano, proprio nell'organizzazione strutturale della novella e della biografia.

La novella conclusiva di una determinata giornata annuncia il tema della giornata successiva, accomiatandosi dalle linee tematiche e a volte dalla morale delle consorelle che l'hanno preceduta; se ne deduce che il telaio delle giornate presenta degli agganci incrociati, in modo che tutta la narrazione risulti una specie di corona espositiva secondo il tradizionale florilegio medievale, o di incastro senza stacchi immotivati, continuo nella sua linea espressivo-semantic. In base a questa regola la novella decima della decima giornata dovrebbe chiudere una realtà fabulare ed aprirne un'altra: ma quale,

se essa è per l'appunto l'ultima stazione narrativa? e se è diversa, in ogni senso, da tutte le altre sia per la trattazione del tema, l'amore coniugale, sia per la figura della protagonista esercitata nella pazienza e nella sopportazione, due virtù che nell'accezione positiva sono quasi sconosciute nel *Decameron*? La storia di Griselda potrebbe di fatto inaugurare il *De mulieribus*, oppure essere il segmento dal quale il Boccaccio sarebbe dovuto partire se avesse voluto riprendere un'opera del genere narrativo. Griselda propone il modello di un personaggio positivo, anche se non proprio attivo, o detentore di un'azione tutta spirituale che non ha bisogno di concentrarsi in atti esterni, che ha scelto di nutrirsi di un'interiore virtù, di tenersi vicino al decoro e di non venir meno alla propria umiltà⁶. Dunque Griselda sarebbe una *tranche* narrativa del *De mulieribus*? Potrebbe darsi, sebbene il Boccaccio proclami di voler scegliere quelle donne « clare quocunque ex facinore », e Griselda non sembri aver compiuto un'impresa esterna, a meno che non si valuti come *facinus* la rassegnazione, quasi biblica, con la quale ha sostenuto le prove imposte dal marchese di Saluzzo: si tratterebbe di un'azione altrettanto ardua, e certo consona al codice comportamentale del protoumanesimo, di un impegno della coscienza non pragmatico ma egualmente sostenuto e vigoroso. Volendo si potrebbe cogliere in essa il segmento per un nuovo archetipo novellistico: l'amore coniugale difeso, inesistente nel *Decameron* dal punto di vista dell'intreccio narrativo, ma ampiamente trattato nel *De mulieribus* dove assurge a fulcro operativo di un certo pregio. Se poi si riflette sulla fortuna dell'ultima novella tradotta in latino dal Petrarca che, in tal modo, riabilitava il Boccaccio e suggeriva, o forse imponeva, l'uso di uno strumento lingu-

⁶ Per la figura di Griselda cfr. G. Ogle, *Gualtherus and Griselda*, Bristol 1739; A. Wesselofsky, *La Griselda di B. e la novella russa*, in « Civiltà Italiana », I 1865; L. Fioravanti, *La Griselda del B.*, Napoli 1888; C. Segrè, *Studi petrarcheschi*, Firenze 1903; G. Lanzalone, *Sulla Griselda del B.*, in « Rass. Nazionale », 16 aprile 1906; I. Tosi, *Sulla leggenda di Griselda*, in « Italia Moderna », IV 1906; N. Zingarelli, *Griselda*, in AA. VV., *Poeta Nostro*, Arezzo 1929; V. Pernicone, *La novella del marchese di Saluzzo*, in « La Cultura », XI 1930; M. Cottino Jones, *Realtà e mito in Griselda*, in « Problemi », XI-XII 1968; di V. Branca i capitoli *Le nuove dimensioni narrative e Origini e fortuna europea della Griselda in Boccaccio medievale* cit., pp. 165-187, e pp. 342-47. Nel capitolo *Registri strutturali e stilistici* il Branca coglie una « dinamica ascensionale » nelle Cento novelle, culminante proprio con la novella di Griselda (p. 101).

stico per riconvertire e risemanticizzare il *Decameron*, si hanno altri argomenti per agganciare la narrativa volgare a quella latina. A riflettere bene sulla scelta del Petrarca e sulla posizione senz'altro notevole della novella nell'ambito delle dieci giornate, si enucleano in Griselda la cifra del nuovo intellettuale elaboratore e studioso di sistemi alternativi a quelli medievali, la virtù del ricercatore sottomesso « pazientemente » al suo destino, il paradigma antropologico di una condizione femminile opposta a quella di cui è fatta portatrice Ghismunda (*Decameron*, IV, 1) figura egualmente risonante e centrale.

La semanticità dei casi, le implicazioni ricavabili o trasferibili dalla vicenda della novella 10 della giornata X incentrano nel personaggio una funzione di commiato dal *Decameron*, in particolare dai suoi temi specificamente letterari, dalle imprese intempestive, e significano il cominciamento di una stagione di mutamenti culturali che investono la generazione intellettuale del secondo '300. L'esperimento petrarchesco ha dovuto convincere, poi, il Boccaccio a ricondurre l'impianto novellistico volgare alle sue origini classiche, e ad affondar le mani in una realtà fittissima di modelli, di esempi, di storie sepolti nell'intricatissimo e selvoso panorama fabulare della classicità⁷.

L'autore del *De mulieribus* fin dalle prime pagine risolve il debito con i modelli latini (una risoluzione che implica un ritorno alla situazione del *Decameron* che da quella realtà inventiva aveva preso l'abbrivo) tramite la biografia di Tisbe. Non vale ripetere le ascendenze classiche, fin troppo note, della biografia, *fabula* e novella al tempo stesso: il lavoro da fare è un altro. Innanzitutto si noti: 1) è l'unica biografia in cui i protagonisti sono due, mentre per quasi tutte le altre la vicenda fondamentale riguarda solo la donna illustre che dà il titolo al capitolo; 2) Piramo e Tisbe sono entrambi indispensabili allo svolgimento dei casi; 3) sono colti e seguiti contemporaneamente durante lo svolgersi della vicenda; 4) il segmento biografico di Tisbe si dissolve per lasciare spazio all'intreccio che coinvolge i

⁷ Il Petrarca insegna e suggerisce al Boccaccio, con la traduzione in latino dell'ultima novella del *Decameron*, la nobiltà del narrare in latino e insieme la nobiltà del narrare di gesta, di azioni di protagonisti storici. Cfr. V. Branca, *Le nuove dimensioni narrative*, in *Boccaccio medievale* cit., pp. 166-67.

protagonisti; 5) il valore e il ruolo della Fortuna sono indiscutibili proprio come nel *Decameron*⁸. Quindi, se Griselda può essere una specie di commiato dal *Decameron*, Tisbe rappresenta la resistenza strutturale e semantica dell'opera maggiore che il Boccaccio non può archiviare immediatamente, e che pertanto ritornerà, sebbene in forme non così evidenziate, in altre biografie.

Per questo la Tisbe del *De mulieribus* attua una specie di riconversione in latino delle Cento novelle; e ciò risulta anche da una situazione strutturale: essa è posta dopo le biografie delle donne assurde evemeristicamente a divinità (salvo Eva prima donna e madre degli uomini secondo la lezione biblica) finendo col prendere per prima un carattere realistico, e colorandosi di una veridicità, almeno fabulare, che non possono vantare le altre. Non solo; la biografia si avvale di una notazione comportamentale-pedagogica e di sistemi spesso rinvenuti nel *Decameron*: a) l'intromissione dei genitori che reprimono gli slanci della figlia chiudendola in casa e preparandola al matrimonio (tra gli esempi più noti si possono scegliere: l'opposizione della madre di Girolamo al legame di questi con Salvestra, IV,8; l'opposizione dei fratelli a Elisabetta, IV,5; il rifiuto di Martuccio Gomito da parte del padre di Gostanza, V,2; l'impedimento all'amore di Pietro Boccamazza e dell'Agnolella operato dalla famiglia di lui, che crea una situazione vicinissima a quella di Tisbe, V,3; comparabile anche la posizione di Tancredi, padre di Ghismonda, che sottilmente impedisce alla figlia di rimaritarsi); b) il sistema dell'incrocio delle sorti degli amanti voluto dal destino o caso, che costituisce la struttura dominante della quarta giornata (come Piramo e Tisbe muoiono Ghismunda e Guiscardo, 1; Gerbino e la figliuola del re di Tunisi, 4; Elisabetta e Lorenzo, 5; Simona e Pasquino, 7; Girolamo e Salvestra, 8; Guglielmo Guardastagno e la sua amante, 9); c) la rifondazione del discorso sulla forza dell'amore (nell'introduzione della IV giornata la novella dell'eremita, del figlio e delle papere di quella forza mostra l'invincibilità; il sistema discorsivo intrecciato tra Ghismunda e Tancredi sviluppa con notazioni sociologiche l'energia dell'amore; appena un'esclamazione, ma espressa con forte e

⁸ Per la presenza della Fortuna nel *Decameron* si confronti M. Baratto, *Orientamenti morali*, in *Realtà e stile nel Decameron*, cit., pp. 49-68.

condiscendente partecipazione, è dedicata nella novella di Girolamo e Salvestra; la digressione di Emilia, IV,7: «... Amor ... non rifiuta lo 'mperio di quelle (le case) de' poveri, anzi in quelle sì alcuna volta le sue forze dimostra, che come potentissimo signore da' più ricchi si fa temere.»; l'amore fa rinnegare al Guardastagno l'amicizia per il Rossiglione, IV,9; Panfilo incomincia la quinta giornata lodando le sante e poderose forze dell'amore; Ricciardo e Lizio dialogano sull'amore, V,4; il proemio della novella sesta, V, si pronuncia con iperboli sull'argomento: «Grandissime forze, piacevoli donne, son quelle d'amore, e a gran fatiche e a istrabocchevoli e non pensati pericoli gli amanti dispongono ...»).

Sulla base di questi elementi si può lavorare per recuperare quanto delle tecniche narrative del *Decameron* vive nell'opera latina. Nell'ambito della IV giornata spiccano sei novelle ideate secondo lo schema della narrazione tipica del paradigma di Tisbe e Piramo, i cui personaggi possono essere identificati col nucleo figurale dei protagonisti della biografia. Nel passaggio dal versante classico all'impianto medievale lo schema narrativo di Tisbe ha subito alcune variazioni tematiche inerenti al rapporto personaggio-esperienza, a sua volta nodale nel *Decameron*; nella biografia i destini si incrociano per intervento del caso, Ghismunda, invece, sceglie di uccidersi per condividere la sorte di Guiscardo; Elisabetta si lascia morire di inedia e di dolore per subire la sorte dell'amante; la moglie del Rossiglione si ricongiunge con l'amante precipitandosi dal balcone dopo aver ingerito il cuore del Guardastagno (sono tre esempi nei quali predomina l'atto deliberante e assoluto: nella prima è determinato da una stringente capacità raziocinante mista a virile coraggio, nella seconda da una sensitiva passività che tramuta il desiderio di vedere l'amante in desiderio di lenta morte, nella terza da uno stato di alterata tensione psichica che pur lascia margini ad una forma di lucidità); Gerbino coinvolge nella morte la figlia del re di Tunisi con la sua azione folle e sconsiderata, dato che egli è pervaso da una forma travolgente di cupidità della distruzione e dell'autodistruzione non potendo avere la persona che ama; per ultime le novelle settima e ottava dove l'impianto ricalca quello classico della biografia: Simona accusata dell'omicidio di Pasquino muore quando per scolararsi ingerisce la stessa salvia avvelenata (di diverso c'è solo il tempo della morte e la complicazione processuale) e Salvestra muore sulla bara di Girolamo il giorno dopo che questi era morto nella sua abitazione.

Quest'ultimo episodio narrativo è singolarmente vicino a quello di Tisbe: è sottolineato il comportamento innaturale della madre, l'avventura si svolge di notte, si legge un'icastica esclamazione sull'amore e i suoi nodi.

Bastano questi referti per fare della biografia XIII del *De mulieribus* una stazione narrativa del livello di quelle decameroniane? Probabilmente sì; si potrebbe, tuttavia, obiettare che le colleganze trovate non si pongono tanto tra la narrazione volgare da una parte e la latina dall'altra, quanto tra novella e *fabula* classica di cui Tisbe fornisce uno tra gli esempi più significativi; per la verità a noi interessa sottolineare come lo scopo del *De mulieribus* sia stato la riconversione in latino di una struttura narrativa usata in volgare, in tal senso Tisbe non fa che convertire nel latino umanistico il *topos* della sventura causata da incontrollato amore, e posta com'è all'inizio finisce per rischiarare l'intento scritturale del Boccaccio, e per questo conviene insistervi ancora.

La Tisbe del *De mulieribus* costituisce un vero e proprio modulo narrativo compreso entro un segmento biografico brevissimo, dal quale scaturisce un indizio del futuro svolgimento amoroso, e una sezione riflessiva con cui l'autore enuncia il suo punto di vista ed esclude i giovani dalla condanna moralistica; questa sezione richiama gli stessi interventi decameroniani (la morale che innerva e sostanzia l'introduzione della IV giornata, la coerente e aristotelica dimostrazione dei bisogni naturali in Ghismunda superano per forza esplicativa e tensione il brano moraleggiante in latino; qui mette conto comunque sottolineare l'immutata concezione amorosa, anzi soprattutto il permanere di strutture discorsive identiche). Dopo il segmento biografico il Boccaccio situa un rapido prologo (intanto ha già fornito notizie sull'età e la condizione sociale dei giovani) che pone le basi narrative della biografia, come accade nel *Decameron*, e spesso si esprime con inserzioni di momenti riflessivi o digressivi di tono moraleggiante. Il riferimento all'età e alla condizione sociale sono determinanti a livello fabulare nell'opera latina e in quella volgare.

Come Tisbe e Piramo, Simona e Pasquino, Elisabetta e Lorenzo, i protagonisti della terza novella della quarta giornata sono giovani, per cui l'autore mette in rapporto il trasporto amoroso con l'età, come è invalso nella tradizione medievale colta (i cicli cavallereschi, i romanzi di Chrétien de Troyes, quelli stessi del Boccaccio). Ma anche quando i personaggi non possono dirsi giovani, gli amanti

conservano l'irresponsabilità e il carattere cieco della giovinezza (caratteristiche che hanno tutti i personaggi del *Decameron* e tutte le eroine del *De mulieribus*): valgano ormai gli esempi paradigmatici di Ghismunda, di Girolamo e Salvestra, di Federigo degli Alberighi. L'età fornisce una motivazione per qualsiasi tipo d'azione e spesso viene evocata per giustificare un evento disperato. Eguale è la funzione assegnata al contesto sociale, alla condizione economica. Le notazioni a tal riguardo sono più variegiate nell'opera volgare, divengono quasi speculari della situazione contemporanea, e tuttavia sono fitte di elementi del passato non solo classico o europeo. Al contesto sociologico si arriva nel *De mulieribus*, a volte, per vie storiche, e quando non se ne fa espressa menzione lo si ricava dall'episodio o dalla presentazione araldica del personaggio. Il cosmo sociale dell'opera latina è formato in piccola misura da donne borghesi o di umile condizione, ma non per un'impostazione aristocratica delle biografie, quanto perché le documentazioni storiche possedute dall'autore obbediscono a rigide demarcazioni di classe. La maggiore larghezza sociale del *Decameron* permette all'autore di usare più registri linguistici e narrativi, e di servirsi di strumenti fabulari più complessi o più divertenti: si pensi alle situazioni create sui monaci o sui finti chierici (alcuni nomi valgano per tutti: da Frate Cipolla a Frate Alberto, a Masetto da Lamporecchio), o sui medici. Gli artigiani, gli studenti e soprattutto i mercatanti (Rinaldo d'Asti, Andreuccio da Perugia, Landolfo Rufolo, il cui spunto narrativo parte da un'operazione economica sfortunata, Barnabò da Genova, Niccolò da Cignano), gli intellettuali (da Guido Cavalcanti a Giotto a Cecco Angiolieri), i nobili e i regnanti, gli uomini di potere, gli sfaccendati (il trio Bruno Calandrino e Buffalmacco), le monache e le castellane, i notai e i giuristi, i mestieranti d'ogni risma incidono nella *fabula* attraverso la collocazione sociale, suggeriscono colla loro funzione e la loro attività lo sviluppo stesso della trama all'autore che si serve dei loro strumenti di lavoro, delle situazioni tipiche del loro operare professionale, della condizione esistenziale che loro deriva, per costruire gradino su gradino la vicenda narrativa⁹. Lo spunto sociale nel *Decameron* non è mai coercitivo, anzi

⁹ Si legga il capitolo *Il racconto* di M. Baratto, in *Realtà e stile nel Decameron*, cit., specie pp. 103-4, ove è studiato il livello sociologico nelle novelle.

quando risulta capovolto e ostacolato, o quando fa da ostacolo alla vicenda, questa prende nuovo slancio, si vivifica di nuove iniziative, è percorsa da fremiti inventivi tragici, si complica con manovre fabulari interessantissime: Ser Cepparello tenuto in vita per « notaio », falso testimone, bestemmiatore, omicida, capovolge la sua fama morendo in odore di santità, egli inverte il grado laico della sua vicenda terrena e stravolge, in confessione, l'antisocialità del suo agire; il conte d'Anguersa (II,8) perde e riacquista il suo stato sociale nel susseguirsi di peripezie che ne mutano continuamente la sorte; Ghismunda (IV,1) sceglie un amante di rango inferiore e il padre si attacca a tale scelta per nascondere la gelosia che muove la sua vendetta; Lorenzo garzone è fatto fuori dai fratelli di Ellisabetta mercatanti (IV,5); la condizione sociale impedisce l'amore di Girolamo e Salvestra, e lo stesso elemento ritorna per Gostanza e Martuccio, Pietro Boccamazza e l'Agnoletta e costituisce la spinta narrativa dei vari episodi (IV,8; V,2; V,3); la parità sociale di Ricciardo Manardi e Caterina convince il padre di questa Lizio da Valbona a consentire la passione dei due giovani (V,4); per Gian da Procida e la sua amata la salvezza dalla morte avviene per motivi sociali: il padre della fanciulla, Marin Bolgaro, e lo zio di Gianni difendono il partito di re Federigo di Sicilia, che ha condannato i due protagonisti, in Ischia e Procida (V,6); la novella di Nastagio degli Onesti (V,8) è basata sulla ricchezza del giovane che non riesce a conquistare la figliuola di messer Paolo Traversaro più nobile di lui; Federigo degli Alberighi pur avendo perso il suo patrimonio conserva intatta la sua nobiltà interiore (V,9); Niccolò da Cignano mercatante giocato e beffato si vendica beffandosi a sua volta e trae guadagno dall'inganno pensato (VIII,10); Maestro Simone si serve della sua arte per truffare Calandrino (IX,3); Ghino di Tacco è riabilitato per la sua capacità professionale (X,2); la nobiltà e la liberalità sono i tratti distintivi dei sovrani Carlo e Piero (X,6; X,7); infine la « villana » Griselda mostra più nobiltà d'animo del marchese di Saluzzo (X,10). Pur nominata, la condizione sociale nel *De mulieribus* è un dato biografico, che ridonda a maggior gloria del casato cui appartiene la « clara mulier », o ne giustifica caratteriologicamente il comportamento: di Saffo si dice « Sane, si studium inspexerimus, ... videbimus, eam scilicet ex honestis atque claris parentibus genitam; non enim illud unquam degener animus potuit desiderasse vel acti-

gisse plebeius.»¹⁰; per Clelia si inventa lo stato sociale sulla base del suo riscontro biografico «sed eam ex claris natam satis arbitrari potest, cum generositas testetur animi et quia pacis obses inter alios nobiles Romanorum, Porsenne Etruscorum regi, tempore belli Tarquinii Superbi, data sit»; i nobili sentimenti di Claudia vergine vestale garantirebbero la nobiltà delle sue origini «Claudiam vestalem virginem, digne ex Romanorum generoso sanguine procreatam crediderim, dum intueor insignem pietatem eius in patrem»; la vita attiva di Busa ne accredita secondo il biografo l'appartenenza ad una famiglia illustre «... quam (Busam) ut ex generoso sanguine natam credam et aliis meritis pluribus splendidam, facit magnificum illud facinus quod unicum de ea posteritati reliquit antiquitas». Le notazioni sociologiche assumono l'aspetto di formule, o di parametri linguistici, che l'autore usa indifferentemente e di cui non si serve se non per sottolineare la dignità di una determinata azione, mentre nel *Decameron* il contesto della novella si adatta alla situazione sociale, considera finanche gli strumenti di lavoro che tale situazione comporta, e descrive un tipo di ambiente consono alla posizione occupata dal protagonista.

Si potrebbe dedurre per il *De mulieribus* una certa superficialità narrativa, o addirittura una forma di esposizione sciatta e mal curata, senonché il Boccaccio si rivolge ad una donna nobile alla quale sottopone esempi di una stessa condizione sociale, per cui l'insistere su elementi di classe gli pare senza motivo e forse inutile. I lettori del *Decameron* occupano tutta la gerarchia sociale e perciò si ritrovano subito in alcune tipizzazioni, ed hanno bisogno di essere introdotti, invece, in ambienti che non sono loro propri; essi consentono immediatamente con i personaggi che esercitano i loro stessi mestieri o professioni, si colgono in quelle pareti domestiche che ricordano loro le proprie, individuano quei particolari esistenziali che condividono con le figure boccacciane, ma sentono pure il bisogno di veder meglio negli ambienti che non conoscono per differenza di classe e di lavoro. Andreola Acciaiuoli, invece, si trova a contatto con esempi codificati dalla storia, avulsi dalle tensioni che fermentano intorno agli eroi e alle eroine del *Decameron*, gli uni e le altre ema-

¹⁰ Le citazioni sono prese da *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, vol. X, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1970.

nati dalla realtà, dalla materia della vita che, anche nel momento di maggiore squilibrio o nella fase di più alta acme tragica, non perde la sua medietà, non altera il suo crisma quotidiano¹¹. Boccaccio concepisce il *Decameron* come *grado zero* della società, di cui dà una lettura orizzontale, guarda e osserva i suoi personaggi con occhio rettilineo; egli non pensa ad una società ideale (come si dispone a fare in un certo senso col *De mulieribus*), crede nei gesti, nelle azioni, negli eventi, nelle situazioni che diversificano l'esistenza dei suoi protagonisti ma ne pareggiano l'esperienza, ne uguagliano lo stato morale, ne fanno omogeneo lo spazio vitale. La società del Boccaccio volgare appare brulicante, a volte pervasa dall'irrazionalismo che altera, degrada e corrompe la vita; nessuna impresa ideata in quell'ambito si propone una meta verticale, o superumana, o antiumana, risponde sempre alla misura dell'uomo, alla naturalità dell'esistere. Nel mondo del *Decameron* può accadere di tutto, ma tutto ha una radice nell'umano, una spiegazione nel terreno: l'uomo vi si sente restituito al grado umano iniziale, ovvero alla legge dell'istinto e della naturalezza. Ne consegue che lo sguardo del lettore non ha bisogno di introiettarsi per ricollegare l'esperienza della lettura con l'esperienza del vissuto; lo sguardo non si obliqua ma corre orizzontalmente parallelo alla storia narrata che appartiene a ciascuno. Il lettore del Boccaccio novellista volgare non recupera, neppure quando gli episodi risalgono al passato, una vicenda da assimilare alla propria, né leggendo rispecchia sé negli altrui casi, o volge questi nella sua vita, non corre il rischio dell'iden-

¹¹ Cfr. F. Tateo, *Il «realismo» nella novella boccaccesca*, in «*R retorica*» e «*poetica*» fra Medioevo e Rinascimento, Bari, 1960; A. D. Scaglione, *Nature and Love in the Late Middle Ages*, Berkeley and Los Angeles, 1963, in particolare le pp. 48-82; G. Di Pino, *Situazione del Boccaccio*, in AA. VV., *Scritti su Giovanni Boccaccio*, Firenze 1964; V. Sklovskij, *Lettura del Decameron*, Bologna, Il Mulino, 1969. Alla luce di questi studi si può concludere che nel *Decameron* c'è una morale provvisoria, aperta e circoscritta al reale. Se nel *Decameron* l'interesse per le azioni umane è «esclusivo», nell'opera latina non è tale, perché costantemente fuso a una tensione ultraterrena dell'Autore, tensione che non solo vibra nelle scelte lessicali, nel tono altamente oratorio e sublime e nell'articolarsi dei *cursus*, ma si riflette anche nelle protagoniste che superano la tensione immanente (Didone, Lucrezia). Si confronti A. Cerbo, *Didone in Boccaccio*, in «*Annali dell'Istituto Universitario Orientale*», Sezione Romanza, XXI, 1, 1979, pp. 177-219.

tificazione con la conseguente perdita del suo proprio valore storico; egli non è mai forzato ad operazioni intellettualistiche o psicologiche, poiché non si imbatte in una determinata visione del mondo nella cui ottica deve porsi, o le cui soluzioni può condividere o rifiutare, ma vede il mondo così come va, e non un mondo ipotetico, universale, che sempre è esistito e ha funzionato con stereotipi e sistemi immutabili, proprio il mondo della sua realtà, della sua storia, della sua economia, della sua religione della sua politica; un mondo *grado zero* perché comincia e finisce con la sua vicenda umana¹². Il lettore del *De mulieribus* deve far l'occhio a gesti da imitare, a situazioni da ricreare, a comportamenti da osservare o reprimere: Andreola vien fatta oggetto di una esortazione continuata, pressante, di un invito posto verticalmente al di sopra di lei¹³; tutta la dedica infatti trabocca di presenti congiuntivi posti alla seconda persona singolare. Poiché il Boccaccio latino ha scelto, innanzitutto, il *facinus*, lo *specimen*, non c'è bisogno di ambientare con perfezione il mondo storico e sociale; più è decontestualizzato l'esempio, più ne apparirà la virtù, più pregevole ne sarà il valore. Non quindi insolvenza narrativa, ma preciso espediente formativo deve essere considerata la carenza di approfondite notizie sociologiche e di particolari d'ambiente, di classe e di lavoro nelle biografie delle «clare mulieres».

Anche nel *De mulieribus* si conserva una forma di prenarrazione o di prologo in cui si informa il lettore sulla virtù/vizio del personaggio, come nel *Decameron*, dove per ogni novella gli espositori avvertono a guisa di sommario sul tema che svilupperanno: tale struttura, che può essere considerata lo stemma della novella (ci riferiamo per tutte a quella che introduce la novella prima della prima giornata, lunghissima ed articolata che riaggancia l'imperscrutabilità del giudizio divino all'agire umano), permane nella biografia e ne diviene una tessera narrativa di minore ampiezza ma architettata allo stesso modo (anche per questo caso forniamo un solo

¹² L'Auerbach rivendica la laicità esterna del progetto storico del Boccaccio in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1974, specie p. 161.

¹³ Nel *Decameron* l'uomo è giudicato dall'uomo, non così nel *De mulieribus*; qui ritorna un fine di edificazione che va oltre il reale. Qui i valori morali non sono più provvisori e aperti ma eterni e perciò precisi e determinati.

esempio che riassume e fa da indice per tutto il volume: il prologo della biografia di Eva, tra i più lunghi, presenta il nodo umano e morale che sarà svolto successivamente); anzi a volte la prenarrazione latina è brevissima, essa consiste solo in un accenno fugacissimo all'elemento distintivo che ha meritato all'eroina la menzione nell'opera¹⁴.

La tipicità boccacciana, ritrovabile non solo nei due scritti di cui si discute, consiste nell'intervento continuo dell'autore che correda la narrazione di riflessioni, appunti, notazioni che da psicologiche e comportamentali diventano moraleggianti; consiste in una forma di moralismo, a volte iroso nel *De mulieribus*, che fa luce sulle virtù e sui sentimenti e si condensa in rapidissime riprensioni di pensieri, di atteggiamenti e di azioni, specie di quelle azioni che determinano gli sviluppi della narrazione¹⁵. Nelle biografie la sezione meditativo-moralistica, posta quasi sempre alla fine con funzione strutturale di clausola discorsiva o di epilogo, è più ampia della corrispettiva decameroniana spesso non più lunga di una battuta concisa e tagliente nella sua icasticità. Questa sua ampiezza ha talvolta fatto perdere di vista l'impianto fabulare, lo scopo narrativo, seppure coinvolto nella dimensione didattica, del *De mulieribus* che non si propone soltanto una rigida riflessione (che non può essere caratteristica del Boccaccio), ma anche una forma prosastica narrante breve e piacevole, in cui molto è affidato alla forza linguistica del latino che resta insuperato nella descrizione dell'orrido, dell'inganno

¹⁴ Sia la prenarrazione delle novelle, sia quella delle biografie è distinta da moduli comuni, da definizioni insistenti spesso monotone, da epiteti sobri che caratterizzano inizialmente un personaggio. Il giudizio del Boccaccio in entrambe le opere è insieme introduttivo-orientativo e conclusivo, perché apre e chiude la narrazione. C'è da dire però che nel *De mulieribus* il giudizio all'inizio è piuttosto deciso, fermo, esplicito, pur nella maggiore brevità; vago, meno preciso e perciò aperto è invece nel *Decameron*, ove la stessa narrazione è aperta e dove il personaggio si spiega via via proprio attraverso quanto fa e dice. Il giudizio sintetico anteriore nella biografia (le definizioni di base) è più circoscritto e statico, perché apre insieme alla narrazione una riflessione di ordine non solo terreno ed estetico (come nel *Decameron*) ma di natura spirituale e morale.

¹⁵ L'Almansi ha messo bene in luce i nessi tra morale e realtà economica per quanto riguarda il *Decameron*, in *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 161-182.

beffardo e del disinganno, del gioco della fortuna. La dilatazione della parte moraleggiante ha sviato i critici dell'opera biografica che ne hanno travisato la genesi e la « morale » che si può dire sia data dall'impegno boccacciano di tenersi il più vicino possibile alla storia e di riferire di questa ogni singola azione valida per tratteggiare il rapporto individuo esperienza, per scoprire l'esistenza come « gran mar » dove ci si batte e si guadagna sulla spinta dei propri istinti, delle proprie manchevolezze, del proprio talento e delle proprie scelte interiori: infatti la lezione non prelude all'azione ma ne scaturisce, ad essa si arriva per via induttiva, senza che il Boccaccio abbia mai intenzione di porla come idea statica indimostrata¹⁶. Se il *De mulieribus* e il *Decameron* hanno qualche punto in comune, questo può essere ravvisato solo nella descrizione dell'azione che ha valore da sé sola¹⁷. Le notazioni psicologistiche o etiche, che l'autore dissemina nell'ordito scritturale, sono strumentali all'azione, ad essa sottoposte: l'azione si impone con la solidità della scrittura tipica della novella; la riflessione, invece, presente o espunta, verifica l'intervento dell'autore che fa dire la loro opinione ai giovani della brigata, o che dice il suo parere senza che questo appaia astratto e freddo, anche quando è canonico ed ineliminabile. Specie nel *Decameron* la riflessione è studiata per sottolineare le leggi dell'agire, le uniche assolute ed incontrovertibili, i congegni dell'intreccio che si apre e si chiude con lo schema delle agnizioni, i nessi dell'intelligenza, presente con tutte le sue forme di produzione attiva e negativa, i legami di classe e di costume, di tradizione e di economia, durissimi da infrangere e la cui effrazione colora di morte la sorte dei perso-

¹⁶ Per i caratteri del moralismo boccacciano nel *De mulieribus claris* cfr. A. Hor-tis, *Le donne famose descritte da Giovanni Boccaccio*, Studio, Trieste, Caprin, 1877; Idem., *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste, Libreria Dase, 1879; L. Torretta, *Il « Liber de claris mulieribus » di G.B.*, in « Giorn. Stor. Lett. It. », XXXIX, 1902 (parte I e II), XL, 1902 (parte III e IV); G. Traversari, *Gli ultimi anni del Boccaccio (1367-1375)*, in « Annuario del R. Liceo scientifico di Livorno », 1927-28; A. F. Massera, *Nota alle Opere latine minori di Giovanni Boccaccio*, Bari, Laterza, 1928; P. G. Ricci, *Studi sulle opere latine e volgari del Boccaccio*, in « Rinascimento », X, I, 1959; V. Zaccaria, *Introduzione al De mulieribus*, vol. X di *Tutte le opere di G. Boccaccio* a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1970.

¹⁷ Sul problema dell'azione cfr. A. Moravia, *Boccaccio*, in *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964.

naggi, le scelte premeditate o inconsulte dalle quali dipende l'esito della trama. Il Boccaccio non cerca l'esplicitazione della morale, è l'azione stessa che gliela suggerisce, e linguisticamente essa si nasconde o emerge dalle situazioni strutturali. Ciò non è vero per il *De mulieribus*, dove a volte lo squilibrio tra segmento narrativo (breve) e sezione moralistica (estesa) è notevole; tuttavia la parte più ampia dipende sempre dalla *fabula* che racchiude pochissimi periodi sintattici o si limita ad enunciare semplicemente un episodio.

Lo studio della sezione narrativa di Tisbe chiarirà ancora meglio i nessi tra *Decameron* e *De mulieribus* sotto l'aspetto novellistico. La *fabula* ha inizio dopo una fase di ambientazione organizzata in questi punti: a) la vicinanza delle abitazioni che facilita la « convivenza » e il « puerile affetto »; b) il disegno dei genitori di maritare la fanciulla; c) gli incontri furtivi facilitati da una fenditura nel muro che divide le abitazioni di Tisbe e Piramo; d) il divampare dell'amore. Questa fase che contiene il movente psicologico-pragmatico del futuro svolgimento richiama molte novelle delle giornate quarta e quinta: IV,1, Ghismunda è raggiunta attraverso un passaggio segreto; IV,5, Elisabetta incontra Lorenzo all'insaputa dei fratelli; IV,6, Andreuola di ricco stato dà appuntamento all'umile Gabriotto nel giardino di suo padre; IV,7, Simona e Pasquino, accesi di piacere, si incontrano in un giardino; IV,8, Girolamo e Salvestra si rivedono durante la notte nella casa di lei; V,3, Pietro Boccamazza impedito dai suoi fugge con l'Agnolella; V,4, Ricciardo Manardi infine capovolge lo schema perché ha libero accesso nella casa di Caterina e può incontrarla e averla sul balcone di nascosto a Lizio di Valbona.

Dopo questo scorcio comincia la *fabula* vera (nel *De mulieribus* c'è uno stacco tra la prenarrazione e il racconto, nel *Decameron* questo segue con continuità l'introduzione) che consiste in un intreccio di situazioni: Tisbe elude per prima la sorveglianza, arriva al luogo convenuto ma impressionata da una leonessa fugge abbandonando il mantello col quale si forbisce la fiera già sfamata; Piramo ritarda, rinviene il mantello, pensa quindi allo scempio della fanciulla, eleva la sua disperazione e si uccide. La tecnica narrativa si serve di due elementi: uno scarto temporale-cronologico, e l'inganno della situazione; il primo elemento si attribuisce al comportamento dei protagonisti, il secondo evoca la presenza di un deuteragonista fondamentale, il destino, che è tale in quanto si oppone con

i propri meccanismi ai due personaggi, e che appare qui come leonessa (nel *Decameron* può essere la salvia, IV,7, la consuetudine paterna di far visita alla figlia, IV,1). Lo scarto e l'inganno decidono le sorti dei giovani e le incrociano: Tisbe ritorna alla fonte, scorge l'amante moribondo e si uccide, ma, ignara della causa del suicidio di Piramo, che attribuisce al suo ritardo, mutua il proprio gesto da un convincimento psicologico. Il corpo narrativo si riduce a tre momenti: la scelta, l'azione, l'intervento del destino. L'azione è senz'altro il nucleo narrativo che fa da chiave di volta, da architrave fabulare, addensato nella sua forza narratrice dall'elemento temporale cronologico che a sua volta favorisce i due autoinganni. L'esame delle novelle d'amore delle giornate IV/V conduce a ritrovare la stessa struttura Scelta-Azione-Destino (che indicheremo con S A D) definibile come dialettica in quanto S si oppone ad A ed entrambe sono intrecciate da D che le sovrasta risolvendo definitivamente A (accade in Ghismunda dove S promuove A e la consuetudine paterna della visita pomeridiana rappresenta D che incrocia le sorti della principessa e di Guiscardo; i fratelli di Elisabetta scoprono il rapporto, decidono di uccidere Lorenzo (S), mettono in pratica il loro proposito (A), ma il sogno rivela ogni cosa alla giovane che si lascia morire (D); Guglielmo Rossiglione medita l'uccisione dell'amico-rivale (S), lo uccide e ne fa mangiare il cuore alla moglie traditrice rivelandole i particolari del suo disegno (A), la donna segue l'amante uccidendosi (D); evitiamo di ricostruire lo schema delle novelle, poiché ci sembra bastino questi esempi).

Dal confronto si ricava la consonanza tra la biografia di Tisbe, segmento narrativo del *De mulieribus* che si aggancia al *Decameron*, e le novelle delle giornate IV/V; una consonanza non solo strutturale ma anche narratologica, come si è visto dal rapido spoglio proposto. Oltre queste forme di somiglianza, nello snodarsi delle biografie si ritrovano altri sedimenti che cercheremo di estrarre. Questo lavoro si può condurre nell'ambito di un tema comune ma diversificato nelle due opere, un tema che appare più variato nel *De mulieribus*, meno legato ad alcune situazioni cogenti nel *Decameron* come la beffa, l'inganno, la perversione, il motto piacevole, un tema non nuovo per il Boccaccio ma originalmente trattato: l'amore coniugale. La scelta di questo nucleo tematico è dettata da ragioni stilistiche e da motivazioni scritturali: con la celebrazione dell'amore coniugale (non registratasi mai nel *Decameron*) il Boccac-

cio aggiunge al fraseggio sull'istinto, l'azione e il destino uno stilema tralasciato, e completa il discorso sull'amore svolto in ogni angolazione; rivaluta e riabilita il ruolo della donna legato ad una funzione attiva che capovolge finanche la negatività dell'inganno.

Tutta una giornata è dedicata nel *Decameron* all'effrazione del vincolo matrimoniale: le donne oltraggiano il proprio marito beffandolo (la beffa, lo ha notato il Segre, è il cemento e la macchina narrativa di questa giornata VII); in genere le Cento novelle sono piene di episodi in cui i coniugi si ingannano a vicenda, oppure in cui l'un coniuge tradisce l'altro ignaro¹⁸. Gli schemi dell'offesa coniugale sono così ricostruibili: a) l'effrazione voluta e attuata con ogni mezzo: (III,3, in cui compare una donna d'alto lignaggio innominata; III,4, la moglie di Puccio si giace senza ritegno con Dom Felice; III,8, il tradimento di Ferondo; IV,3, intricatissima proprio per i tradimenti che vedono per attori consapevoli tutti i protagonisti; IV,9, la stupenda e medievalissima novella del Rossiglione tradito e traditore; IV,10, l'umoristico tradimento della moglie di un medico, costruito sul gioco del caso); b) l'effrazione non voluta da principio ma poi preparata con la consapevolezza della donna (III,5, la moglie di messer Francesco Vergellesi cede alla fine a Zima; III,6, Catella diventa l'amante di Ricciardo Minutolo per colpa della gelosia; VII,7, il tradimento corre sull'altalena dell'accettazione-rifiuto); c) l'effrazione tentata ma non condotta a termine (II,8, la moglie del re di Francia circuirà Gualtieri senza ottenerlo, finendo poi con l'inferocire contro di lui); d) l'effrazione come perversione (IV,2, il perverso è frate Alberto che sopraffà la « bamba » madonna Lisetta da ca' Quirino; VIII,1, madonna Ambruogia che tradisce per ingordigia); e) l'effrazione non consumata anche se è nelle intenzioni (cfr. la novella di Salvestra che si vede morire Girolamo fra le braccia); f) la liberalità di fronte al tradimento (X,4, la liberalità dell'amante verso il marito; X,5, Giliberto liberale verso l'amante della moglie, Ansaldo liberale verso l'amante e il marito di lei Gili-

¹⁸ C. Segre, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 118-126. Cfr. anche Baratto, *Orientamenti morali*, in *Realtà e stile nel Decameron* cit. pp. 66-67, in cui il critico ci fa notare che nel *Decameron* le manifestazioni di intelligenza e di avvedutezza rientrano quasi tutte nell'ambiente fiorentino, così come pure le prove nelle quali subentra l'ironia, l'arguzia e la beffa.

berto; X,8, Gisippo cede la sua sposa a Tito per vincolo di liberale amicizia; X,9, liberalità del nuovo sposo della moglie di Torello); infine altri esempi non codificabili ed espressi nelle novelle II,10, III,7, III,9, VII,6. Dalla lettura delle vicende risulta che l'onestà della moglie è una vuota virtù che finisce per annullarsi, fiore raro infirmato dal risvegliarsi dei sensi, oppure oltraggiato senza che la donna se ne accorga; in esse non si mette in evidenza l'azione consapevole e cosciente, non l'amore coniugale profondo ed inesauribile, se mai una certa avvedutezza nel cedere all'amore: solo Griselda è il vero fiore del deserto, esempio di una profonda liberalità, di un disponibile sentimento alla vita comunque questa si svolga e qualunque cosa essa chieda.

Il *topos* dell'amore coniugale nel *De mulieribus* si può dividere in due sezioni dominanti: a) l'inficiamento dell'amore coniugale; b) la conservazione e la difesa dell'amore coniugale, anche col sacrificio di sé. La prima sezione si richiama sotto molti aspetti al *Decameron*, ed è senz'altro più stereotipa rispetto all'altra che osserveremo da vicino indagandone gli inserti narrativi e le riflessioni moraleggianti.

Le biografie dell'amore conservato sono una ventina, corrispondenti all'incirca a due giornate del *Decameron*. Esse sono sistematiche secondo queste sottosezioni: I) l'amore è difeso e realizzato attraverso la beffa (con ciò si altera lo schema narratologico della VII giornata il cui tema è il tradimento per beffa); II) la difesa del vincolo matrimoniale avviene in modo cruento o tramite l'energia spirituale. La beffa della prima sottosezione è intesa come doverosa in quanto unica alternativa in determinati frangenti: essa si è quindi capovolta di segno, secondo quanto accaduto al *De mulieribus*, libro di formazione rispetto al *Decameron* libro di conversazione; la beffa infatti è effettuata non contro il marito ma contro il destino, cosicché al triangolo tipico della VII giornata (marito - donna - amante) se ne è sostituito un altro più complesso a livello tipologico: marito - donna - destino, e ricco di livelli drammatici, etico-filosofici, poiché il destino è avversario difficile da affrontare, dal carattere misterioso e dalla fisionomia sfuggente, domato dalla forza ingegnosamente virile della donna del *De mulieribus*, che si serve di una beffa sacralizzata. A tale sacralizzazione si arriva attraverso la virtù della donna, una virtù che si temprava di volta in volta con altri attributi: coraggio, ardimento, astuzia, liberati da ogni infles-

sione demoniaca e proposti con radici di onestà, una virtù concepita come molla di una o più azioni, o movente di un unico episodio drammatico costituito da un gesto, da un pensiero, da una scelta morale. La beffa si rileva nelle biografie XXXI (Le spose dei Menii), XL (Penelope), LXXVIII (Ipsicratea), LXXXIII (Curia), LXXXV (Sulpicia). La seconda sottosezione si compone di quattro momenti: 1) l'amore coniugale come generatore di una spirituale e rassegnata rinuncia alla vita (Antonia b. LXXXIX, la figlia di Cesare b. LXXXI); 2) l'amore che implica la rinuncia violenta alla vita col suicidio (Didone b. XLII, Lucrezia b. XLVIII, Porzia figlia di Catone b. LXXXII, Pompea Paolina b. XCIV); 3) l'amore coniugale che porta a dividere la sorte del coniuge (Terza Emilia b. LXXIV); 4) l'amore coniugale come forma di attiva pietà verso il marito (Argia b. XXIX, Ipermestra b. XIV¹⁹, Triaria b. XCVI, la moglie di Orgiagonte b. LXXIII; queste ultime due si costringono perfino alla ferocia per rispettare la pietà verso il marito, riproponendo lo schema antinomico del *Decameron* che accoppia virtù positive e negative)²⁰. L'esame delle biografie permetterà di ricostruire per esse lo schema narrativo dove si potranno riconoscere alcune sedimentazioni decameroniane.

Il dispositivo della beffa nella biografia delle mogli dei Menii è posto tra un lungo esordio biografico ed una conclusione celebrativa che si prolunga dilatando l'esaltazione dell'amore coniugale che si avvale di numerosi sintagmi: «grandis fides et egregius amor», «sacer coniugalis amor», «suavissimus amor», «integer amor». Sebbene il Boccaccio dichiari di non voler dare molto risalto alla azione, in questo caso beffarda, e alle sue conseguenze pragmatiche («sed sinamus fraudis in custodes ludibrium, salutem damnatis exhibitam, quid patribus visum sit et quid inde secutum»), e preferisca esporre le proprie teorie sulla forza dell'amore, detratto da ogni linea di irrazionalismo («Nam rationis igne succensus non urit ad insaniam, sed in complacentiam calefacit et tanta caritate corda copulat, ut eque semper cuncta nolint velintque»), tuttavia senza il segmento

¹⁹ Ad Argia e Ipermestra si associa anche Artemisia (cap. LVII) sotto il profilo della *pietas* che anima i suoi gesti alla morte dell'amatissimo sposo.

²⁰ Cfr. C. Segre, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo cit.*

narrativo (il travestimento delle mogli che prendono il posto dei mariti in carcere) la biografia non esisterebbe, anche perché in essa il nucleo non è dato da una polivalenza di eventi e di episodi, che un biografo dovrebbe proporre, bensì da uno stratagemma che può costituire l'elemento spunto della novella. La costruzione della novella, però, non si limita alla precisazione di un segmento, ma si compone, sulla base di un evento iniziale, di vari gradini o soglie, di casi che emergono dal pilone centrale e si accoppiano tra loro ²¹.

Si è scelta a tal proposito la novella 3,VII (perché tra l'altro contiene una riprensione moralistica espressa con esacerbazione contro i frati, che anticipa il clima del *De mulieribus*) la cui trama è lineare e riassumibile con l'intestazione che la presenta nel *Decameron*: «Frate Rinaldo si giace colla comare; truovallo il marito in camera con lei, e fannogli credere che egli incantava vermini al figlioccio». Su questo architrave si innestano schematicamente una serie di situazioni: a) Rinaldo ama madonna Agnesa, si fa amico del marito per battezzarle il figlio; b) Rinaldo diventa frate ma non dimentica Agnesa; c) intermezzo moralistico contro i frati; d) Frate Rinaldo comincia a far visita alla comare sollecitandola «a quello che egli di lei desiderava»; e) battibecco sapido tra il frate e la donna che fa la ritrosa ma finisce per cedere ad una argomentazione ridicola; f) frate Rinaldo fa accoppiare un suo compagno con la «fanticella» di Agnesa; g) ritorno del marito tradito; h) Agnesa passa all'invenzione della beffa che è realizzata in queste successioni: 1) frate Rinaldo si riveste, 2) Agnesa aprendo l'uscio annuncia la presenza del frate come evento provvidenziale che libera il loro figlio da sicura morte, 3) lungo discorso della donna che risolve l'inceppo, 4) il marito le crede, 5) frate Rinaldo si presenta col bimbo che avrebbe purificato dai «vermini»; i) il fanciullo corre lieto dal padre; l) ridisende il compagno di frate Rinaldo che si era intrattenuto con la «fanticella»; m) il compare fa festa e fa accendere ceri a Sant'Ambragio come il frate aveva ordinato. A sostegno di queste situazioni il Boccaccio ha posto alcune ambiguità: I) ambiguità della donna che si lascia convincere troppo facilmente; II) ambiguità semantica della funzione del compagno di frate Rinaldo «che non un paternostro ma

²¹ Ne parla V. Sklovskij nel saggio *La struttura della novella e del romanzo in Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

forse più di quattro n'aveva insegnati alla fanciulla»; III) ambiguità del frate che da corruttore diventa guaritore di «vermini» che corrompono la carne. Anche se la novella può essere condensata nello schema S A D, essa non si riduce ad una semplice enunciazione della Scelta, dell'Azione, del Destino, ma iscrive tra un momento e l'altro un contesto di situazioni che rendono interessante la narrazione.

Nel *De mulieribus* anche se le situazioni sono notevoli non si ricrea per intero il clima della novella: la biografia di Penelope, fitta di episodi sinteticamente ricordati, non si propone come *fabula*: in questo caso la beffa, «femineus astus», non dispone verso intrecci narrativi; essa è raffigurata come *specimen* dell'intelligenza di Penelope, e come *medium* dell'amore coniugale; benché occupi una posizione centrale non esplica la funzione di nucleo rispetto agli altri avvenimenti che riguardano Ulisse, Telemaco, Euriclea, Laerte. In Ipsicratea, («amoris eximii facibus incensa», «animo virili predita»), manca l'azione, lo stimma che connota il personaggio dandone intera la misura umana; ma viceversa vi si coglie l'archetipo dell'intraprendenza femminile del *Decameron* e il *topos* della sventura della IV giornata. La beffa è rivolta contro la sua natura di donna che le impedisce di seguire il marito Mitridate (Ipsicratea si traveste da soldato) e tende a porsi come prova d'amore illimitato. La biografia LXXVIII è costruita e pensata con la trama di vari episodi biografici per cui risaltano molti elementi riguardanti la protagonista che li accentra in sé; in questo caso l'azione unificante non esiste, ma in compenso alcune situazioni tipiche riecheggiano le dominanti psichiche del protagonismo decameroniano: Ipsicratea si sveste dell'abito femminile, si taglia i capelli e ricopre il capo con un elmo, si lascia deturpare il volto dalla polvere, sopporta le marce, combatte come un soldato, ma conserva il tratto della sua femminilità consolando il marito ²². L'intraprendenza virile di questa sposa non

²² Anche l'ambiente, ove si svolgono le prove virili di Ipsicratea è di stampo decameroniano e perciò animatore dell'avventura: i monti aspri, le valli infide, i boschi dell'Armenia, le regioni più interne del Ponto. L'ambiente accresce anche la dimensione avventurosa dell'agire di Sulpicia, moglie di Truscellione (cap. LXXXV), agire che si esplica tra le tempeste sul mare o per le montagne italiane, compagna del marito, e per regioni sconosciute in cerca dello stesso.

trova riscontro se non nelle suicide Ghismunda e la moglie del Rossiglione per le quali il Boccaccio usa queste locuzioni: « Per che, non come dolente femina o ripresa del suo fallo, ma come non curante e valorosa, con asciutto viso e aperto e da niuna parte turbato così al padre disse ... », « Ghismunda, non smossa dal suo fiero proponimento » (IV,1); « E levata in piè, per una finestra, la quale dietro a lei era, indietro senza altra diliberazione si lasciò cadere ». (IV,9) ²³.

In Curia invece la misura novellistica è molto evidente: la donna nasconde il marito Lucrezio condannato all'esilio ed inventa una serie di stratagemmi, fingendosi addoloratissima per la sorte dello sposo che essa dice disperso. La biografia è strutturata con semplicità: un'introduzione (un solo periodo contenente imprecise notizie storiche), la voce della condanna emessa contro Lucrezio, la sezione pragmatica in cui si riferiscono gli inganni di Curia. La rapidità di questa sezione fondamentale, scritta con periodi brevi e concisi, fa pensare ad una schedatura di lavoro per la redazione di una novella, o meglio l'abbozzo di una novella come si può vedere da questo riscontro sul testo: a) il rivolgimento politico e la proscrizione di Lucrezio; b) Lucrezio su consiglio di Curia si nasconde in casa; c) solo un'ancella fidata conosce il segreto (un'altra somiglianza col *Decameron* per il ruolo della domestica); d) gli stratagemmi non registrati storicamente ma immaginati dall'autore; e) il protagonismo della donna. Nella descrizione degli inganni il Boccaccio mostra un compiacimento narrativo sottolineato da una forma di *cursus* che dà alla prosa una movenza poetica ²⁴; più che per la forza

²³ Per la figura di Ghismonda si vedano gli studi di G. Di Pino, *Ghismonda* in *La polemica del Boccaccio*, Firenze, 1953, pp. 221-227; V. Russo, *Il senso tragico nel Decameron*, in « *Filologia e letteratura* », XI, 1965, pp. 41, 44-47; G. Getto, *La novella di Ghismonda e la struttura della quarta giornata*, in *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, 1966, pp. 95-138; G. Almansi, *Tancredi e Ghismonda* in *L'Estetica dell'osceno* cit., pp. 161-182; M. Baratto, *La novella esemplare* in *Realtà e stile nel Decameron* cit., ove il critico afferma che « della tragedia la novella ha anche la struttura teatrale, in tutti i suoi elementi » (pp. 180-195).

