

Direttore: Giuseppe Carlo Rossi

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

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario Aggiunto: Claudio Bagnati

XXIII, 2

Luglio 1981

INDICE

Articoli:	PAG.
Maria Teresa Bulciolu, <i>Documenti dell'utopia sansimoniana: scrittura maschile e scrittura femminile</i>	385
Giuseppe Grilli, <i>Decadenza, arcadia e barocco nella Catalogna del XVII secolo</i>	409
Harri Meier, <i>Lautgeschichte - Wortbildung - Etymologie. Zu ital. «abbagliare/sbagliare», «strocciare», «svignarsela», «truffare»</i>	435
Giampiero Posani, <i>Mallarmé e il discorso dell'Altra: lettura di «Prose»</i>	459
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Maria Vittoria Calvi, <i>Funzione e significato del fiume ne «El Jarama» di Rafael Sánchez Ferlosio</i>	483
Giuseppe Castrillo, <i>La metafora in Vincenzo Monti</i>	509
Anna Cerbo, <i>Una novella in latino del Boccaccio: «De Paulina romana femina»</i>	561
Zenaide Gutiérrez-Vega, <i>Aproximaciones a «La última niebla» di María Luisa Bombal</i>	607
Rosa Maria Losito, <i>Il testo, i sottintesi e la lettura della «Histoire de Noé Sarambuca» di J. Rivière</i>	615
Otello Lottini, <i>Proliferazione linguistica e metafora sociale (a proposito di «Rol de cornudos» di Camilo José Cela)</i>	643
Anna Napoli, <i>La trasgressione nei «Contes cruels» di Villiers de l'Isle-Adam: viaggio inconsapevole nella dimensione dell'incertezza</i>	671
Giuseppe Carlo Rossi, <i>L'Eugénio de Castro di Rubén Darío</i>	683
<i>Recensioni (a cura di Gheorge Carageani, Valeria De Gregorio Cirillo, Rita Martinelli, Annamaria Pagliaro Micieli, Giuseppe Carlo Rossi, Encarnación Sánchez García, Maria Grazia Scelfo Micci)</i>	
	691
<i>Necrologio (a cura di P. Buonincontro e G. Carageani)</i>	723
<i>Congressi</i>	725
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	727
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	738

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

DOCUMENTI DELL'UTOPIA SANSIMONIANA:
SCRITTURA MASCHILE E SCRITTURA FEMMINILE

« Il est des vérités utiles qu'il ne suffit pas de publier une fois, mais qu'il faut publier toujours »

Portalis

(*Tribune des Femmes*, 1833)

« J'ai dit les pensées qui m'ont agitée en lisant les événements de Lyon: mais ce n'est point assez, car je suis restée sur ce terrain si vague où nous a placé le mysticisme politique qui nous régit, et ces faits tendent à nous en faire sortir », scrive Marie Reine Guindorf sulla « Tribune des Femmes » dell'aprile 1834, sotto l'impressione della recente legge sulle associazioni (marzo 1834, con la quale il governo conservatore vietava quasi ogni forma di associazione) e delle sue dannose conseguenze: lo scioglimento di una società di mutuo soccorso, *Les Mutuellistes*, a Lione, e l'insurrezione operaia di aprile, soffocata brutalmente.

Su quel « terreno così vago » si erano mossi, fino alla scissione della società sansimoniana, i padri della dottrina, Enfantin, Bazard, Barrault, Transon, e altri, contribuendo certo a sensibilizzare le coscienze sulla questione femminile, ma riuscendo soltanto, all'inizio degli anni '30, a ispirare ai poeti, colti e popolari, un nuovo culto della donna: così Mercier, ne l'appello *À la Femme*, cantava:

Parmi nous, FEMME douce et chère
Viens pacifier l'UNIVERS!

.....
La FEMME va parler, et sa voix virginale
Sera grande et morale.

Qui pourrait en douter nierait la loi de Dieu!¹

¹ *Religion Saint-Simonienne. À la femme*, 1832. (B.N. Ye 7185 - 109).

Gran parte degli scritti sansimoniani, riflesso dell'intensa attività predicatoria degli adepti di Enfantin e Bazard, o risultato del fervente proselitismo della « chiesa » utopica scaturita dall'insegnamento di Saint-Simon, rivelano una tematica quasi ossessiva, espressa in formule costanti, imperniata sull'idea che da molti segni si annuncia un nuovo tempo per l'umanità: a questa convinzione di sapore escatologico fanno riferimento non solo l'enfasi della *Exposition de la doctrine*², non solo l'immaginarietà delle *Prédications*³, ma il tono generalmente esaltato di ogni scritto sansimoniano proveniente dalla ristretta cerchia dei discepoli della « famiglia », soprattutto se di mano maschile. Lo stesso spirito utopico permea di sé la corrispondenza tra P. Enfantin e i suoi seguaci, i libelli e i fogli volanti di argomento sociale⁴, le poesie e le canzoni di tono semicolto,

² *Exposition de la doctrine saint-simonienne*, in *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, ristampa anastatica dell'ed. Dentu, 1865-1878, Aalen, O. Zeller, 1964, vol. 41.

³ *Recueil de Prédications*, in *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, cit., voll. 43, 44, 45.

⁴ Citiamo i più importanti: *Mission saint-simonienne, Profession de foi des Saint-Simoniens*, adressée aux habitants de Rouen, mai 1831, par J. Lechevalier, Imprimerie de M.me Vve Silbermann, Strasbourg, 1831 (B.N. Ld 190-21); *Mission saint-simonienne. Réponse à quelques objections sur le principe fondamental de la politique saint-simonienne*, Mme Vve Silbermann, Strasbourg, 1831. (B.N. Ld 190 - 32); *Religion saint-simonienne. Morale du jour. La fille du peuple*, par A. Transon, Éverat imprimeur, Paris, 1832 (B.N. Ld 190 - 56); *Religion saint-simonienne. La dévote et la grande dame*, Éverat imprimeur, 1832 (B.N. Ld 190 - 78); *Religion saint-simonienne. La prostituée*, Éverat imprimeur, 1832 (B.N. Ld 190 - 146); *Religion saint-simonienne. La femme du peuple*, par Ch. Béranger, Éverat imprimeur, 1832. (B.N. Ld 190 - 112); *Religion saint-simonienne. L'instruction du peuple. La presse*, par Ch. Béranger, Éverat imprimeur, 1832. (B.N. Ld 190 - 122); *Religion saint-simonienne. Comment le peuple peut s'élever*, par Camayou, Éverat imprimeur, 1832. (B.N. Ld 190 - 82); *Religion saint-simonienne. Enseignement des ouvriers*, au Bureau du Globe, 1832. (B.N. Ld 190 - 53); *À la prostituée*, par Monfray, Lyon, Imprimerie de Perret, 1833 (B.N. Ld 190 - 184); M. Rattouret, *Le prolétaire et la femme*, Prédications, cit.; P. Enfantin, *L'attente*. Angers, 2 septembre 1832, riprodotto in 1833 *ou l'année de la Mère*, Lyon, Mme Durval, 1833 (B.N. Ld 190-237) *Adieux à l'ancien monde*, par Ch. Duguët, Paris, Imprimerie de E. Duverger, 1833. (B.N. Ld 190 - 194): Si vedano inoltre i testi pubblicati in M. T. Bulciolu, *L'École saint-simonienne et la femme. Notes et documents pour une histoire du rôle de la femme dans la société saint-simonienne*. 1828-1833, Goliardica, Pisa, 1980.

semipopolare, provenienti dal mondo proletario, le « voix d'en bas »⁵.

La stessa pertinace persuasione che l'umanità si trovi a una svolta decisiva della sua storia muove i teorici della dottrina a cercare negli scritti della fine del XVIII secolo e dei primi del XIX anticipazioni e premonizioni che confermino la nuova fede nell'*escaton*: così, per esempio, Lessing viene letto come un anticipatore della grande idea di una nuova era religiosa, ormai presente, il cui profeta è da identificarsi in Saint-Simon, sebbene rimanga aperta l'aspettativa per la *Femme-Messie*, che si manifesterà in oriente e verrà a completare la figura sociale della coppia sacerdotale. E questo perché Lessing, nello scritto sulla *Educazione del genere umano*, tradotta da E. Rodrigues nel 1831, invoca l'avvento del giorno del compimento, del giorno di un nuovo vangelo eterno, della terza età dell'umanità⁶, mentre Kant viene citato per lo scritto *Teoria della pura religione morale*, pubblicato in traduzione da « Le Conservateur », an VIII, nel quale sembra enunciare la stessa idea di una rigenerazione religiosa; idea fatta propria a più riprese, secondo E. Rodrigues, da Mme de Staël, da de Maistre, da Ballanche e infine da Saint-Simon: spirito profetico e spirito poetico si mescolano, negli scritti dei fautori della nuova dottrina sansimoniana, a una preoccupazione autentica per le sorti delle categorie povere e subalterne, emarginate dalla classe al potere.

⁵ Si veda lo studio di C. L. de Liefde, *Le Saint-Simonisme dans la poésie française entre 1825 et 1865*, Amsterdam, Amicitia, 1927. Si vedano inoltre le antologie di E. Thomas, *Voix d'en bas. La poésie ouvrière du XIXe siècle*, Paris, Maspéro, 1979; *Le pamphlet du pauvre*. 1834 - 1851, a cura di P. Brochon, Paris, Editions Sociales, 1957; *Béranger et son temps*, a cura di P. Brochon, Paris, Editions Sociales, 1956; P. Barbier - F. Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, VI, *La Restauration*; VII, *La République de 1848 et le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1958-59.

⁶ Lessing, *L'Éducation du genre humain*, traduit pour la première fois de l'allemand sur l'édition de Berlin de 1785, Paris, au Bureau de L'Organisateur, Mesnier, 1831: « Non, il viendra, il viendra certainement le jour de l'accomplissement (...) Il viendra certainement le jour d'un *nouvel Évangile* éternel, jour qui nous est promis dans les livres élémentaires de la nouvelle alliance ». (p. 176).

Utopia e ideologia costituiscono il tessuto del discorso sansimoniano, diversamente distribuite secondo la mente di chi scrive: tanto che si può riconoscere una maniera maschile dalla prosa esclamativa e retorica, una maniera femminile dall'impostazione assertiva e positiva della struttura discorsiva. Il discorso maschile appare ancorato, non solo negli scritti di intento propedeutico e didattico, ma nella produzione poetica di derivazione operaia o artigiana, a posizioni di principio teorico-utopiche, intorno alle quali disegna un complicato intreccio di metafore e di immagini ridondanti. Il discorso femminile, se si eccettuano le persone più vicine alla « famiglia » sansimoniana, è più contenuto e razionale e riprende i concetti della polemica sulla liberazione della donna e della classe operaia, analizzandone gli aspetti concreti, pratici, contingenti, scevro da ogni atteggiamento retorico: eppure ancora fermo, forse per la « tendromanie féminine » che Flaubert rimproverava a Louise Colet⁷, al compiacente mito della « douceur » femminile.

Per meglio cogliere quanto radicale sia ancora il senso e la realtà di una differenza tra la personalità dei teorici sansimoniani e la allora moderna e nuova personalità femminile, vale la pena prendere in considerazione la sede in cui si manifestano il discorso utopico e il discorso ideologico, il genere degli scritti, la loro destinazione e diffusione: dalla prosa quotidiana della fitta corrispondenza alla prosa oratoria dei discorsi pronunciati in presenza di un pubblico vivo, ai « pamphlets » a circolazione interna ad uso degli adepti, al linguaggio più controllato e calcolato degli articoli di giornali e riviste destinati ad un pubblico più vasto.

Le lettere scritte da Infantin ai suoi discepoli, tutte intese di vocaboli appartenenti alla sfera del religioso (« dogme, temple, prêtrise, royaume de l'esprit, église, sacré, profane... »), sviluppano una tematica sociale e religiosa che tende a conciliare la sfera della materia e la sfera dello spirito, il mondo della metafisica e il mondo della « fisica »; la struttura della frase è costantemente basata su l'antitesi di termini concettuali, poi ricomposti in unità nell'ambito del testo: così il pre-

⁷ Cit. da A. Séché, *Les Muses françaises*, Paris, Michaud, 1908, I, p. 290.

sente è opposto all'avvenire, il generale al particolare. Si veda la *Lettre du Père à Encely*, nel passo che riguarda la dottrina cattolica contrapposta alla nuova dottrina dell'avvenire:

Quand on dit: La chair est faible et l'esprit est fort, c'est comme si l'on avait dit: la pratique sociale ou la politique actuelle est mauvaise, faisons une théorie et appelons à notre aide pour ce travail tous les hommes forts; et tous les hommes forts en effet ont quitté la pratique du temps pour la théorie d'avenir; et dans les sciences ils ont fait de la métaphysique et ont négligé la physique et dans l'industrie ils ont encouragé la production (qui travaille prie) mais ils ont flétri la consommation (abstinence, pauvreté, chasteté) et dans les sentiments, ils ont prêché l'humilité et repoussé la gloire; ils ont enfin, comme l'a dit Saint-Simon dans le *Nouveau Christianisme*, cultivé les faits généraux, les principes généraux, les intérêts généraux, et négligé les faits particuliers, les principes secondaires, les intérêts privés; en d'autres termes, ils ont plus rêvé à la vie future qu'ils n'ont agi dans la vie présente, ils ont plus prié qu'ils n'ont travaillé à l'amélioration de l'existence morale, physique et intellectuelle du genre humain⁸.

La tripartizione della frase in gruppi concettuali allineati paratatticamente, secondo una sensibilità ritmica costante, pone il lettore di fronte a una rigida gerarchia di concetti, che si imprime nella memoria; al primo posto vengono le scienze (e le arti), poi l'industria e la sfera della produzione, infine la sfera affettiva; la teoria, la prassi, il cuore. Ma a concludere la sequenza discorsiva sopraggiunge la formula emblematica della dottrina sansimoniana, costruita in ordine rovesciato, quasi a formare simmetricamente un chiasmo nell'ordine del pensiero espresso e a far confluire in una sintesi gli elementi enunciati analiticamente nell'*excursus* precedente.