²⁴ « La tendenza ai periodi lunghi composti di frasi brevi e di clausole coordinate, alla ripetizione enfatica, intrecciata a ritmo lineare, la tendenza all'invettiva e ai cataloghi esaustivi, la tendenza a esprimere il movimento o il processo di pensiero, anziché l'ordine grammaticale del pensiero ben articolato sono tra i sintomi della presenza del *melos* nella prosa » da N. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 355.

della beffa la biografia vive del gusto novellatore del Boccaccio che ipotizza situazioni di cui non ha certificazioni documentarie ²⁵. E parallela a Curia è la moglie di Truscellone, Sulpicia, entrambe colte con l'ardimento del protagonismo ed inserite in una biografia con forma fabulare. La sezione narrativa della biografia LXXXV è svolta, a guisa di quella delle spose dei Menii, con l'inganno del travestimento: il biografo si serve di un appiglio narrativo, la beffa, per regolare uno schema compositivo che ormai si ripete: prologo - sezione narrativa - epilogo moraleggiante.

Delle biografie della beffa sacralizzata, quattro sono fondate sul travestimento (residuo notevole, quasi un *topos* del mondo classico), ma quelle più agili presentano una somma di eventi nell'ambito di una stessa azione tematica: Penelope ed Ipsicratea espongono sì una trama di episodi più complessa ma sono inconsistenti come *fabula*; le altre, le mogli dei Menii, Sulpicia, Curia, richiamano le strutture del *Decameron* perché, organizzate intorno ad un asse semantico, non mancano della tipicità novellistica: il gusto della narrazione. La beffa, che nel *Decameron* provoca il riso, ed è tipologicamente umorale, sapida, riduttiva della funzione di uno dei coniugi costretto ad uno stato di minorità spesso inconsapevole ma ben noto al lettore che se ne diverte, nel *De mulieribus* è sempre accompagnata alla virtù positiva, all'intelligenza « cristiana » della vita ²⁶. Sacralizzandosi ha perso il carattere laico che aveva nella novella volgare, l'impronta di effrazione dei vincoli sociali; si è capovolta in una funzione evangelica di rispetto per il coniuge e di coerenza al

²⁵ Il diletto narrativo è l'animazione profonda della breve architettura della biografia, priva di ogni riflessione moralistica. Per il gusto narrativo del *Decameron* si leggano: V. Branca, *Strutture della prosa: scuola di retorica e ritmi di fantasia* e poi *Registri strutturali e stilistici*, in *Boccaccio medievale* cit.; A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G.B.*, Roma 1943; F. Di Capua, *Il ritmo prosaico... dal IV al XIV secolo*, Roma 1937-1946, voll. 3; C. Segre, *La sintassi del periodo nei primi prosatori*, in « *Memorie Acc. Lincee* », Scienze morali, S. VIII, IV, 1953.

²⁶ Nel *Decameron* c'è « un'escursione tra gli stili »; ci sono novelle che diletano (stile « comico », « umile ») e novelle che rattristano (stile « tragico-lirico », « sublime »). Nel *De mulieribus* lo stile « comico » lascia spazio a quello « tragico », « sublime » ed « encomiastico ». Nel *Decameron* c'è la caricatura, rarissima se non assente nel *De mulieribus*, dove si valorizza e si esalta una coscienza realmente sana e se ne condanna una malata.

legame matrimoniale che le civiltà pagane e precristiane non conoscono, ed è divenuta il segno di un nuovo discorso amoroso, poiché ciò che conduce la sposa a tenersi unita al marito è la passione del sentimento, cioè la scoperta di un interiore spirituale legame, individuato dalla cultura provenzale e bretone dopo il tramonto delle letterature classiche ²⁷.

Nella novella accanto al protagonista esistono uno o più deuteragonisti; nella biografia il protagonista è solo, ritratto nella sua singolarità, mancano comprimari veri e propri (gli stessi mariti vi sono a volte solo nominati o vi compiono fugaci apparizioni); così si possono spiegare la secchezza dell'intreccio e la brevità del documento, e per questo motivo l'autore opera con una certa larghezza linguistica, usando stilemi nuovi: 1) gli attributi dell'amore coniugale coprono uno spettro semantico larghissimo (*verus*, XXIX e LXXXV; *egregius*, XXXI; *sacer*, XXXI; *suavissimus*, XXXI; *pudicus*, XXXI; *integer*, XXXI; *fervidus*, XCVI; *sanctissimus ac perrarissimus*, LVII, LXXXI; *honestus*, LXXIV; *eximius*, LXXVIII; *piissimus*, XCIV; *castissimus*, XCIV; *invictus*, LXXVIII); 2) la radice semantica dell'amore è riferita col verbo *diligere*, col sostantivo *dilectio*, col participio aggettivato al superlativo *dilectissimus*, e perfino con l'avverbio *diligenter*, mentre è più raro l'uso di *amare* (qualche volta usato con un avverbio *ardenter*) e della sua forma riflessiva e del suo participio superlativizzato; in altre occasioni questa radice si innesta in area fortemente spirituale e diventa *caritas*, o si fa vezzosa locuzione, *dulcedo amoris coniugalis*; 3) le mogli, chiamate con tre diverse definizioni, *coniunx*, *mulier* o *uxor*, e qualche volta *comes*, si avvalgono di un'attribuzione varia e larga (*anxia*, XXIX; *meste flentesque*, XXXI; *casta, tremebunda*, XLVIII; *inclita*, LXXIV, XCIV; *discreta*, LXXIV; *sanctissima*, LXXIV; *benemerita*, LXXVIII; *illustris*, LXXXI; *amantissima*, LXXXIII; *piissima*, LXXXIII; *splendida*, LXXXV; *honestas*, LXXXIX; *egregia*, XC; *optima*, XCIV) e di qualità tipiche del mondo spirituale: *fides*, *honestas*, *integritas*, *pudicitia*, *castitas/castimonia*, *decus*, *abstinentia*, *pectus* (con attribuzioni esaltative: *fortis*, *castus*, *innocens*), *mens* (*inclita*, *pudica*, *illibata*), *animus* (*constans*, *liberalis*, *pudicus*); anche l'esemplarità dell'azione

²⁷ Cfr. C. S. Lewis, *L'allegoria d'amore*, Torino, Einaudi, 1969.

è variamente indicata e qualificata (*testimonium integerrimum, preclarum, perenne; exemplum sanctissimum et eternum, sempiternum; specimen splendidum; inditium extremum*).

Lo spoglio dell'aggettivazione non cristianizza soltanto la beffa, ma è indizio sicuro di una commozione che pervade il tema dell'amore coniugale che nella seconda sottosezione acquista un carattere tragico, una spiritualità sofferta. In queste biografie la tensione emotiva e la carica gestuale daano all'intreccio una forte densità espressiva.

La biografia di Giulia figlia di Cesare (LXXXI) ha sia il tono sia il colore di una novella di cui può essere considerato l'episodio centrale, la *fabula*: in essa l'autore sfrutta due elementi: a) la giovinezza di Giulia, b) l'integrità dell'amore che determina la scomparsa precoce della protagonista. Il Boccaccio si serve dello stesso schema della biografia di Tisbe e dello stesso elemento risolutore: l'inganno del destino. Il dato originale e sconvolgente consiste nella morte che sopravviene in Giulia improvvisa e per una forma di consunzione spirituale, proposta con un ritmo poetico di cui è facile ricostruire il *cursus*: la donna vede la veste del marito insanguinatasi per un sacrificio e muore. Una situazione per certi versi identica il Boccaccio aveva narrato in Girolamo e Salvestra, anche se il tempo della morte di Salvestra non era improvviso, dato che la donna aveva visto perire l'amato ma non aveva retto l'indomani del tragico evento alla vista del catafalco. Anche la novella di Elisabetta ha qualche assonanza con la vita di Giulia: nella sposa romana c'è una profonda moralità ma soprattutto una sensibilità acutissima che si modula con frequentissime palpitazioni; nella fanciulla della novella volgare il lasciarsi morire non è segno di irrazionalismo, né di incapacità di resistere all'interruzione dell'amore, ma è testimonianza di una medesima altissima sensibilità, forse passiva, ma impregnata di un affetto smisurato e languido. Il predominio dell'impianto fabulare nella biografia è sottolineato dalla mancanza di un epilogo esaltativo e dalla riduzione all'essenziale del riscontro moralistico. La vicenda della biografia di Antonia (LXXXIX) si riduce a due periodi sintattici nei quali si dice della fede conservata al marito morto, Druso, nonostante le lusinghe del mondo: ne consegue che la struttura celebrativa della casta vedovanza sopprime quasi la narrazione e che emerge la protagonista per la spinta umanitaria della sua coscienza.

Con Giulia e Antonia si leggono due moduli comportamentali sostanzialmente mossi dalla purezza di una vita interiore salda come in Didone, Lucrezia, Porzia e Pompea. Il capitolo di Didone (XLII), lunga confutazione storico-moralistica del *topos* virgiliano e strumento polemico nel dibattito culturale del secondo Trecento, si compone di una parte narrativa e di una moralistica della stessa ampiezza: la prima non si incentra su di una sola azione, anche se tende tragicamente al gesto finale del suicidio per amore del marito Sicheo, ma si carica di spunti psicologici che potrebbero figurare in una novella; la seconda si avvale del materiale moralistico-pedagogico della Patristica usato con singolare veemenza e in qualche punto con acrimonia. Il valore semantico e contenutistico del suicidio di Didone è indiscutibile e ne fa con Giulia, Argia e Lucrezia l'esempio più nitido dell'amore coniugale²⁸.

Novella per l'impianto e la presenza del deuteragonista è la biografia di Lucrezia (XLVIII), che può essere ricostruita sul telaio delle sue situazioni: 1) la sfida dei nobili romani per individuare la più fedele tra le loro mogli (la gara o gioco è sempre presente in tutti i libri di novelle in ogni letteratura); 2) la scoperta di Lucrezia quale più degna di lode; 3) la brigata sosta presso la casa di Collatino e Lucrezia; 4) Sesto Superbo si innamora di Lucrezia. Fin qui si tratterebbe di una preparazione dell'evento tragico fondato su questi altri momenti: 1) Sesto fugge di notte dall'accampamento di Collazio per rivedere Lucrezia; 2) Lucrezia ignara della sua passione lo accoglie ospitalmente; 3) Sesto con la minaccia di un pugnale tenta di far violenza alla donna che si difende; 4) l'uomo ne aggira la resistenza minacciando di ucciderla con un servo e di simulare così una vendetta per Collatino macchiato nell'onore dal legame tra Lucrezia e lo schiavo. Da questo segmento il biografo sviluppa il tema del suicidio ed estrae la lezione morale: 1) Lucrezia sottostà alle richieste di Sesto; 2) Lucrezia rivela l'accaduto ai parenti e si uccide ritenendo di non potersi esonerare dalla pena di una colpa dalla quale non può assolversi²⁹. La narrazione a gradini tipica

²⁸ Cfr. A. Cerbo, *Didone in Boccaccio*, cit.

²⁹ Si colga il tono solenne, si noti l'onestà, la fierezza nelle parole e nella costruzione sintattica del discorso diretto di Lucrezia: «Ego me, si peccato absolvo, supplicio non libero; nec ulla deinceps impudica, Lucretie vivet exemplo».

della novella è in questo caso rispettata, poiché da una situazione ne sfocia un'altra creando una specie di sospensione tragica; tale movimento di derivazione è costante fino allo scioglimento finale dei casi narrati.

Nell'enucleazione dei tasselli narrativi la protagonista è sempre accoppiata al deuteragonista con la tecnica del parallelismo già sperimentata nelle novelle della IV giornata e nella biografia di Tisbe; si nota tra l'altro la mescolanza contrappositiva di bene e di male che corrisponde all'antinomicità del *Decameron*: alla casta Lucrezia si oppone il malvagio e perverso Sesto Superbo. Il Boccaccio tocca in Lucrezia l'apice narrativo del *De mulieribus* e propone con questa figura lo *specimen* più significativo dell'amore coniugale, costruendo una figura degna di Ghismunda. La «clara mulier», che chiama i parenti, racconta i fatti, ne tira le logiche conseguenze, si dispone al suicidio senza irrazionalismi ma sulla base di una scelta consapevole, ripete il comportamento della principessa di Salerno che tiene testa al padre e anzi lo sovrasta nel terribile colloquio e giunge al suicidio come profonda necessità dettata dalla coerenza dell'amore. E novellistica si può considerare la biografia di Porzia (LXXXII) che vive proprio per l'azione nodale della sua esistenza, messa in risalto dal biografo che ne fa il segno del carattere. Sintetica nella scrittura che riduce al minimo la *fabula*, la biografia si articola in due fasi: la promessa e la prova ovvero l'impegno ad agire e l'osservanza dell'impegno; Porzia è soprattutto attiva e ardimentosa, meno dolente di Lucrezia. L'intreccio scatta dalla rivelazione del complotto contro Cesare, fatta da Bruto a Porzia ritenuta fidatissima (la virtù di cui la dota il biografo è l'«integritas»); l'azione narrativa che ne scaturisce è coerente con tale virtù che pertiene ad una forma di ardimento supremo, eroico, virile. Porzia volutamente si ferisce e mentre le anelle impauriscono per il sangue, essa sopportando la ferita rivela al marito che è pronta a provargli la propria decisione alla morte se egli dovesse morire. Tra questa sezione in cui viene formulata la promessa e che si può indicare come segmento semantico dell'azione e il segmento pragmatico, l'azione vera e propria, il Boccaccio innesta un *excursus* storico sulla congiura contro Cesare, quasi per lasciare un margine di attesa sospensiva nel lettore prima di sciogliere la vicenda, proprio come si verifica in molte novelle del *Decameron*, dove la sospensione può essere il momento di grande affetto tra gli amanti che non sospettano la successiva

sventura che li colpirà. La prova osservata, che è mantenimento dell'amore coniugale, si colora di orrido con una soluzione fabulare che reintroduce momenti senecani già vissuti nel *Decameron*: Porzia non disponendo di armi per uccidersi, ingoia i carboni di un braciere ardente e muore con i precordi bruciati. Per la verità la biografia non richiama solo la novella, ma sembra avere assonanze con le rappresentazioni teatrali: essa è fondata su due scene (meglio sarebbe chiamarli quadri), su due gesti che sono tra loro in rapporto di amplificazione: il secondo amplifica il primo realizzandolo pienamente (la prova realizza la promessa con un apparato scenico che rende atrocissima la verifica). Nel primo quadro la protagonista è circondata da un coro (le ancelle) e da un deuteragonista (Decio Bruto) destinatario del messaggio (il fermento non casuale); nel secondo quadro la protagonista è sola con se stessa dinanzi ad una scelta che non le pone dubbi. In un certo senso si ripete capovolto lo schema narratologico di Ghismunda. Questa all'inizio è sola con il suo problema esistenziale ed umano (la scelta di un uomo da amare come la natura e l'età le impongono); alla fine si uccide al cospetto delle sue ancelle (il coro) e di Tancredi (il deuteragonista) destinatario dell'idea che l'amore è innanzitutto un bisogno della natura e del cuore (il messaggio), comunicata col suicidio.

Le biografie, in genere, sono degli appigli, delle rapide stazioni che vengono meno all'impulso narrativo e si sottraggono a qualsiasi tipo di intreccio; per lo più trascurano gli elementi narrativi in senso stretto e quelli scenico-teatrali in favore di una scrittura esaltativa, polemica, moralistica. In questi casi, venuta meno la qualità fabulare e narrativa, si riconquista la forza del linguaggio che si fa energico, acceso come quello dei predicatori, e così accade in Pompea Paolina (XCIV) dove lo spunto novellistico è modestissimo, stento, irriconoscibile tra notizie biografiche e digressioni moraleggianti. Lo specifico narrativo ritorna in Terza Emilia (LXXIV) che richiama le novelle della magnifica liberalità (decima giornata). L'elemento narrazione è connesso ad un'azione che possiamo definire come magnanimità del silenzio e della tolleranza. La biografia è tessuta con il sistema dell'ambiguità scritturale: le notizie biografiche, le rilevazioni moralistiche, lo scavo psicologico della femminilità di Terza si intrecciano con la esplicitazione degli eventi pragmatici (è forse questa la tipicità strutturale del *De mulieribus* che prevede l'intersecarsi dei casi e delle riflessioni facendo succedere queste a

quelli che si sviluppano cronologicamente alla luce dei criteri storiografici). Scipione, moralmente integro nel periodo della vigoria fisico-intellettuale, si innamora di una sua schiava durante la vecchiaia; Terza Emilia resiste moralmente all'oltraggio e sopporta la condotta dell'eroe per non screditarne il nome: in questa prima parte l'azione è tutta interiore, mette in luce una disponibilità umana profondissima verso l'uomo Scipione, un sentimento alto della stirpe che si tinge di pazienza quasi religiosa. La seconda parte della biografia comincia dalla morte dell'eroe: Terza Emilia fa maritare la schiava ad un liberto perché la fama del marito non sia oltraggiata, né deturpata colei che aveva diviso il letto dell'eroe; l'amore di Terza perviene ad una misura nobilissima di liberalità rivolta al marito, alla *gens*, alla schiava. Terza Emilia ricorda Griselda per l'abnegazione e il coraggio della sopportazione, ma la classe cui appartiene le consente un tipo d'azione impensabile per la protagonista decameroniana; la sua liberalità è più vicina a quella di re Carlo che innamoratosi di una giovane si vergogna del suo folle pensiero e marita lei ed una sorella di lei (qui le somiglianze sono inerenti alla classe sociale e alla magnanimità del gesto, X,6).

Il *topos* dell'amore coniugale si esplicita infine nella complicata situazione della « *pietas in virum* » ricca di risvolti psicologici, configurantesi con la ripresa dell'antinomia compositivo-comportamentale e della compassione pietosa tipiche del *Decameron*. Dell'area antinomica fanno parte Triaria e la moglie di Orgiagonte; in entrambe, l'azione ha una duplicità morale: le due donne sono contemporaneamente pietose verso i mariti e crudeli contro chi le insidia. La bivalenza del *Decameron*, il *démone* narrativo-teatrale del Boccaccio che mescola le situazioni e riscontra nell'animo umano la doppia specularità di una coscienza dimidiata tra bene e male, e drammatizza la figura del protagonista nello sdoppiamento dell'azione cattiva-buona, trasformatrice e/o succube della realtà, si riconsolidano nelle biografie LXXIII e XCVI.

La doppia radice pragmatica della moglie di Orgiagonte consiste nell'amore per il marito e nell'orribile vendetta contro l'ufficiale romano che le ha usato violenza: l'azione orrenda attualizza le virtualità morali con un procedimento contraddittorio, perché la purezza esclude il comportamento delittuoso; eppure l'antinomia è il metodo scritturale o chiave fabulare della biografia che contamina elementi

storici e vicende proprie della protagonista, di cui il Boccaccio non ha neppure ritrovato il nome. La narrazione si compone con queste tessere: 1) tra i prigionieri Galati è la moglie del re, donna di avvenente bellezza; 2) un centurione romano la violenta con la forza; 3) la donna due volte oltraggiata, perché fatta prigioniera e perché violentata, reprime il suo sdegno pur soffrendo intimamente; a questo punto la virtù si capovolge di segno e si muta in crudeltà e la biografia su questa inversione tematica si organizza in questi segmenti: 1) liberata con un riscatto in oro la donna ordina di decapitare il centurione intento ad esigere i premi per la liberazione dei prigionieri; 2) la donna si ripresenta dal marito con la testa del centurione per testimoniare la sua fede e la purificazione della vergogna. È il caso di dire che la bipolarità antinomica fa narrazione e stringe la biografia intorno ad un nucleo, la vendetta, dettato da leggi interiori e naturali. La sedimentazione del *Decameron* è ancora una volta evidente: il Boccaccio non ha espunto le leggi di natura che vitalizzavano le novelle e ne rappresentavano i congegni destinati a far girare la macchina narrativa, ma le ha approfondite legandole con i valori morali e i segni dello spirito. Senza le leggi dell'uomo e della sua interiorità, senza i segni del codice comportamentale della natura il Boccaccio non edifica i suoi racconti: lo dimostrano proprio queste biografie singolarissime che sono cementate, a livello fabulare, dalla convivenza di opposizioni spirituali³⁰.

Atipica come biografia dell'amore coniugale (pur così inquadrandola il Boccaccio) è quella di Triaria, nota per aver seguito il marito in una spedizione notturna incrudelendo contro i nemici. Più che di una situazione antinomica si deve parlare di una speciale componente dell'animo umano, l'«atrocitas insita animo», una legge naturale terribile e negativa rinvenibile e confutabile nel *Decameron* (Tancredi presenta a Ghismunda il cuore di Guiscardo e Guglielmo Rossiglione fa mangiare alla moglie il cuore dell'amante cucinato come squisito manicaretto). Se però la *fabula* in Triaria latita, si avvertono echi classici pervasi di puro lirismo, come la spedizione notturna nei campi dei nemici: ma è poco per valutare il momento narrativo dello squarcio biografico. La descrizione dell'inferire di Lucio Vitellio e della moglie assume un'alta evidenza plastica, dà una vera e propria

³⁰ Cfr. V. Sklovkij, *Lettura del Decameron*, cit., pp. 213-218.

misura scenica. Le imprese feroci di Triaria si svolgono parallele a quelle del marito, nella stessa città volsca di Terracina, nello stesso ambiente notturno e militare, con la medesima virilità. Nella narrazione, vero squarcio fotografico, dove si colgono simultaneamente i movimenti dei nemici sorpresi, gli imperfetti congiuntivo ed indicativo («dum... seviet», «irruerat») e il piuccheperfetto indicativo («intraverat») non solo rendono l'azione nel suo prolungarsi, ma ne accentuano il dinamismo. Sensazioni auditive («clamores dissonos», «singultus extremos») si aggiungono a immagini visive («semisopitos arma arripientes hostes», «Triaria accinta gladio... nunc huc nunc illuc...», «discurrentia tela», «sanguinem morientiumque»). Dal momento narrativo il Boccaccio passa a quello riflessivo sulla forza dell'amore coniugale³¹.

Con le ultime due biografie si ritorna nel pieno della narratività boccacciana. Il capitolo di Ipermestra (XIV) ripropone il contesto del mito greco e a livello strutturale può definirsi di schema antagonico: da un lato il padre Danao che ha ordinato alle figlie di uccidere i mariti, dall'altro l'eroina che si oppone e salva la vita di Lino, uccisore poi del re scellerato ed erede del suo trono. La dominante narrativa è fornita innanzitutto dalle leggi di natura: Ipermestra salva la vita del giovane dopo averlo visto ed essersene innamorata, e si avvale del tipico sistema triangolare della novella: a) la delittuosa meditazione di Danao come movente dell'azione o Scelta; b) l'azione attuata e la controazione di Ipermestra, ovvero l'Azione; c) la soppressione di Danao come elemento del Destino. Nella novella spesso l'ideazione del deuteragonista viene capovolta o invertita di segno dalla controazione del protagonista; è ciò che accade con Ipermestra, la cui disobbedienza (controazione) porta ad una soluzione tragica della vicenda. Alla base della controazione è la somma di due leggi-chiave nel cosmo boccacciano: il naturale amore

³¹ «Ingentes in sano pectore coniugalis amoris sunt vires: nulla illis, dum modo viri gloria extollatur, formido, nulla pietatis memoria, nulla feminei sexus erubescencia, nulla temporum qualitatibus existimatio». Nel *De mulieribus*, dunque, non si parla solo delle forze dell'Amore (i capp. di Saffo, Tisbe ecc.) ma, e in più rispetto al *Decameron*, anche delle forze dell'amore coniugale. Cfr. anche la biografia XXXI (Le spose dei Menii).

che si fa subito « dilectio » e la spirituale « pietas in virum »³². La biografia XIV si avvale in forma attiva dei tre personaggi fondamentali, misurati psicologicamente nel loro momento pragmatico e investigati fin dentro la profondità dell'animo; essa si snoda con la formazione strutturale enunciata per la vita di Terza Emilia, rianodando i casi alla riflessione moralistica, ma pone in forma dialettica gli eventi e le inserzioni riflessive. Tuttavia la profonda novità della biografia, quella che la rende una novella, è fornita dallo scontro del padre con la figlia (una opposizione non dialogica, come tra Tancredi e Ghismunda, né intrapresa con veemente disprezzo di ogni formalistico vincolo di parentela, ma interiorizzata, incapace di gesti esterni altisonanti, sgorgata dalle radici della « dilectio », efficace chiave semantica della biografia), di Danao e Lino che s'impegnano in una lotta serrata per il potere. Rispetto alla novella I della IV giornata, dove resta in ombra Guiscardo, che presenta il drammatico rapporto del padre e della figlia, la biografia rivaluta la figura del terzo agonista che viene presentato col crisma dell'uomo del destino che risolverà i casi e darà ragione al fato pronunciatosi contro Danao. Il ritorno al mito greco, forse avvenuto sotto la suggestione degli insegnamenti di Leonzio Pilato e caratterizzato dalla componente senechiana dell'orrido (« Quod omnes cultris clam cubiculis suis illatis, marcentes externa crapula iuvenes iussu interfecere parentis », « Verum cum ceteris mane ob patratum scelus trux pater applausisset, Ypermestra sola obiurgata et carcere clausa, pium aliquandiu flevit opus »), ripropone l'idea di un *De mulieribus* immaginato come abbozzo per quadri o scene teatrali; infatti la presenza del terzo personaggio rende più vivida la narrazione, legata a momenti di tensione e di confronto che sottolineano le caratteristiche dell'uomo inquadrando sotto la luce fosca del gesto impossibile, della rivolta contro il destino, dell'assunzione esplicita della propria individualità isolata e piena di sventura. Pertanto la situazione triangolare tipica della novella (marito - donna - amante, o nel

³² Del conflitto maschio-femmina, tema centrale delle *Supplici*, non c'è traccia nella biografia: le donne appaiono all'occhio del Boccaccio stolidi e senza carattere, strumenti silenziosi della pazzia paterna. Per il Certaldese è Danao la chiave di tutta la vicenda, uomo timoroso ed angustiato, in preda a una bruciante ossessione.

nostro caso padre - figlia - amante/sposo) si muta in un rapporto trisegmentale: padre-figlia, figlia-sposo, sposo-padre, senza un vertice, appunto basato su tre scene o situazioni che derivano l'una dall'altra ma che oppongono, come nella tragedia, due personaggi per volta.

Anche Argia (XXIX) appartiene al contesto del mito greco³³, ed è ideata come una vera novella; di essa seguiremo tutto lo sviluppo narrativo per individuare i legami col *Decameron* e concludere il discorso sulle tecniche del Boccaccio latino. La novella/biografia si compone di due momenti: un proemio e un discorso espositivo diviso in segmenti biografici, storici, narrativi e meditativi.

Il proemio si configura come discorso di enunciazione e nel contempo di sintesi valutativa: presenta il personaggio (« Argia greca mulier »), le origini e ne valuta le qualità umane, personali e morali (« spectabilis pulchritudo », « coniugalis amor »); ma soprattutto introduce il tema della fabula: « posteris integerrimum atque preclarum coniugalis amoris testimonium perenne reliquit ... », un tema che è anche movente e fine dell'azione di Argia, per cui si perviene alla contemporanea assunzione della spinta morale e dello sviluppo spirituale del segmento pragmatico trattato nella seconda fase. Il discorso espositivo mostra l'attualizzazione della virtù di Argia tramite una serie di eventi proposti con moduli narratologici, storici e biografici ed analizzati nelle loro componenti morali attraverso strumenti meditativi, servendosi di un alternarsi di strutture linguistico-espressive. Il segmento o modulo biografico non parte dai primi anni di vita di Argia né abbraccia tutto l'arco della sua vita; esso prende avvio da Argia sposa e segue il personaggio fino al culmine del suo gesto, della sua azione avventurosa che attualizza la virtù (anche la novella si interessa solo di fasi di vita che attualizzano determinate carat-

³³ La sfida all'editto di Creonte perde con Argia le motivazioni morali, filosofiche e civili che Sofocle attribuiva al gesto di Antigone. Il rito di Antigone, rispetto a quello di Argia, è scarso ed essenziale; i suoi gemiti più che compiangere il fratello si levano contro l'autore del sacrilego editto e contro le crudeli guardie che hanno spazzato via tutta la polvere con cui ella aveva ricoperto il cadavere. Per il trageda solo ciò che il gesto contiene ha valore, per Boccaccio, proprio il modo in cui il morto è ritrovato e composto per il funebre ufficio dà la vera dimensione della personalità di Argia, tutta presa da tenera, affannosa cura per l'estinto, quasi scolpita nel suo estremo donarsi alla salma di Polinice.

teristiche del personaggio). Questo segmento ha un valore strutturale preciso: preparare il tratto narrativo dell'azione che realizza le virtualità, perché la virtù cessa di essere idea, astrazione per farsi fatto; esso è intrecciato con notazioni psicologiche: «adventens eum ob fratris fraudem mordacibus agitari curis, facta anxietatum particeps, patrem iam senem non solum exoravit lacrimis precibusque...», e si completa con notizie storiche nell'ultima parte in cui riaffiora Argia che si avvia verso il campo («castra»), teatro della sua azione. Qui si innesta il segmento narrativo costituito da questi episodi e momenti: 1) Argia getta le vesti regali (riflessioni interiori sull'eroina che dimentica le mollezze del talamo e la debolezza del sesso); 2) gli ostacoli opposti ad Argia di natura materiale e immateriale (le pattuglie feroci che presidiavano i passaggi, le fiere e i corvi in cerca di cadaveri, gli spiriti dei guerrieri uccisi, l'editto di Creonte); 3) precisazione dello stato d'animo; 4) Argia rivolta i corpi per riconoscere quello del marito; 5) Argia ritrova il corpo del marito; 6) il rito funebre. Proponiamo per intero la sezione narrativa:

«Nec eam terruere insidentium itinera manus impie, non fere, non aves occisorum hominum sequentes corpora, non circumvolantes, ut arbitrantur stolidi, cesorum manes, nec — quod terribilius videbatur — Creontis imperantis edictum, quo cavebatur pena capitalis supplicii, ne quis cuiquam occisorum funebre prestaret officium; quin ardenti mestoque animo, nocte media, certaminis aream intrans, cesorum atque tetro odore redolentia corpora nunc hec nunc illa devolveret, ut parve facis auxilio ora tabentia dilectissimi viri cognosceret; nec ante destitit quam quod querebat inveniret. O mirum! Semesa iam facies armorum rubigine et squalore oppleta pulvere et marcido iam cruore respersa, nulli iam edepol cognoscenda, amantissime coniugi occultari non potuit; nec infecti vultus sordes uxoris amovere potuerunt oscula, non voces, non lacrimas, non ignes Creontis imperium; nam cum sepe vitalem spiritum per oris oscula exquisisset lavissetque lacrimis fetidos artus et sepe vocibus in suos amplexus revocasset exanimem, flammis iam flagrantibus, ne quid pii offitii omissum linqueret, tradidit consumptumque urna condidit nec, igne patefacto pio facinore, severi regis subire gladium et catenas expavit»³⁴.

³⁴ Vedere l'accorta e complessa costruzione sintattica del primo periodo: «Nec eam terruere..., non fere..., non aves..., non circumvolantes... nec..., ne quis...; quin...; nec ante destitit...». Rispetto al periodo immediatamente precedente [«arripuit (Argia) iter in castra»], c'è cambiamento di soggetto: gli ostacoli fanno da soggetto, ora Argia (eam) è complemento oggetto. Ma se il verbo «terruere», esprime l'azione degli ostacoli, i «nec» e i «non» l'annullano, facendo sì che

Tutto il brano si serve di un sistema linguistico molto raffinato: «semesa iam facies armorum rubigine et squalore oppleta pulvere et marcido iam cruore respersa» (esempio di prosa orrida vicino al notissimo episodio di Elisabetta da Messina)³⁵; la «coniunx» che nel proemio era detta «anxia», è definita «amantissima»³⁶; il volto di Polinice è nominato in tre modi diversi: «ora tabentia», «semesa iam facies», «infectus vultus»; le manifestazioni d'affetto vanno dai baci, alle lacrime che lavano il corpo («fetidos artus»), al rogo.

L'avventura, metro generale nella novella, colora l'azione di Argia, straordinaria ed impreveduta perché difforme dall'ordine consueto del suo comportamento. Si tratta di un'avventura determinata dalla Fortuna, i cui successivi sviluppi si spiegano solo con il senso morale, la scelta volontaristica e meditata di Argia, estranea a quei personaggi del *Decameron* che o subiscono le leggi del Destino e vi si assuefanno, o cercano l'evento per soddisfare la loro Natura, provare l'intelligenza incuranti delle conseguenze.

Si riafferma l'importanza del caso³⁷, ma insieme la consapevolezza del personaggio agente e la religiosità dell'azione che si staglia nel capitolo con la tensione che accompagna un rito sacro: l'amore

l'eroina non la subisca. Il «quin» (nella seconda parte del primo periodo) riporta quindi solo sintatticamente l'agire di Argia in primo piano. Il «nec» finale («nec ante destitit») non annulla la ricerca e il ritrovamento di Argia, inverte il significato del verbo «desistere». Lo stesso artificio architettonico si rinviene nel secondo lungo periodo dello squarcio narrativo riportato: ritornano i «nec» e i «non», e il «ne quid» sostituisce il «ne quis»: costruzioni parallele. Cfr. per il *cursus* latino del Boccaccio, E. G. Parodi, *Osservazioni sul cursus* in «Studi su G. Boccaccio» per il sesto centenario della nascita, a cura della Società storica della Valdelsa, Castelfiorentino 1913, pp. 232-245, e Vittore Branca, *Strutture della prosa*, in *Boccaccio medievale*.

³⁵ «Seneca è la vera grande scoperta del Boccaccio», A. E. Quaglio, *Le chiose all'Elegia di Madonna Fiammetta*, Università di Padova, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, vol. II, Cedam, Padova, 1957, p. 48.

³⁶ Si notino il participio presente al superlativo («amantissime coniugi») e il participio passato sempre in forma superlativa («dilectissimi viri»). Per prima è stata colta in Argia l'ansia, cioè una condizione psicologica, ora l'«amare», il «diligere», un sentimento tutto interiore. I termini linguistici seguono anch'essi un itinerario ascendente, come è l'itinerario delle vicende, del contenuto e quindi dell'azione.

³⁷ Per il ruolo del caso nelle novelle boccacciane si legga M. Baratto, *Il racconto*, in *Realtà e stile nel Decameron*, cit., p. 106.

coniugale sospinge alla prova rischiosa e alimenta il coraggio per affrontarla. L'audacia e la temerarietà dell'impresa si devono correlare ad una tensione interiore e spirituale, richiamata dalla semantività dello stilema « facta anxietatum particeps », del participio « advertens », dell'aggettivo « anxia », dei participi presente e passato superlativizzati « amantissime coniugi » e « dilectissimi viri ». Il Boccaccio, descrivendo il gesto di Argia attraverso la perfetta sequenza dei suoi movimenti, ne illumina la storia interiore e la sofferenza con parsimonia lessicale disegnando un tratteggio psicologico spirituale stringato e rapido, eppure affettivamente denso: l'attributo « anxia », la descrizione lapidaria dello stato d'animo nel penetrare tra il nemico « ardenti mestoque animo », il « dilectissimi » e l'« amantissime ». Tutto qui! ma la forza semantica è notevole.

La dimensione ambientale drammatizza maggiormente l'avventura³⁸: un paesaggio di morte, orrido, allucinante nella sua notturna spettralità e per la pericolosità delle insidie; si ripete un modo narrativo del *Decameron*: l'intersezione tra il caso che provoca l'avventura e l'ambiente che ne accresce la straordinarietà; e ricompare un altro elemento delle novelle: la notte. La vicenda si compie avvolta dalle tenebre notturne, « nocte media » (*tardus*), in un campo di battaglia dove gli ostacoli riducono e rallentano i movimenti ma non infirmano la superiore volontà di agire³⁹. Il Boccaccio accresce la spettralità della notte, inserendo le sentinelle, ma più ancora i rapaci e gli spiriti degli uccisi, creando una plastica ambientazione teatrale, suggestiva nel suo orrore, che diventerà *topos* nel teatro cinquecentesco italiano e nella drammaturgia politico-militare di Shakespeare (*Riccardo III*, *Re Lear*, *Macbeth*). Le tipiche simmetrie notte-morte, notte-paura non pesano su Argia, figura non sfiorata dagli spettri notturni, né contaminata dagli orrori, ripresa dalle coppie Ulisse-Diomedea, Eurialo-Niso emblemi classici del protagonista furtivo che affronta la notte.

Nel susseguirsi dei fotogrammi narrativi aumenta il dominio dell'eroina sull'avventura: Argia si muove al richiamo di una voce che essa sola sente e che le impedisce di temere. Nello spaccato

³⁸ Cfr. M. Baratto, *Il racconto*, in *Realtà e stile nel Decameron*, cit., pp. 93-124.

³⁹ Cfr. M. Baratto, *Il racconto*, cit., p. 103: nel *Decameron* il paesaggio facilita o riduce l'azione dei protagonisti.

narrativo la rappresentazione descrittiva del luogo fa da sfondo, da scenario ai gesti di Argia che incalzano senza posa. Lo stile di questa biografia non si discosta dallo stile della novella (cfr. Elisabetta da Messina) come testimoniano il quadro ambientale in cui agisce la figura del mito classico, le prove che essa compie, la costruzione sintattica, gli strumenti linguistici e l'efficacia delle parole piegati alla rappresentazione scenica e drammatica⁴⁰.

Insieme al realismo descrittivo si consolida nel discorso di questo capitolo del *De mulieribus* anche la tendenza analitica del *Decameron*: l'indugio voluto sul disfacimento del volto (volto consumato dalla ruggine, ricoperto di squallida polvere e tinto di sangue marcio).

Scaturisce dall'azione un segmento riflessivo-comparativo: il comportamento di Argia è riassunto e correlato ad altri modi di agire che l'eroina avrebbe potuto scegliere⁴¹. A chiusura dell'episodio un discorso conclusivo amplia e puntualizza le qualità della donna: « amor verus », « fides integra », « coniugii sanctitas », « castitas illibata » e ne fissa il valore umano.

Diventa facile trovare consonanze non solo con il modulo fabulare del *Decameron*, ma anche con la vicenda di Elisabetta: a) il proemio che contiene il tema della biografia; b) l'organizzazione nello schema Scelta - Azione - Destino; c) l'importanza narrativa dell'azione elaborata con una descrizione fitta di particolari; d) l'uso di una lingua semanticamente complessa e di spettro lessicologico ampliato; e) l'in-

⁴⁰ La descrizione di campi di battaglia, la ripresa di scene classiche, il gusto di evocare campi militari notturni omerici e virgiliani ritornano in un'altra biografia, quella di Triaria (cap. XCVI) cit.

⁴¹ Si deve aggiungere, per precisare le tecniche narrative del Boccaccio biografo, che egli richiama sempre al gesto dell'eroina in questione l'eventuale gesto opposto di altre donne nelle medesime condizioni, onde far risaltare il contrasto. (Si veda per es. il capitolo delle Spose dei Cimbri, LXXX, dove il Certaldese esalta una castità unanime, dove si crea una tragedia corale e molto intensa). A volte per esaltare l'ingegno, il coraggio nel gesto di una donna, afferma che nemmeno un uomo lo avrebbe fatto; quando parla di un vizio femminile fa notare che nemmeno negli uomini è tanto pertinace. Solo in Busa (cap. LXIX) il biografo instaura un rapporto costante tra Busa e non l'uomo in genere, ma Alessandro. Spesso, di una stessa eroina il Boccaccio esalta da una parte il coraggio, l'ingegno (o una virtù in genere) e dall'altra parte ne condanna la lascivia, il turpe esercizio: alla fine ne fa un bilancio negativo. Infine, a volte segue e tratteggia diversi momenti della vita del personaggio, altre volte si sofferma su di un solo momento; raramente svolge l'intero arco di vita.

serimento e l'innesto di valutazioni psicologiche; f) la figura della protagonista che si eleva sulle situazioni. Questi punti sono ricostruibili per ogni novella del *Decameron*, e sono specifici della IV giornata, in particolare gli ultimi tre apparentano la biografia XXIX e la novella IV,5. La sezione conclusiva della novella accompagna la fanciulla fino al campo in cui è sotterrata la testa dell'amato, servendosi di queste espressioni: «... e tolte via foglie secche che nel luogo erano, dove men dura le parve la terra quivi cavò; né ebbe guari cavato, che ella trovò il corpo del suo misero amante in niuna cosa ancora guasto né corrotto», «... con un coltello il meglio che poté gli spiccò dallo 'mbusto la testa, e quella in uno asciugatoio involuppata, e la terra sopra l'altro corpo gittata, messala in grembo alla fante, senza essere stata da alcun veduta, quindi si dipartì e tornossene a casa sua». «Quivi con questa testa nella sua camera rinchiudasi, sopra essa lungamente e amaramente pianse, tanto che tutta con le sue lagrime la lavò, mille basci dandole in ogni parte». Alcune locuzioni sono lessicalmente identiche al testo latino, ma soprattutto vi si ritrova una medesima gestualità, un protagonismo energico, una decisione salda e fermissima («Di che più che altra femina dolorosa, conoscendo che quivi non era da piagnere...»), nonostante la diversità di classe (il Boccaccio a volte fa scaturire la nobiltà direttamente dall'azione compiuta) e benché Argia sia adusa alle lotte ed Elisabetta «non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando, piagnendo si morì, e così il suo disaventurato amore ebbe termine».

La biografia di Argia, semanticamente vicina alle sventurate novelle della IV giornata, richiama l'autenticità narrativa del *De mulieribus* che si estrinseca nel contesto del mondo classico e del mito, nella fase della cultura pagana, che filtra e ricostruisce momenti delle civiltà antiche, quasi che il Boccaccio voglia riprendere l'epoca originaria del pensiero umanistico proponendola con un taglio favolare, non per demitizzarla ma per renderla palpitante e ancora vitale, degna di suscitare il bisogno dell'interiore formazione. Il sistema della novella non si è interrotto completamente nel Boccaccio, anzi resiste con prove ancora smaglianti; è invece mutato il clima storico e politico, sono mutate le linee della politica culturale ormai dominata dal Petrarca, mentre va sbiadendo il ricordo di Dante; si comincia a passare lentamente da una vita cittadina ad una vita di corte, sicché le storie che appassionavano i mercatanti, poco dimestichi

col latino, ora non incidono in un ambiente che ha sottratto il latino ai chierici e sta per impossessarsene; per gli esponenti di questo nuovo potere Boccaccio produce nuove amenità scritturali dal fondo moraleggiante⁴². Ma l'autore non può riciclare le storie medievali in una lingua che pur avendo aiutato il Medioevo a nascere ne è distante per problematiche e temi; egli deve scegliere vicende che trovino nel latino una dizione consona e perfetta, di qui la necessità di mietere nell'*hortus* della classicità; e non può proporre ad una classe di lettori sociologicamente elevata le dilette favole della medievalità ricche di risvolti tragici e arguti, poiché, auspice il Petrarca, il gusto del pubblico aristocratico consuma l'utilità e il diletto. Boccaccio immette e sottolinea il primo elemento ma non premette mai il secondo che ritorna ora fiammante, ora impallidito.

Anna Cerbo

⁴² Sull'ambiente aristocratico e cittadino si vedano: S. Ramat, *Boccaccio 1340-1344*, in «Belfagor», XIX, 1964, pp. 17-30, 154-174; G. Padoan, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», II, 1964, pp. 81-216; J. Macek, *Il Rinascimento italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1972, specie pp. 393-394.



IL DOPPIO IN « MADEMOISELLE DE MAUPIN »

In *Mademoiselle de Maupin*¹, romanzo fondato essenzialmente sul gioco dell'ambiguità, i diversi registri di vero e falso, travestimento e volto, apparenza e essenza, desiderio e sua vanificazione, immaginazione e concretezza², esplicitano la dualità come asse portante dell'opera narrativa³, cui non è estranea la componente ludica.

Il frontespizio del romanzo — il cui sottotitolo nella prima edizione era *Double amour*⁴, poi soppresso nella seconda edizione del 1845⁵, lasciava supporre la doppia disponibilità amorosa della

¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Coll. Folio, Paris, Gallimard, 1973. Ambiguità anche nel titolo: la protagonista, Madeleine d'Aubigny, non diventerà M.lle de Maupin che dopo il matrimonio. Certamente la scelta di Gautier è una scelta di comodo, collegata alla fama del personaggio storico; appare un po' ingiustificato invece che Madeleine adotti nel suo *déguisement* in Théodore il nome di Sérannes, personaggio realmente esistito, « prévôt de salle » da lei incontrato durante l'assenza del marito e che successivamente seguirà a Marsiglia.

² Madeleine nella sua lettera di commiato a d'Albert suggerisce a mo' di consolazione, di mettere in forse la realtà dell'accaduto e quindi il romanzo stesso: « Si cela vous désole trop de me perdre, brûlez cette lettre (...) et vous croirez avoir fait un beau rêve. Qui vous en empêche? La vision s'est évanouie avant le jour, à l'heure où les songes rentrent chez eux » (*M.lle de Maupin*, ed. cit., p. 415).

³ Si tralascia la *Préface* che pur costituendo un manifesto letterario in cui sono espresse alcune idee estetiche di Gautier ed un'opera di circostanza, resta indipendente dalla stesura del romanzo. Cfr. in particolare René Jasinski, *Les années romantiques de Th. Gautier*, Paris, Librairie Vuibert, 1929 (soprattutto il Cap. VI: « Mêlées romantiques: la préface de *Mademoiselle de Maupin* », pp. 169-217) e Théophile Gautier, *La préface de Mademoiselle de Maupin*, édition critique par Georges Matoré, Paris, Droz, 1946.

⁴ Paris, Renduel, 1835-1836, 2 voll. Scrive Michel Crouzet nella « Introduction » all'ed. cit. di *Mademoiselle de Maupin*: « Le sous-titre de l'édition originale (...) est ironique et significatif; le dédoublement est la loi de ce roman, mise en scène d'un leurre qui est faux et vrai à la fois » (p. 16).

⁵ Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Charpentier.

protagonista, che ama contemporaneamente d'Albert e Rosette e dai quali viene riamata — non conteneva alcun « riferimento alla duplice esperienza d'innamorato di d'Albert »⁶.

La dualità fra due poli di scrittura e di stile sembra presiedere alla stessa nervatura della narrazione, il cui taglio, nonostante la preponderanza delle lettere⁷, oscilla tra *racconto* e *discorso*⁸.

L'intervento extradiegetico dell'autore si appalesa in alcuni brani di discorso che sopravvengono ad interrompere il racconto, situandosi: « (...) à l'extérieur de l'histoire racontée, il appartient sans équivoque à l' 'auteur' qui raconte cette histoire et qui enfreint le principe de son extériorité pour intervenir en personne dans la narration »⁹. La prima intrusione, la più incisiva, viene a spezzare la serie continua di lettere inviate da d'Albert a Silvio: cesura tanto più significativa in quanto si situa dopo l'arrivo di Théodore al castello:

En cet endroit, si le débonnaire lecteur veut bien nous le permettre, nous allons pour quelque temps abandonner à ses rêveries le digne personnage qui, jusqu'ici, a occupé la scène à lui tout seul et parlé pour son propre compte, et rentrer dans la forme ordinaire du roman, sans toutefois nous interdire de prendre par la suite la forme dramatique, s'il en est besoin, et en nous réservant le droit de puiser encore dans cette espèce de confession épistolaire que le susdit jeune homme adressait à son ami, persuadé que, si pénétrant et si plein de sagacité que nous soyons, nous devons assurément en savoir là-dessus moins long que lui-même¹⁰.

⁶ Carlo Pasi, *Il sogno della materia. Saggio su Théophile Gautier*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 129.

⁷ Sono costituiti da lettere i cap. seguenti: I, II, III, IV, V, VIII, IX, XI (lettere di d'Albert a Silvio), XIII (lettera di d'Albert a Théodore-Madeleine); X, XII, XIV, XV (lettere di Madeleine-Théodore a Graciosa), XVII (lettera di Madeleine-Théodore a d'Albert).

⁸ Termini qui usati nel senso dato loro da Emile Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, Bibliothèque des Sciences Humaines, Paris, Gallimard, 1966, p. 239 e pp. 241-242). Si trova il racconto nei capp. VI (pp. 181-185 e 197-198), VII e XVI e alternati negli stessi cap., alcuni brani di discorso. Nel romanzo appaiono anche due frammenti di dialogo: cap. IV e VI.

⁹ Jean Rousset, *Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973, p. 18.

¹⁰ *Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 181. Lo stesso narratore (d'Albert) in alcune occasioni appare come estraneo alla propria storia, assumendo, ambiguamente, la funzione extradiegetica dell'autore: « Tout ceci est fort loin de notre sujet,

Il dialogo che l'autore viene così ad instaurare col lettore, coinvolgendolo in prima persona e associandolo alla propria attesa di informazioni, viene ripreso anche in altre occasioni¹¹; Gautier si serve anzi proprio di quest'artificio per concludere — non senza ironia — il romanzo:

J'ai bien peur qu'elle [lettera di commiato di Théodore-Madeleine a d'Albert] ne satisfasse ni mes lecteurs ni mes lectrices; mais, en vérité, la lettre était ainsi et pas autrement, et ce glorieux roman n'aura pas d'autre conclusion¹².

Questa « espèce de confession épistolaire », secondo la definizione data dallo stesso Gautier, apre nuove possibilità stilistiche ché, per Rousset: « Sous le couvert du roman par lettres, c'est en réalité le journal intime qui s'introduit dans le roman »¹³. Tuttavia l'artificio dell'universo narrativo di *Mademoiselle de Maupin*, troppo rarefatto e costruito, esile per struttura ed implicazioni, lascia trasparire un carattere di « jeu littéraire (...), [poiché] on ne peut absolument prendre au sérieux les malheurs du jeune d'Albert; et, par là, ce roman manque terriblement de crédibilité psychologique »¹⁴.

La struttura del romanzo — se così possiamo definire questa opera¹⁵ — è discontinua e dà l'impressione di un sovrapporsi di

qui est, si je m'en souviens bien, l'histoire glorieuse et triomphante du chevalier d'Albert au pourchas de Daraïde » (*ibid.*, pp. 98-99).

¹¹ Cfr. anche *ibid.*, pp. 183, 202, 206, 209, 401, 402, 409.

¹² *Ibid.*, p. 411.

¹³ Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1963, p. 100. Cfr. anche Adolphe Boschot, *Théophile Gautier*, Paris, Desclée de Brouwer, 1933, p. 40.

¹⁴ Emile Henriot, *Les Romantiques, Courrier littéraire XIXe siècle*, « Les cent ans de *Mademoiselle de Maupin* » (art. del 1934), Paris, A. Michel, 1953, p. 209. Cfr. quanto scrive, in tempi più recenti, Claude Book-Senninger: « Ce roman, à peine un roman, qui se passe dans une réalité à peine réelle, à une époque indéterminée, dans un domaine de rêve, qui évoque des aventures surtout intérieures, des situations à peine esquissées, représentait bien comme une leçon que Gautier voulait donner à Dame Censure si collet-monté et si prude. Gautier revendique la liberté absolue, le droit de rêver sans se préoccuper de quoi que ce soit » (*Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972, p. 31).

¹⁵ Anche Baudelaire sembra esitare se ne parla in questi termini: « Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la Beauté » (in *Curiosités Esthétiques. L'art romantique*, éd. Henri Lemaître, Paris, Garnier, 1962, p. 668).

più moduli narrativi la cui connessione è tutt'altro che rigorosa e appare anzi arbitraria, come se Gautier, non volendo optare per un particolare modo espressivo, avesse lasciato al caso il divenire del lavoro: « Ce récit tout à la fois rocambolesque et sentimental des aventures d'une femme déguisée en homme est un brillant fourre-tout, de structure très imprécise, dans lequel se perdent plus d'une fois le lecteur et l'auteur lui-même qui ne se formalise guère »¹⁶. Anche i tempi della redazione di *Mademoiselle de Maupin* influenzano il testo e lo caratterizzano: la stesura iniziata in Place Royale, quando il giovane Gautier viveva ancora nella ovattata tranquillità dell'ambiente familiare, fu terminata nella bohème della rue du Doyenné: « ' Le premier volume, dit Maquet, fut composé en un an; deux mois suffirent à l'enfement du second'; (...) il ressort que les derniers chapitres furent brusqués un peu. De là, dans le livre, des différences, et presque des changements d'atmosphère »¹⁷. In più Gautier non è partecipe solo della realtà romantica se, come scrive Moreau: « (...) se le disputent les deux sollicitations contraires des truculences romantiques et de la beauté classique »¹⁸. Si avverte infatti che l'antichità e gli ideali della Grecia tornano a più riprese nel romanzo¹⁹ e che essi sono vagheggiati come periodo di felicità, soprattutto perché il cattolicesimo non è ancora intervenuto a stendere un velo di pruderie sulle gioie della carne:

Je suis un homme des temps homériques; — le monde où je vis n'est pas le mien, et je ne comprends rien à la société qui m'entoure. Le Christ n'est pas venu pour moi (...) — Je n'ai jamais été cueillir sur le Golgotha les fleurs de la passion, et le fleuve profond qui coule du flanc du crucifié et fait une ceinture rouge au monde ne m'a pas baigné de ses flots: — mon corps rebelle ne veut point reconnaître la suprématie de l'âme, et ma chair n'entend point qu'on la mortifie. —²⁰

¹⁶ Serge Fauchereau, *Théophile Gautier*, Paris, Denoël, 1972, p. 54.