La figura di pensiero dell'antitesi, rinforzata spesso da reiterazioni e figure anaforiche, riecheggia a volte l'andamento

⁸ *Lettre du Père à Encely*, Arsenal, Fonds Infantin, Archives, II, 7644, f° 110 v° (1830).

discorsivo degli scritti evangelici, che certo P. Enfantin ha presenti nel comporre la sua prosa oratoria: « Sans doute pourra dire Encely; mais aussi la chair sera sanctifiée, car ce sera une œuvre de Dieu (...) Mais je répons... »⁹ « Je reprends la comparaison que vous faites des hommes généraux avec Dieu, des hommes d'un temps avec l'être éternel et je dis... »¹⁰.

Ma all'interno di questa intelaiatura evangelica il discorso utopico è volto a sistematizzare il pensiero, ora seguendo schemi tripartiti, ora ricadendo in un bipolarismo insistente, come quando contrappone la coppia sacerdotale, capace di « désirer l'union large, générale » con l'umanità, al semplice individuo, il quale è occupato esclusivamente dell'« union étroite et individuelle »: anelli opposti di una lunga catena ininterrotta che va dal caso singolo e particolare (« l'a priori des spécialités ») al caso onnicomprensivo (« le pape et la papesse... sont placés au bout de la chaîne du côté des généralités »). E quasi sempre l'argomentazione di Enfantin sfocia in apostrofi e reiterazioni che coinvolgono l'interlocutore e insieme il lettore: se si tratta di concretizzare, nella prassi quotidiana, la « profezia allegorica » del cristianesimo, questo non può avvenire che in nome dei nuovi cieli: « Mais qu'est-ce que le ciel pour nous? C'est l'avenir, c'est le *nouveau-né* de l'humanité, c'est cette troupe de vierges adolescentes, d'où va s'élever *plus belle que jamais* cette épouse adorée que j'aime en espérance... »¹¹.

Se si tratta di definire la posizione del medesimo Enfantin nei confronti della scuola da lui scaturita, questo avviene tramite una serie di interrogazioni sempre più estese e articolate, fino all'asserzione conclusiva, che pone fine alla foga ritmica delle domande¹².

⁹ *Lettre du Père à Encely*, cit., f° 111.

¹⁰ *A Eugène Rodrigues, Œuvres... cit.*, vol. 26, p. 37.

¹¹ *A Eugène Rodrigues*, 5 sept. 1829, *Œuvres... cit.*, vol. 26, p. 42.

¹² *Ibidem*, p. 44: « Et moi, n'ai-je pas aussi comme vous le dites de Saint-Simon, n'ai-je pas des héritiers, des fils, d'autres moi-même, qui voudront continuer cet édifice dans les fondations desquelles j'aurai jeté quelques pierres. Ne présiderai-je pas à leurs travaux? Ne verrai-je pas les formes brillantes et majestueuses qu'ils élèveront sur les fondements grossiers mais solides que nous posons aujourd'hui? Et si une femme joint sa main à la mienne, pour soulever quelques-

E per definire il genere dei rapporti che deve intercorrere tra il sacerdote e la sacerdotessa dell'umanità futura, per sottolineare ogni termine sentito come necessario alla logica intrinseca del discorso, fioriscono sulla pagina caratteri in corsivo e maiuscole, al fine di imprimere nella memoria visiva di chi legge parole chiave, parole precetto, parole metafora:

LE PRÊTRE VEILLE TOUJOURS. Le sommeil de l'individualisme, voici son crime, voilà l'ennemi qu'il terrasse sans cesse et contre lequel il se défend par toutes les *précautions* stratégiques imaginables. Ce *nuage d'encens* que Charles n'a pas trouvé assez clair, vous l'avez abimé... le *nuage d'encens*, cette grille mystérieuse...¹³.

Bipolarismo e tripartizione dei *cola*, simmetria, reiterazione e accumulazione, sono queste le caratteristiche figure del pensiero di Enfantin, la cui geometricità sarà un modello per gli oratori della scuola; e sarà un modello il suo insistere sulla natura e le funzioni della coppia sacerdotale, sulla concezione misticizzante del rapporto uomo-donna nel quadro della rigenerazione dell'umanità futura:

Il est BEAU autant que SAGE; il est BON. Il est aimé parce qu'il aime et aussi parce qu'il est éclairé, raisonnable, sage, sensible, doux, patient, réfléchi; mais on l'aime encore parce qu'en lui est la grâce, l'élégance, le goût, l'activité, l'ardeur, la gaieté; on l'aime, parce qu'il sait le prix d'une larme, mais aussi parce qu'il sent la puissance d'un sourire; car le sacerdoce de l'avenir ce n'est pas l'HOMME, c'est la FEMME ET L'HOMME (...) Le COUPLE sacerdotal s'occupera donc également du développement *intellectuel* et du développement *physique* des individus; son pouvoir ne sera

unes de ces pierres dégrossies par moi: si cette main, flétrie par la mort, tombe bientôt et prive la mienne d'une partie de ses forces, serai-je, nouveau Jérémie, condamné au deuil éternel? Le livre du passé sera-t-il seul ouvert pour moi sur la terre? Non, non, si je ne suis plus époux, *je serai père*, père de ces heureux couples, image sensible et perfectionnée de notre union passée... ».

¹³ *Ibidem*, pp. 52-53.

ni la CAPTATION ni la SEDUCTION, mais l'AFFECTION, l'ATTRACTION; la foi *spirituelle* qu'il excitera pour lui ne l'entraînera pas au charlatanisme, à la tromperie, au mensonge et ne commandera pas la superstition, la crédulité et l'ignorance; de même l'attrait *charnel* qu'il excitera (je parle du couple *homme et femme*, uni par le lien de l'affection la plus *profonde* sans être *exclusive*, la plus *vive* sans tomber jamais dans l'*indifférence*), l'attrait *charnel* qu'il excitera, dis-je, ne dégènera pas en délire, en libettinage, en orgie et ne commandera pas l'idolâtrie, la prosternation, l'esclavage¹⁴.

Ma questo è già uno scritto teorico, ormai lontano dalla foga persuasiva della prosa quotidiana caratteristica delle lettere; nella prosa didattica le figure di pensiero, i tropi sono più frequenti e organati secondo il preciso intento di colpire l'attenzione e la fantasia di chi ascolta, di imprimere nella memoria concetti basilari, di fissarli attraverso immagini e metafore che, per trasposizione o per estensione, ne focalizzano il significato. Tale modo di procedere è caratteristico non solo degli *Enseignements* di Enfantin, ma della *Exposition de la doctrine* e soprattutto delle *Prédications*: la figura dell'antitesi rimane la struttura fondamentale del discorso, quasi a sottolineare la consapevolezza di vivere un tempo intermedio « sur les limites de deux mondes, le monde chrétien et le monde de l'avenir »¹⁵: così il « nuovo tempo » si manifesta sempre in contrasto con l'evangelio cristiano: « Saint-Simon est donc le plus grand des PHILANTHROPIQUES, parce qu'il est le plus grand des révélateurs! Il perfectionne, il développe, il complète l'œuvre commencée par Jésus »^{12bis}.

¹⁴ *Sur les relations de l'homme et de la femme*, *Enseignements* de P. Enfantin, in *Œuvres...* cit., vol. 14, p. 147 e 161.