¹⁷ R. Jasinski, *op. cit.*, pp. 284-285.

¹⁸ Pierre Moreau, *Le classicisme des Romantiques*, Paris, Plon, 1932, p. 328. D'altro canto la sua adesione al romanticismo non è totale, e a questo proposito cfr. Claude-Marie Book, *Théophile Gautier et la notion de progrès*, in « *Revue des Sciences Humaines* », Oct.-Déc. 1967, Fasc. 128, pp. 545-557.

¹⁹ Afferma Baudelaire: « (...) *Mademoiselle de Maupin*, où la beauté grecque fut vigoureusement défendue en pleine exubérance romantique » (*op. cit.*, p. 666).

²⁰ *Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 226. Cfr. anche p. 228 e segg. Aggiunge Jasinski: « Les bohèmes du Doyenné osaient ouvertement réagir contre le ' Génie

Lo stesso Gautier era consapevole di tale dualismo se ha affermato: « C'a été une scission, quand j'ai chanté l'antiquité dans la préface de la *Maupin* »²¹. Se la *Préface* contiene varie allusioni all'antichità, il romanzo, di poco posteriore, mostra una vera e propria evoluzione dello scrittore verso il classicismo²² al quale, d'altro canto, era stato assuefatto dagli studi da poco compiuti. Il classicismo offriva nel vasto ventaglio delle sue realizzazioni artistiche quella assoluta perfezione estetica da Gautier avvertita come primaria qualità da imitare e che costituiva anzi l'unico parametro sicuro cui rifarsi se non si era ancora fissato un modello valido alla propria ricerca formale.

Le lettere non sono che un pretesto, sono il modo offerto dall'Autore al narratore per analizzarsi come in uno specchio (« tout se passe comme si chaque personnage était tour à tour l'émetteur du récit »²³ —): doppio tangibile di uno stato d'animo o di una situazione di fatto, esse non tendono ad alcun effetto sul destinatario, la cui realtà appare opaca e che anzi è connotato all'opposto dell'emittente²⁴. È un discorso tanto più solipsista²⁵ in quanto

du Christianisme » (*op. cit.*, p. 276). Nel mondo vagheggiato da Gautier « Il n'y a pas là de place pour la mollesse et la rêvasserie de l'art chrétien » (*Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 227; cfr. anche Carlo Pasi, *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 13 e segg.). In questa visione del mondo classico non ancora « contaminato » dal cristianesimo, Gautier si dimostra molto d'accordo con Stendhal.

²¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Fasquelle-Flammarion, 1956, 4 voll. (I, p. 1302).

²² « Peut-être faut-il voir ici une influence de Henri Heine; en 1834, en effet, la *Revue des Deux-Mondes* commence la publication de *l'Allemagne* où, à côté de conceptions saint-simoniennes s'affirme un esthétisme hellénisant hérité de Goethe » (G. Matoré, *op. cit.*, p. LXX).

²³ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in « *Communications* », 8, 1966, p. 19.

²⁴ Silvio si oppone a d'Albert, ad es., per un suo sereno pragmatismo (*Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 91), per aver saputo conservare la « candeur » dell'infanzia (*ibid.*, p. 213), per riuscire a godere di « un bonheur calme et pur » (*ibid.*, p. 217) senza porsi inutili problemi (*ibid.*, p. 218). Anche Graciosa si oppone a Madeleine per il suo gusto del « romanesque » (*ibid.*, p. 244).

²⁵ « Faite pour la communication, la parole épistolaire y tourne au solipsisme et fait retour sur celle qui l'émet; elle conduit, en dépit de sa destination, à l'in-

non c'è traccia delle risposte del ricevente²⁶, presente solo nei riferimenti del narratore²⁷, il quale, prendendo a pretesto l'amicizia e la curiosità del destinatario, può quindi confessarsi ed esprimere anche le parti più segrete dell'io²⁸. La confessione sullo stato presente comporta anche una riflessione sul proprio passato; scrive d'Albert a Silvio:

je ne suis pas de ceux qui marchent dans la vie sans jamais jeter un regard en arrière; mon passé me suit et empiète sur mon présent, et presque sur mon avenir²⁹,

e ciò significa misurare la distanza fra un tempo edenico precedente la conoscenza³⁰ e lo stato attuale in cui sentimenti contrastanti lottano fra loro. Il monologo autobiografico attraverso il quale l'io si svela a se stesso permette l'alternanza fra ciò che si è veramente e ciò che si vorrebbe essere³¹.

trospersion narcissique, en quoi elle obéit à l'un des besoins de la première personne. La lettre passionnée se transforme ainsi en un soliloque sur la passion, sur l'être souffrant sa passion » (Jean Rousset, *Narcisse romancier*, cit., p. 21).

²⁶ Unica eccezione a questa monodia, la lettera di d'Albert a Théodore-Rosalinde (*Mlle de Maupin*, ed. cit., pp. 351-359), ottiene risposta dalla destinataria (*ibid.*, pp. 413-416); ma quest'unico momento di comunicazione fa precipitare il romanzo, come se la dicotomia tanto conclamata a tutti i livelli impedisca la possibilità di un qualsiasi « dénouement » che accomuni in uno i due agenti.

²⁷ Cfr. ad es. « Tu te plains, mon cher ami, de la rareté de mes lettres » (*ibid.*, p. 71); « Ta lettre m'a fait mal... » (*ibid.*, p. 217); « plains-moi maintenant... » (*ibid.*, p. 220).

²⁸ In una lettera di d'Albert a Silvio: « Aussi je serai exactement vrai, — même dans les choses petites et honteuses; ce n'est pas devant toi, à coup sûr, que je me draperai » (*ibid.*, p. 73); cfr. anche pp. 213 e 313.

²⁹ *Ibid.*, p. 211.

³⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 211 e 244.

³¹ « (...) chaque lettre représente l'énoncé personnel d'un des personnages. L'opposition entre être et paraître, ne pourrait pas être justifiée si certaines parties du récit n'étaient pas directement racontées par un personnage. En effet, seul le personnage peut transmettre d'une manière 'naturelle' sa vision individuelle des événements relatés, qu'elle soit vraie ou fausse, compréhensive ou superficielle » (Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, p. 39). A proposito della problematica del monologo interiore, cfr. Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Les éditions de Minuit, 1964, (cap. « L'usage des pronoms personnels dans le roman », pp. 61-72).

D'Albert soffre inoltre della dicotomia, fra una gioventù vissuta

dans le milieu le plus calme et le plus chaste. Il est difficile de rêver une existence enchâssée aussi purement que la mienne. Mes années se sont écoulées, à l'ombre du fauteuil maternel, avec les petites sœurs et le chien de la maison³²

e il suo furore di conoscenza:

Tu sais comme les aventures étranges ont un attrait tout-puissant sur moi, comme j'adore tout ce qui est singulier, excessif et périlleux³³.

Le lettere sono fortemente caratterizzate dalla componente che potremmo definire maschile (lettere di d'Albert a Silvio) e dal doppio femminile di un'analoga realtà: la visione del mondo che ne deriva è duplice ed equivoca. Risulta evidente dall'analisi del romanzo, dopo il V capitolo, una vera e propria *biforcazione narrativa*³⁴: mentre prima l'unico narratore era d'Albert, dopo la comparsa di Théodore-Madeleine il racconto viene assunto in prima persona da un secondo narratore che però non sostituisce il primo, ma piuttosto lo affianca come doppio interprete degli stessi eventi. Un'altra dualità affiora e si sovrappone alla precedente: alcuni critici infatti hanno sottolineato una possibile identità fra Gautier e il personaggio di d'Albert³⁵, avvalorata dal fatto che il nome di Albertus, protagonista del poema omonimo³⁶, già adombrava il giovane Théophile. È significativo che sia d'Albert che Albertus abbiano identiche vedute in fatto di bellezza muliebre e che non siano esenti da una certa

³² *Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 176.

³³ *Ibid.*, p. 72.

³⁴ Cfr. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 117.

³⁵ « Théophile donne, sinon le récit, du moins le roman, subtilement voilé, de sa propre vie. On y pourrait voir (...) un beau chapitre de biographie romancée » (R. Jasinski, *op. cit.*, p. 301; cfr. anche la nota 6 p. 378 di Adolphe Boschot nell'ed. Garnier [Paris, 1955] di *Mademoiselle de Maupin*). Non si dimentichi poi che anche d'Albert è un poeta e, come Gautier, si pone il problema della creazione estetica.

³⁶ Théophile Gautier, *Poésies complètes*, publiées par René Jasinski, Paris, Nizet, 1970, 3 voll. « Albertus ou l'âme et le péché » [1831], I vol., pp. 127-188. Si guardi in particolare ad alcuni versi della strofa LXVIII: « C'était un homme d'art, / Aimant tout à la fois d'un amour fanatique / La peinture et les vers autant que la musique/ ».

dose di dandysmo ricercato e prezioso³⁷. Le loro scelte appaiono strettamente collegate ed influenzate dall'opera dipinta: Albertus, pittore di Leida innamorato di un suo quadro raffigurante una giovane veneta uccisa dal marito geloso, lo vede diventare realtà quando la vecchia strega Véronique riveste le sembianze della morta per farsi amare da lui. Se Albertus compie un cammino che va dalla realtà all'astrazione per tornare con Véronique alla realtà, d'Albert invece parte dall'astrazione dell'opera d'arte per giungere alla realtà³⁸.

L'ideale femminile di d'Albert si rifà a parametri pittorici³⁹: la donna da lui vagheggiata deve avere

un caractère de beauté fin et ferme à la fois, élégant et vivace, poétique et réel; un motif de Giorgione exécuté par Rubens⁴⁰.

Alla descrizione verbale Gautier sovrappone un doppio visivo ed è certo « (...) à son ancien métier de peintre, (...) à la fréquentation des œuvres picturales que Gautier doit (...) le goût qu'il éprouve pour la matière, la forme, la couleur, goût qui l'entraînera, dans toute

³⁷ Cfr. René Bray, *La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne* di Jean Giraudoux, Paris, A. Michel, 1948, p. 259.

³⁸ Processo puntualizzato anche da Georges Poulet: « (...) l'on voit Gautier dès 1834 opérer un véritable retournement de l'élan poétique du romantisme. Celui-ci habituellement va de l'immanent au transcendant, du réel vers l'idéal. Gautier, lui, partant de l'idée abstraite, va chercher dans la réalité l'occasion d'incarner son idéal, de lui donner chair et substance » (*Etudes sur le temps humain*, I, Paris, U.G.E., Coll. 10/18, 1972, p. 318).

³⁹ Scrive Gautier: « Notre intention était d'être peintre, et dans cette idée nous étions entré à l'atelier de Rioult (...). Bien des fois nous avons regretté de ne pas avoir suivi notre première impulsion » (*Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1927, p. 3). Ma la pittura non interviene in senso restrittivo, ché: « Son idéal d'artiste (qu'on a un peu trop simplement défini comme un idéal de peintre) se lie à toutes les activités où l'être corporel et l'existence charnelle se surpassent, non pour quitter la condition corporelle et charnelle, mais pour lui conférer un rayonnement glorieux » (Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Coll. « Les sentiers de la création », Genève, Skira, 1970, p. 32).

⁴⁰ *Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 84. Secondo Georges Poulet, Gautier scegliendo Rubens « définit exactement l'altération stylistique qu'est en train de subir son rêve, Rubens le réaliste, le sensualiste a maintenant l'ascendant. En sa peinture mieux qu'en aucune autre, l'image de la beauté féminine apparaît, non plus comme une idéalisation du réel, mais comme un retour au réel » (*Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1966, p. 98).

son œuvre, à célébrer surtout le beau sensoriel»⁴¹. L'interesse predominante di d'Albert per « la beauté de la forme »⁴² lo porta anzi a vedere la donna con « le regard d'un sculpteur »⁴³, quasi che qualsiasi altra forma di mimesi sia incapace di rendere percettibile la bellezza:

les vers ne rendent que le fantôme de la beauté et non la beauté elle-même. Le peintre arrive à une apparence plus exacte, mais ce n'est qu'une apparence. La sculpture a toute la réalité que peut avoir une chose complètement fausse; elle a l'aspect multiple, porte ombre, et se laisse toucher⁴⁴.

Il tempo del discorso narrativo, volutamente non connotato da Gautier, fa sì che l'azione possa svolgersi in una atemporalità di doppi rifrangentesi in cui entrano in gioco diverse componenti: da un lato un'epoca Louis XIII idealizzata, diversa dal tempo reale dell'esistenza di Madeleine de Maupin vissuta sotto Louis XIV, cui fa da sfondo un'atmosfera di « fêtes galantes » alla quale si sovrappone l'irruenza e la foga del Jeune-France; dall'altro la scelta dell'argomento del racconto, che testimonia l'influenza esercitata sul giovane autore romantico dalla letteratura barocca e dalla letteratura erotica settecentesca. Gautier guarda però al seicento dal suo presente, e per questo risultano varie incongruenze nel testo; descrive, ad esempio, una « pendule rocaïlle »⁴⁵, fa rappresentare *As you like it* di Shakespeare⁴⁶ che all'epoca di Mme de Maintenon non era di moda, parla dell'« aisance et la politesse exquise » della zia di Rosette, come caratteristica dell'« ancienne cour »⁴⁷. Altra inconcepibile incongruenza si riscontra anche nella lettera-confessione che d'Albert invia a Théodore-Rosalinde: parlando del suo interesse predominante fin dall'infanzia per « les vieux tableaux des maîtres », spiega lo strano fenomeno per cui

je finissais par trouver que ces figures avaient une vague ressemblance avec la belle inconnue que j'adorais au fond de mon cœur; je soupirais

⁴¹ G. Matoré, introduzione a *La préface de Mademoiselle de Maupin*, ed. cit., p. XL.

⁴² *Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 167.

⁴³ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 333.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 282 e segg.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 323.

en pensant que celle que je devais aimer était peut-être une de celles-là, et qu'elle était morte depuis trois cents ans⁴⁸,

ed aggiunge poi

j'entraîs contre moi en de grandes colères de n'être pas né au seizième siècle, où toutes ces belles avaient vécu⁴⁹.

L'ordine cronologico del susseguirsi degli avvenimenti è vissuto nella memoria individuale del narratore⁵⁰, e gli accenni allo scorrere del tempo si intrecciano nel testo senza eccessivo rigore. Il tempo passato in città da d'Albert prima della sua conoscenza con Rosette è lasciato nel vago; scrive egli infatti nella sua prima lettera a Silvio:

Je m'ennuie, il est vrai, mais d'une manière tranquille et résignée, qui ne manque pas d'une certaine douceur que je comparerais assez volontiers à ces jours d'automne pâles et tièdes auxquels on trouve un charme secret⁵¹,

né sappiamo quando si rechi con de C** da Mme de Thémises. Ma a partire dal momento in cui egli diventa l'amante di Rosette il tempo appare maggiormente connotato e scandito; scrive infatti nella terza lettera a Silvio: «voilà près de deux mois que je la connais»⁵², poi (quarta lettera): «sais-tu que voilà tantôt cinq mois (...) que je suis le Céladon en pied de Madame Rosette?»⁵³; e questa stessa missiva fornisce a d'Albert l'occasione per parlare della vita arcadica che essi conducono nel castello in campagna dove si trasferiscono per qualche mese⁵⁴. La lettera quindi copre un lasso di tempo abba-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 353.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ «La notion du temps devient élastique et vague; le senti et le rêvé se confondent. Durant l'espace d'une seconde l'être est délivré de la contrainte et de l'angoisse de la durée, et lorsqu'il retombe dans le réel et dans le temps, il éprouve un sentiment de solitude et de vide, qui se transforme ensuite en nostalgie» (G. Poulet, *Etudes sur...*, cit., p. 320).

⁵¹ *Mlle de Maupin*, ed. cit., pp. 71-72.

⁵² *Ibid.*, p. 119.

⁵³ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁴ «La chère enfant, qui s'est bien trouvée l'autre jour du système champêtre, m'a emmené hier à la campagne» (*Ibid.*, p. 151).

stanza articolato⁵⁵, che giunge fino al giorno in cui

(...) la belle châtelaine vient d'envoyer enfin des invitations à ses connaissances du voisinage. Nous sommes occupés à faire des préparatifs pour recevoir ces dignes provinciaux et provinciales⁵⁶.

Lo stesso avviene nell'ultima lettera di d'Albert inviata a Silvio dopo due mesi di soggiorno al castello⁵⁷ nella quale, a proposito della rappresentazione teatrale di *Comme il vous plaira*, così puntualizza: «La répétition a eu lieu aujourd'hui»⁵⁸; più in là aggiunge:

J'ai été me promener ce matin (...). Tout en allant, je pensais que l'automne était venu aussi pour moi, et que l'été rayonnant était passé sans retour; l'arbre de mon âme était peut-être encore plus effeuillé que les arbres des forêts⁵⁹,

e solo al ritorno scrive la lettera confessione a Théodore-Rosalinde. L'«aujourd'hui» e il «ce matin» quindi appaiono contemporanei all'occhio dell'emittente⁶⁰, mentre essi devono necessariamente essere susseguenti: e un particolare di questo genere contribuisce a creare maggiormente l'atmosfera ambigua e sdoppiata cui prima si faceva riferimento.

I fatti narrati nel romanzo coprono nella memoria di d'Albert un periodo di tempo di circa un anno, dall'autunno annoiato della città a quello ben più triste della campagna in cui naufragano tutti i suoi sogni: tempo senza cesure e senza sbalzi che esita fra verità

⁵⁵ «Je ne te décrirai pas la vie que nous menons ici, elle est facile à imaginer. Ce sont des promenades dans les grands bois, des violettes et des fraises, des baisers et de petites fleurs bleues, des goûters sur l'herbe, des lectures et des livres oubliés sous les arbres; — des parties sur l'eau» (*Ibid.*, p. 156).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁷ «(...) ces deux derniers mois m'ont semblé deux années ou plutôt deux siècles» (*Ibid.*, p. 305).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 293.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 309-310.

⁶⁰ «Une figure complexe se trouve projetée sur une ligne droite. C'est de là que vient la nécessité de rompre la succession «naturelle» des événements même si l'auteur voulait la suivre au plus près. Mais la plupart du temps, l'auteur n'essaye pas de retrouver cette succession «naturelle» parce qu'il utilise la déformation temporelle à certaines fins esthétiques» (T. Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in «Communications», 8, 1966, p. 139).

temporale artificialmente creata e fantasticheria che pur si avvale della mediazione del mondo esterno⁶¹.

Alla fluidità del tempo, corrisponde analoga indeterminatezza della realtà spaziale: l'azione si svolge prima in una città di cui non è mai detto il nome (forse Parigi), poi in un castello in campagna, descritto nella sua struttura, con i suoi viali, il laghetto e gli alberi secolari che ricordano la realtà di Mauperthuis⁶², rivissuta però nell'ideale dell'astrazione.

L'intrigue di *Mademoiselle de Maupin* è la più lineare che si possa immaginare, e la sua scomposizione nei ruoli dei personaggi, riconferma tale impressione. L'analisi del sistema dei ruoli e del loro concatenarsi permette di cogliere il senso del testo narrativo e al tempo stesso la struttura del racconto. Il ruolo di Rosette⁶³ è quello di *paziente* — nell'ambito di un processo evolutivo — da cui non si discosta mai⁶⁴, ed è strettamente collegato a quello dei due

⁶¹ Certo in analogia con l'atmosfera del romanticismo, « le temps intérieur, (...) apparaît comme immergé dans une double durée: une durée individuelle, dont le souvenir permet sinon de remodeler le cours, du moins d'éterniser les temps forts ou de les fondre en une expérience unique, qui en nie la fugacité; une durée cosmique ou historique, avec laquelle l'homme communique par l'imagination, l'intuition et la rêverie. (...) [Le temps] c'est un *continuum* animé par un mouvement sans fin » (Max Milner, *Le Romantisme, I, 1820-1843*, Coll. Littérature Française, Paris, Arthaud, 1973, p. 84).

⁶² In questa tenuta (Seine-et-Marne) Gautier trascorse le vacanze estive durante l'infanzia. Secondo un topos corrente la città si oppone alla campagna come luogo di depravazione dove Rosette ha compiuto il suo apprendistato d'amore. Il ritorno alla campagna e il suo incontro con Théodore, che qui l'aveva conosciuta ancora ingenua, è indicativo di una doppia realtà spaziale significativa.

⁶³ Persino il suo nome è una finzione, voluta da d'Albert e da lui connotata negativamente: « en mémoire de la couleur de la robe avec laquelle je l'ai vue pour la première fois, — nous l'appellerons Rosette; c'est un joli nom: ma petite chienne s'appelait comme cela » (*Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 116; leggendo le pp. 149-150, si nota anche che il cambiamento del nome implica un'idea di appartenenza). Non sarà dato comunque di conoscere il suo vero nome, mentre è detto, ad es., che Isnabel si chiama Ninon (*ibid.*, p. 386).

⁶⁴ « La plupart des personnes présentées dans un récit assument alternativement un rôle de patient et un rôle d'agent; le patient est un agent virtuel dans la mesure où il est soumis à des influences qui peuvent motiver un passage à

agenti d'Albert e Théodore-Madeleine che influenzano i suoi cambiamenti e le sue scelte di vita⁶⁵. Non solo, ma siccome la si conosce attraverso le descrizioni dei due agenti⁶⁶, il suo ritratto è quanto mai ambiguo. Per d'Albert è un essere depravato, pronto a soddisfare qualsiasi sua richiesta:

Je lui fais toutes les caresses qu'il me plaît de lui faire; je l'ai nue ou habillée, à la ville ou à la campagne. Elle est d'une complaisance inépuisable, et entre parfaitement dans tous mes caprices, si bizarres qu'ils soient⁶⁷,

per Théodore invece è una giovane vedova ignara e pura che non ha vissuto l'amore⁶⁸. D'Albert la descrive completamente libera e disponibile:

l'acte, sous forme de réaction à la situation où il se sent placé » (Claude Bremond, *Logique du récit*, Coll. Poétique, Paris, Seuil, 1973, p. 174).

⁶⁵ Il termine 'agenti' corrisponde agli 'attanti' di A.-J. Greimas. Diverse sono le influenze: *incitatrice* quella di d'Albert, *inibitoria* quella di Théodore. Come moventi, al registro edonistico corrispondono da un lato la 'seduzione', dall'altro l'intimidazione'. Nei confronti di Rosette, poi, d'Albert agisce da agente volontario, mentre Théodore da agente involontario.

⁶⁶ Più reale e libera dovrebbe risultare nei due dialoghi, ma il primo è solo un artificio, trattandosi della trascrizione di un loro incontro fatta da d'Albert: « Ce matin nous avons eu ensemble un entretien que je vais rapporter sous sa forme dramatique pour plus de fidélité » (*Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 141). Il secondo, invece, rientra nella sfera del racconto ed è ascrivibile all'intervento extradiegetico dell'autore.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 121. Si pensi anche alla scena in cui Rosette è posseduta da d'Albert « habillé en ours » (*Ibid.* e cfr. anche pp. 110-111). Però d'Albert, altrove, sottolinea come in lei il *libertinage* non sia nel cuore ma nell'*esprit* (cfr. codificazione, infra). Parole quasi identiche usa Madeleine in una lettera a Graciosa « (...) son cœur [di d'Albert] est bien loin d'être aussi corrompu que son esprit » (*Ibid.*, p. 395). Ed infine l'autore nel sottolineare le « prodigieuses dispositions » di Rosalinde-Madeleine, scrive: « Cette naïveté de corps qui s'étonnait de tout et cette rouerie d'esprit qui ne s'étonnait de rien formaient le plus piquant et le plus adorable contraste » (*ibid.*, p. 410). Gautier si serve di espressioni quasi identiche per definire i tre diversi personaggi: ulteriore esempio della loro ambiguità speculare.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 325. Anche Rosette nega che la si possa tacciare di *libertinage*: « — On pourrait mettre des roses blanches sur ma tombe. — J'ai eu dix amants, — mais je suis vierge, et mourrai vierge » (*Ibid.*, p. 189).

elle m'a invité à aller chez elle; je ne me suis pas fait prier (...); j'y suis allé avec discrétion d'abord, puis un peu plus souvent, puis encore plus souvent, puis enfin toutes les fois que l'envie m'en prenait, et je dois avouer qu'elle me prenait au moins trois ou quatre fois par jour⁶⁹,

mentre Théodore l'ha conosciuta chiusa fra una vecchia zia e il fratello Alcibiade che ne ha difeso l'onore con la spada. Anche la sua età resta nel vago: per d'Albert «elle pouvait avoir vingt-cinq ou vingt-six ans»⁷⁰, per Théodore invece, che riprende l'identica formula, «elle pouvait avoir vingt-trois ou vingt-quatre ans»⁷¹.

Tali differenze sono solo in parte imputabili al fatto che vi è uno scarto di tempi fra le lettere di d'Albert e quelle di Théodore. Le lettere di quest'ultimo, infatti, pur intrecciandosi nella successione dei capitoli con quelle di d'Albert — di cui sono in parte contemporanee nella stesura —, costituiscono una visione retrospettiva perché narrano fatti accaduti prima che d'Albert conoscesse Rosette, mentre invece le lettere di d'Albert — che rispecchiano grosso modo, giorno dopo giorno, lo svolgersi degli avvenimenti —, parlano di un'altra Rosette, quella modificata dalle esperienze fatte dopo il rifiuto oppostole da Théodore. Questi, d'altro canto, solo arrivando al castello apprende che d'Albert è l'amante di Rosette, dopo che ormai erano trascorsi sei mesi dal loro ultimo incontro⁷². Tale puntualizzazione sul tempo serve a svelare anche la vera passione di Rosette, la quale con d'Albert fin qui ha

joué un rôle en comédienne consommée; j'ai été enjouée et mélancolique, sensible et voluptueuse; j'ai feint des inquiétudes et des jalousies; j'ai versé

⁶⁹ *Ibid.*, p. 117. Tanto più che è « — sans mère à grands principes, sans père décoré, sans tante revêche, sans frère spadassin, avec cet agrément ineffable d'un mari dûment scellé et cloué dans un beau cercueil de chêne doublé de plomb » (*Ibid.*, p. 149).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 104. Diversa invece la puntualizzazione di d'Albert sulla propria età: « J'ai vingt-deux ans » (*Ibid.*, p. 78).

⁷¹ *Ibid.*, p. 321. È la vecchia zia di Rosette che fornisce poi l'età esatta: « (...) une mine de soixante-huit ans est un peu plus effroyable qu'une mine de vingt-trois » (*Ibid.*, p. 342).

⁷² *Ibid.*, p. 185. Non si conosce però il tempo intercorso fra la fuga di Théodore, dopo il duello con Alcibiade, e il suo ritorno al castello, né il susseguirsi delle visite successive.

de fausses larmes, et j'ai appelé sur mes lèvres des essaims de sourires composés. — J'ai paré ce mannequin d'amour des plus brillantes étoffes⁷³.

Solo ora cade la maschera, un ulteriore doppio fittizio che Rosette si è imposta: i suoi sentimenti sono solo per Théodore.

Un personaggio secondario, ma pur necessario all'economia del romanzo, è il paggio Isabel⁷⁴: compagno di Théodore nel suo pellegrinare, sembra aiutarlo con la sua innocenza a fargli intravedere la possibilità reale di possedere una donna. La sua delicatezza e fragilità non possono essere lasciate alla brutalità dell'altro sesso:

Une femme seule pouvait l'aimer assez délicatement et assez tendrement⁷⁵.

Per cui, a poco a poco, scrive Théodore:

je perdais insensiblement l'idée de mon sexe, et je me souvenais à peine, de loin en loin, que j'étais femme⁷⁶.

L'inganno del travestimento scoperto da Rosette, quando Isabel cade da cavallo durante una battuta di caccia, non sembra provocare alcuna reazione immediata⁷⁷, ma piuttosto convincerla che la non disponibilità di Théodore sia un fatto transitorio e soggetto al mutare di una situazione contingente: Rosette è presa così in un doppio inganno che si dirimerà solo quando Théodore appare sotto le spoglie di Rosalinde.

La rappresentazione di *As you like it*, se da un lato offre a Gautier la possibilità di esprimere le proprie idee riguardo al teatro fantastico, costituisce anche un momento importante e chiarificatore nell'ambito stesso del romanzo; scrive d'Albert:

⁷³ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁴ « Charmante petite fille de quinze ans tout au plus » (*Ibid.*, p. 385), cambiati gli abiti del proprio sesso, segue Théodore di cui è innamorata: « elle couchait dans mon lit, [di Théodore] et passait pour dormir ses petits bras autour de mon corps; — elle se croyait très sérieusement ma maîtresse, et ne doutait pas que je fusse un homme » (*Ibid.*, p. 391). È connotata nel fisico all'opposto di Rosette (cfr., *ibid.*, p. 207).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 393.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Cfr. *ibid.*, p. 209.

c'était en quelque sorte une autre pièce dans la pièce, un drame invisible et inconnu aux autres spectateurs que nous jouions pour nous seuls, et qui, sous des paroles symboliques, résumait notre vie complète et exprimait nos plus cachés désirs ⁷⁸.

In questa *mise en abyme*, i personaggi diventano attori di se stessi: d'Albert assume le vesti di Orlando innamorato di Rosalinde (ruolo tenuto da Théodore), la quale nel primo atto appare vestita da donna, trasformandosi poi nel paggio Ganymède inutilmente amato da Phœbé (ruolo assunto da Rosette):

A la fin de la pièce, Rosalinde quitte pour des vêtements de son sexe le pourpoint du page Ganymède, et se fait reconnaître (...) par Orlando pour sa maîtresse ⁷⁹.

L'identità fra commedia e realtà e il ribaltarsi del quotidiano nell'immaginario permettono ai protagonisti del racconto, e soprattutto a d'Albert, di scoprire l'inintelligibile e di giungere alla verità attraverso la finzione scenica ⁸⁰.

I ruoli di d'Albert e di Théodore-Madeleine sono assai simili tanto che gli accadimenti che li riguardano possono ritenersi sequenze « en accollement » ⁸¹. La virtualità di d'Albert e di Théodore-Madeleine è determinata dalla loro volontà di appropriarsi del mondo esterno e di conoscere l'uno l'amore e l'altro la vera natura dell'uomo. Il passaggio all'atto consiste per l'uno nella scelta di vivere l'amore con Rosette, per l'altro nel travestimento. Il compimento non reca che insoddisfazione, nonostante la realizzazione degli scopi prefissi. Alla similitudine dei ruoli corrisponde inoltre una somiglianza intrinseca ai due protagonisti, notata anche da Rosette che nel dialogo con Théodore gli confida:

Vous avez avec d'Albert beaucoup de points de ressemblance, et, quand vous parlez, il me semble quelquefois que ce soit lui qui parle ⁸².

⁷⁸ *Ibid.*, p. 308. Cui fa eco Madeleine, *ibid.*, p. 396.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 308.

⁸⁰ Cfr. quanto scrive J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, Paris, Corti, 1968, p. 153; e Ross Chambers, *Two theatrical microcosms: « Die Prinzessin Brambilla » and « Mademoiselle de Maupin »*, in « Comparative Literature », vol. XXVII, winter 1975, n. 1, pp. 34-46.

⁸¹ C. Bremond, *op. cit.*, p. 132.

⁸² *Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 196.

D'Albert è comunque personaggio conflittuale che incarna una problematica più complessa: con i suoi ripensamenti, con il suo gusto per il diverso ⁸³, con la sua attesa snervante di nuovi incontri in grado di appagare tanti desideri di assoluto ⁸⁴, con la sua ricerca di sensazioni irripetibili (smorzata però da una ricorrente apatia ⁸⁵ che ne limita scelte e interventi), esemplifica l'eroe, o piuttosto l'antieroe romantico alle prese con una realtà sfuggente e ambigua che sconfinava quasi sempre nell'immaginario.

La codificazione ⁸⁶ dei tre personaggi principali è utile per un compendio sintetico e articolato del romanzo, e serve certamente a evidenziare quanto l'interscambio fra gli agenti sia interno al racconto e segua l'evolversi degli eventi. Nonostante gli scarti stilistici e le incongruenze notate Gautier resta assente dagli accadimenti di questo micro-universo autonomo e coerente.

Codificazione del ruolo di Rosette

Paziente affetto da uno stato A.

Avant de m'avoir vue, Rosette ne connaissait pas l'amour. Mariée fort jeune à un homme plus vieux qu'elle, elle n'avait pu sentir pour lui qu'une espèce d'amitié filiale; (...) elle n'avait pas eu d'amant (p. 325).

Paziente affetto da un processo che tende a modificare il suo stato me-

Ma légèreté naturelle [di Théodore — Madeleine] me fit faire une imprudence dont je me re-

⁸³ « En tout j'aime ce qui dépasse les bornes ordinaires » (*Ibid.*, p. 87).

⁸⁴ « (...) et mon imagination, n'étant pas excitée par des objets nouveaux, ne me fournit que des songes usés et rebattus, aussi monotones que ma vie réelle » (*ibid.*, p. 71).

⁸⁵ « Je ne désire rien, car je désire tout » (*ibid.*, p. 75). Quando poi un desiderio si realizza (come avviene per Ferragus), l'appagamento è di breve durata e « le plaisir s'est tourné en habitude » (*ibid.*, p. 77).

⁸⁶ Per i « codages » si seguono le formulazioni di C. Bremond (*op. cit.*, pp. 131-233, cap. 2, « Les rôles narratifs principaux »).

diante l'intervento di un agente modificatore involontario.

Paziente fornito di una opinione vera riguardante il proprio stato, che si conosce affetto da uno stato non-A; che trova tale condizione prima soddisfacente (fenomeno emotivo d'ordine edonistico), poi insoddisfacente.

Paziente motivato a sperare la realizzazione di una eventualità con desiderio e che considera con speranza

pens cruellement, car elle a porté dans une bonne et belle âme un trouble que je ne puis apaiser sans découvrir ce que je suis (p. 324).

Notre charmante veuve semblait avoir parfaitement oublié le défunt, ou, si elle s'en souvenait, elle eût été volontiers infidèle à sa mémoire (p. 325).

Mais, en me jouant, j'avais éveillé une passion sérieuse et les choses tournèrent autrement (p. 325).

Elle [Rosette] se mit à m'aimer avec une naïveté et une conscience admirables, de toute la force de sa belle et bonne âme (p. 328).

Cependant, comme cette situation commençait à se prolonger un peu au-delà des bornes naturelles, elle en prit de l'inquiétude (p. 330).

En conséquence, elle avait soin de me ménager une foule d'occasions de tête-à-tête dans les endroits propres à m'enhardir par leur solitude et leur éloignement de tout bruit et de tout importun (p. 331).

La belle semblait se recueillir en elle-même et se bercer dans des rêves de volupté infinie (p. 337). Rosette (...) faillit presque se trouver mal en entendant cette nouvelle [partenza di Théodore].

tale eventualità; deluso dalla non realizzazione della stessa.

Paziente-vittima di uno stato edonisticamente insoddisfacente; intraprendendo un compito illusorio per migliorare tale stato, subisce un processo di degradazione.

Beneficiario eventuale di una protezione che interrompe il processo di degradazione in corso mediante l'intervento di un agente modificatore volontario.

Une pâleur subite couvrit sa belle figure: elle me jeta un regard douloureux et plein de reproches, qui m'émut et me troubla presque autant qu'elle (p. 341).

Elle souffrait, mais sans plainte et sans aigreur, et elle n'attribuait qu'à elle le peu de succès de ses tentatives (p. 345).

Une expression de tristesse inquiète avait remplacé le sourire toujours frais épanoui de ses lèvres (p. 344).

[parte per Parigi per liberarsi dal ricordo]

Si vous m'aviez aimée, ô Théodore! j'aurais été vertueuse et chaste, j'aurais été digne de vous: au lieu de cela, je laisserai (...) la réputation d'une femme galante, d'une espèce de courtisane (p. 187).

(...) dès la première entrevue elle m'a fait comprendre [d'Albert] que je l'aurais (...). Jamais je n'ai eu cette idée qu'elle voulût échapper à mon amour. Je lui ai laissé déployer tranquillement toutes ses petites coquetteries (p. 118).

Assurément, cette femme-là n'est pas aussi dépravée que de C** le prétend, et qu'elle me l'a paru bien souvent à moi-même; sa corruption est dans son esprit et non pas dans son cœur (p. 123).

Vittima effettiva di uno stato insoddisfacente, ben informata sul proprio stato, risultante da una modificazione compiuta dello stato iniziale.

Codificazione dei ruoli di d'Albert e di Théodore-Madeleine

Agente volontario eventuale di un compito, fornito d'informazione e che giudica che l'occasione gli è offerta per progettare tale compito, e motivato a intraprenderlo nella

C'est une attente frémisante, pleine d'impatience, coupée de soubresauts et de mouvements nerveux, comme doit l'être celle d'un amant qui attend sa maîtresse (p. 75).
J'espère, j'aime, je désire, et mes désirs sont tellement violents que je m'imagine qu'ils feront tout venir à eux comme un aimant (p. 76).

Si vous saviez, Théodore, combien il est profondément douloureux de sentir qu'on a manqué sa vie, que l'on a passé à côté de son bonheur, de voir que tout le monde se méprend sur votre compte et qu'il est impossible de faire changer l'opinion qu'on a de vous, que vos plus belles qualités sont tournées en défaut, vos plus pures essences en noirs poisons, qu'il n'a transpiré de vous que ce que vous aviez de mauvais; d'avoir trouvé les portes toujours ouvertes pour vos vices et toujours fermées pour vos vertus (p. 188).

Quel malheur pour moi de vous avoir connu! et pourtant, si la chose était à refaire, je voudrais encore vous avoir connu (p. 195).

(...) sous mes habits virils j'aurais fait connaissance avec quelque homme dont l'extérieur m'aurait plu, j'aurais vécu familièrement avec lui; par des questions adroites et des fausses confidences qui en auraient provoqué de vraies, je serais parvenue bientôt à une connaissance complète de ses sentiments et de ses pensées;

speranza di migliorare il proprio stato. (I moventi che spingono l'agente a passare all'azione sono per d'Albert d'ordine edonistico; e d'ordine pragmatico per Théodore).

Je n'ai donc pas encore eu de maîtresse, et tout mon désir est d'en avoir une. — C'est une idée qui me tracasse singulièrement (...). Ce n'est pas la femme que je veux, c'est une femme, une maîtresse; je la veux, je l'aurai et d'ici à peu; si je ne réussissais pas, je t'avoue que je ne me relèverais pas de là, et que j'en garderais devant moi-même une timidité intérieure, un découragement sourd qui influerait gravement sur le reste de ma vie (p. 79).

(...) je me décidai à aller trouver un de mes amis qui devait me présenter dans une maison, où, à ce qu'il m'a dit, on voyait un monde de jolies femmes — une collection d'idéalités réelles, — de quoi satisfaire une vingtaine de poètes (p. 99).
Mon ami me dit qu'il y a déjà fait cinq ou six passions (...) et que je réussirai bientôt plus que je ne le voudrai (p. 99).
Je suis l'amant en pied de la dame en rose; c'est

et, si je l'avais trouvé tel que je le souhaitais, j'aurais prétexté quelque voyage, je me serais tenue éloignée de lui trois ou quatre mois pour lui donner un peu le temps d'oublier mes traits; puis je serais revenue avec mon costume de femme (...); et s'il avait montré un amour vrai et fidèle, je me serais donnée à lui sans restriction et sans précaution (p. 378).

La mort de mon oncle, le seul parent qui me restât, me laissant libre de mes actions, j'exécutai ce que je rêvais depuis si longtemps (p. 247).

J'avais envoyé mon cheval et mes vêtements à une petite métairie que j'ai à quelque distance de la ville. Je m'habillai, je montai en selle et je partis, non sans un singulier serrement de cœur (p. 249).
Un des cavaliers (...) se prit d'une belle passion pour moi. Il m'invita (...) à venir voir avec lui une de ses sœurs sur la fin de son veuvage, et qui habitait en ce moment-là un vieux château (...). Je fis quelques objections pour

di soddisfazione, poi di insoddisfazione dall'andamento dell'impresa.

presque un état, une charge, et cela donne de la consistance dans le monde (p. 115).

Elle remplit la vie réelle si agréablement et en fait une chose si amusante pour elle et pour les autres que la rêverie n'a rien à vous offrir de mieux (p. 119).

Je suis, comme autrefois, tourmenté du désir d'avoir une maîtresse, et, comme autrefois, dans les bras mêmes de Rosette, je doute si j'en ai jamais eu (p. 162).

Paziente effettivo, in corso di esecuzione di un processo di influenza tendente a dissuaderlo dal proseguire il compito e che tuttavia persevera

(...) Plains-moi maintenant d'aimer, et surtout d'aimer qui j'aime (...). Quelle passion insensée, coupable et odieuse s'est emparée de moi (...) ! c'est la plus déplorabile de toutes mes aberrations, je n'y comprends rien, tout en moi est brouillé et renversé; je ne sais plus qui je suis ni ce que sont les autres, je

la forme, car au fond il m'était aussi égal d'aller là qu'autre part, et je pouvais tout aussi bien atteindre mon but de cette façon que d'une autre (p. 316).

J'avais bien soupçonné que les hommes n'étaient pas tels qu'ils apparaissent devant nous, mais je ne les croyais pas encore aussi différents de leurs masques, et ma surprise égalait mon dégoût (p. 261).

J'ai été aimée (...), et c'est une douce chose, quoique je ne l'aie été que par une femme, et que, dans un amour aussi détourné, il y eût quelque chose de pénible qui ne se doit pas trouver dans l'autre (p. 326).

(...) trois fois maudite soit la minute où m'est venue l'idée de ce travestissement; que d'horreurs, que d'infamies et que de grossièretés dont j'ai été forcée d'être témoin ou auditeur (p. 243) !

Plus j'avais dans la connaissance de l'animal, plus je voyais à quel point la réalisation de mon désir était impossible, et com-

nell'impresa spinto dalla speranza di soddisfazioni che seguiranno all'insoddisfazione provata.

doute si je suis un homme ou une femme, j'ai horreur de moi-même (p. 220). Je ne souhaite plus ni l'amour ni l'amitié de personne (p. 235).

Malgré tout cela, quelque chose de plus fort que tous les raisonnements, me crie que c'est une femme, et que c'est elle que j'ai rêvée, elle que je dois aimer uniquement, et qui m'aimera uniquement (...). Elle s'est présentée à moi sous ce déguisement pour m'éprouver, pour voir si je la reconnâtrai (p. 239).

Agente volontario che riesce a portare a termine il proprio compito, ma che prova un

Le jeune enthousiaste de la beauté ne pouvait raser ses yeux d'un pareil spectacle (...). Tout était réuni dans le beau corps qui posait devant lui: — délicatesse et force, forme et couleur, les lignes d'une statue grecque du meilleur temps et le ton d'un Titien. — Il voyait là, palpable et cristallisée, la nuageuse chimère qu'il avait tant de fois vainement essayé d'arrêter dans son vol (p. 408). D'Albert était ravi, éper-

bien ce que je demandais pour aimer heureusement était hors des conditions de sa nature. — Je me convainquis que l'homme qui serait le plus sincèrement amoureux de moi trouverait le moyen (...) de me rendre la plus misérable des femmes (...). A travers toute cette dissipation apparente, dans cette vie gaspillée et jetée par les fenêtres, je ne laissais pas de suivre mon idée primitive, c'est-à-dire cette consciencieuse étude de l'homme et la solution du grand problème d'un amoureux parfait (p. 377).

Tant que je ne les avais vus que de loin et à travers mon désir, les hommes m'avaient paru beaux, et l'optique m'avait fait illusion. — Maintenant, je les trouve du dernier effroyable, et je ne comprends pas comment une femme peut admettre cela dans son lit (p. 378). Je suis très punie de ma curiosité et de ma défiance. Je me suis blasée de la plus horrible manière possible, sans avoir joui. Chez moi, la connaissance a

sentimento di insoddisfazione nel risultato.

du, transporté et aurait voulu que cette nuit durât quarante-huit heures (p. 410).

D'Albert et Rosette étaient on ne peut plus étonnés et ne savaient à quoi attribuer cette étrange disparition [di Théodore]. Sur la fin de la semaine, le malheureux amant désappointé reçut une lettre de Théodore (p. 411).

devancé l'usage (p. 381). Depuis que je vis avec les hommes, j'ai vu tant de femmes indignement trahies, tant de liaisons secrètes imprudemment divulguées, les plus pures amours traînées avec insouciance dans la boue (...) les intrigues les mieux établies rompues subitement et sans motif plausible qu'il ne m'est plus possible de me décider à prendre un amant (p. 382).

J'ai à tout jamais éteint en moi l'amour et jusqu'à la possibilité de l'amour (p. 243).

Dalla codificazione emerge ancora più netta l'identità fra d'Albert e Théodore, doppie espressioni di un identico ruolo, mentre Rosette appare come il necessario paziente, creato affinché il racconto abbia un minimo grado di credibilità, e reso equivoco in parte dal fatto che mai essa agisce da « *je* » proférant in un romanzo quasi tutto in prima persona⁸⁷.

Le funzioni dei tre personaggi ora esaminati — nel senso dato a questo termine da Bremond⁸⁸ — risultano intrinseche allo svolgersi del racconto, e la codificazione ha messo anche in evidenza quanto siano strettamente correlate le une alle altre. Non si può invece parlare di un vero e proprio rapporto tra l'intreccio codificato ed il significato del testo narrativo, che si rifà alle idee etiche ed este-

⁸⁷ Forse Gautier identificandosi sia in d'Albert che in Théodore (come complementari), ha volutamente escluso Rosette da questa partecipazione, privandola di qualsiasi possibilità di espressione autonoma.

⁸⁸ *Op. cit.*, pp. 131; cfr. anche R. Barthes, *op. cit.*, p. 7 e segg.

tiche dell'autore. Gautier apparentemente assente a livello del *récit racontant*, occupa una parte preponderante a livello dei significati d'insieme, per cui anche qui si assiste alla strana ambiguità di una duplice espressione, volutamente creata dall'autore il quale, pur identificandosi nei narratori, ha voluto però assumere nei loro confronti una sorta di distanza e di assenza.

Il messaggio della narrazione che trascende il rapporto tra i personaggi e il concatenarsi degli accadimenti va ricercato in alcuni temi ricorrenti nel testo che realizzano una sorta di metalinguaggio in cui sempre traspare la funzione del doppio.

La tematica del *bello* infatti è uno dei cardini intorno al quale si articolano le immagini che a tale idea si ricollegano. La portata di *Mademoiselle de Maupin* e la funzione che il bello vi riveste, sono definite in questi termini da Baudelaire:

« La visée de ce roman n'était pas d'exprimer les mœurs, non plus que les passions d'une époque, mais une passion unique, d'une nature toute spéciale, universelle et éternelle, sous l'impulsion de laquelle le livre entier court (...). Ce but, cette visée, cette ambition, c'était de rendre, dans un style approprié, non pas la fureur de l'amour, mais la *beauté* de l'amour et la *beauté* des objets dignes d'amour, en un mot l'enthousiasme (bien différent de la passion) créé par la beauté »⁸⁹.

Nell'astrazione Gautier si sostituisce al personaggio di d'Albert; anche se questi figura da narratore, in realtà non è che il portatore delle idee di Gautier, il suo doppio, la sua falsa apparenza⁹⁰. Il bello si realizza a diversi livelli investendo tutta l'esistenza umana;

⁸⁹ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 670. Cfr. quanto afferma Jean Tild: « Elle [l'intrigue] n'est guère qu'un prétexte à des pages d'une fantaisie ailée, à des morceaux de bravoure d'une jeune et superbe allure. Mais surtout, d'un bout à l'autre, la *Maupin* est un hymne à la Beauté plastique » (*Théophile Gautier et ses amis*, Paris, A. Michel, 1951, p. 70), e G. Poulet: « En passant des dimensions restreintes du poème lyrique aux étendues plus vastes d'une œuvre romanesque, le thème ne se présente plus comme un caprice fugitif de l'esprit (...). Le roman de Gautier doit se concevoir comme une structure mentale, exprimant au moyen de formes délimitées un certain idéal de la beauté et lui donnant ainsi par l'opération de l'art une authentique réalité » (*Trois essais...*, cit., p. 97).

⁹⁰ Cfr. Jean Pouillon, *Les règles du Je*, in « Les Temps Modernes », Avril, 1957, 12e a., n. 134, pp. 1591-1598.

per Gautier, così legato alla forma ed alla materia tangibile, la prima realizzazione del bello si attua a livello materiale, secondo la costante pagana di d'Albert⁹¹. In tal modo il bello appare necessariamente collegato alla ricchezza⁹², alla preziosità dei velluti e dei broccati⁹³, all'unicità dell'oggetto prescelto: l'intera ambientazione riverbera quel lusso, quella calma e quella voluttà vagheggiata anche da Baudelaire; il gusto di d'Albert, venato di sottile estetismo, prefigura modelli ben più esasperati ed estenuati che appariranno nella letteratura « fine secolo »⁹⁴. Nella sua annoiata esistenza la prima preoccupazione va all'apparenza e alla forma esteriore del mondo che lo circonda⁹⁵: a d'Albert il dualismo fra « beauté physique » e « beauté morale »⁹⁶ appare insuperabile, ma se ne accomoda facilmente in quanto:

Je n'ai jamais demandé aux femmes qu'une seule chose, — c'est la beauté; je me passe très volontiers d'esprit et d'âme. — Pour moi, une femme qui est belle a toujours de l'esprit⁹⁷.

Nella bellezza fisica, ambigualmente egli ingloba anche altri significati:

⁹¹ Pierre Albouy nota la « contradiction (...) entre la doctrine qui situe le Beau dans l'Idéal et une esthétique qui se proclame 'païenne', qu'on pourrait dire matérialiste et qui déclare qu'il n'est de beauté que physique » (*Le mythe de l'androgynie dans « Mademoiselle de Maupin »*, in « Revue d'Histoire Littéraire de la France », n. 4, Juil.-Août 1972, LXXII a., p. 603, art. poi ripreso nel volume *Mythographies*, Paris, Corti, 1976, pp. 324-333).

⁹² *M.lle de Maupin*, ed. cit., p. 85.

⁹³ *Ibid.*, p. 169.

⁹⁴ Si pensi, ad es., al des Esseintes di Huysmans che ha vari punti in comune con d'Albert.

⁹⁵ « C'est un véritable supplice pour moi que de voir de vilaines choses ou de vilaines personnes. (...) Le meilleur vin me paraît presque de la piquette dans un verre mal tourné, et j'avoue que je préférerais le brouet le plus lacédémonien sur un émail de Bernard de Palissy au plus fin gibier sur une assiette de terre. — L'extérieur m'a toujours pris violemment, et c'est pourquoi j'évite la compagnie des vieillards » (*Ibid.*, p. 170). Tutto il romanzo è proprio un inno alla gioventù: l'unica persona di una certa età è la zia di Rosette, conosciuta solo attraverso le lettere di Théodore, che reagisce come d'Albert al disfacimento del fisico (*Ibid.*, p. 322).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 167.

La beauté pour moi, c'est la Divinité visible, c'est le bonheur palpable, c'est le ciel descendu sur la terre⁹⁸,

conferendole, poi, una patina di trascendenza e di inaccessibilità⁹⁹. Alla divinizzazione del bello fisico non fa riscontro alcuna bellezza morale: una frattura insanabile è sopraggiunta anzi a chiudere d'Albert in una tragica *impasse*¹⁰⁰, che annullando ogni umano sentimento fa di lui un mostro¹⁰¹. Schiacciato dalla materia, d'Albert si crea una propria etica basata sull'assioma *beau = bien*¹⁰², così il mondo dell'anima, o almeno quella divinizzazione del corpo prima tentata, è perduta per sempre, d'Albert vacilla solitario in un deserto in cui sogni di pietra sembrano stringerlo da ogni parte in una morsa senza esiti. Né la bellezza di per sé è in grado di appagarlo

car la beauté n'est pas une idée absolue, et ne peut s'apprécier que par le contraste. — Est-ce au ciel que nous l'avons vue, — dans une étoile, — au bal, à l'ombre d'une mère? (...) est-ce ici ou là-bas, hier ou il y a longtemps?¹⁰³,

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ « ô beauté! (...) tu es admirable et précieuse comme tout ce qui est hors de la portée de l'homme, comme l'azur du firmament, comme l'or de l'étoile, comme le parfum du lis séraphique! » (*Ibid.*, p. 168).

¹⁰⁰ « J'ai perdu complètement la science du bien et du mal, et, à force de dépravation, je suis presque revenu à l'ignorance du sauvage et de l'enfant. En vérité, rien ne me paraît louable ou blâmable, et les plus étranges actions ne m'étonnent que peu. (...) J'éprouve à voir quelque calamité tomber sur le monde le même sentiment de volupté âcre et amère que l'on éprouve quand on se venge enfin d'une vieille insulte » (*Ibid.*, pp. 213-214).

¹⁰¹ Rosette lo descrive a Théodore in questi termini: « Sous les fraîches apparences de ses vingt ans, sous le premier duvet de l'adolescence, il cachait une corruption profonde. Il était piqué au cœur; — c'était un fruit que ne renfermait que de la cendre. Dans ce corps jeune et vigoureux s'agitait une âme aussi vieille que Saturne » (*Ibid.*, p. 190).

¹⁰² « Ce qui est beau physiquement est bien, tout ce qui est laid est mal » (*Ibid.*, p. 235). « La réalité est que Gautier résout catégoriquement au bénéfice du Beau le dualisme *Beau et Bien*. L'esthétique est substituée à l'éthique comme principe justificatif de l'existence. Ajoutons que cette conception présente (...) un caractère nettement mystique: l'art est un absolu, il est divin » (G. Matoré, *Préface*, cit., pp. LXVIII-LXIX).

¹⁰³ *M.lle de Maupin*, ed. cit., pp. 94-95.

impalpabile e sfuggente, è difficile delinearla con la parola¹⁰⁴ e renderne partecipi gli altri; scoperta individuale e solitaria, preclude a d'Albert il commercio con gli uomini. La bellezza avvertita come assenza, potrebbe almeno offrirgli il « masque pour séduire et fasciner sa proie »¹⁰⁵, cioè quel travestimento che sovrapponendosi al volto lo proietta in una dimensione di assoluta perfezione: venendo meno il realizzarsi di questo inganno che creerebbe un d'Albert doppio, ma *altro*¹⁰⁶, egli sceglie di amare le donne per potersi identificare in loro e

(...) pour posséder au moins dans quelqu'un la beauté qui me manquait à moi-même¹⁰⁷.

La donna unica depositaria del bello, tramite fra umano e divino, ignora ogni « sentiment de la beauté » che Madeleine avverte solo grazie al suo travestirsi in Théodore¹⁰⁸. Per lei anzi la bellezza è qualcosa di opaco e misterioso la cui conoscenza non può essere immediata. Si è ben lontani dall'ideale di d'Albert che nel ricordo della perfezione delle forme dell'antica Grecia sogna un mondo panico in cui

(...) la matière ne se cache point d'être, puisque, aussi bien que l'esprit, elle est un hymne éternel à la louange de Dieu¹⁰⁹.

La ricerca del bello diventa ricerca della donna che potrà appagare la propria foga e le proprie pulsioni indistinte: Rosette non corrisponde all'idolo immaginato¹¹⁰ e quando il sogno si concreta all'apparire di Théodore, esso è percepito tragicamente da d'Albert¹¹¹.

¹⁰⁴ « Il est des choses auxquelles les mots se refusent. Comment dire l'indicible? comment peindre ce qui n'a ni forme ni couleur? comment noter une voix sans timbre et sans paroles? » (*Ibid.*, p. 148).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁶ Essere altro, od almeno estraneo a sé è un sentimento che lo accomuna a Théodore (cfr. *ibid.*, p. 250).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁸ Cfr. *ibid.*, p. 336. È certo per questa ragione che la problematica del bello concerne quasi esclusivamente d'Albert.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 169.

¹¹⁰ Cfr. *ibid.*, p. 168.

¹¹¹ « J'ai désiré la beauté; je ne savais pas ce que je demandais. — C'est vouloir regarder le soleil sans paupières, c'est vouloir toucher la flamme. — Je souffre

Il fatto che Théodore solo si identifichi col bello e che sia un uomo provoca in d'Albert un ribaltarsi dei sentimenti che determinano, nella sua anima pessimista, l'immagine della morte e del dissolversi delle cose¹¹². Dopo la rappresentazione teatrale, nella lettera a Théodore-Rosalinde d'Albert può esprimere il suo inno alla donna che nella bellezza realizza la sintesi divina e il superamento della frattura tra umano e trascendente¹¹³. Il possesso — da parte di d'Albert — della bellezza è però effimero, in quanto alla soddisfazione di aver conquistato l'impalpabile e l'indicibile subentrano la melanconia, la sensazione dell'inermità di ogni sforzo¹¹⁴ e la consapevolezza che non si può fermare il trascorrere delle cose. All'idealità del bello si ricollega la passione di d'Albert per l'arte: la realizzazione contingente del corpo femminile è il riflesso speculare di immagini fissate nei secoli attraverso l'opera di pittori e scultori che hanno operato sulla materia quella astrazione necessaria perché diventasse il doppio della forma divina.

Analogo al bello è il tema dell'amore; d'Albert prende le mosse da un presupposto ideale che deve trovare riscontro in una realizzazione materiale. Egli ama prima della conoscenza:

Jusqu'ici, je n'ai aimé aucune femme, mais j'ai aimé et j'aime l'amour¹¹⁵

fre horriblement. — Ne pouvoir s'assimiler cette perfection, ne pouvoir passer dans elle et la faire passer en soi, n'avoir aucun moyen de la rendre et de la faire sentir! » (*Ibid.*, p. 217).

¹¹² « Rien ne devait paraître plus intolérable à Gautier que cette aperception simultanée de l'« éternelle beauté » et de l'éternel travail de dissolution qui en accompagne la présence. L'objet sensible se découvrait à la fois, en même temps, comme éternel et transitoire, comme inaltérable et s'altérant » (G. Poulet, *Études...*, cit., p. 317).

¹¹³ « (...) depuis que les héros et les dieux ne sont plus, vous seules conservez dans vos corps de marbre, comme dans un temple grec, le précieux don de la forme anathématisée par Christ, et faites voir que la terre n'a rien à envier au ciel; vous représentez dignement la première divinité du monde, la plus pure symbolisation de l'essence éternelle, — la beauté » (*Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 354).

¹¹⁴ Cfr. quanto afferma Léon Cellier: « (...) *Mademoiselle de Maupin* constitue un remarquable document sur la mélancolie moderne, mélancolie qui aboutissait naturellement à la vie recluse en poésie et à l'adoration de la Beauté » per il quale esistono affinità profonde fra l'opera di Gautier e di Mallarmé (*Mallarmé et la morte qui parle*, Paris, P.U.F., 1959, p. 72).

¹¹⁵ *Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 83.

e la mancanza dell'oggetto fisico lo getta in una sorta di stupita attesa che muta il suo modo di essere e di sentire rendendolo diverso ¹¹⁶. Quando poi attraverso il possesso di Rosette crede di aver superato l'angoscia della solitudine, la dicotomia stridente fra corpo e anima gli impedisce di godere ¹¹⁷. Per d'Albert Rosette non incarnava a pieno la bellezza ideale, né può rispondere alla sua richiesta di amore assoluto. Le loro anime si sono unite una sola volta, e fuggacemente durante una passeggiata a cavallo ¹¹⁸, e la sensazione provata in quel momento, irripetibile, lo ha come svuotato e legato ad uno spettro ¹¹⁹: Rosette può dargli l'appagamento dei sensi, ma non risponde all'idea dell'amore — idea complessa in cui sublime e divino concorrono accanto al bello ¹²⁰ —, sì che la sua esuberanza soddisfa il reale ma allontana il sogno. Il loro amore poggia comunque su un doppio inganno: d'Albert crede non solo che Rosette lo ami, ma che lo giudichi anche come «l'homme le plus amoureux de la terre» ¹²¹, e invece di opporsi a tale mistificazione egli si adopera affinché «elle croie, aussi longtemps que possible, que je l'aime» ¹²². Il suo egoismo si mostra compiutamente dopo l'arrivo di Théodore: pur continuando a rassicurare Rosette del suo amore,

¹¹⁶ Cfr., *ibid.*, p. 94. La ricerca di una *maitresse* è tanto più difficile che nelle donne incontrate « Je ne leur trouve que très peu des dualités qu'il me faut » (*Ibid.*, p. 80).

¹¹⁷ Cfr., *ibid.*, p. 128. Fin dall'inizio ella costituisce un ripiego: d'Albert confida all'amico: « Je la désirai; — mais je compris néanmoins que ce ne serait pas cette femme, tout agréable qu'elle fût, qui réaliserait mon vœu et me ferait dire: — Enfin j'ai une maitresse » (*Ibid.*, pp. 104-105).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹¹⁹ Cfr. *ibid.*, p. 132.

¹²⁰ D'Albert è certo un essere prismatico e difficilmente circoscrivibile (cfr. *ibid.*, p. 215): all'ideale incontro fra corpo e anima che non ammette interferenze nella sua totalità, sovrappone una visione della donna in antitesi con quanto desiderato, la donna diventa un'oggetto senz'anima: « Je considère la femme, à la manière antique, comme une belle esclave destinée à nos plaisirs. — Le christianisme ne l'a pas réhabilitée à mes yeux. C'est toujours pour moi quelque chose de dissemblable et d'inférieur que l'on adore et dont on joue, un hochet plus intelligent que s'il était d'ivoire ou d'or, et qui se relève lui-même si on le laisse tomber à terre » (*Ibid.*, p. 230).

¹²¹ *Ibid.*, p. 127.

¹²² *Ibid.*, p. 141.

il eût même été fort aise d'en être débarrassé, — mais au moins il voulait la quitter lui-même et ne pas en être quitté, chose qui blesse toujours profondément l'orgueil d'un homme, si bien éteinte d'ailleurs que soit sa première flamme ¹²³.

Rosette — simbolo del reale e della vita ¹²⁴ — è agli antipodi di d'Albert che rappresenta la poesia, anche se si lascia soggiogare dal peso di tutto ciò che è terreno ¹²⁵. Egli stesso avanza dubbi sul valore della poesia e sul ruolo del poeta nella società, non sempre positivo in quanto appare come dispensatore di illusioni ¹²⁶. Il Jeune-France si sostituisce di nuovo a d'Albert in questa recriminazione di perduta felicità:

si j'étais un homme et non pas un poète, — je serais certainement beaucoup plus heureux que je ne suis; — je m'ennuierais moins et serais moins ennuyé ¹²⁷;

la condizione di *poète* è tutto sommato marginale all'agente ed estranea alle sue preoccupazioni, tanto che Rosette intuisce che

ses vers sont au-dessous de lui, et ne le contiennent pas. On prendrait, d'après ce qu'il a fait, une idée très fautive de sa personne; son véritable poème, c'est lui, et je ne sais pas s'il en fera jamais d'autre ¹²⁸,

definendo la sua arte nell'assenza: assenza, ma anche presenza inquietante di tutto se stesso nella poesia, in quanto il poeta si identifica

¹²³ *Ibid.*, p. 202. Rosette, pur essendo più vicina alla realtà, gli lascia credere di amarlo pur sapendo che « (...) il ne passait à travers moi que pour arriver à autre chose. J'étais un chemin pour lui, et non un but » (*Ibid.*, p. 190).

¹²⁴ D'Albert opera una distinzione fra Rosette che « est pour la vérité vraie », e Théodore che « admet une vérité de convention et d'optique » (*Ibid.*, p. 281), cfr. anche p. 104.

¹²⁵ « Toute la partie animale, toute la brute se soulevait en moi; j'aurais très volontiers craché sur l'Iliade d'Homère et je me serais mis à genoux devant un jambon » (*Ibid.*, p. 110).

¹²⁶ Cfr. *ibid.*, p. 97. Molto più superficiale e pragmatico invece il giudizio dato da Théodore sui poeti (cfr. pp. 383-384).

¹²⁷ *Ibid.*, p. 167. Secondo Albert B. Smith: « The essential trait of each protagonist is a compelling desire for happiness which, each is convinced, will derive from love » (*Gautier's « Mademoiselle de Maupin »: the quest for happiness*, in « Modern Language Quarterly », vol. 32, June 1971, n. 2, p. 169).

¹²⁸ *Mlle de Maupin*, ed. cit., p. 197.

nel poema auto-scriventesi in una dimensione slargata che è la vita nel suo divenire temporale.

All'amore-apertura si oppone un amore che è ripiegamento su se stessi e di cui d'Albert conosce il pericolo

(...) ne trouvant rien en ce monde qui soit digne de mon amour, je finirai, par m'y adorer moi-même, comme feu Narcisse d'égoïste mémoire ¹²⁹.

Portato dall'introspezione e dal soliloquio a vestire i fantasmi dell'anima, gli diventa difficile tornare alla realtà avvertita come prigionia; persino l'amore non è che proiezione di sé ¹³⁰. Il piacere non consiste più nello scambio, ma nel chiudersi di d'Albert nel proprio doppio. A ciò contribuisce la sensazione di estraneità nei confronti del mondo degli uomini ¹³¹, anche se l'uomo è visto come un microcosmo ¹³² autosufficiente che porta in sé l'umanità intera; l'alterità di d'Albert deve necessariamente essere ricollegata all'atmosfera romantica in cui vive Gautier ed è un'interferenza dell'autore sul narratore.

La materializzazione del sogno appare a d'Albert un mattino nello scorgere Théodore «accoudé mélancoliquement» alla finestra ¹³³: il suo è un desiderio mostruoso ¹³⁴ e vergognoso che non offre possibilità di godimento. Dopo i tormenti di un amore contro natura, e la scoperta della vera identità di Théodore, d'Albert ritrova il dualismo fra anima e corpo, ma ad un diverso livello:

ses traits et son corps sont bien des traits et un corps de femme, mais son esprit est incontestablement celui d'un homme ¹³⁵.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹³⁰ « J'ai du plaisir, parce que je suis jeune et ardent, mais ce plaisir me vient de moi et non d'un autre. La cause est dans moi-même plutôt que dans Rosette » (*Ibid.*, p. 126).

¹³¹ « Inférieur ou supérieur, à coup sûr je ne suis pas de leur espèce. Il y a des moments où je ne reconnais que Dieu au-dessus de moi, et d'autres où je me juge à peine l'égal du cloporte (...); mais dans quelque situation d'esprit que je me trouve, haut ou bas, je n'ai jamais pu me persuader que les hommes étaient vraiment mes semblables » (*Ibid.*, pp. 124-125; cfr. anche p. 280).

¹³² *Ibid.*, p. 275.

¹³³ *Ibid.*, pp. 222-223. In questa lunga descrizione di Théodore, riemerge il dato pittorico, tipico di Gautier: « (...) le tableau se dora d'un ton chaud et transparent à faire envie à la toile la plus chatoyante du Giorgione ».

¹³⁴ *Ibid.*, p. 296.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 305.

Nell'unione dei due termini antitetici ed irraggiungibili, il principio femminile sovrapposto al maschile, avviene la sublimazione dell'amore:

Vous êtes pour moi plus que toute la nature, plus que moi, plus que Dieu (...). Où vous n'êtes pas tout est désert, tout est mort, tout est noir; vous seule vous peuplez le monde pour moi; vous êtes la vie, le soleil, — vous êtes tout ¹³⁶.

Il tema dell'ambiguità sessuale e della duplicità dell'essere umano, uomo e donna al medesimo tempo, si rifrange su tutti i personaggi. D'Albert ha un'aria effeminata e da « damoiseau » notata con malanimo nella società ch'egli frequenta ¹³⁷, e oltre a quest'apparenza esterna egli avverte il desiderio di essere donna per provare nuove sensazioni ¹³⁸. D'Albert vive questa costante come qualcosa di possibile e di piacevole che può aprire nuovi sbocchi alla felicità, ma quando scopre di amare Théodore, l'impatto con una passione colpevole è drammatico ¹³⁹. Per avallare la diversità e darle un carattere di « nobiltà », egli si rifà al mondo classico, alle elegie greche e latine, ai « beaux garçons » cantati da Catullo, Tibullo e Marziale ¹⁴⁰, e soprattutto alla statuaria greca in cui, nella figura dell'Ermafrodito, si perde la differenza fra uomo e donna ¹⁴¹:

(...) une des chimères les plus ardemment caressées de l'antiquité idolâtre ¹⁴²,

sintesi di due corpi perfetti, che trascende la natura, incarna la perfezione della forma in continuo divenire perché come non finita:

¹³⁶ *Ibid.*, p. 351. Al momento dell'amplesso è l'antica Diana (*Ibid.*, p. 406) che si sostituisce alla Venere Anadiomene (*Ibid.*, p. 228).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 115. Sottolinea Michel Crouzet: « Le récit usant de tous les trompe-l'œil possibles ne présente jamais l'héroïne sans la rendre ambiguë: féminité et virilité s'échangent sans cesse, soit que le personnage soit épié du dehors soit qu'il tienne la plume à son tour » (*Gautier et le problème de « créer »*, in « Revue d'Histoire Littéraire de la France », n. 4, Juil.-Août 1972, LXXII a., p. 668).

¹³⁸ *Ibid.*, p. 127; cfr. anche p. 175.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 225.

¹⁴¹ La donna è infatti mascolinizzata: « On élargissait les épaules, on atténuait les hanches, on donnait peu de saillie à la gorge, on accentuait plus robustement les attaches des bras et des cuisses. — Il n'y a presque pas de différence entre Pâris et Hélène » (*Ibid.*, p. 237).

¹⁴² *Ibid.*

(...) toute l'habitude du corps a quelque chose de nuageux et d'indécis qu'il est impossible de rendre, et dont l'attrait est tout particulier ¹⁴³.

All'androgino ¹⁴⁴ d'Albert apparenta Théodore, pur se ammette una preponderanza della componente femminile; in Rosette invece aveva rilevato qualcosa di maschile ed un suo modo di fare anti-conformista ¹⁴⁵. Il personaggio che però risente maggiormente della sovrapposizione uomo-donna è Théodore-Madeleine ¹⁴⁶: attratta dalla bellezza delle forme femminili ¹⁴⁷, assuefatta allo scambio di « mignardises » con le coetanee al tempo del collegio ¹⁴⁸, si lascia trascinare dall'intimità e dalla passione di Rosette a desiderare

(...) d'être un homme, come effectivement je le paraissais, afin de couronner cet amour (...). L'idée de la similitude de sexe s'effaçait peu à peu pour ne laisser subsister qu'une vague idée de plaisir ¹⁴⁹.

Le strane sensazioni provate, la voluttà delle carezze scambiate, il turbamento dei sensi, tutto ha contribuito a farle amare Rosette « plus qu'une femme n'aime une femme » e a farle desiderare la loro unione ¹⁵⁰. Se Théodore si è trovato, controvoglia, invischiato nella passione di Rosette, alla ripresa del viaggio egli accentua il proprio carattere di cavaliere spavaldo e depravato ¹⁵¹ e finisce per identificarsi in un « (...) troisième sexe à part qui n'a pas encore de nom » ¹⁵². La presa di coscienza di questo mutamento, attuatosi gradualmente,

¹⁴³ *Ibid.*, p. 238.

¹⁴⁴ L'androgino costituisce un tema ricorrente nell'opera di Gautier, si pensi ad es., alla poesia *Contralto* di *Emaux et Camées* (in R. Jasinski, *Poésies complètes...*, cit., III vol., p. 31). Cfr. anche C. Pasi, *Il sogno...*, cit., pp. 119-129 e P. Albouy, *Le mythe de l'androgynie dans « Mademoiselle de Maupin »*, cit.

¹⁴⁵ *M.lle de Maupin*, ed. cit., pp. 119 e 149.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 327.

¹⁴⁷ Cfr. *ibid.*, p. 238 e soprattutto il racconto delle carezze ad Isnabel addormentata (pp. 182-184).

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 331.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 339, cfr. anche p. 384.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 349 e p. 385. L'irreparabile viene evitato due volte con un parallelismo di situazioni (solitudine della capanna rustica sperduta nel parco [p. 341] e solitudine notturna della camera di Théodore [p. 362]) e di non-realizzazione (arrivo inatteso di Alcibiade).

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 376.

¹⁵² *Ibid.*, p. 393.

è privativa per Théodore: la maschera assunta quasi per gioco si sostituisce al volto, i due sessi diventano necessari per soddisfare la doppia natura che si è affermata subdolamente, ma con prepotenza ¹⁵³. La dualità di Théodore — che si è lasciato scegliere da Rosette, ma che sceglie deliberatamente d'Albert — si realizza alla fine nel duplice amplesso che divide per sempre i personaggi. Il doppio contiene in sé la frattura, non c'è possibilità di far coincidere ciò che è complementare se non nelle figure chimeriche dell'Ermafrodito e del Narciso ¹⁵⁴ che esauriscono però ogni trasporto: il superamento del doppio è illusione, quell'illusione che dilania l'artista tra ispirazione e realizzazione, tra immaginazione e realtà.

Il simbolo del doppio si materializza anche nella presenza dello specchio, trasparenza che serve a riflettere l'immagine di chi interroga. Per Rosette lo specchio costituisce uno strumento di verità utilizzato per controllare le opinioni di d'Albert sulla propria bellezza ¹⁵⁵ o comunque per riportarla alla dimensione del reale ¹⁵⁶; mentre per Théodore la funzione dello specchio ¹⁵⁷ non ha nessuna rilevanza. D'Albert se ne serve invece in modo quasi ossessivo per essere sicuro del proprio fascino ¹⁵⁸, per controllare se un qualche cambiamento non sia intervenuto a correggere i tratti di un volto non perfetto ¹⁵⁹ e che non lo soddisfa appieno, e stranamente anche per scongiurare la tentazione di amare se stesso ¹⁶⁰. Lo specchio, come la superficie dell'acqua, per un ambiguo processo di *reverse-*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 394.

¹⁵⁴ Il narcisismo collegato all'omosessualità è in stretta relazione al problema del doppio. Il motivo del doppio, introdotto secondo Otto Rank nella letteratura tedesca da Jean Paul e ripreso poi da Hoffmann, è trattato da quasi tutti i romantici (*Il doppio, il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco, 1979, [titolo orig.: *Der Doppelgänger*, Leipzig-Wien, 1914, trad. di Maria Grazia Cocconi Poli], pp. 29-34); cfr. anche Robert Rogers, *The double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

¹⁵⁵ *M.lle de Maupin*, ed. cit., p. 200. Cfr. la prima parte dell'art. di Anne Bouchard, *Le Masque et le Miroir dans « Mademoiselle de Maupin »*, in « Revue d'Histoire Littéraire de la France », n. 4, Juil.-Août 1972, LXXII a., pp. 583-599.

¹⁵⁶ *M.lle de Maupin*, ed. cit., p. 339.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 267 e 366.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 89 e 303.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 171.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 113.

ment può servire ad allontanare il pericolo del narcisismo e del precludersi il rapporto con il « macrocosmo »; metaforicamente anzi d'Albert parla del « miroir de mon âme » in cui vengono ad incidersi le fattezze di Théodore assente: l'interiorizzazione dell'oggetto esterno avviene al momento dell'amore e l'immagine vi si fissa per sempre:

Chaque geste, chaque air de tête, chaque aspect différent de votre beauté se gravent sur le miroir de mon âme avec une pointe de diamant, et rien au monde n'en pourrait effacer la profonde empreinte ¹⁶¹.

Anche la finestra — come lo specchio — ha una funzione di apertura in una dimensione diversa, ma implica al tempo stesso chiusura in confini piuttosto ristretti. Così costituisce il posto ideale per d'Albert dove sognare « l'idole future » ¹⁶², ma è anche il luogo dove apparirà la donna amata: « Je revois la belle dame à sa fenêtre, dans son parc du temps de Louis XIII » ¹⁶³; a questa immagine d'Albert ritorna ossessivamente, con descrizioni sempre assai simili ¹⁶⁴ fino alla reale apparizione di Théodore proprio come ne aveva sognato ¹⁶⁵, inquadrato dagli sguinci della finestra che accentua la teatralità del momento ed anche la finzione di uno spazio delimitato.

In antitesi col tema della finestra che permette la comunicazione, d'Albert poi, nella descrizione di ciò che rappresenta ai suoi occhi il « bonheur suprême », parla di « un grand bâtiment carré sans fenêtre au dehors » ¹⁶⁶, ambiente orientale e « sérail fantastique » chiuso del tutto sull'esterno: il luogo della voluttà, una volta trovato l'essere a sé complementare, non ammette sguardi ed interferenze. Al contrario Rosette, figura del reale e che avverte il bisogno del rapporto con gli altri, teme l'assenza di finestre nella spirale buia in cui si dibatte:

(...) Dieu veuille que je parvienne bientôt à l'endroit où est la fenêtre! Voilà bien assez longtemps que je suis la spirale à travers la nuit la plus

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 352.

¹⁶² *Ibid.*, p. 79.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 162.

¹⁶⁴ Cfr., *ibid.*, pp. 86 e 352. Il tema della « dame à sa fenêtre », come sottolineava G. Poulet è presente anche in Nerval (*Tois essais...*, cit., p. 83 e segg.).

¹⁶⁵ *M.lle de Maupin*, ed. cit., p. 222.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 235.

profonde; mais j'ai peur que l'ouverture n'ait été maçonnée et qu'il ne faille gravir jusqu'au sommet ¹⁶⁷,

ed anela ad arrivare alla luce liberatrice e salvifica.

Théodore-Madeleine, che di sua volontà si è allontanata dalla finestra dell'infanzia ¹⁶⁸, segue da quella del castello l'andare e venire nel parco di Rosette ¹⁶⁹, o continua una « vague rêverie » ¹⁷⁰ dalla quale, malgrado la sua volontà di essere tutta nel reale, resta pur sempre soggiogata.

Il doppio, utilizzato da Gautier per sezionare i personaggi e la loro storia, viene dall'autore riprodotto a livello strutturale nei diversi procedimenti narrativi, e in definitiva nell'intera stesura del racconto nel quale appare significativa la sovrapposizione tra la storia dell'eroina realmente vissuta ed il romanzo dell'artista e della sua presa di coscienza del reale.

Per tale via Gautier ha volutamente trasgredito l'ordine abituale del sociale: ma la libertà, metaforizzata attraverso la rappresentazione della commedia di Shakespeare, è un'illusione, perché il teatro — specchio e maschera contemporaneamente — non è che un gioco, lo stesso che investe l'intero scritto.

Valeria De Gregorio Cirillo

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 194. È tema ricorrente nell'opera di Gautier: « La spirale est le tracé qui relie les deux bouts opposés de la rêverie: l'anéantissement dans les régions du végétal et l'ascension vers les royaumes impalpables du paradis » (Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale*, Paris, Corti, 1966, p. 84).

¹⁶⁸ *M.lle de Maupin*, ed. cit., p. 254.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 344-345.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 361.

THE EVOLUTION OF A DRAMATIC STYLE: LOPE DE VEGA'S FIRST URBAN PLAYS

Among Lope de Vega's earliest known works are two dozen-odd plays which, in all likelihood, he wrote before taking up residence at Alba de Tormes in 1590.¹ These plays reveal that, from the very outset, Lope displayed a decided preference for diverse, exotic locales. Hungary, Arabia, Burgundy, Thebes, Valencia and Barcelona are but a few of the many different lands and cities that figure in the early plays. Despite the frequency of appearance of urban settings, the action rarely transpires entirely within a city. Instead Lope establishes a rural-urban polarity with *villanos* and *cortesanos* moving frequently between the two societies. This movement is an essential plot device and source of dramatic dialectic in approximately one third of the early dramas of Lope de Vega.

Drawn from novelesque sources and highly episodic, this group contains great potential for developing and sustaining audience enthusiasm. These plays have greater metrical variety and contain more versification changes than those with a single urban setting.² Nevertheless, the former have been described collectively as less interesting, perhaps even inferior to the latter — a group which has enjoyed resurgent popularity. For the purposes of this investigation into several aspects of Lope's emerging style as a dramatist, discus-

¹ The Morley-Bruerton *Chronology* (New York, 1940) is the authority for dating the early plays. Subsequent scholarship continues to corroborate the reliability of this chronology: Oscar M. Villarejo, "Lope de Vega's *Peregrino Lists*: An Historical Sketch Relative to the Data Produced on the Subject by a Series of Investigators," *Hispanófila*, 62 (1978), I, 1-47; 63 (1978), II, 1-37.

² Plays of this type average six different meters and twenty changes in versification, whereas in the exclusively urban dramas the numbers are only four and ten, respectively. In support of this data, v. Richard F. Glenn, "The Genesis of Lope de Vega's Dramatic Art," Diss. Duke Univ., 1967, pp. 262-70.

sion is limited to the four early dramas which depict urban locales exclusively: *Las ferias de Madrid*, *La bella malmaridada*, *Los embustes de Fabia* and *El masón de la corte*.³ Each is eminently performable, and each exploits the audience's innate zest for the sensational in the form of damaging and potentially tragic liaisons.⁴

The unexpected, perhaps unconventional, treatment of marital infidelity in three of the dramas has earned for them a mild notoriety. *Lopistas* have often been so preoccupied with resolving the socio-ethical implications of these dramas that other facets have gone unexplored. In view of the fact that Lope would go on to write at least fifty more plays dealing with the subject of marital infidelity,⁵ it is understandable that investigators should have sought in these first attempts at dramatizing the motif an ideological posture vis à vis the conjugal honor code. With very few exceptions, recent discussions have focused on the manner in which Lope manipulates the husband-wife-lover triangle. Consensus has been rather evenly divided between those who do not find the action at variance with traditional treatments of honor and those who regard Lope as very much an iconoclast in this respect.⁶ In our considerations we shall attempt to circumvent this particular issue in order to concentrate on other dimensions of the plays which are equally significant and which open additional perspectives through which Lope's emerging craftsmanship may also be viewed.

³ *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, 13 vols. Madrid, 1916-30. Subsequent allusions are to this edition and refer to volume, page number and column.

⁴ A commemorative edition of *Las ferias de Madrid* was published by the Instituto Nacional del Libro Español on the fourth centennial of the author's birth (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1962). A. V. Ebersole's critical edition (Madrid: Castalia, 1977) further attests the continued interest in this long-underrated *comedia*.

⁵ See William L. Fichter, *Lope de Vega's "El castigo del discreto" Together With a Study of Conjugal Honor in His Theatre*. New York: Modern Language Association of America, 1925.

⁶ Emilio Cotarelo y Mori, "Prólogo," *Obras...*, V, xxviii; Ramón Menéndez Pidal, "Del honor en el teatro español," in *De Cervantes y Lope de Vega*, 6th ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1964), 145-171; Peter Podol, "Non-Conventional Treatment of the Honor Theme in the Theatre of the Golden Age," *Revista de Estudios Hispánicos*, 7 (1973), 449-63; Donald R. Larson, *The Honor Plays of Lope de Vega*. Cambridge, Ma.: Harvard Univ. Pr., 1977.

With the elimination of exotic locales and the court-village duality, Lope has imposed upon himself stricter limitations in achieving and maintaining dramatic impact. His formula is to raise to the foreground elements which — only tangential to other early plays — sustain and give meaning to the urban dramas. Humor and suspense — tried and proven devices for sustaining audience approval — are skillfully fused in an artful blend of ironic contraries both of word and of action. The function of metaphor is expanded to provide thematic cohesion in an interplay of life and literature.

The plays under consideration contain a wide spectrum of humor — especially in the form of wit, repartee and irony — in richer veins than might be expected in plays of this early epoch. Most prevalent is a form of paronomasia that is not necessarily limited to exposition in the drama. Lope consistently prefers a simple variety of punning which is most often based on homonymy. The double meanings depend on multiple interpretations of single words though at times the irony may be compounded by previous action or dialogue. On most occasions Lope limits his use of this kind of irony to associations which would be immediately understood by the public. These *retruécanos* — which are basic elements of the urban dramas — are the same type of pun that abounds in the works of Lope's more mature years and in those of later generations of playwrights. The fact that punning is far less frequent in the pre-Lopean drama might suggest that Lope is partially, if not largely, responsible for having enlivened the emerging *Comedia Nueva* with increasing amounts of this form of ironic expression.

An example of the complexity of Lope's art is found early in *Las ferias de Madrid*. Admiring a set of gold hairpins, a lady remarks to her companion: "— Ésta del fénix me agrada." He replies, "— Debéis de andar abrasada" (*Obras...*, V, 587b). This brief exchange contains multiple associations based on various meanings of the words *abrasar* and the near-homonym *abrazar*. The former, meaning "to burn or consume," refers to the mythical phoenix which is thought to be consumed in its own fire. The hairpin, in this case designed to represent the body of a phoenix, has the function of clasping the hair, the action which is alluded to in the association with the word *abrazar*. Lope may even have intended a third level of meaning derived from still another and more figurative association with the word *abrasar*, "to squander money freely,"

in this instance an allusion to the fleecing of the gentlemen by ladies at the fair. Many more examples of this use of punning for dramatic effect could be cited. It should be noted, however, that Lope's use of this device is tempered with moderation in the urban plays as is, too, his treatment of classical mythology as a source for dramatic effect. The early plays reveal the same consistent sprinkling of names of both Roman and Greek deities, as well as allusions to the lesser mythical heroes and legendary figures which persists in the works of his maturity.

The function of mythology in the early plays is expanded to permit it to become more than a purely decorative element used to enhance specific scenes when the poetry soars to lyric heights. The role of mythology becomes more active, permitting a wide range of associations with archetypal dramatic situations contained within the mythic tradition. Lope recognized the possibility of reducing specific emotional reactions to symbols in the drama, of communicating a stereotyped pattern of feelings in a single allusion. Dramatic poetry demands that emotions be communicated quickly and without impeding an uninterrupted flow of action. To this end, Lope learned to exploit the drama implicit in a body of favorite myths which would serve as stylized codifications of real, human emotions and reactions, that is to say, functioning as dramatic short cuts based on instantaneous associations with the archetypal situation. Thus a single name, the briefest of exchanges may serve to express emotions and sentiments which in lyric or epic poetry could be elaborated at length with less concern for prolixity.

In all probability Lope's innovative use of mythology can be traced to the Spanish lyric poets of the late sixteenth century who were the first to treat myth as symbol.⁷ Alluding specifically to the poetry of Góngora, Dámaso Alonso writes:

La mitología, en el sentido más amplio — primario — de la palabra, es una reducción de la cambiante y siempre renovada actividad biológica a fórmulas inmutables, un paso de lo abstracto a símbolos concretos.⁸

⁷ Lope's use of a fictional device to express human emotions is more akin to personification than to symbol which — attempting to see the archetype in the copy — regards the world of human experiences as inferior, less real than the invisible world of forms and symbols (C. S. Lewis, *The Allegory of Love* [New York, 1958], p. 45).

⁸ *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid, 1960), p. 99.

To Lope is due full credit for the intuition of the dramatic potential within this unique process of equating life and literature. The use of mythology to convey human sentiments as literary symbols is a new direction unmistakably fundamental to Lope's incipient dramaturgy. Regardless of the mode chosen to express them, the impressions and emotions do not become any less real. For Lope, the world of human sentiments is always the genuine world, regardless of the manner in which it may be depicted. The gods and heroes whose histories are fleetingly recalled in these plays are personifications of recurrent human experiences. Mythology is, then, transformed by Lope from a purely decorative function into active poetic shorthand that is capable of communicating vital and meaningful human concerns.

As Lope turns, again and again, to familiar myths, his selection is determined by the ability of the audience to respond instantly to the archetypal association. One of the most recurrent myths in the early urban plays is that of Hero and Leander. Allusions to Sestus, Abidus and the Hellespont are introduced often to suggest a wide range of associations to include that of the frustration upon separation, the determination to triumph over nearly insurmountable obstacles, and so on. Because of the tragic conclusion of this lovers' myth, allusions to it occur most often when characters have ignored the risk of sailing against the wind and find themselves at the brink of tragedy. One of the best examples of this metaphoric transfer occurs in *Las ferias de Madrid* as Leandro's courtship of Violante follows the archetypal pattern:

Violante. ¿Cómo os llamáis?
Leandro. Yo, señora,
 Leandro.
Violante. Pues es forzoso
 que seáis muy animoso.
Leandro. Deseo mostrarlo agora.
 ¡Ofrézcase mi remedio
 y en medio se ponga un mar!

 Mi señora, ¿en qué dudáis?
 Ya Leandro se desnuda (*Obras*, ..., V, 592b-93a).

The moment of greatest suspense is reached in the third act when Leandro decides to enter Violante's house despite the disap-

pearance of his bodyguard. His emotions are expressed almost entirely in stereotyped patterns derived from the myth of Hero and Leander: "— ¿De esta manera avisáis,/ que anda por la mar Leandro?/ ... Parece que cielo y tierra,/ conjurados, me persiguen./ Dos veces me desbarata/ aquéste la gloria mía,/ y dos veces en un día;/ a la tercera me mata./ ... Pero pues que porfiar/ me manda Amor otra vez,/ aunque me mate a las diez,/ a las diez tengo de entrar,/ que, al fin, Leandro es mi nombre" (618b).

The tragic undertones in his reckless decision are reinforced by the dramatic irony which has unfolded simultaneously in the action. The public, aware that the "bodyguard" is really the aggrieved husband, is already prepared to expect Leandro's projection of himself into the mythic framework to include the tragic denouement. The unexpected ending in which the lovers triumph over adversity and — ironically — over social convention is possible because here, as in the other plays, the differences which separate art and nature prevail.

Lope seemingly superimposes an unreal literary world — that of the myth — on the world of lived experience, limiting in the process full expression of vital emotions to a small body of popular myths with near-automatic associative responses. Literature, the myth transcribed, would seem to take precedence over life, isolating the fictive characters even further from the real world of human experience, fixing them as well in an idealized, limiting framework. As such the dramatization more closely approaches literary truth than natural truth. One might conclude that Lope's particular use of mythology contradicts the often-repeated assertion that he was above all else the poet of verisimilitude who preferred to mirror life rather than to confect art. This is certainly not the case.

While perhaps appearing unorthodox, the ending of *Las ferias de Madrid* demonstrates that Leandro — though swept by his lack of discretion to the brink of disaster — never ceases to be Leandro, member of the Madrid gentry. The divergence of his destiny from that of his mythic namesake is the ultimate irony in the deceptive world which is depicted from the very beginning scenes of the drama. Ironically, the scenic configuration of the work has been criticized because much of Act One is taken up with ribald vignettes which — though they provide fascinating glimpses into court fashions of

the day — do little to advance the primary intrigue.⁹ In fact, the surprising resolution of the adulterous triangle is anticipated in the deliberate use of figurative language to reinforce the emerging thematic pattern in which the seemingly unconnected episodes converge with the principal action.

It must be borne in mind that the play is not concerned exclusively with the adultery of Patricio and his wife. The cuckold does not, in fact, appear on stage until mid-way in the drama. His personal fall from grace is but one piece in the larger mosaic of immoral court society depicted by Lope in this *comedia*. As the manuscript dated January 17, 1589 shows, the expanded title of the play is *El trato de la corte y ferias de Madrid*. It is, in fact, a drama concerned with human relationships, the manner in which individuals treat each other. Lope's portrait, midly cynical, far from censorial, shows that court society on Saint Mathew's Day in 1589 was greedy and lustful. The dominant imagery established associations with *cupiditas* in its multiple forms then proceeds to cast it in ironic contrast with its opposite which is charity.

It is this conceptual basis which justifies the farcical scenes which frame the primary action.¹⁰ As the play develops, Lope maintains and strengthens the thematic coherence in dialogue and in action. For example, a shopkeeper observes that profit cannot be realized without proportionate losses and concludes that in all human endeavors and transactions there must enter the element of risk. He has accepted the fact that re-location of his tent in a less exposed street may reduce pilferage but will likewise reduce the number of sales. The rapid succession of scenes that follows illustrates variations on the theme of risk and loss — the attempts at theft, actual theft, and

⁹ Courtney Bruerton's division of the play into three scenes each with three subscenes is unconvincing because it fails to reveal the thematic structure of the work: "Las ferias de Madrid de Lope de Vega," *Bulletin Hispanique*, 57 (1955), 56-69.

¹⁰ The principal ideological questions of the primary intrigue are frequently mirrored in the casual dialogue of secondary characters. For example, the theme of selfish versus disinterested love first appears in *Fuenteovejuna* in the form of a debate among the peasants. Later it is dramatized in the collective lesson each learns when he is called upon to place the common well-being of the village above personal interests.

the arrests all of which sustain the merchant's assertion that the court is governed by cupidity. What is more, the motif of theft links the cluster of secondary incidents which frame the courtship of Leandro and Violante and against which it must be viewed if the ironic conclusion is to be fully appreciated.

In Lope's drama generosity and the joy of gift-giving have been debased by the sinister specter of *interés*, the governing principle which pervades the festivities. Absent is the carefree abandon of innocent merrymaking. In its place is carnival permissiveness, values turned upside down, society firmly in the grasp of deceit, cruelty and cupidity.¹¹ The gentry is every bit as guilty as the rustics who crowd into the city, taunting and robbing. Beset by moral aboulia, Leandro's cronies argue that it is useless to oppose the prevailing tenor, foolish to resist popular convention. After all, on this authority alone "pone leyes como el rey" (*Obras*, ..., V, 583b). Against this larger backdrop of ethical lassitude Lope silhouettes an ideal, disinterested love which — ironically — is adulterous. Leandro knows that the disguised "labradora" is married and that further involvement with her will, inevitably, entail a confrontation with her husband. In imitation of his mythical counterpart, Leandro ignores the potentially tragic consequences of his affair because his love — like that of his namesake — is genuine and all-consuming, albeit adulterous. Herein lies the greater irony of the play which Lope has prepared in a skillful blend of metaphor and action. Highlighted against the backdrop of greed and self-interest, this adulterous relationship — the only example of pure and redeeming love in the play — is legitimized within the bonds of matrimony, the impuissant husband being eliminated with impunity. Metaphor and action converge as Leandro, describing himself as a pauper whose only gift is his love, asks the shopkeeper to measure and cut six yards of *voluntad* as if love could be measured and cut as are bolts of cloth. The ironic reply reveals once again the metaphoric axis around which

¹¹ Donald McGrady's interpretation of the play ("The Comic Treatment of Conjugal Honor in Lope's *Las ferias de Madrid*," *Hispanic Review*, 41 [1973], 33-42) converges with my observations on the thematic texture of the work: "The Impact of the Spanish Pastoral Romance on Lope de Vega's Dramatic Art," *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza*, 13 (1971), 21-25.

the play revolves: "— Esa no tengo, en verdad,/ que no se vende en la Corte" (592a).

Irony is likewise an essential feature of Lope's *La bella malmaridada*. This comedy is of particular interest because it is one of the earliest developed around a traditional lyric poem which in turn functions as a thematic nucleus. The song of the *mal maridada* is one of the most frequently glossed of the sixteenth-century ballads.¹² Versions by Gil Vicente, Castillejo, Silvestre and Montemayor appear in various *romanceros*, but Lope was the first poet to dramatize the ballad material. The four verses appear interspersed with the dialogue early in the first act: "— La bella malmaridada/ de las más lindas que vi/ si habéis de tomar amores,/ no dejéis por otro a mí" (*Obras*, ..., III, 617b).

The particular appeal of Lope's plays lies largely in the novelty of portraying a *malmaridada* whose behavior departs radically from the lyric paradigm.¹³ Though repetition of the formal constitutive elements is discernible in ballads as early as the thirteenth century, the theme doubtless is linked to the festive May songs, *mayas*, of remotest origins.¹⁴ The most primitive and perhaps the purest expressions of the theme are monologues in which the suffering wife complains of ill treatment at the hands of an unloving husband and of the frustration of marriage contracted for reasons other than love. Perhaps to enliven the stereotyped lament, court poets and troubadours in time altered the monologue. Confidants and lovers are introduced and, in some versions, the poets themselves — as well as other parties not directly concerned with the *malmaridada* — join in the dialogue.¹⁵ The oldest known Spanish version — published in the *Cancionero de Juan de Molina* (Salamanca, 1527) — increases the dramatic tone by interrupting the lovers' dialogue with the unexpected arrival of the husband, leaving the tension unresolved.

¹² José Romero Figueras, *La música en la corte de los Reyes Católicos*. 2 vols. (Barcelona, 1965), I, 361-64.

¹³ Dolly Lucero de Padrón ("En torno al romance de 'La bella malmaridada'," *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 43 [1967], 307-54.) traces the diffusion of the ballad but does not touch on the dramatizations of the motif.

¹⁴ Alfred Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge* (Paris, 1925), p. 87.

¹⁵ Lucero de Padrón, "En torno al romance...", 335-45.

Sensing the dramatic nature of these poems which he called *chansons dramatiques*, Jeanroy observed that they were entirely the projections of the poetic imaginations that conceived them — theatrical encounters developed in a totally fictive ambient (p. 85). Lope's originality lies in the selection of an essentially dramatic subgenre when he delved into poetry of the traditional type for inspiration. The scene — alluded to above — in which the suitor courts the *malmaridada* is, in fact, a form of drama within the drama in which Lope recaptures the essentially dramatic spirit of the lyric paradigm. Count Cipión plays the role of the suitor offering himself as a fair substitute for the husband. Progressing through the constitutive elements of the paradigm, he names the husband's offenses while inserting the ballad verses which precede the point in the narration/drama at which the husband would be expected to intrude.

Exploiting the potential for suspense inherent in a rigid adherence to the traditional treatment of the material, Lope ends the scene not with the cuckold's appearance but with the revelation that Lisbella is not at all like her predecessors. Instead, she likens herself to a tower of strength, an invincible fortress, determined to resist adulterous thoughts which in many of the ballads is already a *fait accompli*, justified by the husband's cruelty. Lope must have tired of conventional treatments of the material which long before his generation were so numerous and overworked that protest was being registered in the form of satiric glosses such as the anonymous *quintilla* included in the *Cancionero general* of 1511: "¡Oh, bella malmaridada,/ a qué has venido,/ mal casada, mal trobada,/ de los poetas tratada / peor que de tu marido!"¹⁶

Lope's decision to give dramatic substance to a hackneyed subject led him to expand the role of the *malmaridada*, developing dimensions not found in the traditional songs and ballads. Upon Lisbella is imposed the double task of keeping the unwanted suitor at bay and salvaging her foundering marriage. She relies upon discretion and ingenuity, qualities which also distinguish the *malmaridadas* of the lyric tradition. Highly animated, rapidly moving scenes present unexpected situations which threaten to defeat Lisbella, but the exercise of prudence and restraint enable her to achieve her goal.

¹⁶ Dámaso Alonso y José M. Bleca, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional* (Madrid, 1956), p. 228.

The popularity of Lope's fresh interpretation of the theme, doubtless due to the portrayal of Lisbella, is attested by the number of editions of this *comedia* after its inclusion in the *Parte segunda* (1609).¹⁷ The spirit of traditional type poetry pervades the work from the very beginning. The first verses spoken to the faithless husband by a friend belong to the *estribillo* of the "antiguo cantar" sung by Alanio to Selvagia in Montemayor's *Diana*: "Amor loco, amor loco;/ yo por vos y vos por otro."¹⁸ These verses introduce the theme of capricious love which is expanded throughout the play. Lope is concerned with the art of *destreza* in all its forms — the skill and ingenuity displayed as the characters either succumb to temptation or contrive to preserve a semblance of respectability. The play is, above all, a dramatization of amorous technique, an *ars amatoria* and a *remedia amoris* combined. Adultery or the rejection of it are both depicted as a challenging game requiring cunning and the determination to succeed at whatever cost.

The *alcahueta*, a figure closely associated with the literature of love-making, appears frequently in early sixteenth-century plays. *La bella malmaridada* is certainly one of the first Lope plays in which a Celestina-like go-between is an important character.¹⁹ Marcela is described as "la misma Celestina/ en el comprar y el vender" (*Obras ...*, III, 633b). She enters Lisbella's house with love-letters while posing as a vendor of trinkets. She is roused from bed to undertake her amorous missions. She, too, has an inordinate taste for wine, and she, too, makes a great show of her piety. Not content to limit the Celestina associations to a single character, Lope exceeds himself by spreading the *alcahueta* motif throughout the work. Her presence in the conclusion carries the parodic treatment of the traditional song to the level of bedroom farce. The prank of bringing together in the same bed the unsuspecting go-between and her employer reinforces the interplay of truth and illusion which is a constant in the early plays and especially in those presenting adultery. The

¹⁷ E. Cotarelo y Mori, *Obras...*, III, xxiv.

¹⁸ A slight variation of this popular *copla* appears also in another of the early plays, *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas* (*Obras...*, I, 273a).

¹⁹ Earlier imitations of the character Celestina are listed by María R. Lida de Malkiel (*La originalidad artística de "La Celestina"* [Buenos Aires, 1962], pp. 572-5.).

comic backdrop and the accompanying tone of levity establish a lighter, less charged mood against which to silhouette the rescue and return to marital harmony.

Los embustes de Fabia is the urban drama in which Lope most fully expands the *tercerías* motif. Covetous of Fabia because of her reputed beauty, the Emperor Nero orders two rival suitors to deliver her into his hands or suffer his wrath. Lope uses this dramatic framework to support his comments on the duties and obligations of monarchs to their subjects and on the limitations of their authority. Although the setting is Rome, Lope does not attempt to suggest the Italian locale. The characters speak and behave no differently from those that appear in the other urban dramas. Again his technique is a fusion of irony of word and of action.

The most recurrent use of irony in the action appears as a variation on the device of the disguise as, for example, a man's unwitting courtship of his own wife.²⁰ The error usually occurs as a consequence of the lady having appeared in public veiled or at night. For example, in *La bella malmaridada*, Lisbella ventures out from her home to listen to the court musicians perform near the palace. Covering her face to avoid recognition by her husband, she inadvertently attracts his attention. This amusing scene further demonstrates Lope's skill at contriving and maintaining dramatic irony with a favorite device — that of deceiving while appearing to tell the truth:

Leonardo. ¿Que casada sois?
 Lisbella. Y tengo
 a mi dueño junto a mí.
 Leonardo. ¿Conocéisme?
 Lisbella. Señor, sí;
 y aun a conoceros vengo.
 Leonardo. ¿A conocerme? ¿Por qué?
 ¿Sabemos ya los nombres?
 Lisbella. Sí, por ver que hay en los hombres
 tan poca verdad y fe. (*Obras ...*, III, 615b)

Finally, in the way of a conclusion, let us examine still another facet of Lope's humor in the urban dramas. As has already been

²⁰ Bruerton traces this motif to Giovanfrancesco Straparola's *Le piacevoli notti* which Lope would presumably have read in the early 1580's.

noted, the early plays contain a plethora of situations with characters on the move: some in quest of self-knowledge, others in flight from love problems or in search of a safe haven in which to live unmolested. An essential component in the resolution of the dramatic conflict is the convergence on a central locale — perhaps in imitation of the journey of the lovesick shepherds to the temple of *Diana*.²¹ Lope rarely concludes a play of this type without first assembling the principal characters in a similar manner. This novelesque plot device — seen most extensively in the early pastoral plays — is combined with the disguise device in *El mesón de la corte* (*Obras ...*, I).

Although this play contains the largest number of disguised characters and assumed identities, the element of mystery is removed since the audience knows from the beginning who the characters really are. Suspense and, ultimately, the larger appeal of the work depend not so much on the personal histories of the disguised individuals as on the consummate sense of timing which Lope exercises in the manipulation of many characters in a single setting. Like the wandering lovers who are reunited in *Don Quixote*, I, 36, each character owes the resumption of his or her real identity to a chance gathering at the inn. There is never any doubt that this will happen. The perfunctory conclusion is overshadowed by the larger tableau of ribald episodes. For the first time, Lope relies on the extensive use of the masculine disguise to precipitate ironic misunderstandings and humorous confrontations.²² The primary role is that of Blanca who masquerades as a footman. Truth and illusion clash as her beauty shines through the disguise arousing the desires of the women servants. To avoid reciprocation and to account for her lack of interest, Blanca (Pedro) further claims to be a eunuch. The demands exacted by the ambiguous roles produce disturbing and often conflicting emotions in both men and women admirers. Although marital infidelity is not specifically dramatized here, the more lurid specter of incest maintains the tone of expectation and suspense as farce threatens to turn into tragedy. Juana — the reason for whose dis-

²¹ J. B. Avalle-Arce traces the motif to the medieval allegorical palace: *La novela pastoril española* (Madrid, 1959), p. 64.

²² Carmen Bravo Villasante mentions the appearance of the device in several of the early plays [*La muje vestida de hombre en el teatro español, siglos XVI-XVII* (Madrid, 1955), pp. 33-59].

guise is never revealed — is a winsome *ilustre fregona* who tempts the males of the inn. Inevitably she flirts with her own father, neither recognizing the other. Lope titillates the audience with the possibility that Juana and her father may share the same bed in a denouement based on mutual *burlas* as Blanca pairs off the guests and servants capriciously and with no regard as to their sex. Here, again, Lope is principally concerned with dramatizing the tricks and wiles of courtship, a ritual which he interprets as an amusing, if at times risky, game. Constructed around the motif of the *mujer en hábito de varón*, the play succeeds largely by virtue of the sustained titillation of the audience with the multiple undertones of homosexual and other illicit encounters.

To recapitulate, in Lope de Vega's first urban dramas are to be found innovative techniques which would become recognizable cornerstones of his accomplished dramaturgy. Mythology, ceasing to be merely a decorative element, bridges the gap between symbol and lived experience. Wit, repartee and irony provide and sustain thematic patterns in plays that are otherwise largely episodic. Irony of word and of situation are fundamental to Lope's incipient dramaturgy and are certainly distinctive aspects of his style which distinguish the urban dramas and elevate them above the other plays of the same years.