¹⁵ E. Rodrigues, in *Œuvres*, cit., vol. I, p. 26. E si veda la Préface al vol. 26, p. X: « C'est entre ces deux extrêmes, également intolérants et tyranniques, également hostiles au développement pacifique de la civilisation universelle; c'est entre l'athéisme travaillé par la fièvre révolutionnaire et le papisme en proie au délire réactionnaire que l'avenir cherchera et trouvera la voie où doit s'opérer, par l'intervention d'une croyance commune, la réconciliation du progrès et de l'ordre, de la liberté et de l'autorité, de la science et de la foi ».

^{15bis} *Recueil de Prédications*, VI, *La Charité*, in *Œuvres...* cit. vol. 43, p. 145.

La novità dell'era sansimoniana è costantemente messa in parallelo con l'era cristiana, della quale è compimento ormai necessario e questo si traduce sul piano della scrittura tramite periodi simmetrici per identico nucleo nominale e verbale, là dove singoli aggettivi, sostantivi e verbi si trovano in posizione diametralmente opposta o parallelamente apposta¹⁶.

In una società che « offre le triste spectacle de cœurs passionnés qui s'égarerent et de cœurs glacés qui railent, la passion est folie, et la raison froideur »: la diversa e nuova dimensione della donna trova accenti enfatici, espressi non solo dalla struttura sintattica in continuo equilibrio tra simmetria e parallelismo, ma dall'uso di epiteti ridondanti e superlativi, puro ornamento del sostantivo: « le sublime réveil de leur enthousiasme, le glorieux avènement de cette FEMME, l'immense avenir dont nous frayons la route ». E la gradazione degli aggettivi e dei sostantivi scandisce il pensiero, a sottolineare la condizione infelice in cui versa la donna nel presente: « Ce qui dans un autre temps ferait leur gloire, leur vertu, leur bonheur, aujourd'hui leur impose un fardeau de honte, de fautes et d'infortunes! Ah! ces misères sont affreuses, lamentables, flétrissantes! »¹⁷.

La nuova figura femminile è vista in un'aura quasi divina, « radieuse d'avenir, éclatante de beauté », espressioni in cui l'epiteto cade sul soggetto, con un procedimento traslato che pone in risalto la qualificazione, degna di un quadro allegorico alla David: lo stesso allegorismo si avverte nella descrizione della « cité nouvelle » ove « LE PRÊTRE DE LA SCIENCE ET LE PRÊTRE DE L'INDUSTRIE, chacun le front ceint d'une couronne d'or, s'appuient sur des sièges égaux, à côté et au

¹⁶ *Recueil de Prédications*, VI, *La Charité*: « La charité chrétienne avait fait de l'esclave un tributaire et un salarié; la charité saint-simonienne fait du salarié un associé. La charité chrétienne avait tiré la femme de la servitude domestique, mais l'avait laissée dans un néant politique et religieux; la charité saint-simonienne l'affranchit à jamais de sa subalternité, en la destinant à concourir avec l'homme à l'accomplissement des fonctions d'une société Pacifique ». (*Œuvres*, cit., vol. 43, p. 145).

¹⁷ *Recueil de Prédications*, IX, *Les Femmes*, *Œuvres*, cit., vol. 43, pp. 207-208.

dessous du trône pontifical... »¹⁸, in una visione gerarchica e statica da apoteosi di gusto neoclassico.

Ma se il gusto oratorio delle *Prédications* si avvale delle più consuete figure del discorso, come la reiterazione, l'accumulazione, la gradazione e l'anafora, il paragone e la metafora sono relativamente rari e sono riservati a momenti di particolare intensità, come l'inizio del discorso o la chiusa, quando si vuole suscitare una partecipazione intensa delle facoltà affettive, « simpatiche » di chi legge o di chi ascolta: così la dottrina sansimoniana è « l'arche régénératrice » nel naufragio della società del tempo, e si rivolge alle donne « comme à des colombes tremblantes et battues de la tempête »¹⁹ alle quali offre riparo; la parola dei nuovi apostoli dovrà risuonare « comme une trompette retentissante »²⁰, quasi foriera dell'ultimo tempo, in cui la schiera degli uomini e delle donne, accomunati nell'opera di rifondazione del mondo, formeranno nel tempio « des chœurs harmonieux (qui) rediront la gloire toujours croissante de l'humanité grandissant dans le sein de Dieu »²¹.

Tale creatività immaginifica è quasi del tutto assente dagli scritti teorici destinati alla diffusione della dottrina, che si tratti della « Mission saint-simonienne » o della « Religion saint-simonienne »: questi hanno come caratteristica un'enunciazione paratattica, spesso rinforzata dall'anafora e sono costituiti da un insieme di pensieri o apoftegmi allineati e ripetitivi: il pensiero rimane astratto, non entra mai nei particolari concreti e pratici riguardo alla « missione » destinata agli adepti della scuola, che è missione di rigenerazione, sì, ma con quali strumenti pratici, con quali proposte concrete nell'ambito della struttura sociale esistente? Tipiche, sotto questo aspetto, sono le forme di « Profession de foi »: « Nous avons foi que nos vues nouvelles... Nous avons foi que ces vues nouvelles... Nous avons foi qu'elles répondent aux besoins présents de la France... »; « Le christianisme, sous toutes ses formes, ne peut suffire aux

¹⁸ *Recueil de Prédications*, XII, *Le Sacerdoce*, *Œuvres*, cit., vol. 43, p. 323.

¹⁹ *Recueil de Prédications*, IX, *Les Femmes*, *Œuvres*, cit., vol. 43, p. 182.

²⁰ *Recueil de Prédications*, *Le prolétaire et la femme*, ed. de 1832, p. 325.

²¹ *Recueil de Prédications*, IX, *Les Femmes*, *Œuvres*, cit., vol. 43, pp. 225-226.

besoins actuels de l'humanité. Parce qu'il consacre... Parce que le christianisme ne s'occupe... Parce que le christianisme s'appuie... Parce que toutes les grandes révolutions sociales... »; « Nous disons que la société doit être organisée dans l'intérêt de la majorité... Nous disons que dans une société ainsi ordonnée... »²². « Tout homme et toute femme doivent recevoir... Tout homme et toute femme peuvent prendre place... Tout homme et toute femme doivent prendre pour guide... »²³.

Qualche indicazione concreta sugli intenti riformatori dei sansimoniani ci viene data dagli scritti generalmente destinati ai giornali del tempo, come « L'Organisateur » o « Le Globe »: qui l'esposizione programmatica si fa più serrata e affronta, pur sempre in teoria e in astratto, il tema della proprietà privata, dell'abolizione dei privilegi ereditari, della retribuzione secondo le capacità, dell'abolizione di ogni forma di servitù personale, della esclusione di ogni forma di capitalizzazione privata, in nome della perfettibilità dell'uomo e della società, in nome del diritto per ciascuno a scegliere secondo vocazione nel campo del lavoro, secondo simpatia nel campo dei sentimenti, sulla base dell'uguaglianza fondamentale di tutti nell'ordine morale, civile e religioso. L'idea del sacerdozio universale della donna, della madre, compare sempre, ma in forme più contenute, quasi che la sua realtà fosse ormai scontata e acquisita.

Assai diverso, invece, è il tono di certi libelli composti per un pubblico femminile da parte di discepoli sansimoniani particolarmente impegnati nella propaganda attiva o da donne molto vicine alla gerarchia: appare di frequente in questi scritti l'apostrofe al lettore o l'interrogazione retorica: « Vous tous qui nous lisez, prêtez-nous donc une scrupuleuse attention... »²⁴ « Hélas! femmes de France, répondez-moi; c'est une femme qui vous parle: que faites-vous? »²⁵ « Femmes, écoutez-moi

²² J. Lechevalier, *Profession de foi des Saint-Simoniens*, cit., *passim*.