Richard F. Glenn

ACERCA DE LAS VERSIONES ESPAÑOLAS DEL RETRATO DE VOLTAIRE

En el curso de mis investigaciones sobre la fortuna de Voltaire en España fui a dar en la Biblioteca Nacional con un breve papel manuscrito que contenía un retrato literario de Voltaire en castellano. Dicho hallazgo fue fortuito, ya que la referencia en el catálogo rezaba: *Críticas de las obras de Voltaire El Siglo de Luis XIV, el Zadig y la Henriada*¹, cuando, en realidad, el legajo contiene una *Observación sobre el título El Siglo de Luis XIV*², parte de una *Crítica de la obra de Mr. Voltaire sobre el Siglo de Luis XIV*³, un *Análisis del Zadig*, hecho por José Antonio de Armona, que no es más que un resumen argumental de los primeros capítulos de la novela, y un *Carácter hecho por el Rey de Prusia*.

Este *Carácter* no es otra cosa que un retrato literario, realizado con más malicia que benevolencia. Se trata de una de esas composiciones de autor incierto, no exentas de gracia e ironía, las cuales, tras correr manuscritas en varias copias, se publican en distintos lugares, se atribuyen a progenitores más o menos verosímiles, se traducen a varios idiomas con desigual fortuna y mayor o menor número de variantes. Cuando una obrita de este tipo va referida a un personaje de la talla y celebridad de Voltaire, el interés de la cuestión queda fuera de toda duda.

¹ B. Nacional, ms. 18.579-5. Cf. P. Roca, *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos, existentes hoy en la B. Nacional*, Madrid 1904, n. 667.

² He publicado este papel en *Críticas españolas inéditas del « Siglo de Luis XIV » de Voltaire*, in « Anuario de Filología » (Universidad de Barcelona), 2 (1976), pp. 421-422.

³ Las cuatro hojas de que consta están catalogadas por error separadamente: las dos primeras se hallan en el ms. 18.565-5 y las dos restantes en el citado ms. 18.579-5. También lo he publicado en el artículo cit. en la nota anterior, pp. 422-424.

La historia de los avatares de este retrato ha sido estudiada con amplitud y abundante documentación por Ralph A. Leigh⁴. Tras señalar la existencia y localización de varias versiones manuscritas, con diferencias irrelevantes⁵, el Sr. Leigh presenta el texto impreso que considera más antiguo, si bien sin determinar la fecha del mismo, que oscilaría entre 1733 y 1736. Este texto se reimprimió en varias ocasiones y su contenido y aun su totalidad sirvieron de motivo a la crítica antifilosófica.

El Sr. Leigh estudia más adelante en su artículo la personalidad de los autores a quienes se atribuyó en distintas épocas el retrato (el marqués de Charost, el abate de La Mare, el caballero Ramsay, Federico II de Prusia) para concluir con la imposibilidad de adjudicar la obra a ninguno de ellos con fundamento. Acerca del último, el rey de Prusia, hay que hacer constar que precisamente con su nombre se publicó, en el *Gentleman's magazine* de junio de 1756, una traducción inglesa del retrato con importantes variantes respecto del original francés. Tras calificar tal atribución de «absurda», el Sr. Leigh cree ver su causa en la popularidad alcanzada por Federico II a raíz de la guerra de los Siete Años y en las repercusiones de la disputa entre el rey de Prusia y Voltaire.

Sea como fuere, lo cierto es que tal atribución se convirtió en un tópico y se reprodujo en otros periódicos ingleses⁶. El paso siguiente fue la traducción al francés de la versión inglesa, con lo cual el texto volvió a su idioma original, aunque notablemente alterado. Esta refundición francesa, que se tomó por el original de Federico II, alcanzó gran difusión y apareció impresa entre las obras del rey de Prusia⁷.

⁴ Cf. R. A. Leigh, *An anonymous eighteenth-century character-sketch of Voltaire*, in «Studies on Voltaire», 2 (1956), pp. 241-272.

⁵ A los mss. apuntados por el Sr. Leigh hay que añadir el hallado por F. Weil en los Archivos departamentales de la Charente Maritime. Cf. F. Weil, *À propos du «portrait» anonyme de Voltaire*, in «Studies on Voltaire», 12 (1960), pp. 63-65.

⁶ Así ocurre en el *Scots magazine* de 1756, en una edición dublinesa de las *Royal dissertations* del rey de Prusia (1758), en el *Annual Register for 1758* (Londres 1759).

⁷ A partir de las *Œuvres posthumes de Frédéric le Grand, roi de Prusse*, Bâle 1788; reimpresas en varias ocasiones con distintos títulos. Este retrato, así como el que puede considerarse original, han sido publicados por J.-G. Prod'homme, *Voltaire raconté par ceux qui l'ont vu*, Paris 1929, pp. 71-73 y 242-244.

Además de la versión inglesa que, como hemos visto, es más que una mera traducción, pues dio pie a una serie distinta y, lo que es más importante, cimentó la atribución a Federico II, se conoce una versión italiana manuscrita, publicada por John Pappas⁸, que corresponde al texto primitivo.

Queda, pues, establecida la existencia de dos series distintas: la encabezada por los textos manuscritos y la primera edición (de hacia 1735) y la iniciada por la versión inglesa y su posterior retroversión al francés, atribuida a Federico II.

Del retrato de Voltaire existen dos versiones españolas. Una de ellas, impresa, está incluida en una de las refutaciones más sólidas y célebres de Voltaire, el *Oracle des nouveaux philosophes* (1759) del abate Claude-Marie Guyon. Este tratado conoció una pronta traducción en España, a cargo del mercedario fray Pedro Rodríguez Morzo⁹ y entre sus páginas se halla el «Retrato de M. Voltayre», cuyo texto es el siguiente:

«Me pides M. el Retrato de *Voltayre*, à quien, segun me dices, solamente conoces por sus Obras. En mi opinion, es demasiado el conocer à este Autor. Tú te contentas con saber su figura; pero voy à pintarte su interior, y exterior.

Voltayre es mas que de mediano talle, y de un temperamento seco, colérico, de rostro descarnado, el ayre espiritual, y caústico, los ojos vivos, y malignos. Todo el fuego que se advierte en sus Obras, se vé repartido

⁸ Cf. J. Pappas, *Un portrait inconnu de Voltaire*, in «Studi francesi», 11 (1967), pp. 449-451. Pappas, creyendo hallarse ante un texto original, traza distintas hipótesis sobre el posible autor italiano del mismo. Desengañado de su error [Supplément à «Un portrait inconnu de Voltaire», in «Studi francesi», 12 (1968), pp. 300-302], pudo más tarde comparar los dos textos, francés e italiano.

⁹ *El Oráculo de los Nuevos Filósofos, M. Voltayre, impugnado, y descubierto de sus errores por sus mismas Obras. En dos tomos, escritos en Francés por un Anónimo. Y traducidos al Español por el R. P. Mro. Fr. Pedro Rodríguez Morzo, Comendador que ha sido de los Conventos de Toledo y Madrid, del Real Orden de la Merced Calzada, Predicador del Rey Nuestro Señor y su Censor de Libros, etc.* En Madrid, en la imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1769-1770, 2 vols. El padre Rodríguez Morzo tradujo asimismo otro de los más célebres escritos antivoltarianos, *Los errores históricos y dogmáticos de Voltaire*, Madrid 1771-1772, del abate Claude-François Nonnotte.

en sus acciones. Vivo hasta el extremo, con un ardor que vá, y viene, que centelléa, y deslumbra. Un hombre de tal constitucion, no puede dexar de ser valetudinario, y la bayna consume la hoja, ò la espada. Alegre por complexion, sério por estudio, abierto sin franqueza, politico sin finura, sociable sin Amigos; gusta del Mundo, y le aborrece. Por la mañana Aristarco, y Diógenes por la tarde. Ama la Grandeza, y desprecia los Grandes. Es afable con estos, y sevéro con sus iguales. Empieza la conversacion en politica, la sigue con frialdad, y concluye con enfado. Gusta de la Corte, y se cansa de ella. Sensible sin aficion, voluptuoso sin pasion; nada tiene por eleccion, y lo tiene todo por inconstancia. Racionador sin principios, tiene accesos, como la locura de muchos. El entendimiento perspicaz, la voluntad injusta; piensa de todo, y de todo se burla. Sabe moralizar sin costumbres: vano hasta el exceso; pero mucho mas interesado: trabaja menos por la reputacion que por el dinero; tiene hambre, y sed. Se dá priesa à trabajar, para darse priesa à vivir. Nació para disfrutar, y solo gusta de recoger. Este es el hombre, veámos el Autor.

Nacido Poeta, los versos le cuestan muy poco: esta facilidad le daña mucho: abusa de ella, y nada dá completo. Escritor facil, ingenioso, elegante: despues de la Poesía, su destino debia ser la Historia, si él pudiera profundizar, y estarse à la verdad. Ha querido seguir el método de Bayle, y le copia censurandole. Se ha dicho, que para encontrar un Escritor sin pasion, y sin prevenciones, era necesario que no tuviese ni Patria, ni Religion: sobre este pie *Voltaire* camina muy de carrera à la perfeccion. No se le puede motejar de Partidario de su Nacion; al contrario, se le encuentra una tema parecida à la manía de los viejos, que ponderan siempre lo pasado, y están disgustados de lo presente. *Voltaire* se quexa continuamente de su País, censurandole todo, y elogiando con exceso todo lo que está à mil leguas de él. Por lo tocante à Religion, se sabe, que no tiene, ni reconoce alguna. Tiene mucha literatura estrangera, y Francesa, y de ésta erudicion vária, que es de la moda de hoy, Politico, Physico, Geometra, es todo lo que quiere; pero siempre superficial, y sin profundizar cosa alguna. Sin embárgo, es menester un entendimiento muy sutil, y despejado para desflorar, cómo el lo hace, todas las materias. Su gusto es mas delicado que seguro. Satyrico ingenioso, mal Crítico, tiene aficion à las Ciencias abstractas, pero se interna poco en ellas: se le hace cargo de no estar jamás en un médio razonable. Unas veces Philantropo, y otras Satyrico excesivo. Para decirlo todo en una palabra: *M. de Voltaire* pretende ser un hombre extraordinario; y à buen seguro, que lo es. *Non vultus, non color unus* ¹⁰.

El texto reproducido por Guyon y traducido al castellano corresponde a la primera versión del retrato, aunque no en su forma más

¹⁰ *El Oráculo*, op. cit., I, pp. XIX-XX.

antigua, sino que procedería de una versión posterior, como demuestran las distintas variantes.

Así, falta de esta versión española una frase del inicio del retrato: « Je parle à un naturaliste, ainsi point de chicane sur l'observation ». La referencia a Aristipo, junta a Diógenes, es sustituida por la hecha a Aristarco. Si en la versión original se lee « Pour la religion, on voit bien qu'il est indécis à cet égard. Sans doute il serait l'homme que l'on cherche sans un petit levain d'anti-jansénisme un peu marqué dans ses ouvrages », la utilizada por Guyon da en castellano: « Por lo tocante à Religion, se sabe que no tiene ni reconoce alguna ». A estas variantes podrían añadirse algunas faltas de traducción, por ejemplo, « il ne tient à rien par choix et tient à tout par inconstance », que el padre Rodríguez Morzo traduce por « nada tiene por elección ... ».

Tales variantes demuestran claramente que el texto conocido por Guyon y el utilizado por el traductor italiano son el mismo. La única diferencia estriba en la ausencia, en el texto italiano, del « Non vultus, non color unus » de Virgilio (*Eneida*, VI, 47), puesto a modo de epílogo. Tales coincidencias vienen a echar por tierra la hipótesis de la originalidad del traductor italiano respecto del texto francés, en la que insiste John Pappas ¹¹. Quien realizó la versión italiana no imprimió en absoluto su huella: se limitó a plasmar las ideas del texto francés, aunque de un texto que no es precisamente el más antiguo.

El otro retrato en castellano, que ha permanecido inédito hasta ahora, se halla manuscrito en la Biblioteca Nacional y es el de referencia al inicio de este artículo. Su título es: *Caracter hecho por el Rey de Prusia, y se ha insertado en los Magazines de Londres, año de 1759, traducido del Ingles*. Consta de dos hojas, con letra de la segunda mitad del siglo XVIII y carece de nombre de traductor y de fecha. Su texto es el siguiente ¹²:

¹¹ Cf. J. Pappas, *Supplément à « Un portrait inconnu de Voltaire »*, op. cit.: « On y trouve des modifications substantielles qui paraissent voulues et qui reflètent donc une attitude personnelle envers Voltaire de la part du traducteur italien » (p. 301).

¹² En la transcripción del ms. 18.579-5 de la B. Nacional he respetado la grafía del original, con la única salvedad de haber desarrollado las abreviaturas.

«La estatura de Monsieur de Voltaire, es un poco maior que la de los hombres de mediano cuerpo: es delgado en extremo, y de una complexion adusta, calida, y atraviliaria. Su semblante es macilento, de aspecto ardiente, y penetrante; y en los ojos se le vè una vivacidad maligna. El mismo fuego que anima sus obras, se descubre en sus operaciones, que por mui vivas parecen ridiculas y absurdas. Propiamente es un Meteoro, que va, y viene a todas partes con un movimiento rapido, y continuo; y con una luz viva, que deslumbra los ojos. Un hombre de esta complexion no puede menos de ser enfermo, porque digamoslo assí, la oja de la espada se come la vayna. El es alegre por naturaleza, grave por artificio, avierto sin ser franco, político sin reserva, soziable sin tener amigos. Conoze al Mundo, y se le olvida: por la mañana es Aristippo, y por la noche Diogenes. Amigo del fausto, desprecia al mismo tiempo à los Grandes que le gastan. Su trato con los superiores es facil, con los iguales constreñido: a la primera vista político, luego frio, y despues contencioso. Ama la corte; pero se cansa pronto de ella: es sensible a la amistad sin tener amigos, y voluptuoso sin tener pasiones. A nada se entrega por eleccion y a todo por capricho: y como raciona sin principios ciertos, y fijos, padeze su razon accesos semejantes à la locura en otros. Su entendimiento es esmerado; pero su corazon corrompido. De todo piensa, y de todo haze burla. Livertino sin complexion propia para los deleites, suele moralizar sin tener ninguna Moral propia. Su vanidad es excesiva; pero su codicia maior que su vanidad; y por esta razon, escribe menos con el animo de adquirir fama, que dinero. Escribe con rapidez por adquirir con rapidez: y con la misma gasta lo que tiene, y lo que no tiene Tal es el hombre y tal es el escritor.

No ay Poeta a quien los versos le cuesten menos trabajo; pero esta misma fazilidad le es dañosa, porque abusa de ella. Como el trabajo entra en poca parte en sus obras, àun esa poca quiere que les falte; y por esta razon quasi todas sus composiciones son imperfectas. Sin embargo de ser Poeta fazil, ingenioso, y elegante, su excelencia principal, seria la Historia, si se contuviera en las criticas, y se contentara con las reflexiones, y los Paralelos, en los que no obstante algunas vezes ha sido afortunado. En su ultima obra, ha imitado el modo de Pedro Bayle; y aun censurandole, le ha copiado. Dizese comunmente que para escribir la Historia sin pasion, ni preocupaciones es preciso no tener Religion, ni Patria: y en este sentido, no hay duda que Monsieur de Voltaire ha echo grandes progresos hacia la perfeccion. No se le puede acusar, de que favoreze mucho à su Patria; àl contrario parece disgustado Monsieur Voltaire de su propia Nacion, y se desaze en alavanzas de las que distan mil leguas. Su Religion es evidente que esta todavia indeterminada y fuera sin duda el Ente neutro, è imparcial tan propio para autor, a no sèr por la parcialidad que se le conoze contra los Jansenistas. Voltaire posee mucha literatura francesa y estrangera, y no le falta aquella erudicion mixta que està de moda el día de oy. Es Estadista, Naturalista, Geometra, y quanto se le antoja sèr; pero es superficial en todo, porque no alcanza à ser pro-

fundo. No obstante se ha de confesar que le seria imposible lucir en todas estas diversas materias, a no tener un Genio summamente vivo. Su gusto se deve llamar delicado, con mas propiedad que justo. Satyrico ingenioso, interprete voluntario, crítico malo, àma dar las contradicciones que han producido los tiempos, y los hombres; y es poco instruido en las Ciencias abstractas. La imaginativa es la que en el gobierna mas; y lo que se deve estrañar infinito, que al mismo tiempo le falta la invencion. Con razon se le acusa de que continuamente se pasa de un extremo à otro, tan presto Philantròpo, como Misantròpo, ya adulador excesivo, ya satírico mordicante, que quiere à los hombres por la mañana, y los aborrezze por la tarde. Si esta adornado de buenas qualidades para los favores del amor, su empleo en esta parte es la Putería. En una palabra, Voltaire quiere que le tengan por un hombre extraordinario; y es preciso confesar, que es un hombre que sobresaie mucho de lo ordinario ».

El simple cotejo de este texto y el de la versión inglesa muestra la gran semejanza entre ambos. Existen, con todo, algunas diferencias que conviene señalar. Así, el pasaje «Escribe con rapidez por adquirir con rapidez; y con la misma gasta lo que tiene, y lo que no tiene» es algo distinto en el original («He is haste to work, that he may be in haste to live; he was made to enjoy, and he determines only to hoard»). Más abajo, al referirse a las relaciones entre Voltaire y su patria, el traductor español ha omitido el siguiente pasaje: «he appears on the contrary to be infected with a species of madness somewhat like that of old men, who are always extolling the time past, and bitterly complaining of the present». Los apelativos «an ingenious satyrst, a bad critic, and a dabler in the abstracted sciences» se amplían notablemente en la versión española, añadiendo una nueva idea, la de ser un personaje contradictorio («àma dar las contradicciones que han producido los tiempos y los hombres»). Finalmente, el traductor español ha introducido un aspecto que no se halla en el original, el amoroso, aunque juzga en él muy desfavorablemente a Voltaire: «su empleo en esta parte es la Putería»¹³.

Las variantes que aparecen en la versión española son, pues, poco relevantes, a excepción de estas dos últimas innovaciones, la

¹³ Curiosamente, se insiste en este aspecto en un anónimo soneto que, en sus versiones italiana y española, se conserva manuscrito en la Biblioteca de Catalunya (ms. 62, hh. 492-493), titulado *Al arribo de Volter à los Infernos*, que termina con el verso «calla y paga tu mal, hombre el mas Puto ».

relativa a las contradicciones de Voltaire, que es como el resumen de lo que se ha dicho a lo largo del retrato¹⁴, y la relacionada con su actividad en el campo amoroso.

Francisco Lafarga

¹⁴ Las contradicciones de Voltaire fueron explotadas por buena parte de la crítica antifilosófica, especialmente por Antoine Sabatier de Castres en el artículo dedicado a Voltaire en sus *Trois siècles de la littérature française*, Amsterdam-París 1772. Esta obra tuvo amplia difusión en España gracias a la adaptación que de parte de ella hizo Francisco M.a de Silva, pseudónimo del duque de Almodóvar, con el título *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, Madrid 1781. Cf. sobre el particular mi artículo *La difusión de Voltaire en España en el siglo XVIII: algunos intermediarios*, in «1616 (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada)», 1 (1978), pp. 132-138.

LA SPAGNA DI RAMALHO ORTIGÃO

Chi si è occupato, intenzionalmente o di passaggio, dell'interessamento di Unamuno per i Paesi da lui visitati, o di lui in senso generale, ha di solito sottolineata la differenza delle sue reazioni, a proposito di Spagna e Portogallo da una parte e di tutti i rimanenti Paesi (Inghilterra, Germania, Francia, Italia, ecc.) dall'altra: nei Paesi della Penisola Iberica vede e sottolinea l'uomo-uomo, negli altri l'uomo-nazione, come, per esemplificare con l'Italia, la vede in Carducci e Leopardi più che nel suo popolo, nel suo paesaggio, nel suo spirito. E l'equiparazione di fatto del Portogallo alla Spagna rientra nell'eccezionalità dell'interessamento di Unamuno per il Paese confinante col suo, interessamento che fa di lui «el hombre que más amó a Portugal de cuantos nos ha dado la historia de España»: è la conclusione a cui è giunto il maggiore studioso dell'argomento, Julio García Morejón¹, conclusione da condividere senz'altro.

E si sa quali sono stati gli scrittori portoghesi con cui egli ebbe maggiori contatti, da Guerra Junqueiro a Eugénio de Castro, da Teixeira de Pascoaes a Fidelino de Figueiredo²: scrittori illustri, divenuti suoi amici anche dal punto di vista umano, al nome e all'opera di più d'uno dei quali egli avrebbe facilitato la conoscenza e l'entrata in Spagna, come all'Eugénio de Castro del poema *Cons-*

¹ Si cita dalla p. 84 del volume *Unamuno y Portugal* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964).

² Riguardano meno questa esposizione le personalità anche o esclusivamente politiche con le quali le circostanze misero a contatto in Portogallo Unamuno, da Sidónio Paes — che definisce «militar y catedrático» —, col quale ha incontrato nel 1914, ad António Ferro, che nel 1935 invita anche lui fra la trentina di scrittori e studiosi di tutto il mondo, da Pirandello a Valery, da Maeterlink a Ribeiro Couto, da Mauriac a E. R. Curtius e a Jules Romain, nonché Ramiro de Maeztu e Wenceslau Fernández Flores dalla Spagna, in occasione delle feste commemorative della fondazione di Lisbona.

tança alla cui traduzione spagnola (di Francisco Maldonado, Madrid 1913) Unamuno premette un prologo, così come fa per la traduzione spagnola del *São Paulo* di Teixeira de Pascoaes.

Su uno di questi amici, Fidelino de Figueiredo (1888-1967), mi pare il caso di richiamare qui sia pure di passaggio un'attenzione particolare, e per due motivi ben diversi fra loro ma meritevoli di essere tenuti egualmente presenti. Il primo è l'ansia interiore che accomuna i due uomini, ansia pur vissuta da ognuno dei due a modo suo: è un'analogia drammaticamente umana che non per niente ha anche ispirato un altro lavoro specifico al García Morejón, le pagine di *Dos coleccionadores de angustias - Unamuno y Fidelino de Figueiredo* (São Paulo 1967). Il secondo è che fra gli amici portoghesi di Unamuno il Figueiredo è senza dubbio quello che si sente più attratto dalla Spagna, nella varietà e ampiezza dei problemi che riguardano i rapporti fra i due Paesi: un erede quasi dei grandi uomini della cosiddetta generazione del '70 (da Antero de Quental a Oliveira Martins), che avevano vissuto in forma drammatica e con intuizioni preveggenti quelle che a loro erano apparse la necessità e l'urgenza di un avvicinamento fra i due Paesi, fino a un'unione intravista sotto una forma federativa. Ne è documento il ricco insieme di libri, saggi, articoli e recensioni, che vanno dal 1915 fin quasi alla morte, con cui il Figueiredo ritorna continuamente sul tema sentitissimo dei rapporti fra i due Paesi, alla luce delle realtà del passato e del presente³.

* * *

Nell'intervallo di tempo che grosso modo si frappone fra le campagne (se così ci si può esprimere) ad alto livello storico e culturale di Antero de Quental e di Oliveira Martins prima, e di Fidelino de Figueiredo poi, si occupa esplicitamente della Spagna, a modo suo — un modo interessante dal punto di vista umano non meno che da quello letterario —, lo scrittore portoghese di primo piano al quale curiosamente non ha prestato attenzione Unamuno,

³ Sulla traduzione spagnola di *As duas Espanhas*, pubblicata dall'Università di Santiago di Compostella, Unamuno ha scritto nel quotidiano madrilenno «Ahora», in data 16-4-1933: tale recensione è riprodotta alle pagine 1073-1077 del t. VIII delle sue *Obras completas* a cura di Manuel García Blanco (Madrid, Afrodísio Aguado, 1958).

e alle cui pagine sulla Spagna non risulta che si sia data l'importanza che meritano, sia agli effetti del loro valore intrinseco sia a quelli del loro significato nel corso dei diseguali rapporti fra i due Paesi: José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915). Fra i più giovani della generazione del '70 (più giovane di lui è solo uno dei più vicini a Unamuno, Guerra Junqueiro, 1850-1927), al quale si attribuisce l'iniziativa della costituzione in Lisbona, fra il 1887 e il 1888, di quella società «inter amicos» che sarebbe passata alla storia culturale nazionale con la qualifica di «Vencidos da Vida», e allo stesso tempo uno dei cinque di quella specie di direttorio letterario che appunto propugnò le idee del cosiddetto realismo (Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro, con lui), Ramalho Ortigão non risulta avere interessato Unamuno. È presente nella sua biblioteca non più che con le pagine di *O culto da arte em Portugal* (1896) e del «feuilleton» *O Rei Dom Carlos o Martirizado* (1908) (opere non certo fra le principali e piuttosto di studioso — anzi di studioso di arte più che di letterato —); è menzionato una sola volta, e non più che casualmente, come «critico cultissimo» (a proposito del romanziere Camilo Castelo Branco), qualifica buttata lì da Unamuno di passaggio proprio nelle pagine del saggio che più rivela la sua eccezionale familiarità con gli scrittori portoghesi del tempo — su ognuno dei quali si intrattiene a lungo ed esprime giudizi personali ma che rispondono anche a rara conoscenza di quelli portoghesi —, *La literatura portuguesa contemporánea*⁴.

L'attenzione di Ramalho Ortigão per la Spagna rientra nella sua sete inesauroibile di conoscenza del mondo, che ha ispirato una parte notevole della sua opera letteraria, al di là del documento notoriamente più interessante di essa, il mensile che pubblicò dal 1871 al 1882 e dal 1887 e 1890, «As Farpas», e infine, fra il 1911 e il 1915, le «Últimas Farpas»⁵. Lo scrittore è continuamente in giro per l'Europa: nel 1883 è in Olanda (*A Holanda*, 1885), nel 1887

⁴ Tale saggio fa parte della raccolta *Por terras de Portugal y de España*, ripubblicata alle pagine 351-597 del tomo I delle già ricordate *Obras completas* di Unamuno: è alle pagine 359-366 (la citazione da Ramalho Ortigão è alla pagina 363).

⁵ All'edizione integrale pubblicata fra il 1944 e il 1949, con premessa di Augusto de Castro, si sono affiancati due volumi di «Farpas esquecidas» (Lisboa, 1946-47) e il volume di «Últimas Farpas» (Lisboa, 1946).

è in Inghilterra (*John Bull e a sua ilha*, 1887), in altri anni è in altri Paesi. Ma più spesso è in Spagna: lo conferma fra l'altro il fatto che dei due tomi che raccolgono le pagine di *Pela terra alheia*, il primo è tutto dedicato al Paese vicino⁶.

Tale tomo di *Em Espanha*⁷ è costituito da scritti raggruppati in tre momenti, riferendosi quelli del primo a un soggiorno a Madrid nel 1881, quelli del secondo e del terzo ad altri due del 1892 (a giugno e a dicembre): *O Centenário de Calderón em Madrid* è alle pagine 25-122; «*Siestas*» de Madrid alle pagine 123-192; *A Rainha* alle pagine 193-199.

* * *

L'inizio del primo di questi viaggi è datato «Maio de 1881»: chi legge è subito introdotto nel tono scanzonato consueto allo scrittore, di vedere le cose, i fatti, le persone e di giudicarle alla luce di uno spirito vigile, e di solito distaccato, fra lo scettico e l'ironico. E se ne deduce subito una conferma dello stato d'animo, oltre che di Ramalho Ortigão, dei suoi compagni della generazione portoghese del '70, nonché degli uomini della cultura e delle convizioni europee del momento: la credenza nell'inevitabile prevalere, ormai, della scienza sulle esigenze interiori dello spirito. Lo scrittore infatti, prendendo come spunto i pellegrinaggi a Santiago di Compostella che hanno caratterizzato la vita peninsulare di tanti secoli, e riferendosi al presente, commenta:

«Extinta nas consciências a corrente religiosa era preciso criar um novo estímulo da fé, para que a humanidade não sofresse, com a perda das suas doces crenças de muitos séculos, uma amputação fatal ao destino progressivo do mundo» (p. 28);

le esposizioni universali, i congressi scientifici e letterari, le feste commemorative dei grandi uomini

⁶ Il tomo II raccoglie pagine dedicate all'Argentina, alla Francia, alla Germania, all'Italia.

⁷ È il primo tomo dell'edizione delle *Obras completas* di Lisboa, 1949. Alle pagine dedicate alla Spagna precedono 16 pagine di una divagazione (*Sobre as águas do mar*) che è uno spassoso ricordo di un viaggio per mare da Lisbona a Le Havre, in presenza delle ... reazioni diverse dei passeggeri al mal di mare.

«são um fenómeno da fé, não já da fé eclesiástica, mas da fé na ciência, no destino progressivo do espírito, e na solidariedade humana» (ivi).

In tale spirito lo scrittore vede le commemorazioni di Calderón in corso in Spagna: e se ne vale anche per ripetere il lamento suo e dei suoi colleghi portoghesi, secondo i quali il «siglo de oro» della penisola è stata la causa della sua successiva decadenza:

«Calderón, discípulo dos jesuítas, padre fanático, capelão honorário de Felipe IV e poeta da sua corte, exprime fielmente na sua obra, nos seus *autos sacramentais* e nas suas comédias de *capa e espada*, o espírito do seu tempo» (p. 30);

un Calderón che «não é un dissidente como Cernantes, nem um profeta como Camões», che «é o dramaturgo da monarquia e da igreja, o poeta oficial, o panegirista estipendiado do Rei e do Santo Ofício» (ivi). Appioppando dunque ripetutamente a Calderón l'etichetta di fanatico discepolo dell'Inquisizione, la sensibilità estetica di Ramalho ne riconosce comunque la genialità, che lo ha liberato «da seita e do partido em que se tinha ajuramentado o áulico, o jesuíta e o padre», (p. 31), ben degno pertanto di essere commemorato anche nel secolo XIX.

L'entrata in Spagna per Badajoz (il 23 maggio di quell'anno 1881) ha impressionato lo scrittore per la tristezza e l'aridità dell'Estremadura, che trova ancor maggiori di quelle dell'Estremadura portoghese, e che si ripetono poi in Castiglia, tanto da chiedersi chi mai vada a messa nelle chiese addormentate in quel deserto dai tempi di Filippo II; non vi trova tracce neppure dei mulini a vento di Don Chisciotte; e si sorprende a pensare perché mai i rarissimi villaggi della Nuova Castiglia che attraversa abbiano nomi diversi l'uno dall'altro, tutti eguali come sono.

Varie considerazioni suggerisce allo scrittore l'arrivo a Madrid. È una città dove

«nem uma única chaminé de fábrica empenachando de fumo o grupo da casaria [...] É um vasto acampamento, a que serve de centro o palácio do rei, cercado pela sua corte, pelos seus padres, pelos seus funcionários civis, pelos seus bobos e pelos seus fãmulos» (p. 39).

Si avverte però una certa frettolosità, se non la si vuol chiamare contraddizione, nelle reazioni di Ramalho al cospetto di Madrid, giacché dopo quanto ha detto sottolinea i grandi sviluppi materiali

che contrastano con l'impressione che aveva avuta in una precedente visita di dodici anni prima: è una considerazione che interessa, in quanto lo scrittore se ne vale per deprecare l'avvento — che constata — di un'influenza francese di gusto e di arte, a danno della «*feição espanhola*» della città, influenza controbilanciata comunque fortunatamente dalla fedeltà del popolo a se stesso:

« O povo, esse, tanto nos bairros velhos como nos bairros novos, mantém intactos os seus velhos costumes, os seus princípios, as suas virtudes » (p. 43).

Ed è uno spunto da tenersi presente, per la categorica presa di posizione dello scrittore in elogio del «*proletário espanhol*», a proposito del quale aggiunge che «*na linguagem tem a mesma pompa e a mesma altivez que se lhe revela na figura*» (p. 45).

E dall'assoluta ignoranza che Ramalho constata nella gente modesta di Madrid a proposito di Calderón (perfino del nome del poeta) gli viene un rammarico per la Spagna, che non abbia tempestivamente preparata l'atmosfera di commemorazione del poeta, contrariamente a quanto ha saputo fare il Portogallo l'anno prima a proposito del terzo centenario della morte di Camões: lo scrittore prende però nota allo stesso tempo che è popolare in Spagna il nome di Cervantes non meno che quello di Camões in Portogallo. E ci sono intanto aspetti della vita madrilenica che gli permettono di sbizzarrirsi con la consueta aria scanzonata, come l'invito fattogli di assistere a un Congresso Internazionale di Abolizionisti che avrebbe dovuto celebrarsi al Teatro Reale con Victor Hugo come presidente: i partecipanti si devono essere aboliti da soli — aggiunge —, dato che, presentatosi, altri non ha trovato che «*o porteiro, que jantava tranquilamente comendo em família o seu puchero*» (p. 47).

Nelle considerazioni che le visite al Museo del Prado suggeriscono a Ramalho vien fatto di vedere la somma di due fattori: la consueta ammirazione di ogni visitatore di quel museo e il forte interesse di questo scrittore portoghese anche per le arti figurative. Entrare al Prado

« á na arte um facto tão importante, como é na religião o entrar no Santo Sepulcro em Jerusalem » (p. 51);

ed elencati gli inconvenienti che gli stranieri può darsi che incontrino in Madrid (cucina, clima, delusione del Manzanares, insuffi-

cienza di alberghi, trucchi nei conti, ladri, danaro falso), lo scrittore commenta che essi stranieri «*não terão direito de pedir nenhuma outra coisa a Madrid*» (p. 49) avendo a disposizione il Prado. Qui gli è buona l'occasione per mettere per iscritto la propria visione dell'arte:

« Pela expressão profunda que imprime nos factos, ela é a suprema suscitadora das ideias e dos sentimentos, de que a ciência faz as doutrinas e de que a filosofia faz os sistemas que governam o mundo » (p. 52).

Ma non è tutto:

« A pintura antiga é-me em geral antipática: em primeiro lugar, porque é antiga, o que é meio caminho andado para ser morta; e em segundo lugar, porque é respeitada » (ivi).

è come dire che l'arte in sé e la valutazione di essa sono terreno mobilissimo, guai se ci si fossilizza (esemplifica il danno arrecato all'arte da valutazioni che si tramandano per pigrizia da parte di «*caturras professores de estética e inglesas velhas*» con questo giudizio su Raffaello:

« Oh! como eu fui feliz a primeira vez que vi o *divino Rafael*, em o achar sinceramente, cordialmente, do fundo da minha alma, um belo e sublime sensaborão? » (p. 53).

Ma sono modi di vedere che implicitamente contribuiscono a esaltare ulteriormente la pittura spagnola, sottolineata in primo luogo in Goya «*pintor da força*» e in Velázquez «*pintor da vida*»: «*as duas mais poderosas forças artísticas que ainda produziu a Natureza*» (ivi). E Ramalho ci offre una sintetica ma plastica interpretazione di un Goya dotato di una forza rappresentativa che, nelle sue caratteristiche, di lui fa «*na arte o precursor do niilismo na revolução social*» (p. 55), e una particolareggiata descrizione dei quadri di Velázquez dato che

« só pela enumeração detalhada dessa obra tão vasta e tão complexa se pode dar uma ideia do que é Velasquez, o pintor único, que à mais perfeita e imaculada execução técnica reúne uma concepção tão ampla, que verdadeiramente se pode chamar à sua obra a *Comédia Humana* do século XVII. Velasquez é o Balzac da pintura » (p. 59):

una pittura, quella spagnola nel suo complesso, sufficiente per com-

pensare l'immobilità — se così è — in politica, in letteratura, in filosofia sociale, del popolo di Spagna.

* * *

La parte quantitativamente e qualitativamente più sostanziosa delle pagine dedicate da Ramalho alla propria permanenza a Madrid rievoca le feste commemorative di Calderón, che gli servono comunque anche per abbondanti divagazioni degne di nota dal punto di vista letterario non meno che da quello umano; divagazioni ispirate a un palese stato d'animo di persona che si diverte e intende divertire.

Il primo episodio che offre al lettore è quello della «velada» calderoniana dell'Ateneo, «o primeiro dos centros científicos de Espanha» (p. 60); gli è annunciato da tutti e nei modi più svariati, come piatto forte della serata, il discorso dell'eminente uomo politico (che giunse ad essere capo del governo — si sa — nel 1905) Segismundo Moret y Prendergast, discorso tenuto in presenza di ogni genere di autorità politiche e culturali, da Echegaray agli attori Rafael e Ricardo Calvo, oltre che al capo del governo del momento. Appare evidente il gusto che Ramalho si prende nel riferirne:

«Cada uma das proposições do seu discurso vem em cima de um andor ou debaixo de um pálio, caminhando sobre rosas desfolhadas, entre o fumo dos incensórios, ao som das charamelas. Os seus períodos têm uma amplidão enorme, de um fôlego titânico. Nunca vi períodos assim. Falta a respiração para os ouvir, e a cada ponto final a gente abre a boca para respirar, como se emergisse de um mergulho mortal em um mar sem fundo. Dá o pasmo e deve dar ao mesmo tempo as dilatações da aorta, uma eloquência destas. O orador, verdadeiro homem-peixe prodigioso da piscina retórica, parece inteiramente inacessível aos insultos da asfixia pela imersão no verbo» (p. 62).

E che a Ramalho il discorso apologetico del cattolicesimo di Calderón che ha udito appaia prodigio di «piscina retorica» ci è confermato dal suo commento finale dove, sottolineato il trionfo dell'oratore, aggiunge:

«não há em todo o discurso do laureado tribuno nem uma só palavra de crítica ou de análise científica que arrefaça essa poesia sentimental do entusiasmo, produzido pelas inigualáveis sonoridades retumbantes do lugar comum» (p. 63).

All'ironia dell'uomo di lettere si aggiunge poi quella dello scettico: la frase finale dell'oratore («Os centenários servem para nos demonstrar que é eterna no fundo do nosso ser a alma que nos foi comunicada como uma *chispa divina*»: ivi) gli suggerisce quanto segue:

«Esta frase foi em todo o discurso a que mais me sensibilizou. Porque eu estava corajosamente preparado para todas as surpresas que me destinasse a metafísica no solo espanhol, menos para a de ver aduzir os centenários como uma das provas da imortalidade da alma» (pp. 63-64).

Invitato due giorni dopo (è il 25 maggio, giorno della morte del poeta) ad assistere alla messa nella chiesa di San José, per pregare per l'anima di Calderón, si domanda come mai si sostituisca un *alleluia* con un *De profundis* (secondo Ramalho ecco la conclusione:

«Bastante expressiva esta cerimónia a que só foram fiéis até o fim dois devotos: o patriarca das Índias e o poeta, o primeiro na sua qualidade de patriarca e o segundo na sua qualidade de morto» — p. 71 —);

e il fatto gli suggerisce una lunga meditazione, infastidita se non sempre indignata, su quella che gli appare l'opportunità che gli uomini si decidano a scegliere fra i due poli del dilemma:

«Ou estamos na fé das revelações apocalípticas ou estamos na razão dos factos observados. Ou vivemos na civilização ou vivemos na teologia» (p. 70).

È una considerazione di carattere generale che gliene suggerisce una di carattere particolare riferita alla Spagna:

«Pelos suas aspirações a Espanha está no século XX; pelas suas crenças ela está apenas no século XVIII. Daí a sua imobilidade» (ivi).

E nella descrizione del ballo a sera al Palazzo del Comune si attarda fra l'altro sull'arrivo dei sovrani (si tratta di Alfonso XII e di Maria Cristina) e delle infante Isabel ed Eulalia. La regina è «alta, loira e tem o tipo fisionómico geralmente conhecido pela fórmula *cara de boa senhora*» (p. 73); il re ha l'aspetto «de um jovem *clubman* mediocrementemente satisfeito e problemáticamente feliz» (ivi): un «re di Spagna» del quale si attarda a descrivere i beni nonché il modo di vivere, ma che gli appare

«exercer sobre a imaginação espanhola um prestígio muito menos considerável do que aquele que o envolvia quando, há duzentos anos, ele ia assistir a um auto-de-fé» (p. 75);

un re comunque che secondo Ramalho si rende conto dell'indifferenza popolare nei suoi riguardi dato che gli dà l'impressione

«de um Rei assaz intimamente convencido de que chegou ao período córneo da sua evolução a dureza do ofício em que o matricularam» (p. 77),

stato d'animo che per analogia richiama allo scrittore portoghese la definizione, della professione monarchica, data a suo tempo da Don Pedro V re del Portogallo: il «duro ofício de reinar».

Anche del corteo degli studenti dell'Università alla Piazza d'Oriente del giorno dopo Ramalho dà una descrizione particolareggiata (non manca un accenno tauromachico, «ao espada Frascuelo e a Gallito Chico»), senza tralasciare il naturale richiamo ai quattro studenti che rappresentano quattro Facoltà dell'Università di Coimbra. Segue poi — e rientra nell'interesse dello scrittore per l'arte — una lunga descrizione dell'esposizione retrospettiva di Arte Ornamentale promossa dalla nobiltà madrilena, che permette di vedere raccolto un tesoro artistico proveniente dai più diversi palazzi patrizi⁸; un'iniziativa che suggerisce a Ramalho un confronto fra il rispetto della nobiltà spagnola per le proprie tradizioni familiari e l'indifferenza di quella portoghese, i cui documenti d'arte e di prestigio sono andati spesso a disperdersi nelle aste o nei pegni.

⁸ È di fatto molto interessante il materiale di cui parla Ramalho, che si ferma anche sui manoscritti esposti, dalla Bibbia in volgare — stupendamente miniata — del 1430 del duca d'Alba al «Devocionário» pure del secolo XV — prestato dal re — che appartenne ai Re Cattolici, via via fino all'album di disegni del portoghese Francisco de Holanda aperto su ritratti di Michelangelo e di Paolo III. Allo stesso tempo non c'è da sorprendersi che neppure in questa occasione Ramalho resista alla tentazione di una battuta: presentando come gloria di quest'esposizione la collezione d'armi (a cominciare dalla spada del primo duca d'Alba e del bastone di comando del vicecapitano generale del regno di Napoli nel 1599, Fernando de Castro conde de Lemos), getta acqua sul fuoco dell'elogio all'iniziativa della nobiltà madrilena concludendo con la precisazione che egli preferisce i nomi dei personaggi della storia o della letteratura (da Gabetta a Michelet) a quelli delle famiglie aristocratiche che ha elencato; e che ancor più preferisce, a tale esposizione di arte, la propria collezione personale di bastoni, certamente più utili, per difendersi, che le spade del duca d'Alba...

Il giorno dopo, il 27 maggio, mentre la delegazione portoghese è al suo posto nella calle Claudio Coello per la sfilata «calderoniana», uno dei suoi componenti, il professor Henrique Midosi, è riconosciuto da un collega spagnolo, Mariano Morroll, che invita lui e tutta la delegazione a salire a casa sua, piena di colleghi e di scrittori; e Ramalho si diverte a far commenti sull'animatissima discussione che si intavola immediatamente fra gente che non si conosceva:

«Decididamente, portugueses e espanhóis somos a gente mais expansiva, a mais expansiva, a mais faladora e a mais eloquente do mundo. Por isso também somos os povos mais atrasados da Europa. Reduzimos todos os problemas a exercícios de estilo, e dissolvemos todas as questões em retórica» (p. 95),

con poi un'ulteriore precisazione di confronto fra i due popoli:

«Os espanhóis são hoje mais eloquentes que os portugueses, porque são mais metafísicos, e não há nada que melhor se alie com uma arte atrasada do que uma filosofia antiga» (ivi)

(e gli spagnoli della riunione restano infatti sorpresi delle «ligeiras afirmações positivistas» di un illustre portoghese presente, Consigliere Pedroso).

In vena di confronti fra i due popoli, lo scrittore prosegue in tal senso. Al carattere palesemente più storico e artistico del corteo spagnolo per Calderón (di popolare in esso c'è solo un carro di fabbri, che battono i martelli sull'incudine al suono del coro de *Il Trovatore* di Verdi suonato da una fanfara che lo segue...) si oppone, nel suo ricordo, quello più patriottico e civico del corteo portoghese per Camões; è comunque un confronto inserito in una lunga, plastica, entusiastica presentazione del corteo stesso, descritto nel suo passaggio di tanti e tanti carri, fra i quali impressiona particolarmente lo scrittore quello della Marina, che riproduce la galea capitana che portò in Italia l'imperatrice Margherita d'Austria, figlia di Filippo IV:

«Como manifestação de arte ornamental, e como ressurreição pitoresca e histórica da época de Calderón, a procissão espanhola é um dos mais belos e dos mais perfeitos espectáculos que se podem ver» (p. 97).

S'intende che attira Ramalho in primo luogo ciò che nel corteo riguarda direttamente Calderón, come, fra i tanti stendardi, i sessanta del teatro spagnolo portati da altrettanti attori e aventi i titoli di

opere del drammaturgo; insomma una volta tanto Ramalho si abbandona all'emozione suscitataagli dall'importanza, dalla ricchezza, dalla sontuosità nonché dal significato di tale manifestazione:

« Em trânsito pelas ruas de Madrid, entre os regimentos em alas, ao som de uma infinidade de músicas, o aspecto desta procissão era verdadeiramente fantástico — um mundo de mágica, uma enorme sinfonia viva desfilando num deslumbramento de cor » (p. 108).

Il giorno dopo, il 29 maggio, l'attenzione di Ramalho si trasferisce altrove. Essere a Madrid gli implica l'obbligo di parlare dei tori e delle donne spagnole, per il quale ultimo fine comincia con l'andare a passeggiare al Prado, che è — così si esprime — il Bois de Boulogne della capitale di Spagna. Essendo, la reputazione delle donne spagnole, quella di essere belle

« ela é efectivamente a mulher bonita, segundo a concepção clássica da beleza: segundo Longino, segundo Quintiliano e segundo as criadas de servir »: p. 109),

Ramalho si indugia in una descrizione particolareggiatissima sugli elementi di tale bellezza, dopo di che viene la botta consueta:

« As caras das espanholas são como a letra das inglesas, todas da mesma forma » (p. 110), « e não só na forma e na expressão das fisionomias elas têm caracteres colectivos e comuns. É também na *toilette*, no modo, no timbre da voz, no diapasão do riso » (p. 112):

modo di ridere che gli aveva fatto vincere una scommessa, al Café Inglés di Parigi, avendo sostenuto — al sentir ridere una donna dal locale accanto a quello dove si trovava con amici —, che quella donna era una spagnola... Parte di qui una sua ironica considerazione sull'artificiosità della bellezza femminile, nel senso che agli occhi degli uomini una donna appare bella non già più per legge di natura, ma per capacità di truccarsi e di abbellirsi

« Hoje em dia só são mulheres feias, em primeiro lugar, as que são unicamente lindas e em segundo lugar as que querem ser feias por força. Um pouco de talento [...] basta para dar a uma figura a picante espiritualização da simpatia e para obrigar aqueles que a encontram a olharem uma vez para trás no seu caminho »: p. 113),

sempre che sappia attenersi al modello fissatole dalle donne di genio che lo scrittore esemplifica nella Ristori, nella Malibran, in George

Sand, in Sarah Bernard. Da ciò Ramalho deriva il rammarico di non poter dare alle donne spagnole « mais que um entusiasmo de segunda classe » (p. 114), giacché esse vivono invece ancora nello stato d'animo della bellezza naturale; e Lola Montez e l'ex imperatrice Eugenia, che avrebbero potuto servire loro da modello di ... ammodernamento, di fatto non lo sono perché troppo influenzate da atmosfera straniera. E la chiusa di questo discorso è una considerazione riguardante tanto la Spagna quanto il Portogallo sulla toilette femminile attuale, la cui genericità e omogeneità renderebbe difficile cogliere, secondo lui, le differenze di categorie sociali delle donne che se ne servono.

La partenza già fissata per Lisbona impedisce a Ramalho (che se ne dice naturalmente rammaricato) di prender parte a un banchetto al quale è stato invitato con « bilhetes de visita dos parentes de Calderón de la Barca, bilhetes brasonados e ornados de coroas de conde e de marquês » (p. 121): un banchetto che è dunque una manifestazione di festa anziché di lutto per un morto, essendo

« este seguramente, acima de todas as apoteoses, o mais belo triunfo que pode alcançar o talento sobre a fatalidade da morte » (ivi).

* * *

Il 6 giugno Ramalho è di nuovo a Madrid, stavolta nella veste ufficiale di delegato portoghese per le commemorazioni di Colombo. Insieme al sottosegretario di Stato Navarro Reverter si deve sorbire quattro ore di visita nell'interminabile serie delle sale dell'Esposizione Colombiana (è il palazzo che avrebbe poi ospitato la Biblioteca Nazionale e il Museo di Pittura Moderna); dopo di che il lungo lento ritorno in carrozza all'albergo attraverso tutta Madrid, nel caldo soffocante delle ore meridiane di un giorno torrido, lo fa piombare in quello stanco e confuso torpore che crea fantasmi di paesaggi e di persone (paesaggi d'Africa e del Brasile, figure di donne) che sono la « realtà » di simili momenti: un torpore nel quale, messi in libertà nella propria camera, a scrivere « breves notas sobre a vida deste Madrid tantas vezes descrito, nunca fielmente retratado » (p. 129), non tralascia naturalmente di uscirsene nelle solite battute ironiche, come la precisazione che, essendoci quotidianamente in Madrid tre o quattro climi, il forestiero nel secondo giorno di permanenza può

scegliere il momento di uscire, sempre che il giorno dell'arrivo non si sia beccato una polmonite doppia o una pleuropolmonite.

Si compiace comunque dell'allegria comunicativa di questo popolo, delle sue doti di naturale eloquenza, della « enérgica vernaculidade da língua » (p. 130) comune a tutti gli strati sociali, dalla plebe alla gente di corte: una lingua alla quale

« a pronúncia gutural do J árabe e a vocalização extremamente aberta e nítida, fazendo vibrar longamente a última sílaba de cada palavra, dá um tom único de lealdade, de convencimento, de decisão e de comando » (p. 131),

in contrasto con la portoghese, che i portoghesi hanno

« dessorada, emagrecida e abandalhada, pronunciando-a à inglesa, telescopando as sílabas, esmorçando os sons, comendo as vozes, por uma displícência contagiosa e ridícula, semelhante à que levou os *incroyables* a não pronunciar os RR por afectação de moleza e de feminilidade » (ivi):

« criminale » conseguenza delle scuole nazionali di declamazione e di teatro. Si è in presenza di un facile e pur non frequente confronto e contrasto fra le due lingue, che prosegue con altre precisazioni non meno interessanti:

« hoje em dia, a fala portuguesa é o espanhol anémico e desolhado, assim como, pelo contrário, o espanhol parece o português pletórico, arrebatado, de olhos em saque e goela em fogo, varrendo a feira do vocabulário com um varapau ciclónico, brandido às mãos ambas, zunindo no ar. Para nós, pronunciar o castelhano corresponde a um esforço de energia nervosa e muscular, como a que se emprega a levantar pesos. Para o espanhol, pronunciar o português é uma dificuldade de atenuação de força e de nervosismo, como a que se obtém pelo regime sedativo e debilitante, tomando bromoreto e morfina e passando a caldos » (p. 132).

E le considerazioni di Ramalho al riguardo si avvilluppano e si sviluppano fra di loro quasi come scatole cinesi, confermandosi comunque la sua convinzione che la lingua spagnola è più realista delle altre (e se ne compiace esplicitamente) per il suo parlar chiaro, per il fatto che

« a jura, a praga, a blasfémia, são outras tantas subtis delicadezas da língua, que as gramáticas têm o falso pudor de não querer referir. E fazem mal [...]. Na vocalização de toda a praga espanhola há mais ou menos explosão de força, envolvendo, directa ou indirectamente, uma provo-

cação e um repto. É como o fugitivo lampejo de uma espada no ar, ou como o estalido metálico dos três calços na mola de uma faca de ponta » (pp. 134-135).

Alla plastica realtà del modo di parlare di tutti gli spagnoli si contrappone secondo Ramalho la vacua ridicola logorrea di quelli, fra i portoghesi, che si atteggiavano a uomini di cultura, tanto più poi se si tratti di politici:

« Evidentemente aquela coisa a que no resto da Península se chama *la sangre*, vós, apáticas espinhelas caídas do mundo oficial lisboeta, não a tendes... » (p. 138) ⁹.

Sull'altro argomento a cui Ramalho dà molta importanza, quello delle corride, si era già intrattenuto nelle pagine dedicate al precedente soggiorno a Madrid, manifestando pieno disgusto per la morte miserevole a cui sono esposti i cavalli (morte da lui descritta con addolorati particolari), e non meno per quella crudele dei tori: ritorna qui sul tema, raccontandoci di avere assistito a una corrida eccezionale. Vi è infatti riapparso, fra un delirante entusiasmo del pubblico, in veste di « ganadero », l'ormai sessantenne celeberrimo « toreador » Lagartijo: e lo spettacolo dà modo alla scrittore di stabilire un suggestivo contrasto fra la realtà, la verità, di uno spettacolo genuino, di gente che non recita, nella luce della natura, in un circo a cielo scoperto, e — di contro — l'artificio di ogni altro genere di trattenimento pubblico, dalla chiesa al teatro, dove « è fingida a beleza, a mocidade, o amor, o idílio, a catástrofe; é fingida a vida e fingida a morte » (p. 141). E si tratta della verità non solo di come è accolto quanto avviene, ma degli stessi fatti che avvengono: la corrida è un momento dell'eterna lotta dell'uomo

⁹ Nelle considerazioni sulle lingue si inserisce anche più di un accenno all'italiana, in confronti fra tutte e tre: « Que importa a dificuldade horrível desta língua fácil [la spagnola], que é quase italiano, que é quase português, e que todavia nenhum português e nenhum italiano consegue falar sem o risco iminente de que lhe tragam um par de botas, de cada vez que ele pedir um simples copo de água com açúcar? » (pp. 49-50). E ancora: « Por efeito dessa lastimável lacuna [cioè la mancanza di imprecazioni nel portoghese e nell'italiano], a terrível dificuldade de *língua fácil*, que o espanhol oferece aos portugueses e aos italianos que desejam falá-lo, só pode ser pacientemente vencida pela observação directa, pela prática mais atenta, na convivência íntima do povo » (p. 134).