²³ P. Desessart, *Pensées politiques et religieuses du Saint-Simonien*, in M. T. Bulciolu, *L'École saint-simonienne et la femme*, cit., pp. 163-176.

²⁴ P. Infantin, *Organisation religieuse. Le prêtre, l'homme et la femme*, in *L'École saint-simonienne et la femme*, cit., p. 80.

²⁵ P. Bazard, *Aux femmes sur leur mission religieuse dans la crise actuelle*, *ibidem*, p. 115.

donc!... Écoutez pourtant... Écoutez, femmes de tous les âges... Qu'elles écoutent donc, elles et vous toutes, femmes de France à qui nous nous adressons!»²⁶.

A volte, preso nella foga del discorso oratorio, tra espressioni di una forza fática dirompente, riprese continue di concetti, interrogazioni retoriche, chi scrive sente quasi la necessità di ricondurre l'attenzione del lettore sul valore straordinario della parola, sull'importanza insostituibile di un paragone:

L'enfer! vous l'avez par anticipation fait descendre avec vos bénédictions sur le ménage: car l'enfer, écoutez-le bien, ce n'est point une de ces vaines paroles de rhéteur qui tombe et que personne ne ramasse, l'enfer, c'est hairir²⁷.

E la gradazione degli appellativi, insieme con l'uso di esortativi continui, rivela nello scrivente un gusto per la gerarchizzazione tutto maschile²⁸ e un'insicurezza fondamentale che le destinatarie siano sensibili al suo messaggio: « O mères, épouses, filles, veuves, fiancées, qui que vous soyez, femmes enfin... frémissez dans toutes les profondeurs de votre être, réveillez-vous!»²⁹.

Anche quando lo scritto assume forma di invocazione a Dio, come nel celebre scritto di Enfantin, *Invocation à Dieu pour demander la venue de la Femme-Messie*, altrove intitolato *L'attente*, si rivela quell'insicurezza di fondo che è comune a tutta la tematica sull'attesa della donna-Messia; poiché la donna profeta, la donna sacerdote tace; tutta l'invocazione di Enfantin riecheggia gli accenti della preghiera sacerdotale di Cristo nel vangelo di Giovanni: sebbene appaia chiaro che quel che interessa Enfantin è il non rimanere deluso e il non deludere, la preghiera del « Grand Pontife » rivela il trasporto tutto romantico del suo impegno e la solitudine esistenziale dell'uomo:

²⁶ *Idem*, pp. 117-118.

²⁷ P. Justus, *Liberté, Femmes!*, *ibidem*, p. 160.

²⁸ « C'est le sexe féminin, Mère, Amante, Épouse, Amie du sexe masculin » scrive « Une mère nouvelle » sulla « Tribune des Femmes » nel 1833.

²⁹ P. Justus, *ibidem*, p. 160.

Grand DIEU! j'ai fait ta volonté, j'attends ta nouvelle parole. J'attends...

Tu sais ce que l'attente est pour moi, grand DIEU! Tu m'avais fait impatient de tes joies et de ta gloire; au milieu d'un monde glacé d'athéisme, tu avais dirigé sur moi tous les rayons de ton amour; mon âme a brûlé, mais elle n'est pas éteinte; et j'attends!

Mon âme a brûlé, illuminant de ton saint nom le monde incrédule; pour le faire répéter par les hommes et purifier ainsi leurs bouches qui blasphèment, tu as voulu que je livrasse le mien à leurs injures, je l'ai fait; mais un homme en gémit loin de moi; cet homme, c'est celui qui m'a donné mon nom; c'est mon père; console-le, mon DIEU!

J'ai fait ta volonté, j'ai obéi, tu es content de moi, je le sens; je le sens dans la foi des enfans qui m'entourent, et dans la haine même des hommes qui me repoussent; mais ton verbe d'amour ne me le dit pas encore, j'attends et prête l'oreille; j'attends, et la douce voix que tu m'as promise se tait....³⁰.

Ma la donna non tace: parla un linguaggio piano, senza le fioriture retoriche e la sapienza oratoria che solo un'educazione superiore le avrebbe permesso di adoperare. Il suo punto di vista, riguardo alla questione della liberazione della donna, è nello stesso tempo più prudente, più personale, più concreto. Basterebbe, per provarlo, citare le espressioni di smarrimento e di repulsione contenute nelle lettere (le poche tramandateci) di Thérèse Nugues, una delle corrispondenti più assidue di Enfantin: la donna rimane se stessa, conserva, di fronte allo sfoggio di concetti misticheggianti, la coscienza della propria identità:

Quant au reste de ta religion, malgré la conviction où je te vois que tu en sais plus que les autres, que vous seuls savez la *bonne-nouvelle*, que vous êtes destinés à la propager, dussiez-vous être martyrs etc., tout cela ne me persuade pas, mon cher ami, et tu ne m'as pas convertie³¹.

³⁰ Arsenal, Fonds Enfantin, 7646, f° 107 sg.

³¹ *Lettre de Thérèse Nugues à P. Enfantin*, 3 septembre 1828, Arsenal, Fonds Enfantin, 7620, f° 31 r° e v°.

Non solo rimane fedele alla sua sensibilità di donna, al buon senso dell'intuito, ma mira al concreto, al politico, al sociale ed è pronta ad accogliere ogni novità in quel campo, purché non si sconfini nel discorso entusiastico ed esaltato, vuoto di proposte fattive:

Tant que ta doctrine n'a été à mes yeux que *politique*, j'ai cru que vous pouviez avoir raison; qu'il y avoit énormément d'améliorations à faire et que tout en *voulant* plus qu'on ne peut raisonnablement espérer des hommes, vous étiez estimables de vous occuper si ardemment du bonheur du genre humain, mais à présent que je vois, que dans vos projets, la religion doit être accommodée à votre guise, comme le gouvernement, non seulement je ne comprends pas toute votre affaire, mais je n'ai pas envie d'en savoir davantage. Vous avez l'air d'établir une secte et voilà tout ³².

Delle teorie avveniristiche sulla donna-Messia, sulla coppia sacerdotale, sulla missione equilibratrice del nuovo sacerdozio politico e religioso si trova scarsa eco negli scritti delle interlocutrici più riflessive come delle discepole più fedeli: « J'aime les femmes qui sont femmes », esclama Thérèse Nugues ³³ nel riferire degli entusiasmi di Aglaé Saint-Hilaire; non a torto, visto il movente di autopromozione e di ambizione personale che muove quest'ultima a tanta esaltazione; e rivendica per sé il diritto tutto umano alla debolezza, alla fragilità:

Je n'ai pas la tête forte, mon caractère est faible, j'aime aussi le bien et je fais quelquefois le mal (...) je ne crois pas à la perfection sur la terre, on est plus ou moins imparfait, voilà

³² *Ibidem*, f° 31 v°.

³³ *Lettre de Thérèse Nugues à Enfantin*, 18 mai 1832, Arsenal, Fonds Enfantin, 7765/3: « Il est possible que quelques femmes fortes et supérieures voient avec plaisir ces nouveautés! Mais ou je me trompe bien ou la plupart perdront avec ce changement total et leur position qui peut être très heureuse si elles ont le bonheur de rencontrer des hommes bons et raisonnables dans ceux qui doivent les diriger et les protéger par leur force morale et physique. Les femmes homme m'ont toujours beaucoup déplu, je ne comprends que les femmes bonnes, aimantes, reconnaissantes mais faibles, cela peut me rendre injuste pour les autres ».

tout. C'est précisément en croyant cela qu'il me paraît impossible d'arriver à un gouvernement dirigé par des hommes toujours sages, justes, vertueux et sans passions. Même avec bonne intention, ne se trompe-t-on pas souvent! ³⁴.

E la lettera termina con una punta di impertinenza, che non doveva neppure sfiorare il monolitico « Grand Pontife »:

Souviens-toi qu'on dit que les extrêmes se touchent et à force d'être plus sage que les autres ne deviens pas fou. Tu es furieusement exalté! ³⁵.

Altrove l'insofferenza per il tono profetico di Enfantin si fa scoperta:

Tu parles en inspiré, tu répètes souvent: *Dieu veut cela etc., ils ne savent pas que maintenant il faut changer de langage. Ils ignorent la bonne nouvelle etc.* Mon cher ami, j'estime ta morale, je désire que ce que tu désires arrive en partie, mais pour te croire un prophète, un envoyé de Dieu, j'en suis à mille lieues! ³⁶.

Il realismo della donna non vuole andare oltre l'*age quod agis*:

Toi au contraire, tu veux tout créer, il me semble que si on se contentoit de faire exécuter ce qui nous est ordonné, l'espèce humaine seroit aussi parfaite et aussi heureuse qu'on peut la vouloir sur cette terre de misères et d'épreuves ³⁷.

e gli appunti che Thérèse Nugues muove all'aria distaccata di Enfantin sembrano rivelare un'incapacità dell'apostolo a comunicare con il prossimo piuttosto che un fiorire della sua capacità d'amare, tanto conclamata:

³⁴ *Lettre de Thérèse Nugues à Enfantin*, cit., f° 32 v°, 33 r°.

³⁵ *Ibidem*, f° 33 v°.

³⁶ *Lettre de Thérèse Nugues à Enfantin*, 7 octobre 1828, Arsenal, Fonds Enfantin, 7620, f° 44 v°.

³⁷ *Ibidem*.

Adieu, mon cher Prosper, tâche de ne pas t'élever tellement au dessus des vulgairès humains que tu ne nous perdes de vue. Malgré tes airs d'indifférence et ce qui me déplaît dans tes idées, je tiens fortement à ton amitié³⁸.

Ne *La Foi Nouvelle* troviamo un'adesione più viva alla dottrina sull'emancipazione della donna: vi si parla della stretta connessione tra religione e politica, tra « besoins moraux et besoins matériels, si identiquement liés »³⁹, della nuova era di giustizia, di pace e di associazione universale che, per opera della donna, va modellandosi sotto lo sguardo di Dio « qui veut que tous, enfin, reçoivent la vie, la vie morale et aussi cette vie matérielle, sans laquelle la vie morale ne peut avoir ni force ni durée »⁴⁰. Il teatro, il romanzo, la poesia, i giornali ne parlano in forme diverse; G. Sand appare la paladina delle nuove idee e quasi si vorrebbe identificare in lei la donna profeta: e siccome sembra sfuggire, la si chiama a gran voce perché assuma in prima persona il credo sansimoniano:

Appelons donc Lélia. Qu'elle abandonne ce monde qui la voit passer sans tressaillir et sans lui jeter des fleurs... ces hommes qui ne lui offrent sans doute qu'un amour vulgaire, ces femmes qui peut-être l'envient... Qu'elle vienne où règnent des sympathies brûlantes, un immense espoir, une admiration passionnée; qu'elle vienne à nous et nos cœurs lui rendront un pur hommage...⁴¹.

Il movimento femminile si organizza sotto gli auspici del sansimonismo in associazioni, la *Société du progrès*, la *Société des droits de la femme*, prima di generare nuove forme associative all'insegna di Fourier, di Cabet o secondo scelte autonome, suscitando una miriade di caricature da parte della poco accogliente stampa borghese: lo « Charivari » adorna settima-

³⁸ *Ibidem*, f° 47 v°.

³⁹ *La Foi Nouvelle ou le Livre des Actes*, publié par les femmes, 1833-34, Paris, Johanneau libraire, p. 240.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 240-41.

⁴¹ *Ibidem*, p. 251.

nalmente le sue pagine con incisioni di Daumier, che se la prende con « Les Vésuviennes », « Les Divoceuses », « Les femmes journalistes », « Les femmes socialistes », « Les femmes clubistes », « Les femmes candidates », ma siamo già verso la fine degli anni '30 ed è permesso ormai ironizzare: il movimento si è affermato.

Giornali scritti e diretti da donne compaiono dal 1832 in poi, agile strumento del dibattito sui problemi che pone, di giorno in giorno, l'impegno sulla via dell'emancipazione⁴². Il primo in ordine di tempo, « La Femme libre », poi « La Femme Nouvelle » e infine « La Tribune des Femmes »⁴³ riprende in tutta la raccolta di articoli e di lettere che va sotto il nome di « Apostolat des Femmes », la tematica sansimoniana più schietta, sebbene usi toni ponderati e argomenti ancorati al quotidiano: insistente è il richiamo alla « tirannia » esercitata dall'uomo, sia sotto la forma legale dell'istituto matrimoniale, sia sotto la forma dello sfruttamento della giovinezza povera e indifesa; ancora più insistente l'accusa rivolta all'organizzazione sociale, che permette l'emarginazione della donna e il suo isolamento in una vita angusta, dedita solo alla casa. Ciò che si vuol modificare è la mentalità della classe borghese, che immobilizza la donna nella rete delle « formes extérieures que nous imposent les convenances »⁴⁴, le infonde insicurezza e senso di inutilità, la spinge al sotterfugio, unico mezzo rimastole per seguire le proprie inclinazioni.

La via da seguire è quella della libertà piena e assoluta: « La liberté donnera l'essor au génie de la femme, à toutes ses facultés intellectuelles; elle sera belle de franchise et de can-

⁴² « Le Journal des Femmes », mai 1832-; « Le Conseiller des Femmes », nov. 1833-; « La Mosaique Lyonnaise », oct. 1834-; « Le Citateur féminin », janv. 1835-; « La Voix des Femmes », mars 1848-; « La Politique des Femmes », juin 1848-; « L'Opinion des Femmes », août 1848-.

⁴³ Paris, imprimerie A. Auffrey, 10 août 1832 - avril 1834. Si veda: L. Adler, *Les premières journalistes, 1830-1850*, Paris, Payot, 1979; L. Elhadad, *Les Saint-Simoniennes: « Femmes prénommées »*, in « Révoltes logiques », n° 4 e 5, 1977 e 1978, Cahiers du Centre de Recherches sur les Idéologies de la Révolte.