(« o esbelto animal latino ») con le forze della natura (« o toiro, a fera sagrada »), dell'uomo che attraverso tutti i miti, da Orfeo ed Ercole in poi, recita, e nel « modo mais artístico », non già teatro bensì realtà, morte compresa.

L'assistere a quella corrida dà modo a Ramalho di tornare a considerazioni sulla sorte « dolorosa e repulsiva », eppure così degna di attenzione, dei cavalli: mentre ogni altro animale morto gli appare non più che una « besta morta », una « charogne », il cavallo morto,

« de ferraduras à vista, como as solas dos sapatos nos defuntos, os dentes descarnados, os olhos vítreos, o beço branco, a crina esparsa, é alguma coisa mais do que uma charogne, é um cadáver » (p. 144)

(e si rifà del resto, al riguardo, a considerazioni di Théophile Gautier e di Victor Hugo). Quasi per liberarsi dall'incubo, o per lo meno per un momento di sollievo, Ramalho si indugia in proposito a fantasticare poeticamente sul cavallo che vede uccidere in quel momento, attribuendogli la passata felicità di una gioventù vissuta fra le carezze e i baci di una cavallerizza.

Ma tutto serve a questo scrittore portoghese per insistere nel confronto fra il suo popolo e quello spagnolo, e per insistere non meno nel vantaggio che attribuisce a quest'ultimo, anche se stavolta non lo fa capire più che implicitamente. Uno del pubblico che assiste a quella corrida, nell'ovazione finale al torero, gli urla: « *Lagartijo ¡ eres imenso ¡ eres mas grande que Cánovas del Castillo ¡* » (p. 152); e questo grido offre a Ramalho il destro di considerazioni non meno politiche che umane, di affermare cioè che la Spagna non è ancora in rovina come si dice, giacché possiede uomini nel senso pieno della parola (e accanto a Cánovas del Castillo in quanto « conservatore » pone Sagasta che definisce « liberale », dato che

« a única doença social que não tem cura, é a falta de homens, porque este flagelo, ao mesmo tempo que destrói a saúde, aniquila o remédio » — p. 153 —).

Intanto lo spettacolo del pubblico lo ha attratto non meno che quello della corrida in se stessa, e gli suggerisce altre considerazioni che riguardano tutta la Penisola in genere:

« A eloquência do povo peninsular, inspirada pelos episódios de uma tarde de toiros, é uma coisa única na arte de exprimir o pensamento. Tanto em Espanha como em Portugal é na toirada que mais vivamente se revela

a tendência nativa da raça para essa perfeição oratória, de que nenhum outro povo nos desbanca » (p. 148).

Ed esemplificando ciò coi nomi di un portoghese e di uno spagnolo, di José Estêvão e di Emilio Castelar (che « não são senão essência de um perfume precioso, raro e estonteante, de que os povos de que eles procedem são a flor » — pp. 148-149 —), conclude attardandosi a riferire, divertitissimo, episodi, e battute di fulminante estemporaneità, del pubblico.

Il giorno dopo, il 9 giugno, durante una cena al « Nuevo Club », a uno scambio di opinioni contrastanti fra il conte E... C... e il « repubblicano, pessimista, e dandy » J... A... — il primo che sottolinea l'allegria e l'abbondanza della vita madrilenà, il secondo che lo invita ad andare a visitare i villaggi nella loro realtà —, Ramalho avanza l'opinione che

« todos os circunstantes me pareceu tenderem para a opinião de E... C... com essa tocante unanimidade benévola, própria daqueles que jantam bem » (p. 158).

Alla quale constatazione, di tanto maliziosa di quanto apparentemente ingenua e innocente, altre ne fa seguire dove, come spesso nel suo stile, l'ironia si fonde e si confonde con lo sdegno, all'accennare alla vita stentata anche di tanta gente di città, fino alla beffa di scrivere che

« se as aldeias estão persuadidas de outra coisa, não há remédio senão dar-lhes o conselho oposto ao que J... A... dava a E... E... — *Visitem as cidades!* » (p. 159).

Un accenno ai tre *clubs* principali di Madrid, il « Veloz », il « Casino de Madrid » e il « Nuevo Club », lo porta a sottolineare che in realtà l'aristocrazia madrilenà tende a riunirsi di preferenza nelle case private, non senza un richiamo, a scampo di responsabilità... (a proposito di quella che afferma essere stata fino a tempi vicini a lui la miserevole condizione di mancanza assoluta di pulizia degli spagnoli; — ma le aggiunge quella dei portoghesi —), alle documentazioni lasciate al riguardo in rapporti di viaggio di francesi, dal secentista Jean Hérauld, *sieur* de Gourville, ambasciatore a Madrid del principe di Condé, a Théophile Gautier. Tali condizioni di vita gli appaiono peraltro migliorate di molto negli ultimi vent'anni,

grazie alla presenza di stranieri, che esemplifica in inglesi e in francesi; e in questo atteggiamento elogiativo della vita spagnola del momento introduce uno spunto particolarmente favorevole sull'influenza della presenza della donna:

« Com um homem honrado, da sua roda e da sua educação, a senhora espanhola figura-se-me ser aquela que em mais alto grau possui, de instinto, a arte da convivência familiar, o encanto de uma espécie de camaradagem transcendente, que toma na vida afectiva da sociedade contemporânea um lugar culminante e raro tão distante do género cabotino como do género massante. O círculo de amizade formado pelo tacto nativo de uma destas senhoras não é nem a roda *où l'on s'amuse*, nem a roda *où l'on s'ennuie*. É o recinto onde se soube coadunar a alegria e a dignidade, e que Pailleron poderia intitular *Le monde où l'on est content* » (p. 165).

E da una sfumatura all'altra di comportamento cavalleresco nei riguardi della donna spagnola Ramalho finisce per apparirci commosso come non gli capita spesso, nel prendere nota e nel riferire delle « meninas da aristocracia » che non solo

« ao passarem em carruagem magnífica pela igreja mais humilde, pelo cruzeiro mais tosco, persignam-se devotamente e beijam a unha do dedo com que fizeram o sinal da cruz » (p. 166), ma che « igualmente beijam, antes de a dar aos pobres, a pequena moeda que lhes destinam » (ivi).

L'aver assistito a una gara di « jogo da péla » di baschi (gara che describe a lungo e con ammirazione, per la robustezza e la vigoria dei giocatori e per il loro sprezzo del pericolo) dà a Ramalho l'occasione di un confronto fra spagnoli e portoghesi a proposito dell'educazione fisica: un confronto a tutto vantaggio dei primi, che lo spinge a ricordare che

« não há muitos anos que, em Madrid, uma comissão de professores foi oficialmente encarregada de estudar os jogos tradicionais da Península, para os restabelecer nas escolas do Estado como base do atletismo espanhol. Não sei que seguimento tiveram esses estudos. Entendo, porém, que um país que dispõe de campeões como os que vi ontem e anteontem na *Fiesta Alegre* e em *Jai Alai*, tem obrigação de ter do jogo da péla uma escola nacional » (pp. 179-180).

E passando dal popolo spagnolo a quello inglese in quanto modello esemplare di preparazione fisica, simboleggiata nel *cricket* che giocano tutti, dal primo dei *lords* all'ultimo mozzo di stalla, Ramalho dà al lettore l'impressione che ai giorni nostri avrebbe potuto essere

un ottimo docente di ginnastica e un non meno ottimo giornalista sportivo, che farebbe propaganda innanzitutto del pugilato e del podismo:

« A primeira condição elementar na vida física é saber andar. A segunda é saber dar um soco. Todo o homem a quem faltam esses dois rudimentos de cultura, está por educar. Todo o povo composto de homens nesse estado não presta » (p. 183);

un argomento che gli dà modo di fare un elogio assoluto dell'esercito tedesco:

« só há no mundo um exército alemão. Em marcha, o exército espanhol, o exército francês, o exército italiano andam a trote; só o soldado alemão é o que marcha a passo, isto é, fazendo passar sempre pelo calcanhar a perpendicular do centro da gravidade, calcando com o tacão em vez de calcar com a chave do pé, e não dobrando nunca o joelho ao lançar a passada, que se quer firme, compassada e recta » (pp. 183-184).

E il pugilato? Ramalho concorda con gli inglesi nel ritenere « que não é elegante dar um pontapé, mas acho que é pior recebê-lo » (p. 135), per cui l'addestrarsi al riguardo egli trova ben più pratico che il pensare al pur nobile ed araldico duello, così poco pratico giacché bisognerebbe sempre avere con sé due testimoni, un medico, ecc.: si dovrebbe insegnare il pugilato a scuola come vi si insegna a leggere e a scrivere. L'argomento gli dà modo di deprecare il ritardo del Portogallo e del Brasile in proposito, nei confronti dell'educazione fisica che si insegna in altri Paesi, che passa in rassegna via via dalla Svezia all'Italia: ne viene un insospettato elogio dei gesuiti in quanto unici garanti in Portogallo, ancora nel Settecento, dei giochi atletici di remoti secoli, già trascurati all'epoca del poeta García de Resende che ne parla. Che se egli fosse al governo del suo Portogallo, chiamerebbe dalla Spagna un campione di *pelota*, lo nominerebbe titolare universitario di una disciplina obbligatoria per tutti,

« e nunca mais daria o grau de bacharel a candidato que não tivesse os suficientes bíceps e o peitoral preciso para marcar no dinamómetro dois pontos adiante do *murro extraordinário* » (p. 192);

con il che forse non diminuirebbe il numero dei laureati « bestie », diminuirebbe però certamente quello delle persone che oserebbero

chiamarli così: « o que seria para a dignidade científica de uma grandíssima vantagem » (ivi).

* * *

La celebrazione a Madrid, il 4 dicembre dello stesso anno 1892, della scoperta dell'America da parte di Colombo, celebrazione alla quale Ramalho assiste, gli dà modo di sbizzarrirsi ancora una volta con le sue prese di posizione ironiche e beffarde: a quel « Cristóvão Colombo, marítimo, casado em Lisboa na freguesia de Santos, hóspede do Sr. Agostinho de Ornelas na ilha da Madeira, sócio da Sociedade de Geografia, sucedeu um dia descobrir a América, e assim principiou a festa » (p. 193). Infatti, commenta lo scrittore, il « descobriu a América » con cui si fa passare Colombo alla storia « se deve entender unicamente que o que ele fez foi ir lá », dato che, « pela regra por que D. Cristóvão a descobriu [a América nunca esteve coberta], também o primeiro americano que veio à Europa descobriu a Europa » (ivi).

Il popolino madrilenno, che in occasione di questa festa non si è risparmiato nel divertirsi (ha fatto a pezzi i lampioni delle strade, ha distrutto il palco dove stavano le bande musicali, facendo cadere a terra anche il sindaco), non appare essersi molto eccitato alla notizia della venuta a Madrid dei Reali portoghesi, venuta che segue di quattro secoli la visita precedente, quella di Dom Manuel. È una visita, quella di ora (di Dom Carlos e di Dona Amélia dunque), che avviene nelle molto discrete e modeste modalità suggerite dai sovrani spagnoli, come si legge:

« Os Reis portugueses traziam outrora apenas consigo uns cem fidalgos, os officiais de sua casa, os cantores da real capela, as charamelas, os correspondentes criados com uma bagagem enorme de baixela, tapeçarias e brocados, trezentos ginetes ajaezados de veludo e oiro, e as mais bem ataviadas azêmolas que se podiam ver » (p. 196);

a sua volta il sovrano spagnolo

« esperou o de Portugal acompanhado de prelados e grandes do reino, com trinta mil cavalos, todos de lobas e capelos, indo na frente os mestres-salas, porteiros de maça, reis de armas, trombetas e tambores »;

per suo conto Ramalho aggiunge a tutto questo una frase dedicata dal poeta Garcia de Resende alla visita di fine Quattrocento, frase

che conosce a memoria e che sottoscrive umilmente: « Mulheres formosas eram tantas que não sabia homem onde pusesse os olhos » (p. 197).

C'è comunque una differenza fra la regina portoghese venuta in visita allora, Donna Isabel di Castiglia, e Donna Amélia venuta oggi: mentre la prima muore a Toledo, dando alla luce l'Infante D. Miguel (poi morto a 2 anni, nel 1500), ed è condotta alla tomba di notte per una porta di servizio, da quattro religiosi, la seconda provoca (e qui si nota un'altra delle non rare contraddizioni di Ramalho)

« uma explosão de regozijo público, a mais grande, a mais espontânea, a mais unânime ovação a que jamais poderia aspirar a cobiça de uma soberana » (p. 198).

È un'esplosione di gioia popolare che provoca ancora una volta in Ramalho uno stato d'animo in lui non molto frequente, quasi di commozione: se ne vede il motivo nel contrasto che egli stabilisce tra la forza delle armi, caratteristica di quella visita di fine Quattrocento, e la forza della bontà che egli attribuisce a Donna Amélia:

« Ela olhou com simpatia, sorriu com bondade ao povo, e uma cidade inteira se pôs de gala para lho agradecer. Todo Madrid saiu à rua para a ver, e era uma festa pública o prazer de a aclamar » (ivi).

Alla bontà della regina portoghese lo scrittore accomuna poi l'indole cavalleresca caratteristica del popolo spagnolo, spirito cavalleresco che esemplifica nella scena dei frenetici applausi dei madrileni nella « Plaza de Toros », quando il toreador Lagartijo piega le ginocchia davanti alla regina straniera,

« obedecendo à ordenança da antiga etiqueta castelhana, para saudar uma estrangeira, jovem e bela, pela qual cada um, como pela sua dama, empunharia uma espada e arriscaria a vida » (p. 199).

E le pagine si concludono con un interessante riconoscimento, da parte di Ramalho, dello stato d'animo che la tradizione suole attribuire al modo spagnolo di essere:

« Quando a um católico espanhol se pergunta por que razão espiritual um simples sorriso de mulher tão avassalante prestígio exerce sobre tantos corações juntos, o compatriota de Santa Teresa explica: que o sorriso que tanto pode é a flor imortal de uma planta divina, que se chama Bondade » (ivi).

* * *

Questo diario spagnolo di Ramalho Ortigão si chiude dunque con una valutazione d'assieme, sul Paese che ha visitato, che potrebbe anche non essere solo emotiva e passeggera, ma da interpretarsi come un giudizio meditato, al di là dell'apparente immediatezza. Il significato di esso va comunque oltre la vivacità interpretativa, che conferma le doti di scrittore di questo portoghese di fine Ottocento: ci appalesa la sostanziale analogia, del suo modo di vedere il popolo spagnolo, con quello di tanti altri stranieri, e non solo del suo tempo, in presenza di certe costumanze, di certe situazioni sociali, di certi atteggiamenti interiori ed esteriori. C'è in lui la preoccupazione di rendersi conto di come gli aspetti positivi e i negativi convivono, di osservarli, constatarli e valutarli con spirito libero da pregiudizi e da pigrizie mentali, in una reazione genuina e serena allo stesso tempo dalla quale ben si può dedurre, oltre a simpatia per il popolo visitato, fiducia, magari anche soltanto implicita, per il suo avvenire. A guardarsi indietro nel tempo, fra gli stranieri il cui giudizio sulla Spagna rivive in un certo senso in questo del portoghese Ramalho Ortigão, vien fatto di pensare a quello dell'italiano Baretto, che già nel 1760, scendendo da una parte a particolari minuti che si ripetono alla lettera in Ramalho Ortigão¹⁰, si era fatto premura dall'altra di affermare esplicitamente che gli aspetti negativi della vita spagnola non autorizzano affatto a negargliene di positivi e a escludere un possibile migliorarsi nella sostanza e nella forma delle cose. Da queste pagine di Ramalho Ortigão per la Spagna si può senz'altro dedurre una simpatia, nel contesto, ancora più viva di quella che gli vien fatto di esprimere esplicitamente, una simpatia che ripete magari senza parole quella che il Baretto aveva a sua volta categoricamente espressa in una frase lapidaria di una sua lettera del 1769 a un amico: « Per Dio che mi sono affatto innamorato degli spagnuoli, gente molto diversa da quello che infiniti birboni di viaggiatori ne hanno scritto » (dall'*Epistolario*, Bari, 1936, I, pp. 403-404).

Giuseppe Carlo Rossi

¹⁰ Per esempio: i poveri che ricevono elemosina dalle fanciulle dell'aristocrazia madrilenza, che baciano la moneta che stanno offrendo — come si è sopra ricordato —, baciano a loro volta l'elemosina ricevuta: la stessa scena era già nel racconto del Baretto (in *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*. Londra, 1770, II, p. 268).

UN RITRATTO A DUE FACCE:
« LA LOÇANA ANDALUZA » DI F. DELICADO

PREMESSA

Di fronte al *Retrato de la Loçana Andaluza*¹ (RLA) di F. Delicado la critica, prima di tutto, ne ha cercato una definizione; turbata per il fatto che « no es novela ni comedia tampoco »², si è messa alla ricerca di eventuali intenzioni didattico-morali, con risultati contraddittori: dalla pesante condanna per immoralità e insulsaggine inflittagli da M. Menéndez y Pelayo³ alla rivalutazione del messaggio morale che ne fa J. Gómez de la Serna⁴, fino all'appassionata — e, forse, un po' troppo entusiastica — difesa di B. M. Damiani⁵. Alla base di tutto ciò sta il generico principio secondo cui il fine giustifica i mezzi, ovvero la narrazione oscena mette in rilievo i vizi della società contemporanea, servendo di monito al lettore; lo suffragherebbe l'evidente (o apparentemente evidente) moralismo dei capitoli che integrano il *Retrato* vero e proprio⁶. Non va dimenti-

¹ Per una bibliografia — anche se non esaustiva — del RLA, cfr. quella redatta da B. M. Damiani in « Boletín de la Real Academia Española », 1969, n. 49, pp. 117-139; le citazioni relative al RLA che compaiono in questo studio si riferiscono all'ed. crit. del RLA, curata da B. M. Damiani e G. Allegra (Madrid, Ed. Porrúa Turanzas, 1975).

² *Orígenes de la novela*. Madrid, Ed. Nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo, 1962, t. IV, p. 54.

³ *Ibid.*

⁴ Nel prologo all'ed. del RLA.. Santiago de Chile, 1942, p. 8.

⁵ *Ed. cit.*, pp. 1-65.

⁶ *Dedicatoria, Argumento en el qual se contienen todas las particularidades que a de aver en la presente obra, Apología, Explicación, Epilogo, Carta de excomunió, Epistola de la Loçana, Digressión que cuenta el autor en Venecia*. La *Carta de excomunió* è, per ammissione dello stesso Damiani « un topos en los tratados amorosos [...], así como, burlescamente, en la literatura lupanaria de la época » (*cit.*, p. 433 n. 1).

cato che RLA fu pubblicato nel 1528 a Venezia, dove Delicado si era rifugiato in seguito al sacco di Roma del 1527; prima di darlo alle stampe, Delicado lo corregge, aggiunge diversi capitoli (tra cui l'*Epílogo*, in cui — come A. de Valdés — considera la distruzione un castigo provvidenziale dei vizi della città), e introduce nel corso della narrazione alcune profezie sull'imminente episodio del sacco, «coloreando así el retrato con un tono tristemente moral», come afferma B. M. Damiani nell'introduzione alla sua prima edizione del RLA⁷; Damiani aggiunge che «no sería mala conjetura pensar en que, en este proceso de revisión, el autor quiso 'subrayar' el mensaje moral de la *Lozana* con la palinodia de su protagonista».

Ma non è possibile, invece, che il preteso intento moraleggiante dell'opera sia frutto di un tardivo ripensamento e che il messaggio primitivo fosse diverso? Che non si tratti di 'subrayar', ma di introdurre *ex novo* una motivazione morale?⁸ Per sua esplicita ammissione⁹, Delicado dà alle stampe RLA solo perché spinto da necessità economiche; per proteggere il suo buon nome¹⁰, inoltre, lo pubblica anonimo¹¹.

Di fronte alle dichiarazioni di Delicado sono possibili due diversi atteggiamenti: o ci crediamo o non ci crediamo. Nel primo caso la 'moralizzazione' non rappresenta altro che un ulteriore

⁷ Madrid, Clásicos Castalia, 1969, p. 20.

⁸ L'assenza di un intento morale all'interno del *Retrato* è già stata sottolineata da J. Goytisolo: «Por lo común, cuando las obras del género pintan conductas que el autor no puede proponer de modelo, el castigo acecha a los protagonistas a la vuelta de la última página, con lo que la moral queda a salvo y el equilibrio — perturbado — se restablece. En *La Lozana* [...] el castigo no existe y el lector tradicional-habituado a finales rosas o negros en función de la ejemplaridad positiva o negativa de los héroes-se lleva un chasco. La *Lozana* no perecerá en el saco de Roma, como lo exigirían sus pecados según la perspectiva de la moral católica [...]» (*Notas sobre 'La Lozana Andaluza'*, in *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 52).

⁹ *Digresión*, p. 442.

¹⁰ Era un ecclesiastico, e, più precisamente, vicario del valle de Cabezuela (Cfr. prologo al III libro dell'ed., curata da Delicado, del *Primaleón*, Venezia, 1534). Sembra, per altro, trattarsi di un *cristiano nuevo*; per quanto riguarda la persistenza di elementi ebraici in RLA, cfr. J. Goytisolo, *cit.*, pp. 37-71.

¹¹ Cfr. *Apología*, p. 424. L'attribuzione, però, è sicura in base all'affermazione dello stesso Delicado nel cit. prologo al *Primaleón*.

tentativo di evitare di «vituperar el ofiçio escribiendo vanidades»¹², e, pertanto, i passi moraleggianti vengono ad essere una autogiustificazione, una sovrastruttura che non ha alcuna incidenza sul messaggio del *Retrato* vero e proprio. Oppure, riteniamo che Delicado, nelle sue dichiarazioni, stia 'giocando' con il lettore e affermi cose in cui non crede (come farebbe supporre la contraddizione tra la pubblicazione anonima dell'opera e il suo riconoscimento *a posteriori*), il che invaliderebbe ancora una volta l'ipotesi di una intenzione didattico-morale. In entrambi i casi questa intenzione risulta esterna all'opera, non funzionale né pertinente.

In questo breve studio ci proponiamo di individuare una diversa chiave di lettura del RLA, che si presenti come sussuntiva nei confronti delle connotazioni di moralità o immoralità. Ci sia consentita l'assunzione, a livello operativo, di un procedimento che potremmo definire sinodotico: muoveremo, cioè, dall'esame di tre soli *mamotretos*¹³ campione, estendendo poi — previa verifica della pertinenza dell'operazione — le conclusioni all'intero sistema. La scelta dei *mamotretos* LVII, LVIII e LIX come punto di partenza della nostra analisi è stata imposta dalla necessità di offrire un esempio evidente, anche a una prima lettura, dell'andamento ripetitivo del RLA¹⁴.

Nei *mamotretos* che prenderemo in esame tale andamento è così scoperto e palese da renderli materiale privilegiato di indagine e da consentire l'adozione di un procedimento d'analisi induttivo;

¹² *Apología*, p. 424.

¹³ Il *mamotreto* corrisponde in RLA al capitolo: «Quiere dezir mamotreto libro que contiene diversas rrazones o copilaciones ayuntadas» (*Explicación*, p. 425).

¹⁴ Non a caso la critica, sia che condanni sia che difenda in qualche modo il RLA, è concorde nel rilevare in esso l'assenza di una «trama», intesa in senso tradizionale, e la sua costruzione in base al succedersi di una serie di scene, più o meno mimetiche nei confronti della realtà sociale della Roma dell'epoca. Se M. Menéndez y Pelayo (*cit.*, p. 54) condanna il RLA in quanto privo di un piano organico di composizione, A. Reyes (*Un enigma de 'La Lozana Andaluza'*, in *Homenaje a D. Alonso*, Madrid, 1963, t. III, pp. 153 segg.) e B. W. Wardropper (*La novela como retrato: el arte de F. Delicado*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 1953, p. 476) lo esaltano per l'audacia della tecnica narrativa. Cambia, dunque, il giudizio di valore, ma non viene messo in discussione il carattere peculiare del RLA, che noi preferiamo ascrivere semplicemente al principio di iterazione.

essi, infatti, presentano struttura narrativa e contenuti identici, riflettendo, in modo eccezionalmente evidente, il macrocosmo nel microcosmo.

* * *

1. Iterazione e ridondanza.

1.1. Iniziamo col dare una sintesi del contenuto dei *mamotretos* scelti come campione:

LVII

- A) La Loçana (L) incontra due *galanes*.
- B) L offre dissimulatamente il proprio aiuto affinché i *galanes* possano incontrare la cortigiana Xerezana.
- C) I *galanes* accettano l'aiuto.
- D) L invita i *galanes* a entrare dopo di lei in casa della Xerezana.
- E) Un *galán* offre un turchese come compenso all'intervento di L.
- F) L stabilisce un segnale (un panno alla finestra) qualora sia possibile introdurre i *galanes* in casa della Xerezana.
- G) Un *galán* commenta l'efficienza di L quale mezzana.
- H) I *galanes* si allontanano momentaneamente, dopo aver notato che L bussa alla porta della Xerezana.
- I) La Xerezana ordina ai servi di far indispettire L, dicendole che la sua opera non è più necessaria.
- L) I servi portano a termine l'incarico.
- M) L crede ai servi e si arrabbia.
- N) L fa le sue rimostranze alla Xerezana.
- O) La Xerezana si finge all'oscuro dell'accaduto.
- P) La Xerezana consente l'esposizione del panno, credendolo bagnato.
- Q) La Xerezana si informa sul contenuto del panierino che L porta con sé.
- R) L risponde che il panierino contiene un'acqua per il viso destinata a un'altra cortigiana che l'ha già pagata e, inoltre, le ha promesso legna e vino.
- S) La Xerezana reclama per sé il belletto, offrendo in cambio denaro e una maggior quantità di vino e legna.
- T) L sostiene che le era stata promessa anche una tunica per il proprio servo.

- U) La Xerezana le offre una cappa.
- V) Giungono i due *galanes*, ma la Xerezana non vuol farli salire.
- Z) L, giocando sulla curiosità della Xerezana, ottiene che i *galanes* vengano introdotti.

LVIII

- a) Un ruffiano¹⁵ saluta L in tono canzonatorio.
- b) L domanda che cosa egli voglia da lei.
- c) Il ruffiano espone un suo problema sessuale¹⁶.
- d) L risponde con un consiglio derisorio.
- e) Il ruffiano domanda notizie delle cortigiane romane.
- f) L risponde sgarbatamente, schernendo i ruffiani.
- g) Un ruffiano annuncia che L sta andando a casa della cortigiana Garça Montesina.
- h) L entra in casa della Montesina.
- i) La Montesina si informa sul contenuto del panierino che L porta con sé.
- l) L, dopo aver rifiutato di rispondere, eccitando ancor più la curiosità della cortigiana, finge di arrendersi alle sue insistenze e risponde che si tratta di un liquido che conserva la giovinezza, distillato per un'altra cortigiana che le ha promesso in cambio dei doni.
- m) La Montesina reclama per sé il belletto, ricordando a L la propria disponibilità finanziaria.
- n) L sostiene che le è già stata consegnata in cambio una certa quantità di carbone.
- o) La Montesina offre a L carbone, grande quantità di cibi vari e denaro.
- p) L sostiene che le era stata promessa anche una cappa per il proprio servo.
- q) La Montesina le offre una tunica.
- r) L, accommiatandosi, minimizza l'entità di ciò che ha ricevuto.

¹⁵ Il numero dei ruffiani è specificato nel titolo del *mamotreto*. Nell'ed. di B. M. Damiani del 1969 (*cit.*) i ruffiani sono due, mentre in quella del 1975 (*cit.*) sono tre. Che si tratti di più di un personaggio appare chiaro dall'uso dei plurali nel dialogo; del resto, poco importa il loro numero esatto.

¹⁶ Il ruffiano sostiene che, come i suoi compagni, non riesce a ottenere soddisfazione dall'atto sessuale. Lozana consiglia loro di tagliarsi i testicoli e di appenderli al collo (RLA, p. 383).

LIX

- α) L incontra due medici.
 β) I medici si lamentano della concorrenza che fa loro L, dimostrando assoluta mancanza di etica professionale.
 γ) L, a titolo d'ammenda, offre il proprio aiuto affinché i medici ottengano un incontro con la cortigiana Clarina.
 δ) I medici accettano.
 ε) Un medico annuncia che L è già entrata in casa di Clarina.
 ζ) L presenta ironicamente i medici a Clarina.
 η) Clarina si informa sul contenuto della scatola che L porta con sé.
 θ) L risponde che la scatola contiene polveri per gli occhi e per i denti, destinate a un'altra cortigiana.
 ι) Clarina reclama per sé i belletti.
 κ) L fa notare che per preparare la mistura sono stati necessari due litri d'olio di cent'anni.
 λ) Clarina offre olio di duecento anni.
 μ) L, adducendo la propria indigenza, ribadisce la necessità di consegnare la mistura all'altra cortigiana, che le ha promesso vari capi di biancheria.
 ν) Clarina offre una quantità maggiore di biancheria.
 ξ) L sostiene che le erano state promesse anche calze e farsetto per il suo servo.
 ο) Clarina offre a L calze e farsetto.
 π) L si accomiata, assicurando a Clarina che avrà l'esclusiva dei belletti.

1.2. Emerge immediatamente l'evidente affinità, a livello contenutistico, dei tre *mamotretos*. Risultano, infatti, composti da due elementi costanti fondamentali: l'incontro di L con due personaggi e la contrattazione tra L e una cortigiana per la vendita di un belletto; più o meno variabili sono, invece, le circostanze in cui si manifestano questi elementi costanti. Un controllo in merito ci può essere fornito dal ritaglio delle *situazioni* (nella accezione data alla parola da B. Tomaševskij¹⁷) riscontrabili nei tre *mamotretos*; nel

¹⁷ «I mutui rapporti tra i personaggi in ogni momento determinato costituiscono una *situazione* [...] e la *fabula* è formata dalla serie di passaggi da una situazione all'altra. Tali passaggi possono essere realizzati mediante l'intro-

mamotreto LVII sono individuabili quattro situazioni, determinate dai rapporti Loçana-galanes / Xerezana-servi-Loçana / Loçana-Xerezana / Loçana-Xerezana-galanes¹⁸; nel *mamotreto* LVIII le situazioni sono due, determinabili in base alle relazioni Loçana-ruffiani/Loçana-Garça Montesina; nel *mamotreto* LIX compaiono tre situazioni determinate dai rapporti Loçana-medici/Loçana-medici-Clarina/Loçana-Clarina. Indicando con $2X_1$, $2X_2$, $2X_3$ i personaggi variamente lessicalizzati¹⁹ (*galanes*, ruffiani, medici) che L incontra, con C_1 , C_2 , C_3 le cortigiane (Xerezana, Garça Montesina, Clarina) e con S i servi (Corillón e Altobello) agli ordini della Xerezana, il «pattern» delle situazioni²⁰ risulta così composto:

LVII	LVIII	LIX
L- $2X_1$	L- $2X_2$	L- $2X_3$
C_1 -L-S		
L- C_1	L- C_2	L- C_3 ²¹
L- C_1 - $2X_1$		L- C_3 - $2X_3$

Facendo riferimento al concetto di intersezione, inteso in senso matematico come insieme degli elementi comuni ad aggregati diversi, l'intersezione dei *mamotretos* in esame (stabilita in base alle situazioni), potrà essere rappresentata nel seguente modo:

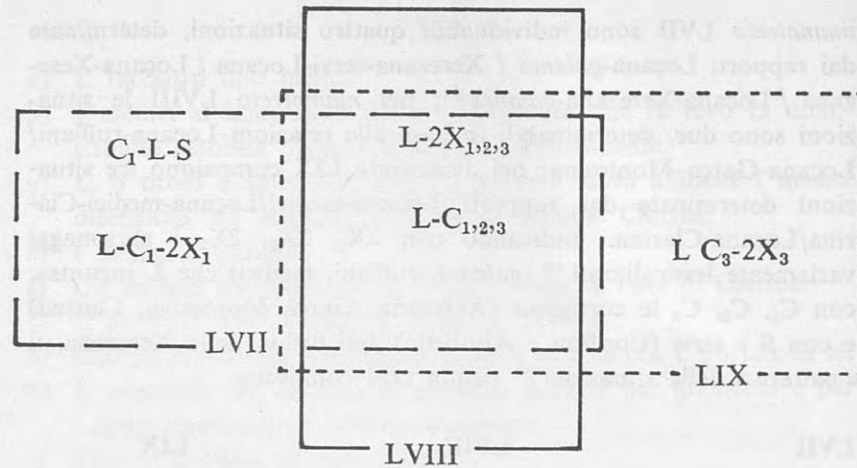
duzione di nuovi personaggi [...], l'eliminazione di altri [...], il mutamento dei rapporti» (B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi* a cura di T. Todorov. Torino, Einaudi, 1968, p. 312).

¹⁸ Teniamo conto anche di questa situazione, benché la presenza dei *galanes* sia semplicemente annunciata da altri personaggi. Del resto tale procedimento è costante in RLA (cfr. LVII, H; LVIII, g; LIX, ε).

¹⁹ Il termine va inteso nell'accezione usata da A. J. Greimas, (*Semantica strutturale*. Milano, Rizzoli, 1968, passim).

²⁰ Ci limitiamo, per ora, a designare le situazioni mediante la sola indicazione dei personaggi che cooperano a istituirle, riservandocene la descrizione puntuale ad un momento successivo.

²¹ Per ragioni di simmetria, non rispettiamo l'ordine con cui le situazioni compaiono nel *mamotreto* LIX: L-C., infatti, segue (anziché precedere, come sarebbe inferibile dallo schema) L-C,- $2X_1$.



Esistono, dunque, due situazioni (L-2X, L-C)²² che funzionano da cerniera nei confronti dei tre insiemi, ponendosi come limite in rapporto al quale i tre *mamotretos* si configurano come individui. Mutuando il procedimento dalla moderna retorica, e adattandolo all'ambito narratologico, si potrebbe tentare di estendere alla riunione dei termini una proprietà che appartiene solo alla loro intersezione²³; in altre parole, dovremmo considerare gli insiemi (*mamotretos*) come costituenti uno scarto che il destinatario deve ridurre. Se l'identità dei termini comuni, manifestata dall'intersezione, permettesse di affermare l'identità dei tre insiemi, considerati nella loro integrità, il messaggio del testo (o porzione di testo) assumerebbe un valore monosemico; tale ipotesi ci pare piuttosto improbabile, ma la sua verifica può condurre a risultati interessanti.

1.3. Incominciamo con il semplificare — in senso algebrico — gli elementi che non rientrano nell'intersezione; a tale fine, è preliminare l'analisi individuale delle situazioni, accompagnate dalle rispettive descrizioni.

Un primo problema è posto dalla situazione che indichiamo genericamente con L-C-2X: l'assenza di essa nel *mamotreto* LVIII potrebbe postulare una sua configurazione come variabile; per verifi-

²² Si tratta delle due uniche situazioni presenti nel *mamotreto* LVIII, il quale si configura, pertanto come riduzione ai minimi termini nei confronti degli altri due *mamotretos*.

²³ Cfr. Gruppo μ , *Retorica generale*. Milano, Bompiani, 1976; in particolare pp. 163 segg.

carlo è necessario stabilire una relazione con la situazione L-2X (relazione la cui pertinenza è assicurata dal comune denominatore 2X) e analizzare in dettaglio le unità facenti capo alle suddette situazioni:

	LVII	
	A: L incontra due <i>galanes</i>	
	B: L offre dissimulatamente il proprio aiuto affinché i <i>galanes</i> possano incontrare la cortigiana Xerezana	
	C: I <i>galanes</i> accettano l'aiuto	
	D: L invita i <i>galanes</i> a entrare dopo di lei in casa della Xerezana	
L-2X ₁	E: Un <i>galán</i> offre un turchese come compenso all'intervento di L	}
	F: L stabilisce un segnale (un panno alla finestra) qualora sia possibile introdurre i <i>galanes</i> in casa della Xerezana	
	G: Un <i>galán</i> commenta l'efficienza della L quale mezzana	
	P: La Xerezana consente all'esposizione del panno, credendolo bagnato	
L-C ₁ -2X ₁	V: Giungono i due <i>galanes</i> , ma la Xerezana non vuole farli salire	}
	Z: L, giocando sulla curiosità della Xerezana, ottiene che i <i>galanes</i> vengano introdotti	

A un ulteriore livello di astrazione le due situazioni possono essere formalizzate come:

	LVII	
	A: Incontro	Situazione iniziale
	B: Offerta (di aiuto)	}
	C: Accettazione	
L-2X ₁	D: Disponibilità (a prestare l'aiuto)	Stipulazione contratto
	E: {	
	F: } Modalità del contratto	
	G: }	
	P: {	Adempimento contratto
L-C ₁ -2X ₁	V: }	
	Z: }	

LIX

L-2X ₃	}	α: L incontra due medici
		β: I medici si lamentano della concorrenza che fa loro L
		γ: L, a titolo d'ammenda, offre il proprio aiuto affinché i medici ottengano un incontro con la cortigiana Clarina
		δ: i medici accettano l'aiuto
L-C ₃ -2X ₃ →	ζ: L presenta ironicamente i medici a Clarina	

A un ulteriore livello di astrazione, possiamo formalizzare le ultime due situazioni come:

LIX

L-2X ₃	}	α: Incontro	}	Situazione iniziale	
		β: Conversazione		}	Stipulazione
		γ: Offerta (di aiuto)			contratto
		δ: Accettazione			
L-C ₃ -2X ₃ →	ζ	—————→	Adempimento contratto (—) ²⁴		

Dal confronto degli schemi emergono alcune considerazioni: nel *mamotreto* LVII, infatti, alla funzione « contratto », oltre alla unità B (offerta d'aiuto) e C (accettazione dell'aiuto), fanno capo le unità D (disponibilità a prestare l'aiuto) e il gruppo E-F-G (modalità di prestazione dell'aiuto), del tutto assenti nel *mamotreto* LIX. Ma, a ben guardare D (disponibilità a prestare l'aiuto) non è che una espansione di B (offerta di aiuto); quanto al gruppo E-F-G, esso appare come una espansione della coppia C-D, intesa a chiarire i particolari concreti dell'accordo.

Nel *mamotreto* LIX, poi, l'unità β (conversazione) si configura come un raccordo necessario a motivare l'offerta di aiuto da parte di L. Le situazioni L-2X e L-C-2X sembrano, dunque, configurarsi

²⁴ Il segno (—) sta ad indicare che l'adempimento, pur non cessando di essere tale (L presenta effettivamente i medici a Clarina) è negativo, in quanto non risolvete (L, presentando i medici, li schernisce).

come una triade omologa del tipo *Situazione Iniziale*/*Stipulazione del contratto*/*Adempimento*.

Analizziamo ora la situazione L-2X₂ del *mamotreto* LVIII:

LVIII

L-2X ₂	}	a: Un ²⁵ ruffiano saluta L in tono canzonatorio
		b: L domanda che cosa egli voglia da lei
		c: Il ruffiano espone un suo problema sessuale
		d: L risponde con un consiglio derisorio
		e: Il ruffiano domanda notizie delle cortigiane di Roma
		f: L risponde sgarbatamente, schernendo i ruffiani

Le unità c (il ruffiano espone un suo problema sessuale) ed e (il ruffiano domanda notizie delle cortigiane di Roma) contengono implicitamente l'accettazione dell'aiuto (in questo caso sotto forma di risposta a una domanda) offerto da L. Le unità d (L risponde con un consiglio derisorio) e f (L risponde sgarbatamente, schernendo i ruffiani) costituiscono l'adempimento del contratto, sotto forma di risposta o scioglimento del problema. L'intera situazione può, dunque, essere formalizzata come:

LVIII

L-2X ₂	}	a: Incontro	—————→	Situazione iniziale
		b: Offerta (di aiuto)	}	Stipulazione
		c: Accettazione		contratto
		d		—————→
		e: 2° Accettazione	—————→	2° Stipulazione contratto
		f	—————→	2° Adempimento contratto (—)

Tenendo conto che la ripetizione della funzione Offerta (di aiuto) prima della funzione e (2° accettazione) sarebbe del tutto

²⁵ Nel testo interviene uno solo dei ruffiani, benché il titolo del *mamotreto* (*Cómo va la Loçana en casa de la Garça Montesina y encuentra con dos ruffianos napolitanos, y lo que dicen:*) e l'uso costante della 1a pers. plur. dei verbi nel dialogo, dimostrino come i ruffiani siano più di uno.

inutile, appare chiaro che la situazione L-2X₂ contiene una duplicazione della coppia funzionale Stipulazione del contratto-Adempimento del contratto. L'inclusione nella situazione L-2X₂ della funzione Adempimento (cfr. d, f) rende inutile l'inserimento di una situazione L-2X-C, che, nel caso dei *mamotretos* LVII, LIX corrisponde appunto alla funzione Adempimento. Il « pattern » funzionale, dunque della situazione L-2X (con possibilità di espansione mediante l'inserimento della situazione L-2X-C) è perfettamente omologo.

Consideriamo, ora, le situazioni L-C:

LVII

L-C ₁	}	N: L fa le sue rimostranze alla Xerezana
		Q: La Xerezana si informa sul contenuto del paniere che L porta con sé
		R: L risponde che il paniere contiene un'acqua per il viso destinata a un'altra cortigiana che l'ha già pagata e, inoltre, le ha promesso legna e vino
		S: La Xerezana reclama per sé il belletto, offrendo in cambio denaro e maggior quantità di vino e legna
		T: L sostiene che le era stata promessa anche una tunica per il proprio servo
		U: La Xerezana le offre una cappa

ulteriormente formalizzabile come:

LVII

L-C ₁	}	N: Incontro	→	Situazione iniziale
		Q: Curiosità → Desiderio		
		R: Difficoltà interposta ≈ Richiesta dissimulata		} Stipulazione contratto
		S: Offerta		
		T: 2° Difficoltà interposta ≈ 2° Richiesta dissimulata		
U: 2° Offerta				

LVIII

L-C ₂	}	h: L entra in casa della Montesina
		i: La Montesina si informa del contenuto del paniere che L porta con sé
		l: L, dopo aver rifiutato di rispondere, eccitando ancor più la curiosità della cortigiana, finge di arrendersi alle insistenze e risponde che si tratta di un liquido che conserva la giovinezza, distillato per un'altra cortigiana che le ha promesso in cambio dei doni
		m: La Montesina reclama per sé il belletto, ricordando a L la propria disponibilità finanziaria
		n: L sostiene che le è già stata consegnata, in cambio, una certa quantità di carbone
		o: La Montesina offre a L carbone, grande quantità di cibi vari e denaro
		p: L sostiene che le era stata promessa anche una cappa per il proprioservo
		q: La Montesina offre una tunica
		r: L, accomiatandosi, minimizza l'entità di ciò che ha ricevuto

ulteriormente formalizzabile come:

LVIII

L-C ₂	}	h: Incontro	→	Situazione iniziale
		i: Curiosità → Desiderio		
		l: Curiosità interposta ≈ Richiesta dissimulata		} Stipulazione contratto
		m: Offerta		
		n: 2° Difficoltà interposta ≈ 2° Richiesta dissimulata		
		o: 2° Offerta		
		p: 3° Difficoltà interposta ≈ 3° Richiesta dissimulata		
		q: 3° Offerta		
		r	→	Accettazione

LIX

- L-C₃ {
- η: Clarina si informa sul contenuto della scatola che L porta con sé
 - θ: L risponde che la scatola contiene polveri per gli occhi e per i denti, destinate a un'altra cortigiana
 - ι: Clarina reclama per sé i belletti
 - κ: L fa notare che per preparare la mistura sono stati necessari due litri di olio di cent'anni
 - λ: Clarina offre olio di duecento anni
 - μ: L, adducendo la propria indigenza, ribadisce la necessità di consegnare la mistura all'altra cortigiana, che le ha promesso vari capi di biancheria
 - ν: Clarina offre una quantità maggiore di biancheria
 - ξ: L sostiene che le erano state promesse anche calze e farsetto per il proprio servo
 - ο: Clarina offre calze e farsetto
 - π: L si accomiata, assicurando a Clarina che avrà l'esclusiva dei belletti

ulteriormente formalizzabile come:

LIX

- | | | |
|--------------------|--|--------------------------|
| L-C ₃ { | η: Curiosità — Desiderio | } Stipulazione contratto |
| | θ: Difficoltà interposta | |
| | ι: Desiderio | |
| | κ: 2° difficoltà interposta ≈ Richiesta dissimulata | |
| | λ: Offerta | |
| | μ: 3° Difficoltà interposta ≈ 2° Richiesta dissimulata | |
| | ν: 2° Offerta | |
| | ξ: 4° Difficoltà interposta ≈ 3° Richiesta dissimulata | |
| ο: 3° Offerta | } Accettazione | |
| π: _____ | | |

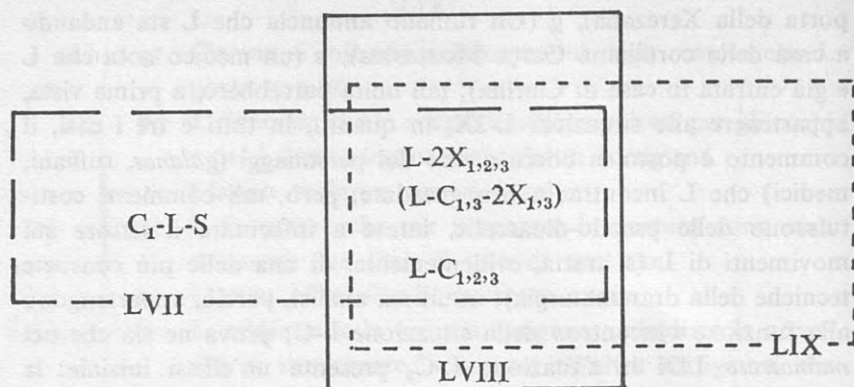
Nella descrizione che abbiamo fornito delle tre situazioni (L-2X; L-C-2X; L-C) abbiamo finora tralasciato le unità H (I *galanes* si allontanano momentaneamente, dopo aver notato che L suona alla

porta della Xerezana), g (Un ruffiano annuncia che L sta andando a casa della cortigiana Garça Montesina), ε (un medico nota che L è già entrata in casa di Clarina); tali unità parrebbero, a prima vista, appartenere alle situazioni L-2X, in quanto, in tutti e tre i casi, il commento è posto in bocca a uno dei personaggi (*galanes*, ruffiani, medici) che L incontra; a ben guardare, però, tali commenti costituiscono delle pseudo-didascalie, intese a informare il lettore sui movimenti di L (si tratta, evidentemente, di una delle più consuete tecniche della drammaturgia); in ultima analisi, perciò, appartengono alla funzione « incontro » della situazione L-C; prova ne sia che nel *mamotreto* LIX la situazione L-C₃ presenta un'ellissi iniziale: la funzione « incontro » non è espressa, in quanto già annunciata dall'unità ε (un medico nota che L è già entrata in casa di Clarina, situazione L-2X₃).

Rilevando il parallelismo tra le situazioni L-C_{1,2,3}, noteremo dunque la presenza costante di *Situazione iniziale* | *Curiosità* → *Desiderio* | *Difficoltà interposta* ≈ *Richiesta dissimulata* | *Offerta* | *Accettazione*²⁴, di cui il gruppo *Difficoltà interposta* ≈ *Richiesta dissimulata* | *Offerta* è soggetto a un numero variabile di iterazioni; notiamo, inoltre che nel *mamotreto* LIX compaiono le funzioni θ (Difficoltà interposta) e ι (Desiderio) prive delle corrispondenti equivalenze o conseguenze (nel primo caso Richiesta dissimulata, nel secondo Curiosità): si tratta, evidentemente solo del frazionamento di una funzione e dell'iterazione di una delle sue componenti; infatti ι è una ripresa di η, mentre θ è anticipazione di κ.

In base a quanto esposto, il modello di intersezione dei tre *mamotretos* in esame subisce notevoli variazioni: il riassorbimento delle situazioni L-C-2X in L-2X riduce *quasi* interamente le aree dei *mamotretos* alla loro stessa intersezione; in altre parole, l'insieme dei punti comuni, inteso come limite in rapporto al quale i tre *mamotretos* si configurano come oggetti diversi, è talmente esteso da manifestare la *quasi* totale coincidenza delle tre aree narrative, come risulta evidente dal seguente schema:

²⁴ Con tutta evidenza, la funzione Accettazione, non esplicitamente espressa nel *mamotreto* LVII, è sottintesa.



1.4. Analizzando l'area-limite nelle sue funzioni costitutive, otterremo quello che a buon diritto possiamo ormai considerare il pattern funzionale di base, comune ai tre *mamotretos*:

$L-2X$ ($L-C-2X$)	{ Situazione iniziale (Stipulazione contratto) n ²⁷ (Adempimento) n
$L-C$	
	{ Situazione iniziale Stipulazione contratto Accettazione

A questo livello di astrazione appare chiaro l'andamento iterativo del testo in esame; è addirittura possibile formulare una tipologia delle iterazioni:

- Iterazione interna alla singola funzione*; per esempio, nei *mamotretos* $LVIII$ e LIX due unità intermedie facenti capo alla funzione «Stipulazione del contratto» possono essere scritte come: (Difficoltà interposta \approx Richiesta dissimulata) n e (Offerta) n .
- Iterazione interna alla situazione*; la funzione, al massimo grado di astrazione è, a sua volta iterabile; per esempio, nel *mamotreto* $LVIII$ (situazione $L-2X$) si ha: (Stipulazione contratto) n , (Adempimento) n .

²⁷ Il simbolo n sta a indicare un numero indefinito di possibili iterazioni della funzione.

- Iterazione del pattern funzionale dell'intera situazione* all'interno del *mamotreto*; la situazione $L-2X$ corrisponde alla situazione $L-C$ ²⁸.
- Iterazione del pattern funzionale dell'intero mamotreto*: $L-2X + L-C$ si ripete in tutti e tre i *mamotretos*.

2. Disseminazione vs Iterazione

2.1. Come risulta dallo schema, la situazione C_1-L-S , presente solo nel *mamotreto* $LVII$, si situa al di fuori dell'area di intersezione. Escludendo a priori la casualità dell'inserimento, in una struttura che si è dimostrata palesemente organica e omologa, di un elemento variabile o innecessario, sono formulabili soltanto due ipotesi:

- La situazione C_1-L-S rappresenta un'espansione motivata e motivante di una delle funzioni rientranti nell'area di intersezione.
- La situazione C_1-L-S rappresenta un elemento nuovo, la cui funzionalità è isotopa nei confronti di altri elementi della struttura testuale.

Prendendo in considerazione la prima eventualità; analizziamo le unità che fanno capo alla situazione C_1-L-S :

		$LVII$	
C_1-L-S	{ I: L: M: O:	La Xerezana ordina ai servi di far arrabbiare L, dicendole che la sua opera non è più necessaria	→ Organizzazione inganno
		I servi portano a termine l'incarico	→ Attuazione inganno
		L crede ai servi e si arrabbia	→ Patimento inganno
		La Xerezana si finge all'oscuro dell'accaduto	→ Negazione inganno

²⁸ La funzione Accettazione costituisce un prodromo della funzione Adempimento, elisa e lasciata — nella sua concreta realizzazione — all'immaginazione del destinatario. L'equivalenza ne risulta assicurata.

Le unità interessate cooperano con tutta evidenza a formare un insieme definibile come «inganno», del tutto superfluo, almeno a livello di lettura sintagmatica, alla prosecuzione dell'azione; a ben guardare, potrebbe verificarsi qui il caso contrario a quello della già rilevata ellissi di una funzione (cfr. *mamotreto* LIX, a proposito della funzione «incontro»), potrebbe trattarsi, in altre parole, di un caso di ridondanza. In effetti l'intera situazione C_1 -L-S potrebbe configurarsi come un'espansione della Situazione iniziale di L- C_1 ; una riprova di questa ipotesi potrebbe essere fornita dalla frantumazione della successione lineare delle unità I, L, M, O: manca il termine N, il quale rappresenta appunto la Situazione iniziale di L- C_1 ; l'unità O (Negazione dell'inganno), termine conclusivo della sequenza che abbiamo definito come «inganno», segue immediatamente la Situazione iniziale di L- C_1 , il che suggerirebbe l'ipotesi di un'espansione ridondante della stessa Situazione iniziale, giustificando da un lato l'inglobamento di N nella successione I, L, M, N, O, e, dall'altro la riduzione dei termini I, L, M, O a espansione catalettica di N. La situazione C_1 -L-S verrebbe, dunque, riassorbita nella funzione iniziale della situazione L- C_1 .