⁴⁴ « La Femme Libre - Apostolat des Femmes », 1832, n° 1, p. 6.

deur »⁴⁵, poiché solo la libertà può restituire dignità alla personalità frustrata della donna e renderla consapevole della sua nuova funzione moralizzatrice⁴⁶; quasi ogni articolo contiene appelli più o meno accorati, più o meno espliciti alle lettrici perché aderiscano al sansimonismo, dottrina liberatrice, perché scrivano e partecipino al discorso comune che va svolgendosi sul giornale, perché si liberino dai preconcetti che un cristianesimo mal vissuto⁴⁷ ha impresso nella loro mente:

Femmes, c'est à vous que je m'adresse. Sortez de votre léthargie; ouvrez les yeux et voyez enfin l'état avilissant où l'on vous a réduites. La nature vous fit-elle ainsi? Vous créa-t-elle la propriété de l'homme?⁴⁸.

La fase dell'elaborazione teorica deve ritenersi compiuta; ora importa passare ai fatti, perché solo dai fatti concreti può scaturire un nuovo riconoscimento sul piano teorico, da parte di tutti⁴⁹. Ma i fatti sono mossi dall'amore, dalla sfera dei sentimenti, dai nuovi rapporti armonici tra uomini e nazioni sul piano industriale, scientifico e morale: è cominciata la nuova era della pace e « le moment est arrivé où la femme doit y avoir

⁴⁵ « La Femme Libre - Apostolat des Femmes », 1832, n° 2, p. 7.

⁴⁶ « La Femme de l'Avenir - Apostolat des Femmes », 1832, p. 2: Jeanne Désirée (Gay): « Nous voulons être libres afin d'acquérir la sincérité et la dignité nécessaires au rôle de moralisation que la femme, par sa délicatesse, est appelée à remplir ».

⁴⁷ « La Femme Libre - Apostolat des Femmes », 1832, M. Reine Guindorf, *Aux femmes chrétiennes*, n° 2, pp. 1-2: « C'est donc à vous, femmes chrétiennes, que je m'adresse. Vous refusez la liberté, vous craignez le désordre! Ah! je conçois vos craintes, je les ai partagées. Quand un homme grand et puissant proclamait que les femmes devaient être libres, je refusais la liberté; mais tout en la refusant, je réfléchis, j'examinai, et je reconnus que ce n'est point la liberté qui amène la licence mais bien plutôt l'esclavage ».

⁴⁸ « La Femme Nouvelle - Apostolat des Femmes », 1832, p. 90.

⁴⁹ « La Femme Nouvelle - Apostolat des Femmes », 1832, p. 106: « La phase des docteurs est achevée; toutes théories sont faites; vienne la phase du sentiment, des femmes, en un mot, et la nouvelle Genèse sera enfantée; les temps seront accomplis; l'ère nouvelle datera du jour où la sainte égalité de la femme et de l'homme sera authentiquement reconnue ». (Suzanne Voilquin).

sa place »⁵⁰. Per dimostrare che solo la libertà e i sentimenti disinteressati possono portare a debellare lo sfruttamento e la frode, le donne dimostrano per prime la loro disponibilità, la loro capacità a unirsi e a collaborare, prescindendo dalle differenze di classe sociale e di educazione, unite dalla consapevolezza della loro missione, che è una missione religiosa in senso lato⁵¹; lasciando cadere ogni spirito di rivalità personale al fine di conquistare « puissance morale et politique »:

Réunissons-nous donc, laissons de côté toutes ces petites rivalités qui trop souvent nous divisent, ne formons qu'un seul corps dont chaque membre agira suivant les idées qui lui sont propres, en rapportant tout à un centre unitaire⁵².

Liberté, égalité, unité, ma la libertà viene prima di tutto e non è da confondersi, come vorrebbero le menti malevole, né con il libertinaggio né con l'anarchia; solo la libertà può eliminare i portati della soggezione, l'ipocrisia e l'inganno; solo la libertà può garantire l'autenticità del rapporto d'amore, la bontà della scelta reciproca, la soppressione di un legame mal riuscito:

Oh! non, ce ne serait pas en détruisant ce qu'il y a de plus précieux dans la liberté, et de plus délicat dans l'amour, que nous justifierions la prétention d'être les femmes et les hommes les plus *moraux* et les plus *religieux* de notre temps⁵³.

Ma dove vige la libertà, non può mancare l'uguaglianza, dei diritti come dei doveri: e prima di ogni altro, il diritto a

⁵⁰ « La Femme Libre - Apostolat des Femmes », 1832, n° 1, p. 2.

⁵¹ « La Femme Libre - Apostolat des Femmes », 1832, n° 1, p. 2: « Liberté, égalité... c'est à dire libre et égale chance de développement pour nos facultés: voilà la conquête que nous avons à faire et nous ne pouvons l'obtenir qu'à la condition de nous unir toutes en un seul faisceau; ne formons plus deux camps: celui des femmes du peuple; celui des femmes privilégiées; que notre intérêt nous lie ».

⁵² « La Femme Nouvelle - Tribune des Femmes », 1832, p. 199 (M. Reine Guindorf).

⁵³ « La Femme Libre - Apostolat des Femmes », 1832, n° 2, p. 4 (Suzanne Voilquin).

un'istruzione capace di valorizzare le qualità innate della donna, che sono pari a quelle dell'uomo: per questo si deve abolire il « certificato di miseria »⁵⁴ che i genitori poveri sono costretti a esibire per iscrivere i loro figli alle scuole elementari; per questo si devono creare scuole idonee, inaugurare corsi pubblici per l'insegnamento delle arti, delle scienze e delle lettere potenziare i programmi ed estendere a tutti le possibilità di percorrere la carriera verso la quale ognuno è portato:

Une autre chose qui prouve bien que nous sommes subalternisées, c'est que, dans notre éducation, on ne nous donne que des talents d'agrément, point ou peu d'études sérieuses. Notre tête, dit-on, n'est point organisée pour cela. (...) Que pour la femme, ainsi que pour l'homme, il y ait égale chance de développement, que dans notre éducation on développe et nos forces matérielles et nos forces intellectuelles; que nous puissions embrasser la carrière des sciences, si telle est notre vocation... que nous puissions émettre notre opinion en matière politique comme en matière religieuse; qu'enfin nous ayons place partout et aussi bien que les hommes nous saurons remplir toutes les fonctions, alors que, comme eux, nous y aurons été préparées par une éducation forte et sérieuse⁵⁵.

La donna è ormai consapevole delle proprie doti, della propria potenziale capacità di trasformare l'umanità: a lei compete dunque il compito di rieducare l'uomo, poiché è uguale a lui « en association de force morale, en harmonie d'intelligence, dans les arts, la science, l'industrie, en inspiration d'amour, de pacification »⁵⁶. Urge la modificazione dello stato di fatto,

⁵⁴ « La Femme Nouvelle - Apostolat des Femmes », 1832, M. Reine Guindorf, *De l'instruction publique*, in M. T. Bulciolu, *L'École saint-simonienne et la femme*, cit., p. 232.

⁵⁵ « La Femme Nouvelle - Apostolat des Femmes », 1832, M. Reine Guindorf, *Réponse à quelques questions qui nous ont été faites*, p. 112, 114. Vedi anche: M. Reine Guindorf, *Du moyen d'utiliser le développement intellectuel qui se manifeste chez les femmes*, 1833, pp. 11-13; Suzanne Voilquin, *Société des méthodes d'enseignement*, 1833, pp. 24-28 et pp. 90-93; anonimo, *Athénée de bienfaisance*, 1833, pp. 40-42.