Lo spostamento nell'ordine delle unità, per altro, è giustificato dal fatto che, nel momento in cui parliamo di «situazione», ci muoviamo a livello di elementi costitutivi della *fabula*, — non dell'intreccio — e, pertanto, riorganizzati in senso logico-cronologico; quanto si è detto, inoltre, non è sufficiente a rendere ragione della presenza, all'interno di una triade di strutture così rigorosamente omologhe, di un membro atipico, sia per l'assenza di iterazione (C_1 -L-S compare solo nel *mamotreto* LVII) sia per la presenza di un nuovo nucleo di personaggi (i servi) del tutto assente negli altri *mamotretos*, sia per la soluzione di continuità tra le unità che costituiscono la situazione stessa, sia, in ultima analisi, per l'apparente irrilevanza dell'intera situazione ai fini dell'azione²⁷.

Le ragioni della presenza della situazione C_1 -L-S, la funzionalità della stessa all'interno del *mamotreto* e dell'intero testo, non sono determinabili se non spostando il punto focale dell'indagine.

²⁷ Sulla scorta di J. M. Lotman (*La struttura del testo poetico*. Milano, Mursia, 1976), ricordiamo l'esistenza di diversi piani dell'intreccio, per cui «lo stesso episodio può diventare o no avvenimento, a seconda dei diversi livelli strutturali ai quali si trova (*cit.*, p. 276). Sull'argomento cfr. ancora J. M. Lotman, *cit.*, pp. 281 segg., 288 segg., 306 segg.

2.2. Sappiamo che l'opera letteraria si costruisce a diversi livelli sia sul piano del significante (livello grammaticale, morfosintattico, fonologico) sia sul piano del significato (livello lessicale e semantico, nelle varie articolazioni di quest'ultimo) e che tali livelli sono soggetti a interazione nell'ambito della struttura superficiale del testo. Partendo dal presupposto che «la composizione di un testo artistico è data da una successione di elementi funzionalmente eterogenei, in qualità di successione delle dominanti strutturali dei diversi livelli»³⁰, una struttura che si presenti unitaria a un certo livello, ammette pur sempre un sistema di sottostrutture interagenti, le cui mutue intersezioni garantiscono l'informatività dell'insieme. In altre parole, fra struttura superficiale e struttura profonda (in cui risiede il principio di coerenza del testo) esiste un rapporto in base al quale strutture superficiali discontinue si configurano come manifestazioni fenomeniche della struttura profonda; l'analisi di tali strutture superficiali permette la normalizzazione degli elementi eterogenei, individuandone la funzionalità e la coerenza nella correlazione tra i livelli o nel rapporto con la struttura profonda³¹.

Il singolo elemento, — nel nostro caso la situazione definita come «inganno» — entrando nella composizione di un tutto (il *mamotreto* in prima istanza, e — più generalmente — l'intero testo), non può trovare la propria significazione in se stesso, ma solo nella relazione con l'insieme; la situazione C_1 -L-S rappresenta uno scarto all'interno di una serie di strutture pressoché identiche che presuppone una correlazione significativa con altri elementi³²; ed è proprio questa correlazione che permette la riduzione dello scarto. A questo punto, per un'efficace ermeneutica del testo, sono fondamentali la determinazione del livello in cui l'«inganno» si configura come dominante strutturale, la descrizione dell'intersezione tra i livelli e la ricerca di una correlazione significativa tra l'«inganno» e altri elementi attivati sullo stesso o su altri livelli.

³⁰ J. M. Lotman, *cit.*, p. 323.

³¹ Sull'argomento cfr. T. A. Van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague-Paris, 1972.

³² Cfr. C. Levi-Strauss, *Antropologia Strutturale*. Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 231-246.

3. *Lo scarto.*

3.1. Osserva giustamente Lotman che la descrizione di un fatto o di un'azione non può essere definita «avvenimento» (o «trasferimento del personaggio, oltre i confini del campo semantico») senza prima determinarne la posizione nel campo semantico-strutturale secondario, definibile in base al tipo di cultura³³. La situazione C₁-L-S non parrebbe costituire, come si è detto, un avvenimento dal punto di vista dell'intreccio; essa si configura, inoltre, come deviazione, elemento anomalo all'interno delle tre strutture omologhe individuate. Sappiamo che il ritorno regolare di strutture identiche cioè l'iterazione di catene di elementi uguali (qualora non siano finalizzati a effetti semantici percepibili solo nell'ambito di una lettura «verticale») soffoca la significazione (cfr. alcune filastrocche popolari o il non-senso derivante dalla ripetizione continua di un gruppo di parole). Di conseguenza *lo scarto può riempire il vuoto di significazione che l'iterazione ha prodotto*. Nel nostro caso i tre *mamotretos* strutturalmente uguali portano, in effetti, a una desemantizzazione parziale del testo. Il «pattern» funzionale comune è, come si è visto, estremamente semplice e suscettibile di un numero indefinito di iterazioni, che non contribuiscono ad arricchire la semanticità del testo né a livello sintagmatico né a livello paradigmatico. Anzi, ripetendosi come una cantilena, esse tendono a ridurre e a concentrare la significazione intorno a un unico polo, identificabile con i predicati³⁴ di L: astuzia e abilità nell'ingannare il prossimo in vista del proprio vantaggio morale (atteggiamento beffardo che si traduce nella sopraffazione ironica degli interlocutori) o nell'ingannarlo in vista di un vantaggio materiale (estorsione di un compenso eccessivo alle cortigiane).

È proprio l'elemento anomalo — l'«inganno» — a ricostituire la polisemia del testo. In tutti i casi esaminati è L ad ingannare C, vendendo un prodotto di scarso valore e presumibilmente di scarsa efficacia e ottenendone in pagamento, mediante un'accorta contrattazione, un alto prezzo. Ed è sempre L a burlare 2X nei *mamotretos* LVII (rispondendo con un consiglio ironico e triviale alla richiesta

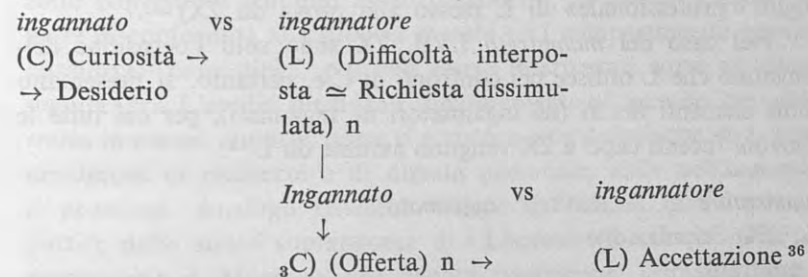
³³ J. M. Lotman, *cit.*, p. 276.

³⁴ Per la definizione di predicato e suo rapporto con l'attante, cfr. A. J. Greimas, *cit.*, p. 146.

dei ruffiani) e LIX (presentando i medici a Clarina in modo derisorio, pur avendo promesso di interporre i propri buoni uffici); mentre nel *mamotreto* LVII l'«inganno» è attuato contro la Xerezana, che, incuriosita dalla promessa del resoconto di un convito in casa di una sua rivale, si lascia convincere a ricevere i *galanes* (il compenso, per altro, viene pagato a L dai *galanes*, i quali, in questo caso, non subiscono inganno).

Ricordando che «alla base dell'organizzazione interna degli elementi del testo c'è, come regola, un principio di opposizione semantica binaria»³⁵, e che i predicati relativi a L convergono verso la categoria semantica «inganno», l'opposizione binaria potrà essere espressa, nel nostro caso, dalla formula *ingannatori vs ingannati*; alla prima categoria farà capo, *di norma*, L; alla seconda C, 2X.

3.2. Esaminiamo separatamente, in base all'opposizione binaria individuata, le situazioni L-C e L-C-2X. La situazione L-C si configura come:



Il limite della classificazione, cioè quella barriera che ci permette di contrapporre le due categorie e il cui superamento consente il verificarsi dell'avvenimento³⁷, è dato dal possesso di un bene — materiale, in questo caso — che C detiene e che L estorce con l'in-

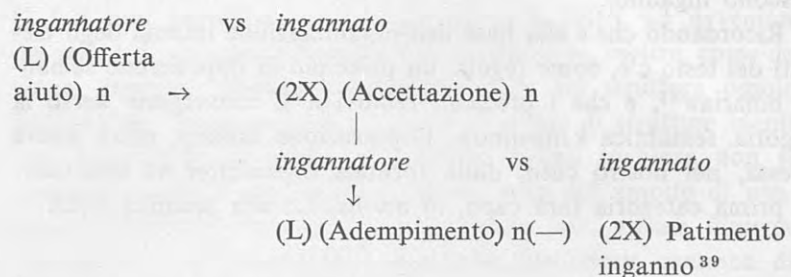
³⁵ J. M. Lotman, *cit.*, p. 280; Per l'opposizione dei termini-oggetto in campo linguistico, cfr. A. J. Greimas, *cit.*, p. 22; per un'applicazione in campo narratologico di tali concetti, cfr. A. Ruffinato, *Struttura e significazione del 'Lazarillo de Tormes'.* I. Torino, Giappichelli, 1975, pp. 58 segg.

³⁶ Tralasciamo la Situazione iniziale, in quanto di scarso rilievo in questa fase dell'analisi.

³⁷ Cfr. J. M. Lotman, *cit.*, pp. 280-81.

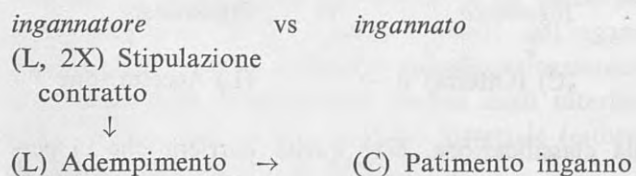
ganno³⁸. La situazione L-C non subisce varianti di rilievo nei tre mamm.; inoltre l'«inganno» copre tutte le articolazioni funzionali della situazione stessa.

La situazione L-2X (L-2X-C) presenta, invece varianti nel *mamotreto* LVII; incominciamo con i casi più facilmente normalizzabili, quelli dei *mamotretos* LVIII e LIX:



Il limite della classificazione è ancora il possesso di un bene — non più materiale, come nel caso precedente, bensì morale (l'orgoglio «professionale» di L messo alla prova da 2X) —.

Nel caso del *mamotreto* LVII, 2X sono solo l'occasione dell'inganno che L ordisce nei confronti di C e, pertanto, si presentano come elementi neutri (né ingannatori né ingannati), per cui tutte le funzioni facenti capo a 2X vengono assunte da L⁴⁰:



³⁸ Si avverta che il superamento del limite avviene evidentemente nelle due direzioni (il desiderio di possesso è, dunque, anche elemento di relazione fra le categorie), in quanto L desidera ed estorce i beni che C detiene, esattamente come C desidera e ottiene il belletto in possesso di L; l'«inganno», invece, che è al centro del nostro interesse, è unidirezionale, cioè viene attuato solo da L ai danni di C.

³⁹ Nel testo si ha un'ellissi; la funzione è necessariamente inferibile, in quanto presupposta dalla negatività (—) dell'Adempimento.

⁴⁰ Per brevità, sintetizziamo le funzioni facenti capo a 2X con la formulazione «Stipulazione del contratto».

Qui il limite della classificazione resta invariato, pur variando l'oggetto dell'inganno.

Emerge così una prima relazione fra il sistema di strutture isomorfe e omologhe e la struttura apparentemente stravagante C₁-L-S sulla base della direzione funzionale «inganno»; ciò costituisce un primo passo verso la risemantizzazione degli elementi desemantizzati dall'andamento iterativo del sistema.

3.3. Secondo Greimas sono possibili due tipi di analisi predicativa del medesimo attore⁴¹: l'analisi funzionale (inventario dei predicati dinamici) che presuppone la costituzione di un corpus delle azioni in cui l'attore interviene, e l'analisi qualificativa (inventario dei predicati statici). In tal modo «l'isotopia di un testo da descrivere assumerà la forma di due inventari di messaggi»⁴². Ne derivano due possibili definizioni di un medesimo attore: nel primo caso come attante di un universo ideologico, nel secondo come attante in cui si concettualizza un'assiologia collettiva⁴³. I risultati sono convertibili dall'uno all'altro modello, in quanto l'attore può agire in conformità alla propria morale e «i comportamenti iterativi, considerati come tipici, possono essere interpretati come altrettante qualità»⁴⁴. L'analisi funzionale, limitatamente all'area dei tre *mamotretos* in esame, ci porta, come si è visto, a una definizione di L come desiderosa di ricchezze e di dignità personale, abile nell'ingannare il prossimo. Analogo risultato emerge dall'analisi qualificativa, a partire dallo stesso soprannome di «Loçana» (il «vero» nome del personaggio è Aldonça), che denota risoluzione, intraprendenza e acutezza d'ingegno⁴⁵; nel *mamotreto* LVII un *galán*, ricorrendo ai

⁴¹ Cfr. A. J. Greimas, *cit.*, pp. 145-48; 153-55; 197-99; 207-226.

⁴² J. A. Greimas, *cit.*, p. 147.

⁴³ È evidente che tale assiologia collettiva è rigidamente legata a parametri di carattere spazio-temporali (nel nostro caso la Roma del sec. XVI; si può inoltre distinguere tra un'assiologia, immediatamente evidente, interna all'opera, intesa come somma delle ideologie manifestate dai singoli attori, e un'assiologia che sussume la prima in cui hanno parte i valori della società da cui l'opera viene espressa.

⁴⁴ Cfr. A. J. Greimas, *cit.*, p. 208.

⁴⁵ Cfr. RLA, *Explicación*, p. 426: «¿Por qué más la llamé Loçana que otro nombre? Porque Loçana es un nombre más común y comprende su nombre».

buoni uffici di L, ne commenta con ammirazione l'abilità nel condurre mediazioni tramite l'inganno⁴⁶ (« es la mejor acordante que nunca nació y parece que no pone mano en ello.»⁴⁷); nel *mamotreto* LVIII un ruffiano allude all'abilità lucrativa di L e al prestigio di cui essa gode all'interno dell'ambito sociale in cui si muove il racconto (« ¡.../vos mía aviades de ser para ganarme de comer! Mas como va el mundo al revés, no se osa el hombre alargar, sino quitarnos el bonete y con gran reverencia poneros sobre mi cabeza»⁴⁸); nel *mamotreto* LIX due medici rimproverano a L la sua abilità nel sottrarre loro clienti⁴⁷.

primo Aldonça, o Alaroça en lengua arábiga, y Vellida [ultimo soprannome di L] lo mismo, de manera que Loçana significa lo que cada un nombre d'estos significan. Así que Vellida y Alaroça y Aldonça particularmente demuestran cosa garrida o hermosa, y Loçana generalmente loçanía, hermosura, lindeza, fresqueza y belleza». Lasciando da parte le connotazioni di bellezza, ricordiamo che *garrido* rimanda a *gallardia* (nel senso di «risoluzione nell'agire») e a *gallardo* (nel senso secondario di «vivace di ingegno»); *loçanía* rimanda a «vivacità», *gallardia*, «orgoglio» (Cfr. *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Gredos, 1964). Inoltre, nel testo più di una volta si fa riferimento alla *agudeza* della Lozana (Cfr. RLA, p. 78, p. 88, ecc.).

⁴⁶ A parte quanto riguarda l'appellativo «Loçana», ci serviamo per l'analisi qualificativa quasi esclusivamente di «sequenze in espansione», equivalenti a unità di comunicazione sintatticamente più semplici (Cfr. A. J. Greimas, *cit.*, p. 87).

⁴⁷ RLA, p. 379.

⁴⁸ RLA, p. 383.

⁴⁹ RLA, pp. 388-91. Allargando il campo dell'analisi funzionale all'intero testo del RLA, il corpus di funzioni in cui L agisce in base all'avidità di beni e di prestigio e all'abilità nell'ingannare, è praticamente inesauribile. Ci limitiamo a qualche esempio:

- L, oppressa dalla povertà in cui vive (I), fugge con un ricco mercante, ingannando la propria zia (II-III).
- L, dopo aver accuratamente studiato i costumi di Roma, si introduce in casa di una napoletana da cui apprende il mestiere di *afeitar* e che, poi, abbandona per divenirne concorrente (V); il titolo del *mamotreto* è *Cómo se supo dar la manera para bivar, que fue menester que hussase audaçia «pro sapientia»*.
- L vende ad alto prezzo a una serva un belletto, profetizzandole un futuro di cortigiana (XXV).

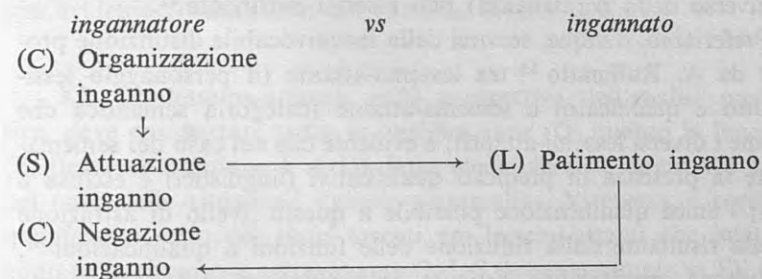
La medesima abbondanza di esempi si presenta a livello di analisi qualificativa; anche qui ne proponiamo solo qualcuno:

- «La madre quiso mostrarle texer, el qual officio no se le dio así como el hordir y tramar, que le quedaron tanto en la cabeça que no se le an podido

L'analisi funzionale e l'analisi qualificativa dei predicati ci portano alla seguente formulazione dicotomica:

L = ingannatore vs C, 2X = ingannato.

3.4. Analizzando la situazione estravagante C₁-L-S sulla base dell'opposizione binaria *ingannatore vs ingannato*, otterremo la seguente formalizzazione:



Essa ha in comune con le precedenti situazioni il limite della classificazione, che è nuovamente il possesso di un bene — morale, l'«orgoglio professionale» di L messo alla prova da C per mezzo di S — e alcune funzioni (l'Attuazione, che corrisponde all'Adempimento, e il Patimento dell'inganno). Numerosi sono, invece, gli elementi differenziali tra le situazioni «normali» e la situazione estravagante; prima di iniziarne l'analisi, per altro, si rende necessaria una precisazione di carattere terminologico; l'ormai tradizionale distinzione operata da Greimas tra attore e attante⁵⁰ in narratologia

«olvidar» (I, p. 78); la qualificazione è basata sul doppio senso di *hordir* e *tramar*. Ricordiamo a questo proposito che «definendo un certo *fare* non linguistico, un solo semema come per esempio *ricamare* può sussumere tutto un algoritmo di funzioni rivelandosi come denominazione di un *saper fare*» (A. J. Greimas, *cit.*, p. 149)

- Un amico dell'autore (qui in veste di personaggio) commenta la fortuna che L ha raggiunto con i suoi inganni (XXIV)
- «Me parece que es astuta, que cierto ha de la sierpe e de la paloma. Esta muger sin lágrimas parará más ynsidias que todas las mugeres con lágrimas.» commenta l'*enbaxador* in XXXVI, p. 273.
- Numerose, infine, le dichiarazioni programmatiche della stessa L (cfr. p. es. XLII).

⁵⁰ Cfr. A. J. Greimas, *cit.*, pp. 208-231.

appare troppo generica a livello operativo. Se, infatti, l'attante si contrappone all'attore in quanto il primo ha uno statuto metalinguistico, mentre lo statuto del secondo è linguistico, l'associare il termine « attante » con il concetto di predicato qualificativo (che è puramente linguistico) potrebbe ingenerare confusione; se, inoltre, il personaggio si costituisce come attante dal momento in cui lo si studia dal punto di vista delle azioni che compie (predicati funzionali, dinamici), nessun predicato qualificativo (statico, rinviante all'universo della permanenza) può essergli pertinente⁵¹.

Preferiamo, dunque, servirci della inequivocabile distinzione proposta da A. Ruffinato⁵² tra lessema-attante (il personaggio lessicalizzato e qualificato) e semema-attante (categoria semantica che sussume i diversi lessemi-attanti); è evidente che nel caso del semema-attante la presenza di predicati qualificativi (linguistici) è esclusa a priori; l'unica qualificazione possibile a questo livello di astrazione è quella risultante dalla riduzione delle funzioni a qualificazioni⁵³; quest'ultima precisazione assicura la pertinenza dell'investimento semico che rende possibile la definizione del semema-attante.

Nel nostro caso, i lessemi-attanti sono: per il *mamotreto* LVII Loçana, i *galanes*, la Xerezana, i servi; per il *mamotreto* LVIII Loçana, i ruffiani, la Garça Montesina; per il *mamotreto* LIX Loçana, i medici, Clarina. Si è visto come, a un primo livello di astrazione, tali lessemi-attanti sono stati sottoposti ad un primo raggruppamento (espresso mediante le simbolizzazioni L, C, 2X, S). Ciò è stato fatto solo per ragioni di economia descrittiva e non con l'intento di fondarne uno statuto metalinguistico: infatti, nel caso di C, ciò che viene soppresso è *solo* il nome della cortigiana, che mantiene tutti gli altri suoi attributi; nel caso di 2X è solo la « professione » dei personaggi ad essere ignorata; nel caso di S, si sopprimono i nomi dei servi; nel caso di L, addirittura, si abbrevia soltanto il soprannome del personaggio. In questa fase L, 2X, C, S possono essere ancora considerati come lessemi-attanti; volendo ricondurli ai sememi-

⁵¹ Greimas precisa che l'analisi qualificativa deve essere anteriore alla costruzione del modello attanziale, ma aggiunge che essa coopera ad attribuire il contenuto semantico all'*attante-soggetto* e all'*attante-oggetto* (*cit.*, p. 220); di qui la possibile confusione.

⁵² A. Ruffinato, *cit.*, I, pp. 59-60.

⁵³ A. J. Greimas, *cit.*, pp. 197-98.

attanti che li sussumono, per tutte le situazioni che abbiamo definito « normali », otterremo la seguente disposizione:

<i>ingannatore</i>	vs	<i>ingannato</i>
L		C, 2X

Per la situazione estravagante C₁-L-S:

<i>ingannatore</i>	vs	<i>ingannato</i>
C, S		L

con evidente ribaltamento dei ruoli del lessemi-attanti.

3.5. Un lessema-attante, nella prospettiva dell'analisi predicativa, deve comportare tanto la qualificazione (Q) quanto la funzione (F) (lessema-attante = F + Q), fatto che si verifica, come si è visto, nel caso delle situazioni definite « normali ». Viceversa, i predicati qualificativi sono del tutto assenti nei lessemi-attanti che intervengono nella situazione estravagante C₁-L-S (lessema-attante = F). Tale assenza è significativa in quanto, rinviando i predicati qualificativi all'universo dell'abitudine e della permanenza, essa pone in rilievo l'infrazione alla norma che ha, in ultima analisi, l'effetto di produrre un secondo messaggio, diverso e contrapposto al primo.

Vediamo, ora, come gli elementi differenziali contribuiscano a dare ragione delle modalità, della funzionalità e della portata semantica dell'inversione della relazione normale tra l'unità discreta (lessema-attante) e l'unità integrata (funzione), relazione che consente il raggruppamento in sememi-attanti.

Gli elementi differenziali, emergenti dal confronto tra le formalizzazioni operate sulla base dell'opposizione binaria ingannatore-ingannato per quanto riguarda C₁-L-S, sono i seguenti: a) nell'organizzazione dell'inganno (corrispondente alla coppia Offerta-Acettazione) non interviene l'ingannato; b) l'attuazione dell'inganno (corrispondente all'Adempimento) non rientra nella sfera d'azione del lessema-attante che ha ordito l'inganno stesso, ma è demandata alla mediazione di altri lessemi-attanti (i servi), che si configurano come ingannatori subordinati; c) compare una funzione nuova, la Negazione dell'inganno.

Una conferma dell'infrazione alla norma è rilevabile immediatamente a proposito del lessema-attante « servi ». Premesso che l'analisi funzionale e qualificativa nel corso di tutto il RLA porta

all'inserimento — tipico, del resto — del lessema-attante « servo » nella categoria dell'ingannatore, in contrapposizione al padrone ingannato ⁵⁴, nel caso della situazione C₁-L-S, S pur permanendo nella categoria dell'ingannatore, non è che veicolo dell'inganno ordito dal padrone (C) ai danni di L, la quale, nella coppia antonimica servo-padrone si configura come « servo » nei confronti della cortigiana. Abbiamo, quindi, un servo (S) che, seppur subordinatamente, inganna un altro servo (L): si crea qui un gioco allusivo tra norma e trasgressione, determinato dalla tendenziale persistenza del codice normale, dalla resistenza che la norma oppone alla sua infrazione, il cui effetto è quello di mettere in rilievo la trasgressione. Infatti C inganna L (trasgressione), ma la sua azione *deve* essere mediata da S, ingannatore per definizione (norma); l'oggetto dell'inganno dei servi, per altro, non è il padrone, ma un altro servo — pur con connotazioni diverse — del medesimo padrone (trasgressione alla relazione normale interna alla coppia antonimica servo-padrone). La resistenza all'infrazione e la tendenziale persistenza dei predicati qualificativi legati ai singoli lessemi-attanti si manifestano, inoltre, con l'assenza della funzione Accettazione da parte dell'ingannato L (che, non rinnegando completamente la sua condizione abituale di ingannatore, non *può* autodestinarsi a subire l'inganno con l'accettazione di un patto-truffa). Lo stesso vale per la Negazione dell'inganno il quale, nella linea predicativa normale, non *può* esistere in questi termini (cioè con l'inversione della relazione lessema-attante/Funzione).

I due elementi differenziali (assenza di una funzione e presenza della Negazione dell'inganno) hanno anch'essi l'effetto di porre in rilievo l'anormalità della situazione intera. Dalle categorie semantiche che istituiscono la dicotomia di base nell'organizzazione degli elementi del testo (*ingannato vs ingannatore*) e dal limite della classificazione (possesso di un bene) sono desumibili le opposizioni binarie:

credulità	vs	astuzia
possesso	vs	desiderio di possesso

⁵⁴ Cfr. p. es. le dichiarazioni della lavandaia, di Rampín e della vecchia serva in XII, XV, XVIII, ecc.

dove l'inganno e il desiderio di possesso comportano un'azione tesa a raggiungere lo scopo, mentre il patimento dell'inganno e il possesso comportano una condizione di staticità, di passività; da cui la terza opposizione:

attività	vs	passività.
----------	----	------------

Per poter consentire una lettura sia orizzontale che verticale, le opposizioni possono essere organizzate come:

<i>ingannato</i>	vs	<i>ingannatore</i>
credulità		astuzia
possesso		desiderio di possesso
passività		attività

L'analisi predicativa ci porta (*costantemente* a livello di qualificazione e *normalmente* a livello funzionale) verso l'articolazione verticale ingannatore/astuzia/desiderio di possesso/attività per quanto riguarda il lessema-attante L, e verso l'articolazione contraria per quanto riguarda gli altri lessemi-attanti; il processo predicativo è, dunque, formalizzabile come:

NORMA: F costante	TRASGRESSIONE: F commutata
Q costante	Q assente

da cui appare chiaro che predicazione funzionale e qualificativa non coincidono, e che la prima può subire inversioni, mentre la seconda è costante e invariabile (viene soppressa se contraddittoria).

4. Significatività dello scarto.

4.1. Abbiamo, dunque, un primo piano omogeneo di significazione, una prima isotopia, rappresentata dalla relazione-opposizione normale:

Lessema-attante (L) = F+Q	→	Semema-attante (ingannatore)
	vs	
Lessema-attante (C, 2X) = F+Q	→	Semema-attante (ingannato)

in contrapposizione a una seconda isotopia, in cui i termini sono commutati, rappresentata dalla relazione-opposizione:

Lessema-attante (C, 2X) = F → Semema-attante (ingannatore)
 vs
 Lessema-attante (L) = F → Semema-attante (ingannato)

La variazione delle isotopie, dissimulata dal termine connettivo «inganno», ma evidenziata dall'inversione delle relazioni interne, produce un nuovo effetto di senso. Infatti, una volta definita la prima isotopia (\approx norma) e la seconda (\approx trasgressione), è facile rilevare come nel contesto globale delle situazioni esaminate, il secondo effetto di senso si produca in base alla neutralizzazione dell'opposizione ingannato (\approx detentore di un bene) vs ingannatore (\approx aspirante alla detenzione — o al mantenimento — di un bene): L, per definizione (F+Q) ingannatrice e risoluta a privare gli altri dei propri beni, viene ingannata e privata di un bene morale (il proprio orgoglio «professionale») da coloro che, per definizione (F+Q), sono gli ingannati. La variazione delle isotopie evidenzia un principio fondamentale del testo in esame, la *contraddizione*.

4.2. È necessario, ora, verificare a diversi livelli questa ipotesi, se, cioè, il principio di contraddizione stia realmente alla base del RLA. Limitandoci a un'esemplificazione parziale, rileveremo nell'ordine: a) le contraddizioni interne al vero e proprio *Retrato*, prescindendo dalle parti aggiunte in un secondo tempo; b) le contraddizioni al singolo capitolo integrativo del RLA; c) le contraddizioni tra i capitoli integrativi e il RLA⁵⁵.

Si potrebbe obiettare che molte di quelle che noi classifichiamo come «contraddizioni» non sono che elementi topici ricorrenti nella letteratura spagnola, dal *Libro de Buen Amor* a *La Celestina*. Le iperboli sacro-profane sono già patrimonio della *Celestina*⁵⁶; la giustificazione in base alle sane intenzioni compare già nel *Libro de Buen Amor*; l'atteggiamento di gelosa difesa dell'integrità della propria opera risale a Don Juan Manuel⁵⁷, mentre la concezione del-

⁵⁵ Si tenga sempre presente quanto detto nella Premessa a proposito dei capitoli integrativi.

⁵⁶ Cfr. M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires 1970; M. Criado de Val, *Indice verbal de 'La Celestina'*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.

⁵⁷ Cfr. l'Introduzione al *Conde Lucanor*.

l'opera aperta, continuamente ritoccabile, è medievale e si riflette, per esempio, nel *Libro de Buen Amor*⁵⁸. Secondo noi, tuttavia, il fatto che si tratti di luoghi comuni non annulla il carattere sostanzialmente «contraddittorio» delle affermazioni di Delicado.

4.2.1. Come sappiamo, le cosiddette «profezie» del sacco di Roma hanno un carattere aggiuntivo; ne è conferma la loro casualità e inconseguenzialità. Ad esempio, nel *mamotreto* XV⁵⁹ la «profezia» è introdotta anche troppo semplicisticamente nel corso di una serie di scene staccate riproducenti la vita che si svolge nelle strade romane:

«Loçana — ¿Qué predica aquél? Vamos allá.

Rampín — Predica como se tiene de perder Roma y destruirse el año del XXVII, mas dízelo burlando»⁶⁰.

Il monito, inoltre, viene immediatamente contraddetto dalla connotazione burlesca («mas dízelo burlando»).

Ancor più significative sono le trasposizioni di senso, l'uso metaforico di termini appartenenti alla sfera religiosa per indicare oggetti relativi alla sfera erotico-sessuale: per esempio, «cirio pascual»⁶¹ per membro virile, o la frase «metamos la yglesia sobre el campanario»⁶², usata da Rampín per suggerire a L di mettersi sopra di lui durante l'atto sessuale; la contraddizione è qui espressa mediante la metafora⁶³.

Nel *mamotreto* XLII l'Autore (in veste di personaggio) tiene un vero e proprio sermone moralistico a L, rimproverandole i suoi inganni e ammonendola riguardo all'onnipotenza e onniscienza di Dio,

⁵⁸ Le connessioni, sulla base di elementi topici, tra il RLA, *La Celestina* e il *Libro de Buen Amor* sono state messe in rilievo tra gli altri da B. M. Damiani, *cit.*

⁵⁹ Altre «profezie» si trovano nei *mamotretos* XII, XXIV, XXXIV, XLII.

⁶⁰ RLA, p. 153.

⁶¹ RLA, p. 165.

⁶² RLA, p. 147.

⁶³ Cfr. M. Criado de Val, *Antifrasis y contaminaciones de sentido erótico en 'La Lozana Andaluza'*, in *Homenaje a Dámaso Alonso*. Madrid, 1960, t. I, pp. 431-457. Preferiamo l'uso del termine «metafora» per designare le trasposizioni di senso, anziché quello discutibile di «antifrasis», adottato da Criado de Val.

ma, di fronte alle giustificazioni di L, finisce per darle ragione, dichiarando che «quidquid agunt homines, intentio salvat omnes»⁶⁴, conformando in tal modo la propria ideologia a quella della protagonista della sua opera: l'ipotesi di un qualunque intento moralizzatore da parte dell'autore ne risulta completamente vanificata.

4.2.2. Le contraddizioni interne ai singoli capitoli aggiuntivi sono numerose e di diversa natura. Incominciamo con il considerare le reiterate professioni di ignoranza da parte dello stesso Delicado in opposizione alle citazioni dotte e alle evidenti manifestazioni di cultura umanistica che immediatamente le seguono; leggiamo per esempio: «Y si quisieren reprehender que por qué no van muchas palabras en perfeta lengua castellana, digo que siendo andaluz y no letrado !...! conformava mi hablar al sonido de mis orejas,...»⁶⁵; aggiunge subito dopo: «soy ignorante y no bachiller»⁶⁶, «confieso ser un asno, y no de oro»⁶⁷. Quest'ultima professione di ignoranza contiene addirittura in sé la propria negazione nell'allusione all'*Asino d'oro* di Apuleio. Del resto, tutti i capitoli integrativi sono disseminati di citazioni e di riferimenti alla cultura classica: un riferimento a Giovenale⁶⁸; la citazione ciceroniana «epistula enim non erubescit»⁶⁹; il rinvio a Seneca («para dezir la verdad poca eloquencia basta, como dize Seneca»⁷⁰; i riferimenti a Eschine e a Demostene⁷¹; un altro riferimento a Cicerone («/.../ Tulio escrivió en latín, y dixo muchos vocablos griegos y con letra griega»⁷²) che presuppone una conoscenza estesa e non solo orecchiata dell'opera del retore; la citazione aristotelica «Amicus Socrates, amicus Plato, magis amica veritas»⁷³.

⁶⁴ RLA, p. 310.

⁶⁵ RLA, *Apología*, p. 422.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 423.

⁶⁸ RLA, *Dedicatoria*, p. 70.

⁶⁹ *Ibid.*; la citazione è tratta dalle *Epistulae ad Familiares*, V, 12,1.

⁷⁰ RLA, *Argumento*, p. 73; la citazione, liberamente tradotta dal latino «veritas simplex oratio est», è tratta dalle *Epistulae*, XLIX.

⁷¹ RLA, *Argumento*, p. 74.

⁷² RLA, *Apología*, p. 423.

⁷³ RLA, *Digressión*, p. 441; la citazione si riferisce all'*Ethica Nicomachaea*, IV.

Rileviamo ancora l'uso di formule codificate latine («Sed non legatur in escolis»⁷⁴) e di locuzioni idiomatiche («sub nube»⁷⁵, «Vae tibi, civitas meretrix/»⁷⁶), nonché di metafore di carattere astrologico e mitologico («/...!será su defensión altíssima y fortíssima inexpuñable el planeta Marte, que al presente corre...»⁷⁷). Aggiungiamo marginalmente, a livello extratestuale, che F. Delicado si gloria di essere stato discepolo di E. A. de Nebrija⁷⁸. Egli, inoltre, curò le edizioni dell'*Amadis de Gaula* (1533), del *Primaleón y Polendos* (1534), della *Celestina* (due ed., 1531 e 1534) e, probabilmente della *Carcel de amor*⁷⁹, edizioni che secondo lo stesso M. Menéndez y Pelayo, riconosciuto detrattore di Delicado, «son conocidas y gozan de gran estimación bibliográfica»⁸⁰.

Le reiterate professioni di ignoranza da parte di Delicado, dunque, se da un lato possono essere considerate topiche (come, del resto, la stessa preoccupazione per l'anonimato cui accennavamo nell'Introduzione), dall'altro ribadiscono il principio di contraddizione che presiede al RLA.

Rileviamo ancora la contraddizione tra le ripetute affermazioni secondo cui Delicado scrive solo per divertire i lettori e per dar sollievo al dolore fisico che lo affligge⁸¹ e l'insistenza sui propri scopi

⁷⁴ RLA, *Explicación*, p. 426.

⁷⁵ RLA, *Digressión*, p. 441.

⁷⁶ RLA, *Epilogo*, p. 430.

⁷⁷ RLA, *Epilogo*, p. 430.

⁷⁸ Cfr. il prologo all'edizione dell'*Amadis de Gaula*, Venezia 1533. Ricordiamo che un riferimento a Nebrija si trova anche nel RLA (LIII, p. 356), benché sia messo in bocca a un ruffiano e sia sottolineato dall'ironica contrapposizione *honduras/alturas*: «Esso que está escrito, no creo que lo leyese ningund poeta, que sabéys lo que está en las honduras, y Lebrixa lo que está en las alturas /.../».

Si è addirittura avanzata l'ipotesi che il nome di Nebrija sia stato usato come schermo a quello di Delicado. Sull'argomento cfr. E. Asensio, *Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica*, in *Studia Philologica* in onore di D. Alonso, t. I, Madrid 1960, pp. 101-113.

⁷⁹ L'attribuzione si deve a M. Menéndez y Pelayo, *cit.*, p. 54.

⁸⁰ M. Menéndez y Pelayo, *cit.*, p. 54.

⁸¹ P. es.: «/.../ escribiendo para darme solacio y passar mi fortuna, que en este tiempo al Señor me havia dado» (*Apología*, p. 423); «Y si dixesen que por qué perdí el tiempo retrayendo a la Loçana y a sus secaçes, respondo que siendo atormentado de una grande y prolixa enfermedad, pareçia que me espa-

didattico-morali. Lo stesso principio di contraddizione si rileva nelle dichiarazioni relative alla concezione poetica ed estetica di Delicado: nell'*Argumento* che precede il *Retrato* egli si mostra assai sicuro dell'opera sua e maledice chiunque voglia ritoccarla («no quiero que ninguno añada ni quite; que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará an fin, de modo que por lo poco entiendan lo mucho más ser como una dedución de canto llano⁸²; y quien al contrario hiziera, sea siempre enamorado y no querido, amén.»⁸³); invece, nei capitoli che seguono il *Retrato*, Delicado afferma che «/.../no siendo obra, syno rretrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo, segund lo que cada uno mejor verá» e prosegue «Ruego a quien tomare este rretrato que lo enmiende antes que vaya en público»⁸⁴. Tutto ciò dimostra come Delicado, nell'atto di aggiungere a posteriori una sfumatura morale alla propria opera, non si sia preoccupato di neutralizzare le contraddizioni interne tra la professione di orgoglio per aver scritto un'opera «divertente» e la successiva necessità di minimizzare l'importanza di uno scritto licenzioso e profano, tra il primitivo carattere di evasione del RLA e il ripensamento in senso moralistico.

4.2.3. Le contraddizioni tra i capitoli aggiuntivi e il contenuto del vero e proprio *Retrato* sono, per la maggior parte, evidenti anche a una prima lettura. Ci limitiamo a segnalare il contrasto tra alcune caratterizzazioni di L in tali capitoli (p. es.: «Y sin dubda en esto quiero dar gloria a la Loçana, que se guardava mucho de hazer cosas que fuesen ofensa a Dios ni a sus mandamientos, porque sin perjuicio de partes, procurava comer y beber sin ofension ninguna»⁸⁵) e i risultati dell'analisi qualificativa e funzionale del medesimo personaggio all'interno del *Retrato* (Loçana = prostituta e truffatrice)

ciava con estas vanidades» (*Apología*, p. 423); «/.../ yo lo escreví [il ritratto] /.../ por poder dar solacio y plazer a los lectores y audientes, los quales no miren ni poco saber, syno mi sana intención, y entreponer el tiempo contra mi enfermedad» (*Epilogo*, p. 431).

⁸² Non crediamo che la presente frase costituisca un serio invito a una lettura in chiave morale, ma piuttosto un ribadimento del carattere episodico e non esaustivo del *Retrato*, spesso sottolineato dall'autore.

⁸³ RLA, *Argumento*, p. 76.

⁸⁴ RLA, *Epilogo*, p. 430.

⁸⁵ RLA, *Apología*, p. 422.

Analogamente, Delicado afferma che «en todo este rretrato no ay cosa ninguna que hable de rreliogiosos, ni eclesiásticos, ni otras cosas que se hazen que no son de dezir»⁸⁶, ma contraddice di fatto tale assunzione nel corso del *Retrato* sia esplicitamente (si veda. il *mamotreto* XXIII, in cui un ecclesiastico rende gravida la bella cordobese), sia implicitamente (si ricordi l'uso metaforico di alcuni termini attinenti alla religione⁸⁷).

4.3. La critica ha, di volta in volta, definito il RLA come un'opera oscena e incoerente, o, al contrario, densa di significati morali, monito ai peccatori; si è parlato addirittura di affinità con la letteratura erasmista⁸⁸.

Dall'analisi particolareggiata dei *mamotretos* campione e dalla verifica della possibilità di estenderne le conclusioni all'intero sistema è lecito inferire che il RLA può essere definito come un continuo gioco, basato sul principio di contraddizione, sull'ironia, sulla costante compresenza dell'affermazione, della negazione e della negazione della negazione. Funziona, insomma, come una complicatissima battuta di spirito⁸⁹, in cui, per altro, la continua variazione delle isotopie

⁸⁶ RLA, *Explicación*, p. 425.

⁸⁷ Si potrebbe anche intravedere una trasposizione in chiave ironica e parodica di alcuni passi evangelici: si leggano, a titolo di esempio, i commenti di due personaggi a proposito del modo in cui L si procura di che vivere, raccogliendo pur senza seminare, ottenendo il formaggio senza possedere il bestiame, avendo melagrane senza disporre di un orto e uova senza allevare galline (*mamotreto* LVI, p. 376); l'allusione al passo evangelico di San Matteo (6,25-34) è evidente.

⁸⁸ Cfr. S. Serrano Poncela, *Aldonza, la Lozana Andaluza en Roma*, in «Cuadernos Americanos», 1962, n. 122, pp. 117-132; A. Vilanova, nel prologo alla ed. del RLA, Barcelona, 1952, pp. XX-XXI; B. M. Damiani nell'introduzione al RLA, pp. 58 segg. Direi che il pensiero erasmista influisce solo sul contenuto delle parti aggiunte dopo il sacco di Roma, soprattutto sull'*Epilogo* in cui Delicado — come già A. de Valdés — considera il disastro come un castigo provvidenziale; si tratta, tuttavia, di un'influenza esterna, giustificata dalla prossimità temporale dell'evento e dal clima intellettuale e morale del momento storico, che Delicado non può non aver avvertito. Il rilevamento di una possibile trasposizione parodica del Vangelo (cfr. n. 87) dimostrerebbe, per altro, la superficialità e l'episodicità di un'eventuale influenza erasmista, esterna, oltre tutto, al testo vero e proprio del *Retrato*.

⁸⁹ Cfr. l'analisi che ne fa A. J. Greimas, *cit.*, pp. 84 segg.

impedisce l'arresto del meccanismo in una soluzione definitiva, procedendo come un gioco di incastri in cui un elemento contiene l'altro, lo revescia o, in qualche modo, lo trasforma, contraddicendolo.

Negare l'intenzione didattico-morale del RLA non significa sminuirne il pregio, o ridurlo, come fa Menéndez y Pelayo, a una giustapposizione incongruente di episodi più o meno osceni. Il RLA ha, a nostro parere, una sua solida coerenza radicata, per altro, in una dimensione diversa da quella dell'edificazione.

E, forse, il palindromo che chiude l'*Epístola* della Lozana (Roma-amor⁹⁰) può essere la sigla simbolica di questo gioco di opposizioni, di iterazioni e disseminazione del senso, di rovesciamenti semantici e di ribaltamenti di ruoli, che costituisce la cifra costante dell'opera di F. Delicado.

Valeria Scorpioni

⁹⁰ RLA, p. 439.

AA.VV., *Terra America*, a cura di Angelo Morino; Torino, Edizioni La Rosa 1979, pp. 328.

Dalle prime manifestazioni letterarie latinoamericane, quando per letteratura — sia essa ispanoamericana o brasiliana — intendiamo nient'altro che la cronaca dei vari viaggi di esplorazione e di appropriazione 'fisica', appaiono chiari due motivi fondamentali: la ricerca di un punto esterno a sé per la cultura europea, ed il bisogno di confrontarsi per rafforzare la propria certezza culturale ed egemonica. Questa premessa sia pure schematica ci appare necessaria per la giusta interpretazione del saggio introduttivo di Angelo Morino, che programmaticamente si intitola *Dal rifiuto alla ricerca dell'alterità*. Il processo di penetrazione in un mondo completamente 'altro', in questa entità così diversa ed affascinante — così profondamente aliena — si è iniziato da parte europea con la reazione alla paura del 'diverso'; una paura esorcizzata soprattutto ricorrendo alla distruzione di tutto ciò che non rientra nelle certezze abituali, e che appare non immediatamente manipolabile. Su tali basi la possibilità di una letteratura autonoma latinoamericana è apparsa a lungo negata, ed ogni prodotto del sub-continente si è formato ed è stato letto secondo i canoni formali ed i condizionamenti sostanziali della cultura-madre.

In questa prospettiva per secoli l'Europa ha aggregato a sé la realtà americana, ridotta a dimensione di componente *esotica* dell'io protagonista e dominatore. Soltanto a partire dagli anni Cinquanta infine la ricerca dell' 'altro' diviene un fatto compiuto, anche se soprattutto finalizzato al godimento di un 'letterario' riccamente fantastico.

Proseguendo nella lettura dei saggi è da notare una divisione spaziale dei contenuti — nell'ambito di una realtà culturale più o meno omogenea — che formano quasi dei 'blocchi culturali' all'interno del discorso complessivo, che ha come punto di partenza l'introduzione di Angelo Morino. Dal primo saggio/blocco, *Borges scrittore coloniale* di Cesare Acutis, la connotazione culturale inerente

al colonialismo è sviluppata ed analizzata nel contesto della realtà argentina, a cui fa da riscontro l'analisi fatta da Borges, che pone in evidenza le strutture della realtà quale labirinto di enigmi (comunicanti), e dal cui isolamento appare possibile uscire solo se la ricerca è proiettata dall'interno della stessa identità. Continuando nell'iter con Sonia Piloto di Castri (*Le fantastiche invenzioni di Adolfo Bioy Casares*), la costruzione letteraria diventa ancora un pretesto di analisi e di verifica, laddove si chiarisce come la trama fantastica in effetti fagocita l'eroe che da essa stessa nasce. La ricezione europea del prodotto letterario latinoamericano è evidenziata, anche con una evidente analisi filologica, nel saggio di Carmelo Samonà: *Gabriel García Márquez dieci anni dopo*: ma qui il vero protagonista è il romanzo che ha creato una propria epopea, attraverso personaggi in cui si affollano tutte le caratteristiche più 'umane', sicché il successo europeo di García Márquez può spiegarsi anche aldilà del fatto letterario stesso.

Continuando nella rassegna delle varie manifestazioni letterarie Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, José María Arguedas rappresentano tre diversi momenti della realtà ispanoamericana, ognuno con una propria ben definita area di indagine ricollegabile a precisi momenti storici, e la loro emblematicità è resa con evidenza nei rispettivi saggi.

Dall'esperienza di Mario Vargas Llosa è poi certo possibile trarre una chiave interpretativa per una conoscenza 'globale' del continente sudamericano, dove l'autore agisce in una prospettiva che supera il mondo peruviano in cui affonda le proprie radici culturali.

Il Brasile, che rappresenta l'altra faccia del continente sudamericano, ha in João Guimarães Rosa ed in Jorge Amado due personalità letterarie significative, che negli interventi di Luciana Stegagno Picchio e di Erilde Melillo Reali danno una dimensione palpabile della densa realtà lusofona. Così il *sertão* si esprime nell'analisi di Luciana Stegagno Picchio, caricando di coloriture sociali e linguistiche la costruzione fantastica e sofferta, 'regionale' e insieme metafisica di uno scrittore d'eccezione, mentre le storie bahiane con i loro segreti e le loro verità solari connotano in modo diverso gli scritti di Jorge Amado, che Erilde Melillo Reali rilegge nel loro complesso.

L'iniziativa portata avanti nel volume ci sembra, innanzitutto, una testimonianza stimolante delle letture a cui si offre la produzione latinoamericana di oggi. E in questa attualità, dove non è più possibile l'arma del silenzio (cfr. il saggio emblematico di Lore Terracini, su *Il grado zero della diffusione: il silenzio americano*), le diverse zone linguistiche e storiche sembrano tendere a una realtà articolata e insieme univoca, impegnata nella ricostituzione di una identità culturale definita e autonoma.

Claudio Bagnati

Dizionario Letterario delle Opere di tutti i Tempi e di tutte le Letterature. Dizionario letterario Bompiani delle Opere — Appendice — Volume terzo, A-Z, Indici. Milano, Bompiani, 1979, pp. 899.

A distanza di quindici anni dal primo e di tredici dal secondo è apparso il terzo volume dell'Appendice al notissimo *Dizionario*, uscito nei suoi nove volumi pubblicati fra il 1946 e il 1950 (a cui avevano fatto séguito, fra il 1956 e il 1957, i tre volumi del *Dizionario degli Autori*). E questo volume si presenta con l'intento dichiarato di offrire al lettore « tutte le opere degli autori morti dal '60 al '79 e dei Premi Nobel viventi al '78, che per consenso di critica e di pubblico si possono ritenere indiscusse; inoltre le opere tipiche per contenuto o per forma, indipendentemente dalla loro 'popolarità'; infine una scelta di opere di autori minori. »: 1200 voci nel complesso, accompagnate da « 700 illustrazioni in nero che completano il testo con un raro e prezioso commento visivo e 50 tavole a colori fuori testo di altrettanti esponenti dell'arte moderna, scelte come una essenziale dimensione della stessa cultura espressa dalle opere 'scritte' ». Accompagnano il volume vari indici, dall'elenco dei collaboratori a cui spettò il compito di dirigere le varie sezioni delle tre Appendici, a quello dei collaboratori del presente volume, fino ai due indici degli autori e dei titoli originali contenuti nei tre tomi dell'Appendice stessa: un completamento la cui opportunità appare superfluo sottolineare.

E superfluo appare sottolineare l'opportunità di tenere aggiornata un'opera la cui utilità è confermata, non meno che dalle sue sei edizioni italiane, dalle traduzioni che ha avuto in francese, spagnolo, portoghese, tedesco, ebraico: un'opportunità accentuata dalla palese cresciuta curiosità, di un pubblico sempre più vasto, di orientarsi sull'attività anche letteraria di un mondo che si fa sempre più piccolo. E questa nota non intende andare oltre una segnalazione in questo senso, con non più che qualche accenno riguardante il mondo che più interessa chi la stende, quello delle lingue iberiche.

Gli sono apparsi, fra l'altro, ben motivati certi recuperi, di autori forse non sufficientemente presi in considerazione nei due volumi precedenti dell'Appendice o nel *Dizionario* stesso, o senz'altro — in essi — del tutto dimenticati. Esempificazione a proposito del primo gruppo può essere quella riguardante Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), del quale si era citata una sola opera nel *Dizionario*, anche se ancora poche risultano le due aggiunte qui, data la posizione di eccezionale importanza negli studi filologici, storici e letterari di lui (che se proprio si volesse fare un altro nome, viene alla mente quello di Américo Castro, 1881-1972, la cui presenza qui si limita alla voce — dovuta a un collaboratore tedesco — su una delle pur fondamentali sue opere, *La Spagna nella sua realtà storica*). Mette conto piuttosto di soffermarsi un po' più a lungo su recuperi totali, come per esempio quelli del drammaturgo spagnolo Pedro Muñoz Seca (1881-1936) e di due ispanoamericani, il poeta nicaraguense Joaquín Pasos (1914-1947), per la posizione polemica della sua lirica nei riguardi dell'invadente eredità modernista lasciata da Rubén Darío, e il saggista peruviano José Carlos Mariátegui (1891-1930), che trasferì nel proprio Paese (e in tutta la Ispanoamerica) idee nuove anche in politica, in primo luogo in séguito alla sua permanenza in Italia.

Ma per tornare in Europa vien fatto di osservare che si sarebbe potuto riprendere opportunamente il discorso, in questo terzo volume, su uno dei due maggiori romanzieri portoghesi della prima metà del secolo, Aquilino Ribeiro (1885-1963), del quale si riferisce di non più che di due romanzi nel volume secondo dell'Appendice. E ancora a proposito della narrativa portoghese vien fatto pure di osservare che dell'altro massimo autore della prima metà del secolo, José Maria Ferreira de Castro (1898-1974: da darsi, in un elenco, sotto *Castro* piuttosto che sotto *Ferreira*, nella prassi della tradizione onomastica portoghese, in antitesi a quella spagnola), si dà sí in una delle voci che lo riguardano — dovute a collaboratori tedeschi — notizia di uno dei due più validi romanzi, *Emigranti*, ma non si fa cenno di *La selva*, notoriamente uno dei libri portoghesi più tradotti nel mondo. Avrebbe potuto inoltre apparire opportuno che si fosse andati al di là della voce su una sola delle opere — e forse neppure fra le più significative — della personalità letteraria più importante, multiforme e feconda del secondo momento del modernismo in Portogallo, José Régio (1901-1969); e che si fosse ripreso il discorso

sul poeta che si è andato notoriamente imponendo, grazie alla progressiva scoperta della sua opera, postuma nella massima parte, come uno dei poeti di valore universale del nostro secolo, Fernando Pessoa (1888-1935).

Non appaiono segnalati certi scrittori la cui mancata presenza rende meno facile, a un lettore italiano, orientarsi verso una visione d'insieme più rispondente alla valutazione complessiva tradizionale della letteratura a cui tali scrittori appartengono, nel caso specifico quella portoghese: si tratta fra gli altri di Alves Redol (1911-1969), che diede il via al realismo; del poeta-narratore-pittore José Almada-Negreiros (1892-1970), maestro del futurismo e di tante avanguardie; nonché di Vitorino Nemésio (1901-1978) e di Jorge de Sena (1919-1978), autori entrambi di un'opera di prosa, di poesia e di critica, destinata a restare. Una considerazione analoga vale per la letteratura brasiliana, a proposito della quale si pensa all'opportunità di almeno una voce a poeti come il simbolista-neorealista Ruy Ribeiro Couto (1898-1963), molto interessato alla lirica italiana del suo tempo, e al simbolista-surrealista Murilo Mendes (1901-1975), vissuto per una buona parte della sua esistenza a Roma. E un ricupero si dovrà all'occasione fare, sempre a proposito del Brasile, per quanto riguarda João Guimarães Rosa (1908-1967: da darsi, in un elenco, sotto *Rosa* piuttosto che sotto *Guimarães*), l'unica voce dedicata alla cui opera si occupa di una raccolta di racconti, piuttosto che del romanzo di cui si è giunti a scrivere, con un'affermazione significativa pur nella sua quasi paradossale valutazione, che la letteratura brasiliana si divide in due periodi: prima e dopo *Grande sertão: Veredas*.

Ancora una notazione su certe modalità della preparazione dell'Appendice, come quella di affidare a diverse persone le voci riguardanti un solo autore: valga l'esempio delle cinque voci dedicate a Miguel Ángel Asturias (1899-1974), una delle quali è segnata con asterisco, le altre quattro sono dovute a due italiani, a un ispano-americano e a un tedesco (evidente riflesso, la presenza numerosa di collaboratori di lingua tedesca, del lavoro in comune fra l'editore Bompiani e il Kindler Verlag di Zurigo per le *Storie letterarie di tutti i Tempi e di tutti i Paesi* degli anni 1964 e 1968).

Al di là di queste rapide considerazioni su non più che ben delimitati aspetti del volume — aspetti che a loro volta non vanno oltre ben pochi fra gli innumerevoli settori che di esso costituiscono l'insieme — chi qui scrive intende richiamare l'attenzione su di un'opera

che persiste nei decenni preoccupandosi di tenersi aggiornata, nel desiderio di contribuire comunque, col proprio richiamo, a sottolineare i meriti di tale opera nonché la sua utilità, nel suo intento di presentarci con l'opportuno equilibrio tra le finalità informative e quelle valutative.

Giuseppe Carlo Rossi

Florian Marcu - Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, III edizione, Editura Academiei R. S. România, București 1978, pp. 1168.

Si sa che la lingua è un fenomeno in continua evoluzione e che il suo settore più aperto alle innovazioni è il lessico. L'arricchimento del patrimonio lessicale di una lingua avviene in due modi¹: a) mediante gli elementi di cui la lingua già dispone (ad esempio con l'aggiunta di suffissi e/o prefissi a parole preesistenti, come il romeno *auriu* 'dorato' < *aur* + suff. *-iu* o come *nelimitat* 'illimitato' < pref. *ne-* + *limitat*; o con il cambiamento della classe morfologica alla quale la parola appartiene come *bîrfă* 'pettegolezza' < verbo *a bîrfi*); b) tramite l'introduzione di parole nuove, importate da altre lingue, i cosiddetti *prestiti linguistici*.

Generalmente i prestiti sono stati divisi dagli studiosi in «prestiti di necessità» — sono quelli necessari in una lingua e riguardano nuovi oggetti o concetti — e «prestiti di lusso», denominati da alcuni linguisti anche «prestiti di moda», superflui in quanto la lingua ricevente già possiede i termini corrispondenti². Nel suo ottimo volume divulgativo Zolli afferma che «il fenomeno 'moda', il gusto dell'esotico, il fascino di una lingua straniera sono comunque alla base del prestito linguistico»³. Va però rilevato che se l'asserzione è pertinente per certe lingue, soprattutto dell'Europa Occidentale degli ultimi secoli, non lo è affatto o lo è comunque in misura molto minore per il romeno. Nelle recenti ricerche si sostiene, a buona ragione, che il carattere romanzo della lingua romena non è solo un fenomeno linguistico, ma si manifesta pure a livello socio-culturale. Infatti dopo un periodo in cui sono esistiti nella sua storia culturale modelli dominanti non latini (bizantini, slavi, neogreci, ecc.), il romeno ritorna verso quello latino-romanzo a cominciare dalla

¹ Cfr. P. Zolli, *Le parole straniere*, Zanichelli, Bologna 1971, p. 1.

² *Ibid.*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 3.

Transilvania nel XVIII secolo. Si tratta del fenomeno denominato «rilatinizzazione», «riromanizzazione» ed «occidentalizzazione romanza della lingua e della cultura romena moderna»⁴. In questo processo di massima importanza per la futura fisionomia della lingua romena il rinnovamento del lessico, nel senso della sua riromanizzazione, occupa un posto di eccezionale significato, tanto che secondo le statistiche relativamente recenti dei lemmi registrati nei dizionari del romeno moderno il 29,69% o il 38,42% sarebbe costituito da parole di origine francese⁵.

L'arricchimento continuo del patrimonio lessicale della lingua romena con prestiti neologici solleva vari problemi: a) lo studio delle relazioni storiche e culturali intercorse tra il popolo romeno ed altri popoli, specialmente neo-latini, per poter meglio capire la compenetrazione degli elementi lessicali (romanzi) nel romeno; b) lo studio della trasmissione e dell'integrazione dei prestiti neologici; c) la cronologia di tali prestiti⁶, ecc. Per tutte queste ricerche il «Dizionario di neologismi» è uno strumento di grande aiuto. Va però precisato che la sua utilità consiste innanzitutto nel fatto che mette a disposizione dei lettori un mezzo agevole per imparare ad utilizzare correttamente i prestiti neologici sia dal punto di vista della pronuncia sia per quanto riguarda i loro significati.

Come anche le prime due edizioni del *Dicționar de neologisme* (sigle: DN¹ e DN²) apparse nel 1961 e nel 1966, la terza (DN³) viene preceduta dalla prefazione dell'accad. Al Graur e dalla premessa degli autori. Entrambe sono interamente rielaborate, come pure il dizionario stesso il quale d'altronde è anche molto ampliato; infatti si passa dalle 759 pp. (—21) della II ediz. alle 1168 (—17) della terza.

La novità rispetto alle precedenti edizioni consiste soprattutto nel fatto che il DN³ «è stato elaborato in base ad una tecnica-lessi-

⁴ Cfr. Al. Niculescu, *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, 2. *Contribuții socioculturale*, Ed. științifică și enciclopedică, București 1978, pp. 26-27.

⁵ Si tratta delle statistiche di D. Macrea che comprendono comunque esagerazioni e che sono state realizzate in base ai dizionari romeni CADE e DLRM. Per il commento delle due statistiche cfr. D. Macrea, *Probleme de lingvistică română*, Ed. științifică, București 1961, pp. 30-35.

⁶ Per l'importanza dei fattori cronologici e spaziali che riguardano il prestito cfr. A. Zamboni, *L'etimologia*, Zanichelli, Bologna 1976, pp. 84-94.

cografica dalla quale vengono esclusi quasi sempre i richiami alle definizioni sinonimiche» (cfr. prefazione, p. 8).

Per indicare l'etimo gli autori utilizzano spesso il principio dell'*etimologia multipla*, cioè ammettono l'esistenza di più di un etimo per i prestiti neologici del romeno, il che corrisponde alla realtà storico-linguistica. Ecco alcuni esempi in tal senso, per i quali uno degli etimi registrati in più nel DN (DN¹, DN² e DN³) rispetto al DEX⁷, che preferisce di solito quello francese, è l'etimo italiano: (a) *adora, adorabil, adorator, adorație, geniu, loterie, parțial¹, parțial², parlament, parc*, ecc.

In alcuni casi accade proprio il contrario: per *adio* il DEX registra due etimi (it. *addio* e fr. *adieu*) mentre DN indica solo l'it. *addio*; la accentuazione della parola romena, identica a quella italiana e diversa dalla corrispondente francese, prova perciò la validità dell'etimo proposto dal DN³. A volte F. Marcu e C. Maneca non sono tuttavia coerenti poiché per il rom. *bravo* indicano un duplice etimo: francese ed italiano. Consideriamo che anche in questo caso l'accento della parola romena identico a quello della parola italiana può essere un argomento pertinente per preferire l'etimo italiano.

Parimenti non è molto chiaro perché in DN³ alcuni lemmi sono registrati anche con l'etimo italiano ed altri no. Di quest'ultima categoria fanno parte parole come *mit, mistic, mistér, mirt, zoofobie*, ecc., per le quali si poteva ricorrere anche alla fonte italiana: *mito, mistico⁸, mistero, mirto, zoofobia*, ecc.

Altre osservazioni:

— Per alcuni elementi lessicali come *cașetă* 'capsula', *insectă* 'insetto', *patină²* 'pattino', *reptilă* 'rettile', ecc. viene indicato l'etimo francese, il che non è possibile in quanto nel francese si tratta di sostantivi maschili mentre in romeno sono tutti femminili. In realtà le quattro parole citate sono forme di singolare derivate per analogia dal plurale nell'ambito della stessa lingua romena⁹. In

⁷ DEX è la sigla del più recente dizionario romeno intitolato *Dicționarul explicativ al limbii române*, edito dall'Accad. R. S. Romania nel 1975.

⁸ Tanto più che il DN³ registra il verbo rom. *mistifica* con l'indicazione cfr. fr. *mystifier*, it. *mistificare*!

⁹ Cfr. l'analisi pertinente delle parole citate eseguita da Th. Hristea, nel suo volume *Probleme de etimologie. Studii. Articole. Note*, Ed. științifică, București 1968, pp. 326-329.

tal senso c'è però da rilevare che il DN³ corregge l'etimo della parola *bomboană* rispetto a DN² e al DEX: nel DN² *bomboană* < fr. *bombon*, mentre nel DN³ si sostiene a ragione che *bomboana* < *bomboane*, forma di plurale del romeno *bombon* il quale < fr. *bombon*;

— si sostiene che rom. *cicisbeu* < it. *cicisbeo* e si rimanda per la filiazione etimologica del termine italiano allo spagnolo *chichisveo*. Le ricerche più recenti considerano però che in italiano si tratta di una onomatopea (cfr. Baretti, Spitzer, ecc.) oppure vedono in *cicisbeo* un nome coniato sul modello dei nomi in *-eo* come *Matteo* e *Taddeo* « forse addirittura un nome proprio fittizio »¹⁰;

— s.v. *blugi* viene registrata la variante *blúgingi*; manca invece la variante *bluginși* presumibilmente più frequente dell'altra variante.

In una eventuale riedizione si dovrebbero correggere alcuni errori di stampa non registrati nell'errata-corrige che accompagna il volume. Alcuni esempi: s.v. *pitură* si deve leggere l'etimo it. *pittura*, invece del fr. *punaise*; s.v. *piuneză* si deve leggere l'etimo fr. *punaise*, invece dell'it. *pittura*; s.v. *madipolon* si deve leggere cfr. fr. *madapolam*, invece di cfr. fr. *madapolan*; s.v. *progres* si indica anche l'etimo it. *progreso*, invece della forma corretta *progresso*, ecc.

Le incoerenze, in verità non molto frequenti, e le poche interpretazioni errate non diminuiscono l'utilità e l'importanza di quest'ottimo dizionario.

Gabriella Bertini

¹⁰ Cfr. B. Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune*, Geneve 1927, p. 276 (apud M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 1/A-C, Zanichelli, Bologna 1979, s.v. *Cicisbeo*).

« Recherches et Études Comparatistes Ibéro Françaises de la Sorbonne nouvelle », Paris, Université de Paris III, 1 (1979).

Risponde a una duplice finalità e suscita un conseguente duplice interesse l'iniziativa di Daniel-Henri Pageaux, « Direttore aggiunto » dell'U.E.R. del Dipartimento di « Littérature Générale et Comparée » dell'Università della Sorbonne Nouvelle, di dar vita a una rivista dedicata agli studi sopra indicati. È la duplice finalità di approfondire gli studi riguardanti il mondo delle lingue iberiche in se stesso e nei suoi rapporti con quello di lingua francese, ed è il duplice interesse che tale iniziativa promuove da una parte negli studiosi francesi e ibero-iberoamericani, dall'altra in quelli di comparatistica: di quella ricerca comparatistica che negli alti e bassi della sua fortuna appare oggi avere notoriamente riacquistato, agli occhi degli studiosi, un suo significato specifico, anche alla luce delle odierne metodologie di ricerca e di valutazione.

Lo stesso Pageaux si preoccupa di precisare che cosa egli e il suo ambiente culturale intendano per « letteratura comparata » nell'ambito del compito assegnatole, di studiare « la part d'étranger dans une littérature, dans une oeuvre ou chez un auteur », con l'aggiunta, a tale programma, di esaminare, « d'une façon plus ' générale ', la part d'étranger dans une culture, tant il est vrai — à nos yeux tout au moins — qu'on ne peut isoler indéfiniment le texte ou l'écrivain de leur contexte historique et social », applicata appunto al mondo delle lingue iberiche.

E questo primo fascicolo si apre opportunamente con un'ampia presentazione del materiale bibliografico ibero-francese (dello stesso Pageaux) che si ispira ai criteri dei lavori bibliografici ispano-francese e franco-portoghese di R. Foulché-Delbosc e di B.X.C. Coutinho, nell'intento di aprire la strada allo studio e alla valutazione del mondo culturale in oggetto, partendo dalle « Généralités et bibliographies » e con distribuzione del materiale sui binari paralleli del tempo e dello spazio o, se si vuole, cronologici e geografici, dall'immenso mondo

che si è espresso e si esprime in quelle lingue (anzi, dalle epoche precolombiana e medioevale) nonché con una precisazione interna di « cultura, storia, lettere ».

Fra questa ampia premessa e le « Chroniques bibliographiques » di attualità che chiudono il fascicolo (ancora del Pageaux) trovano collocazione numerosi saggi e articoli di collaboratori francesi, portoghesi, brasiliani, ispanoamericani, dall'insieme delle cui pagine si deducono già spunti di ricerche di vario genere, avviate comunque — se ne ha l'impressione — a un particolare interesse complessivo per il mondo contemporaneo o a noi vicino.

Giuseppe Carlo Rossi

Si è chiesta alla direzione degli « AION-SR » la pubblicazione del Sommario dei « Cahiers d'Études Romanes » (Aix-en-Provence, 1979, N. 5):

AVANT-PROPOS

Ilie DAN
Considérations sur le vocabulaire latin du roumain 9

Pascale BUDILLON PUMA
La biennale de Venise des arts figuratifs (1948-1968) dans
« RINASCITA » et « IL CONTEMPORANEO » 21

Maryse JEULAND MEYNAUD
Pasolini, Psychanalyste sans le savoir 43

R.-M. ROSSI
Quelques remarques sur le « Mespris » de J.-B. Chassignet . . . 65

Jeanne BATTESTI PELEGRIN
Insignifiance « sénéfiance »: Les femmes dans le « Poema de
Mio Cid » 91

Eutimio MARTIN
José María Pemán, poeta del nacional-catolicismo español 117

Benito PELEGRIN
Doña Ana en la cama, la Regenta en el diván 139

NOTES DE LECTURE

Théorème, de P.-Paolo Pasolini 167
(M. Jeuland Meynaud)

Dialogo della lingua, de N. Machiavelli 171
(G. Ulysse)

Stèle pour Lamennais, de X. Grall 174
(M.-A. Rubat du Méraç)

El asesinato de García Lorca, de Ian Gibson	176
(E. Martin)	
Filosofías del Underground, de L. Racionero	178
(B. Pelegrin)	
Symbolisme et interprétation, Les genres du discours, de T. Todorov	182
(B. Pelegrin)	
La négritude et l'Amérique du sud	188
(C.-H. Frèches)	
THESES, MEMOIRES	191
NOS COLLABORATEURS ONT PUBLIE	211
PUBLICATIONS, REVUES	214

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

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

- AA.VV., *Cultura, Potere e Libertà*. Atti del Corvegno Nazionale del Sindacato Libero Scrittori Italiani, Roma, 24-25 maggio 1979, pp. 104.
- AA.VV., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, 3. 1978, pp. 545 e 4 (1979) pp. 585. Oviedo, Universidad.
- AA.VV., *Gabriel García Márquez*. Genova, Tilgher, 1979, pp. 173.
- AA.VV., « Handbook of Latin American Studies », Edited by Dolores Moyano Martín. N. 40 (1978), University of Florida.
- AA.VV., *La letteratura latino americana e la sua problematica europea*. Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1978, pp. 547.
- AA.VV., *Lavori ispanistici*, serie IV. Messina-Firenze, Cada Editrice D'Anna, 1979, pp. 397.
- AA.VV., *Léxico del habla culta de México*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1978, pp. 585.
- AA.VV., *Lições de Casa - Exercícios de imaginação*. São Paulo, Livraria Cultura Editora, s.d., pp. 127.
- AA.VV., *Studi in memoria di Carlo Battisti*. Firenze, Istituto di Studi per l'Alto Adige, 1979, pp. XVI+326.
- AA.VV., *Tourisme et développement regional en Andalousie*. Paris, Ed. E. de Boccard, 1979, pp. 314.
- Francisco Aguilar Piñal, *Un alcalde de barrio en el Madrid de Carlos IV*. Estratto dal « Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII » (Boces XVII) (1978), 6, pp. 19-45.
- Manuel Alvar, *Repertorio ansotano. Encuestas de 1950*. Estratto da « Archivo de Filología Aragonesa », Zaragoza, XXII-XXIII, pp. 21-48.
- , *Breve vocabulario de la Navarra nordoriental*. Estratto da ivi, pp. 251-298.
- , *Zaragocí*. Estratto da id., XXIV-XXV, pp. 7-13.
- , *En torno a calabrina (S. Or. 104 b)*. Estratto da « Berceo », Logroño, nn. 94-95 (1978), pp. 7-15.
- , *Un hapax legomenon de Berceo: « coral » corporal (S. Or., 203 c)*. Estratto da: AA.VV., *Festschrift Kurt Baldinger zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Max Niemeyer, 1979, pp. 673-578.
- , *Lengua, dialecto y otras cuestiones conexas*. Estratto da « Lingüística Española Actual », I, 1 (1979), Madrid, pp. 5-29.
- Manuel Alvar, Juan M. Lope Blanch, *En torno a la sociolingüística*. México, Centro de Lingüística Hispánica, 1978, pp. 58.
- René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March - Editorial Castalia, 1976, pp. 571.

- Honorato de Arce, *Las piedras de Cantarranas*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 312.
- José Ares Montes, *Francisco de Contreras y el naufragio de Sepúlveda*. Estratto da « Revista de Filología Española », LIX-1977 (1979), pp. 257-277.
- , *I resti di un naufragio*, Estratto da « Quaderni Portoghesi », Pisa, 5 (1979), pp. 45-67.
- Robert Armann, *Estudio Ambiental del lago de Valencia*. Caracas, Ed. de la Universidad Simón Bolívar, 1979, pp. 70.
- Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 252.
- Willy Bal, *Afro-Romanica Studia*. Albufeira [Portugal], Edições Poseidon, 1979, pp. 161.
- P. M. Bardi, *Arte da Prata no Brasil*. s.l., Banco Sudameris Brasil S.A., 1979, pp. 135, con illustrazioni anche a colori.
- Aristides Bastidas, *La ciencia amena*. Caracas, Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1976, pp. 81.
- Miguel Batllori, S.J., *Del Descubrimiento a la Independencia*. Estudios sobre Iberoamérica y Filipinas. Prólogo de Pedro Grases. Caracas, Universidad Católica « Andrés Bello », 1979, pp. XIII+363.
- , *A través de la història i la cultura*. Montserrat, Abadia de Montserrat, 1979, pp. 440.
- Pier Franco Beatrice, *Tradux peccati. Alle fonti della dottrina agostiniana del peccato originale*. Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1978, pp. 332.
- Giovanni Bertoglio, Giovanni de Simoni, *Partizione delle Alpi in 220 gruppi*. Estratto dal « Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia », n. 46 (1979), pp. 7-17, con 26 tavole illustrative.
- Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Uno spettacolo per il Re: l'infanzia di Adamo nella « Carta » di Pero Vaz de Caminha*. Estratto da « Quaderni Portoghesi », 4 (1978), pp. 49-81.
- Arnaldo Bocelli, *Posizioni critiche del Novecento*, a cura di Eurialo de Michelis. Roma, Fratelli Palombi Editori, 1979, pp. 282.
- Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Editôra Cultrix, 2a ed., 9a impressão, 1979, pp. 571.
- Carmen Bravo-Villasante, *Emilia Pardo Bazán y el periodismo*. Estratto dalla « Revista del Instituto ' José Cornide ' », La Coruña, VII (1971), 7, pp. 79-88.
- Ruth Bueno, *Asilo nas Torres*. São Paulo, Ática, 1979, pp. 151.
- Maria Leonor Carvalhão Buescu, *Aspectos da herança clássica na cultura portuguesa*. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, pp. 100.
- Arturo Cambours Ocampo, *Platón y el teatro*. Buenos Aires, Universidad, Instituto de Teatro, 1977, pp. 31.
- Luis de Camões, *Sobolos rios que vão*. Traduzione e commento di Riccardo Averini. Estratto da « Estudos Italianos em Portugal », 41 (1979), pp. 30.
- Ruggero Campagnoli, *Forme, maniere, manierismi. Scritti sul Cinquecento francese (con un'appendice quattrocentesca)*. Bologna, Istituto di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere, 1979, pp. 197.

- M. Aparecida de Campos B. Santilli, *Júlio Dinis, romancista social*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade, 1979, pp. 264.
- Eliza Campus, *The Little Entente and the Balkan Alliance*. București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, pp. 207.
- Carner, Riba, Foix, Espriu, *Poesia catalana del Novecento*. Testo catalano a fronte. A cura di Giuseppe E. Sansone. Roma, Newton Compton Editori, 1979, pp. 199.
- Ramón Carnicer, *Todas las noches amanece*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 313.
- Raul H. Castagnino, *Revaloración del género chico criollo*. Buenos Aires, Universidad, Instituto de Teatro, 1977, pp. 27.
- José Manuel Cavallero Bonald, *Poesía 1951-1977*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 257.
- Teresa Cirillo, *Francisco de Herrera Maldonado apologeta di Fernão Mendes Pinto*. Estratto da « Quaderni portoghesi », 4 (1978), pp. 183-197.
- Julio Cortázar, *Un tal Lucas*. Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1979, pp. 210.
- Eugenio Coseriu, *Rumänisch und romanisch bei Hervás y Panduro*. Estratto da « Dacoromania », 3 (1975-1976), pp. 113-134.
- , *Hervás und das Substrat*. Estratto da « Studii și cercetări lingvistice », XXIX (1978), 5, pp. 523-530.
- , *Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie*. Estratto da AA.VV., *Theory and Practice of Translation*, Verlag Peter Lang, Bern, 1978, pp. 17-32.
- , *Das Problem des griechischen Einflusses auf das Vulgärlatein*. Estratto da AA.VV., *Zur Entstehung der romanischen Sprachen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1978, pp. 448-460.
- Sosígenes Costa, *Obra poética*. 2a edição revista e ampliada por José Paulo Paes. São Paulo, Editôra Cultrix, 1978, pp. 317.
- Angel Crespo, *Colección de climas*. Sevilla, Academia Preuniversitaria, 1978, pp. 63.
- Ion Horațiu Crișan, *Burebista and his time*. București, Ed. Academiei Republicii Socialiste Romania, 1978, pp. 252.
- R. J. Cuervo, *Diccionario de Construcción y régimen de la lengua castellana por ...* Tomo tercero, fascículo 11, envidiar-escandalizar. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 721-784.
- Carmen Cullén, *Afloraciones*. Madrid, Gráficos Orbe, 1979, pp. 69.
- Giuseppe de Gennaro, *Testo ⇌ Riforma. « Exercicios Espirituales » e « Cántico Espiritual »: metonimia e metafora nel sec. XVI*. Napoli, Giannini, 1979, pp. 206.
- Eurialo de Michelis, *Dante nella letteratura del Novecento: Pascoli, D'Annunzio, i vociani*. Roma, Bonacci Editore, 1977, pp. 50.
- Silvano Demarchi, *Quasi una fiaba e altri racconti*. Bolzano, Edinord, 1979, pp. 56.
- Giovanni de Simoni, *La toponomastica con riferimenti valchiavennaschi*. Estratto da « Clavenna », Chiavenna, XVII (1978), pp. 39.
- Alberto Diaz Rueda, *Cualquier día en la ciudad*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 316.

- Antonio Di Benedetto, *Zama*. Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1979, pp. 246.
- Lucienne Domergue, *A propos de la torture et de la peine de mort: Un noyau sévillan de résistance à la réforme du droit pénal (1774-1792)*. Estratto da « Caravelle », 31 (1978), pp. 75-90.
- , *Un defensor del trono y del altar acusado de crimen antirregalista, Fray Fernando de Cevallos*. Estratto da « Bulletin Hispanique », Bordeaux, LXXX (1978), 3-4, pp. 190-200.
- Francisco Domínguez Compañy, *La vida en las pequeñas ciudades hispanoamericanas de la conquista*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, pp. 238.
- John Dowling, *Two Views of Censorship: Saavedra Fajardo and Milton*. Estratto da « Crítica Hispánica », I (1979), 1, pp. 25-35.
- , *Saavedra Fajardo's « República Literaria »: The Bibliographical History of a little Masterpiece (Part I)*. Estratto da « Hispanófila », 67 (1979), pp. 7-38.
- W. Theodor Elwert, *Il Manzoni e la critica tedesca*. Estratto da « Paideia », Brescia, XXIX (1974), pp. 19-44.
- , *Il petrarchismo cinquecentesco e la poesia latina degli umanisti*. Estratto dagli Atti del Convegno Internazionale « Petrarca e il petrarchismo nei Paesi slavi ». Zagreb - Dubrovnik 1978, pp. 173-178.
- Catherine Enggass and Robert Enggass, *Nicola Pio. Le vite di pittori scultori et architetti. (Cod. ms. Capponi 257)*. Edited and with an introduction by ... Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977, pp. 468.
- Beatriz Elena Entenza de Solare, *Poesías (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid)*. Edición de ... Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, 1978, pp. 288.
- Maurizio Fabbri, *A Bibliography of Hispanic Dictionaries*. Imola, Galeati, 1979, pp. XIV+381.
- Nersys Felipe, *Román Elé*. La Habana, Casa de las Américas, 1978, pp. 96.
- Jorge Ferrer-Vidal, *Este cuarto-de-estar para vivir ... y Libro de Irlanda*. Prólogo de Esteban Padros de Palacios. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 169.
- Hans Flasche, *Relaciones entre la intención significativa y el signo significativo con respecto a la terminología de Santa Teresa y de Pascal*. Estratto da « Romanistisches Jahrbuch », XXVI (1975), pp. 270-287.
- , *Das « nomen proprium » im sprachwissenschaftlichen Denken António Vieiras*. ivi, XXVIII (1977), pp. 300-321.
- M. Da Costa Fontes, *Romanceiro português do Canadá*. Coligido y editado por ... Prefácio de Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman. Coimbra, por ordem da Universidade, 1979, pp. 521.
- Gaetano Foresta, *Il chisciottismo di Unamuno in Italia*. Lecce, Edizioni Milella, 1979, pp. 235.
- Gigliola Fragnito, *Memoria individuale e costruzione biografica. Beccadelli, Della Casa, Vettori alle origini di un mito*. Urbino, Argalia Ed., 1978, pp. 189.
- Temistocle Franceschi - Antonio Cammelli, *Dialecti italiani dell'Ottocento nel Brasile d'oggi*, I. Firenze, Cultura Editrice, 1977, pp. XII+148 (e documentazione fotografica).
- Delfín Leocadio Garasa, *Ionesco y el teatro actual*. Buenos Aires, Universidad, Instituto de Teatro, 1977, pp. 31.

- Pablo García Baena, *Antes que el tiempo acabe*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, pp. 72.
- Juan García Hortelano, *Los vaqueros en el pozo*. Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1979, pp. 146.
- Ángel García López, *Mester Andalusi*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, pp. 79.
- Crispin Geoghegan, *Louis Aragon. Essai de Bibliographie. I. Oeuvres. Tome I.: 1918-1959*. London, Grant & Cutler Ltd, 1979, pp. 142.
- Alberto Gil Novales, *Homenaje a Noel Salomon - Ilustración española e Independencia de América*. Edición preparada por... Barcelona, Universidad Autónoma, 1979, pp. 440.
- Julieta de Godoy Ladeira, *Dia de matar o patrão (Contos)*. São Paulo, Summus Editorial, 1978, pp. 132.
- Giuseppe Grilli, *La letteratura catalana - La diversità culturale nella Spagna moderna*. Napoli, Guida Editori, 1979, pp. 216.
- Derek Harris, *García Lorca - Poeta en Nueva York*. London, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, 1978, pp. 74.
- Maria de Lourdes Horta, *Palavra de mulher (Poesia feminina brasileira contemporânea)*, Organização de ... Rio de Janeiro, Fontana, 1979, pp. 219.
- Josep Janés i Olivé, *Poesía 1934-1959*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 96.
- Harold G. Jones, *Hispanic Manuscripts and printed books in the Barberini Collection. I. Manuscripts*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1978, pp. 346.
- Herbert Koch, Gabriele Staubwasser de Mohorn, *Schiller y España*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, pp. 308.
- Stella Leonardos, *Romanceiro do Bequimão*. São Luís (Brasil), Edições Sioge, 1979, pp. 164.
- Libros Españoles - ISBN 1979*. Madrid, INLE, 1979, pp. 1793.
- Osman Lins, *Avalovara*. São Paulo, Melhoramentos, 1973, pp. 413.
- , *Nove, novena*. São Paulo, Melhoramentos, 2a ed. 1975, pp. 238.
- Osman Lins, Julieta de Godoy Ladeira, *La paz existe?* São Paulo, Summus Editorial, 1977, pp. 117.
- Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje*. Trad. di Basilio Losada. Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1977, pp. 210.
- Juan M. Lope Blanch, *La filología hispánica en México - Tareas más urgentes*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1969, pp. 79.
- David K. Lowe, *Benjamin Constant, an annotated bibliography 1946-1978*.
- Marta Lynch, *Los dedos de la mano*. Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1977, pp. 258.
- José Calvet de Magalhães, *Il Papa Alessandro III riconosce il regno di Portogallo - O Papa Alexandre III reconhece o reino de Portugal*. Roma, Instituto Português de S. António, 1979, pp. 59.
- Jacques de Mahieu, *L'imposture de Christophe Colomb - La géographie secrète de l'Amérique*. Paris, Édition Copernic, 1979, pp. 175.
- Matteo Majorano, *Il canzoniere di Vasco Pérez Pardal*. Bari, Adriatica Editrice, 1979, pp. 212.

- Julio Manegat, *Ellos siguen pasando*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 172.
- Robert C. Manteiga, *The Poetry of Rafael Alberti: A Visual Approach*. London, Tamesis Books Limited, 1978, pp. 130.
- Nicolás Maquiavelo, *Historia de Florencia*. Prólogo, traducción y notas de Félix Fernández Murga. Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1978, pp. 501.
- Aimé-Georges Martimort, *La documentation liturgique de dom Edmond Martène. Étude codicologique*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1978, pp. 696.
- Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix, vol. II (1794-1855), 2a ed., 1978, pp. 546; vol. III (1855-1877), 1977, pp. 554; vol. VII (1933-1960), 1979, pp. 697.
- Erlide Melillo Reali, *Una «Peregrinação» inconclusa*. Estratto da «Quaderni portoghesi», 4 (1978), pp. 101-133.
- , *L'ottimismo della ragione nella scrittura di Jorge Amado*, in: AA. VV., *Terra America*, Torino 1979, pp. 117-134.
- Emma Meola, *Accordi*. Urbino, Argalia Ed., 1979, pp. 69.
- Guy Mercadier, *Textos autobiográficos de Diego de Torres Villarroel*. Oviedo, Universidad, Cátedra Feijoo, 1978, pp. 208.
- Franco Meregalli, *Venecia en las letras hispánicas*. Estratto dalla «Rassegna Iberistica», Milano, 5 (1979), pp. 48.
- Faris Antonio S. Michael, *O direito entre os índios do Brasil* (obra póstuma), Ponta Grossa (Paraná, Brasile), Universidade Estadual, 1979, pp. 43.
- Eduardo Mignogna, *Cuatrocasas*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 119.
- José da Costa Miranda, *Alguns Apontamentos para um futuro estudo sobre Bernardo Tasso em Portugal*. Estratto da «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, XIII (1978), pp. 75-104.
- , *Matteo Maria Boiardo, «Orlando Innamorato»: Ecos da sua presença em Portugal (séculos XVI a XVIII)*. Estratto dalla «Revista da Faculdade de Letras», Lisboa, IV série, n. 2, 1978, pp. 139-164.
- Carlos Felipe Moisés, *A problemática social na poesia de José Gomes Ferreira*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade 1978, pp. 177.
- Vicente Molina Foix, *La comunión de los atletas*. Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1979, pp. 160.
- Isaac Montero, *Arte real*. Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1979, pp. 347.
- Rafael Montesinos, *Poesía 1944-1979*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 257.
- Francisco Morales Padrón, *Teoría y leyes de la conquista*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1979, pp. 537.
- David Mourão-Ferreira, *Portugal - A terra e o homem*. Antologia de textos de escritores do século XX por ... II vol. - 1a série. Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1979, pp. XVI+400.
- Ottavio Mulas, «*Virtuose*»: *Viaggi e stagioni nell'ultimo decennio del Settecento*, a cura di ... Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1979, pp. 153.
- Ma. de las N. Muñiz Muñiz, *Sobre el valor temporal de la preposición española «desde» y de la italiana «da»: apuntes para una didáctica del italiano en España*. Estratto da «Anuario de Estudios Filológicos», II, Cáceres 1979, pp. 147-159.

- Lauro Olmo, *Golfos de bien*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1980, pp. 172.
- Alexandre O'Neill, *Made in Portugal*. A cura di Antonio Tabucchi. Milano, Guanda, 1978, pp. 119.
- Paciencia Ontañón de Lope, *Estudios sobre Gabriel Miró*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1979, pp. 141.
- António Osório, *A ignorância da morte*. Prefácio de Eugénio Lisboa. Lisboa, 1978, pp. XVI+193.
- Juan de Padilla (El Cartujano), *Los doce triunfos de los doce Apóstoles*, a cura di Enzo Nortí Galdani. Tomo II - Parte I, Testo. Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1978, pp. IX+327.
- José Paulo Paes, *Anatomias*. Poemas de ... São Paulo, Editora Cultrix, 1977, pp. 61.
- , *Pavão, parlenda, paraíso - uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sósigenes Costa*. Ivi, ivi, 1977, pp. 119.
- Lluís Permanyer, *País*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 217.
- Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*. (Vol. I). A cura di Antonio Tabucchi. Con la collaborazione di Maria José de Lancastre. Milano, Adelphi Edizioni, 1979, pp. 445.
- Nélida Piñon, *A força do destino*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1977, pp. 127.
- Aníbal Pinto de Castro, *António Nobre, Alberto de Oliveira e o editor França Amado - Correspondência inédita*. Estratto da «Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra», XXXIV (1979), 2a parte, pp. 26.
- Luigi Franco Pizzolato, *La dottrina esegetica di Sant'Ambrogio*. Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1978, pp. 359.
- Alberto Porqueras Mayo y Joseph L. Laurenti, *Impresos raros de la edad de oro en la Universidad de Illinois, Parte VI (Letra H)*. Estratto da «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», LIV (1978), Santander, nn. 1-4, pp. 397-420.
- , *La colección gongorina en la Universidad de Illinois*. Estratto da «Boletín de la Real Academia Española», tomo LIX, Cuaderno CCXVI, 1979, pp. 157-187.
- Mario Puppo, *Poesia e verità - Interpretazioni manzoniane*. Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, 1979, pp. 183.
- Francisco de Quevedo, *El Buscón*. Introducción: Juan M. Lope Blanch. México, Universidad Nacional Autónoma, 1978, pp. XLVII+177.
- Américo da Costa Ramalho, *Recensoes críticas*. Estratto da «Humanitas», Coimbra, XXIX-XXX (1977-78), pp. 23.
- , *Alguns aspectos da introdução do humanismo em Portugal*. Estratto da «Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra», XXXIV (1979), 2a Parte, pp. 26.
- Félix Restrepo, *La cultura popular griega a través de la lengua castellana y otros estudios semánticos*. Selección de Horacio Bejarano Díaz. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 268.
- , *La ortografía en América y otros estudios gramaticales*. Selección de Horacio Bejarano Díaz. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 271.
- Angus Richmond, *Una vida*. La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1979, pp. 190.
- Armando Rigobello, *Il Gorgia Platónico in «Seconda Lettura»*. Estratto da «Proteus» - Rivista di Filosofia, N. 5 (s.d.), pp. 145-159.

- Armando Rigobello, *Retorica e poetica nel pensiero di Luigi Stefanini*. Estratto dai «Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano», 10 (1979), pp. 57-61. Padova.
- , *La «Metaphore vive» nel pensiero di Paul Ricœur*. Estratto dai «Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano», 11 (1980), pp. 39-47.
- Yannis Ritsos, *Antología 1936-1971*, Versión de Dimitri Papageorgiou. Barcelona, Plaza & Janés, 1979, pp. 284.
- Edouard Roditi, *The Chicago Manuscript of the Castilian «Breviario de amor»*. Estratto da «Modern Philology», XLV (1947), 1, pp. 15-22.
- Pedro Rodríguez Campomanes, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Edición facsimil. Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, 1979, pp. XI+CXCVIII.
- Josefina Rodríguez de Alonso, *Le siècle des Lumières conté par Francisco de Miranda*. Paris, Editions France-Empire, 1974, pp. 664.
- José María Rodríguez Méndez, *Los herederos de la promesa*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1979, pp. 288.
- Mario Germán Romero, *Epistolario de Rufino José Cuervo con Miguel Antonio Caro*. Edición, introducción y notas de ... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. LII+315.
- Francisco José Romero Rojas, «Anuario Bibliográfico Colombiano 'Rubén Pérez Ortiz' 1975-1976» compilado por ... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. XX+917.
- Luis Rosales, *Verso libre*. Antología 1935-1978. Barcelona, Plaza & Janés, 1980, pp. 203.
- A. Rosetti, Sanda Golopentia Eretescu, *Current Trends in Romanian Linguistics*. Edited by ... București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1978, p. 651.
- Guy Rossetti, *Pedro Calderón de la Barca, «El postrer duelo de España»*. Edited with introduction and notes by ... London, Tamesis Books Limited, pp. 218.
- Jaime Sánchez Romeralo, *Lázaro en Toledo (1553)*. Estratto da: AA. VV., *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza 1978, pp. 189-202.
- Maria Aparecida Santilli, *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo, Edições Quíron Ltda., 1979, pp. 203.
- Yêda Schmaltz, *A alquimia dos nós*. Goiânia (Brasile), Unigraf, 1979, pp. 203.
- Sara E. Schyfter, *The Jew in the Nevels of Benito Pérez Galdós*. London, Tamesis Books Limited, 1978, pp. 127.
- N. D. Shergold, J. E. Varey, *Teatros y Comedias en Madrid: 1687-1699. Estudios y documentos*. London, Tamesis Books Limited, 1979, pp. 319.
- Jorge de Sena, *Sobre esta praia... Oito Meditações à beira do Pacífico. Over this shore ... Eight Meditations on the coast of the Pacific*. Translation by Jonathan Griffin. Santa Barbara 1979, pp. VIII.
- José Asunción Silva, *Poesías*. Edición crítica por Héctor H. Orejuela. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 352.
- María del Carmen Simón Palmer, *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid, C.S.I.C., 1979, pp. VII+248. «Cuadernos Bibliográficos», N. 39.
- Leif Sletsjøe, *Le préfixe RE- en latin et dans les langues romanes occidentales*. Estratto da «Studia Neophilologica», LI (1979), 1, pp. 85-113.

- Leif Sletsjøe, *Acerca de deslizamientos sintáctico-semánticos*. Estratto da *Mélanges d'études romanes offerts à Leiv Flydal*, Copenhagen, «Revue Romane», numéro spécial 18 (1979), pp. 89-99.
- Ugo Spirito, *Roma nel XX secolo - Filosofia incompiuta sulla terza via*. Roma, Dino Editori, 1979, pp. 103.
- Wallace Stevens, *Poemas*. Versión de Andrés Sánchez Robayna. Texto bilingüe. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1980, pp. 224.
- Torquato Tasso, *Scritti politici*, a cura di Luigi Firpo. Torino, UTET, 1979-80, pp. 196.
- Ubiratan Teixeira, *Vela ao Crucificado*. São Luís - Maranhão (Brasile), Edições Sioge, 1979, pp. (non indicate).
- Paul Teyssier, *Essai d'explication du «vilancete» de Camões: «Com vossos olhos Gonçalves...»*. Estratto da: AA. VV., *Les Cultures Ibériques en Devenir*, Paris, Fondation Singer-Polignac, s.a., pp. 707-718.
- Joaquín Torres-García. São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, 1979, pp. 78, con illustrazioni.
- Luiz Fernando Valladares, *Ver de novo*. Editora Oriente, Goiania-Goiás (Brasile), 1978, pp. 97.
- Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*. Edición, introducción y notas de Alonso Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1978, pp. XXXII+282.
- E. Mayz Vallenilla, *Democracia y Tecnocracia*. Valle de Sartenejas, Univ. Simón Bolívar, 1979, pp. 19.
- Cesco Vian, *Invito alla lettura di Jorge Luis Borges*. Milano, Mursia, 1980, pp. 222.
- C. N. Velichi, *La Roumanie et le mouvement révolutionnaire bulgare de libération nationale (1850-1878)*. București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1979, pp. 231.
- Jack Weiner, *Sebastián de Horozco y la historiografía antisemita según el MS 9175 de la Biblioteca Nacional*, in AA. VV., *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Universidad Bordeaux III, 1977, pp. 873-882.
- , *Un episodio de la historia rusa visto por autores españoles del siglo de oro. El pretendiente Demetrio*, in «Journal of Hispanic Philology», II, (1978), 3, pp. 175-201.
- , *Cristina de Suecia en dos obras de Calderón de la Barca*. Estratto da «Bulletin of the Comediantes», vol. 31 (1979), N. 1, pp. 25-31.
- G. Zaharia, L. Vajda, G. Bodea, P. Bunta, M. Covaci, L. Fodor, A. Simon, G. Tutui, *The Anti-fascist Resistance in the north-east of Transylvania*. București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1979, pp. 240.
- Carlo Zannerio, *Chi dal bosco chiama Ranaco?* Roma, Gesualdi Editore, 1979, pp. 117.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

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

- « Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, XXVII (1977) fasc. 3/4.
 « Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, XX (1978) fasc. 1/2.
 « Aevum ». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, LIII (1979) nn. 1-2.
 « África ». Lisboa, I (1978-79) nn. 1-4.
 « Anais de História ». Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, IX (1977).
 « Analele Universitatii București-Drept ». XXVIII (1979).
 « Analele Universitatii București-Filosofie ». XXVII (1978).
 « Analele Universitatii București-Limba și literatura Română ». XXVII (1978).
 « Analele Universitatii București-Limbi și Literaturi Straine ». XXVII (1978) n. 1.
 « Anales Cervantinos ». Madrid p. XVII (1978).
 « Anales de Literatura Hispanoamericana ». Madrid, Universidad Complutense, nn. 2-5 (1973-76).
 « Anales de la novela de posguerra ». Manhattan, Dept. of Modern Languages, I (1976), II (1977), III (1978).
 « Anales de la Universidad de Murcia ». XXXVI (1977-78) nn. 1-4.
 « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli ». XX, n.s. VIII (1977-78).
 « Annali della Fondazione Einaudi ». Torino, XII (1978).
 « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa ». VIII 4 (1978), IX 1, 2 (1979).
 « Annali - Sezione Germanica » (Anglistica). Napoli, Istituto Universitario Orientale, XXI (1978), n. 3.
 « Annali - Sezione Germanica (Filologia Germanica) ». Napoli, Istituto Universitario Orientale, XXI (1978).
 « Anuario de Letras ». Universidad Autónoma de México, XV (1977).
 « Arbor ». Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CII (1979), n. 400.
 « Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte », Tivoli, LI (1978).
 « Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa ». LXXXIII (1977).
 « Boletim de Filologia ». Universidade de Lisboa, t. XXV (1976-79), fasc. 1-4.
 « Boletín de Filología ». Santiago, Universidad de Chile, XXVIII (1977), XXIX (1978).
 « Boletín de Filología Española ». Madrid, Instituto M. de Cervantes, VII (1967).
 « Boletín de la Academia Nacional de la Historia ». Caracas, LXI (1978) nn. 242-244, LXII (1979) nn. 245-246.

- « Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes ». XLV (1976) n. 96, XLVII (1978) n. 98.
 « Boletín de la Real Academia Española », Madrid, LIX (1979), cuadernos CCXVI-CCXVIII.
 « Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII (Boces, XVIII) », N. 6 (1978). Oviedo, Universidad.
 « Boletín del Instituto de Teatro », I. Buenos Aires, Universidad, 1978.
 « Boletín de Literatura Comparada ». Mendoza (Argentina), III (1978), N. 1-2.
 « Bulletin ». Université de Provence, Institut des Pays d'Outre-Mer, 1977-78.
 « Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes ». Institut Français de Lisbonne, XXXVII-XXXVIII (1977-78).
 « Bulletin d'Information », N. 10 (Les nations africaines d'expression portugaise). Paris, A.D.E.P.B.
 « Bulletin of Hispanic Studies ». Liverpool University Press, LVI (1979) nn. 2-4.
 « Bulletin Hispanique ». Université de Bordeaux, Faculté des Lettres, LXXX (1978) n. 3-4, LXXXI (1979) n. 1-2.
 « Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien » (« Caravelle »). Université de Toulouse-Le Mirail, XXXII-XXXIII (1979).
 « Casa de las Américas ». La Habana, Ministerio de Cultura, CVIII-CXI (1978), CXII-CXIII (1979).
 « Cercetări de Linguistică ». Cluj, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, XXIII (1978), n. 2.
 « Colóquio-Letras ». Lisboa, Fundação Gulbenkian, XII-LII (1979), LIII (1980).
 « Comparative Literature ». Eugene, University of Oregon, XXIX (1977) n. 4, XXX (1978) n. 4, XXXI (1979) nn. 1-3.
 « Cuadernos Bibliográficos », Madrid, C.S.I.C., nn. 32 (1975), 37 (1978) e 38 (1979).
 « Cuadernos del Seminario Andrés Bello ». Bogotá, 1 (1978).
 « Cuadernos Hispanoamericanos », Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, nn. 346-54 (1979), 355-358 (1980).
 « Forum for Modern Language Studies ». University of St. Andrew, XV (1979) nn. 1-2.
 « Grial ». Vigo, LXIII-LXV (1979).
 « Hispano-Italic Studies ». Washington, n. 2, s.d. (ma 1979).
 « Hispanic Review ». Philadelphia, University of Pennsylvania, XLVI (1978) n. 4, XLVII (1979) nna 1-4.
 « Ibero-Romania ». Tübingen, IX-X (1979).
 « Il Traduttore ». Firenze, Anno XXIX (nuova serie) (1979), nn. 1-4.
 « Índice Histórico Español ». Universidad de Barcelona, XXII (1976), n. 75.
 « Italica ». Published by American Association of Teachers of Italian, vol. 55 (1978), nn. 2-4, e 56 (1979) n. 1.
 « Intervento », Roma, nn. 37-40 (1979), 41-42 (1980).
 « Journal of Hispanic Philology », Tallahassee (Florida), II (1978-79), nn. 1-3.
 « Journal of Spanish Studies Twentieth Century ». Lincoln, Colorado State University and the University of Nebraska, VII (1979) n. 1.
 « Le Lingue del Mondo », Firenze, Valmartina Editore, anno XLIV (1979), nn. 4-6, e anno XLV (1980), n. 1-3.

- « Letras ». Universidad Nacional Mayor de San Marcos, LXXXIV/LXXXV (1976).
- « Letras de Deusto ». Bilbao, Universidad de Deusto, IX (1979), nn. 17-18.
- « Les Lettres Romanes ». Université Catholique de Louvain, XXXIII (1979), nn. 2-4.
- « Libri e Riviste d'Italia ». Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, nn. 341-346 (1978) e nn. 47-49 (1979).
- « Limba Română ». București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, XXVII (1978) n. 6, XXVIII (1979) nn. 1-4.
- « Língua e Literatura ». Universidade de S. Paulo, VI (1977).
- « Língua e Stile ». Bologna, XIV (1979) n. 2-3.
- « Língua Portuguesa ». Lisboa, Sociedade de Língua Portuguesa, XXX (1979) nn. 1-3.
- « Manuscripta ». Saint Louis University, XXII (1978) n. 3, XXIII (1979) nn. 1-2.
- « Mélanges de la Casa de Velázquez ». Paris, XIV (1978).
- « Meridiano 66 ». Buenos Aires (1977) nn. 1 e 2, anno II (1978) n. 3, anno III (1979) n. 4-5.
- « Montalbán ». Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, VIII (1978).
- « Monteagudo ». Universidad de Murcia, LXVI (1979).
- « Neuphilologische Mitteilungen ». Helsinki, LXXX (1979) nn. 1-3.
- « Notes et documents ». Torrette di Ancona, Institut International « Jacques Maritain », nn. 12 e 13 (1978), 14 (1979).
- « Nueva Revista de Filología Hispánica ». México, El Colegio de México, XXVII (1978) n. 2.
- « Nyelv-És Irodalomtudományi Közlemények ». Cluj, XXII (1978) nn. 1-2, XXIII (1979) n. 1.
- « Oggi e domani », Pescara, anno VII (1979), nn. 5-12, e anno VIII (1980), n. 1-5.
- « Persona ». Universidade do Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, III (1979).
- « Poetica ». Amsterdam, X (1978) n. 4, XI (1979) n. 1-2.
- « Presença ». Coimbra 1977 (n. unico del cinquantenario).
- « Quaderni del Vittoriale », Il Vittoriale, Gardone Riviera, nn. 13-18 (1979).
- « Quaderni di lingue e letterature straniere ». Università di Padova, Istituto di lingue e letterature straniere di Verona, I (1976), II (s.d.).
- « Quadernos de Pastoral », Barcelona, nn. 56-59 (1979) 60 (1980).
- « Rassegna Iberistica ». Università di Venezia, Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane, IV-V (1979).
- « Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos ». Madrid, XVI (1979) nn. 119-121.
- « Revista de Cultura Brasileña ». Madrid, Embajada del Brasil en España, XLIX-L (1979).
- « Revista de Filología Española ». Madrid, C.S.I.C., LIX (1977) n. 1-4.
- « Revista de Letras ». Assis (Brasile), Vol. 19 (1977).
- « Revista Iberoamericana ». Universidad de Pittsburgh, XLV (1979) nn. 106-108.
- « Revista Interamericana de bibliografía ». Washington, XXIX (1979) nn. 1-4.
- « Revue Romane ». Copenhague, Institut d'Études Romanes, XIII (1978), XIV-XV (1979).
- « Revue Roumaine de Linguistique ». București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, XXIV (1979) nn. 1-6.

- « Rinascimento ». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, XVIII (1978).
- « Siculorum Gymnasium ». Università di Catania, XXIX (1976), XXX (1977).
- « Sin Nombre ». San Juan de Puerto Rico, IX (1978-79) nn. 3-4, X (1979) nn. 1-2.
- « Studi di Letteratura Ispanoamericana ». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, IX (1979).
- « Studi Goldoniani ». Venezia, 5 (1979).
- « Studi Urbinati ». Università di Urbino, LI (1977), n. 1-2, LII (1978) n. 1-2.
- « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, XXXIII (1978) nn. 1-3.
- TILAS. Strasbourg, Université des Sciences Humaines, XVI-XVII (1977).
- « Trayecto ». Utrecht, N. 1, s.d. (ma 1979) N. 2 (1980).
- « Zona Franca ». Caracas, XI-XVI (1979).