⁵⁶ « La Femme Nouvelle - Affranchissement des Femmes », 1832, M. Reine Guindorf, *Aux femmes*, p. 162.

ancora oppressivo e ingiusto: la liberazione, lo sviluppo di tutte le potenzialità della personalità femminile vanno portati avanti tenendo ben presente che la sorte della donna è legata alla sorte del popolo, della « classe la plus nombreuse et la plus pauvre »; si deve instaurare l'era dell'associazione universale, dell'unità religiosa, della liberazione delle categorie subalterne.

La terza serie del giornale, che ha per sottotitolo « Tribune des Femmes », si fa sempre più impegnata in una tematica che sarà sviluppata negli scritti di operai e artigiani, come Colin, Barrau, Bannet, Grignon, J. Leroux, Noiret e negli articoli di giornali al servizio della classe operaia, come « L'Artisan », « La Ruche populaire », « L'Atelier », « L'Union », « L'Humanitaire »: liberazione della donna e liberazione delle classi lavoratrici sono sentite come strettamente interdipendenti⁵⁷: Suzanne Voilquin, il cui tono è più vicino alle entusiastiche affermazioni e alla foga lirica di Enfantin, nelle *Considérations sur les idées religieuses du siècle*⁵⁸, pone in parallelo rigenerazione sociale e metanoia spirituale:

Nous avons foi que Dieu ne fera cesser les haines politiques qui vous déchirent tous, la misère et l'ignorance qui irritent les travailleurs et les poussent à l'émeute, l'oisiveté qui ronge les classes riches et éclairées et leur apporte l'ennui, le dégoût et la peur; enfin l'athéisme et l'égoïsme, cette double lèpre qui couvre le monde de douleurs sans espoir et d'immoralité sans remords; nous avons foi que Dieu ne fera cesser ces choses que par les FEMMES.

L'uguaglianza va conquistata attraverso la libertà morale: questo richiede il riconoscimento di una realtà psichica finora

⁵⁷ « La Femme Nouvelle - Tribune des Femmes », 1832, M. Reine Guindorf, *Aux femmes*, p. 203: « La meilleure manière pour les femmes d'acquérir la liberté morale, c'est de prêcher pour hâter la réalisation d'un nouvel ordre social dans lequel l'association devra remplacer l'isolement et où tous les travaux seront organisés de manière à ce que, dans tous ceux que nous pourrions exécuter, il y ait place pour nous ».

⁵⁸ « La Femme Nouvelle - Tribune des Femmes », 1832, pp. 185-195, part. p. 194.

sottovalutata o ignorata, la mobilità dei sentimenti, la natura entusiasta e volubile dell'affettività; per tener conto di questo dato insopprimibile e far sì che si espliciti « religiosamente », senza arrecare dolore o disordine, si deve poter riconoscere il fallimento di un legame affettivo mal costituito, si deve introdurre una maggiore flessibilità nella sanzione sociale degli affetti, nell'istituto matrimoniale, introducendo il divorzio, ma solo al fine di costituire nuovi nuclei familiari⁵⁹: il libero amore si esclude, perché sentito come egoistico e pericoloso per l'integrità morale.

Ma la libertà morale richiede anche la vera giustizia e l'abolizione di un sistema oppressivo, il quale non solo vieta alla donna di comparire tra i giudici o tra i giurati, ma è pronto a esercitare « le droit sacrilège et impie de porter la main sur un autre homme pour lui ôter la vie »⁶⁰. Il crimine non è voluto da Dio, ma scaturisce dalle cattive leggi e da un'organizzazione sociale sbagliata: la giustizia degli uomini è in realtà una vendetta della società⁶¹ e risponde con pari barbarie al delitto commesso. La società ha il preciso compito di discernere le motivazioni di ogni infrazione e di restituire a chi agisce per odio o per vendetta pace e sicurezza: l'isolamento morale, l'ingiustizia sociale sono i primi responsabili di ogni eccesso e il popolo paga più di ogni altro, perché « il est né avec une âme ardente qu'il a besoin d'exalter, de répandre sur ce qui l'entoure; mais, non, il n'est pas né pour cela! »⁶². La società, più che punire, può educare e insieme indagare sulle cause del

⁵⁹ « La Femme Nouvelle - Tribune des Femmes », 1832, Suzanne Voilquin, *Morale*, pp. 217-224 e pp. 233-238. « Je dis donc, le plus affirmativement qu'il m'est possible, que les unions seront successives ou, pour rendre mieux ma pensée, PROGRESSIVES autant de fois que le bonheur bien compris des individus rendra ce changement nécessaire » (p. 237).

⁶⁰ « La Femme Nouvelle - Tribune des Femmes », 1833, M. Reine Guindorf, *De la peine de mort*, pp. 79-84, p. 79.

⁶¹ *Ibidem*, p. 83: « Car je vous le demande, que produit la peine de mort? Améliore-t-elle la société? Non, car jamais ce supplice n'a empêché les crimes de se commettre; puisqu'elle n'améliore rien, elle est inutile, mauvaise, il faut la détruire ».

⁶² *Ibidem*, p. 81.

crimine, ma non deve reprimere e mantenere istituzioni ingiuste o metodi di governo intimidatori⁶³.

Proprio su queste riflessioni, nell'aprile del 1834, il giornale dovette chiudere, per uno di quei provvedimenti repressivi che tanto le redattrici della « Tribune des Femmes » si erano adoperate a combattere: « *La Tribune des femmes* va cesser de paraître sous ma direction. *La loi anti-religieuse* contre les associations, que nos aveugles gouvernans viennent de promulguer, bientôt chassera de notre belle France beaucoup de cœurs généreux et enthousiastes, il est temps de songer à la vie pratique...⁶⁴ car bientôt l'*Orient* reclamera notre active et puissante participation ». Non potendo proseguire oltre con lo strumento della parola, ci si rifugiava di nuovo nel mito, nell'evasione romantica e nella realtà romanzesca.

Maria Teresa Bulciolu

⁶³ *Ibidem*, p. 84: « En attendant, veillez sur l'individu criminel et loin de le laisser livré à lui-même, cherchez par tous les moyens possibles à améliorer son état moral ».

⁶⁴ « La Femme Nouvelle - Tribune des Femmes », 1834, Suzanne Voilquin, p. 180. « L'influence de la femme pour être religieuse, sublime, doit concourir à l'harmonisation sociale et à la pacification progressive du globe. Que cette boussole nous guide et nous aide à parcourir des routes nouvelles... » (p. 184).

DECADENZA, ARCADIA E BAROCCO NELLA CATALOGNA DEL XVII SECOLO

1. *La rappresentazione decadente.*

Ciò che rende interessante la storia della letteratura, ma si potrebbe dire lo stesso di qualsiasi storia, è la sua capacità di infrangersi al contatto di quasi tutti i tentativi di razionalizzazione con cui periodicamente si pensa di spiegarla, cioè di essere divertente, che è l'unico modo di essere interessante. Per questo la storia della letteratura catalana, benché reciti spesso in ruoli patetici, talvolta tragici e quasi sempre lacrimogeni, risulta alla fine una delle meno insopportabili *in the Edgware Road*. Sto alludendo, naturalmente, alla celebrata frattura della serie letteraria catalana per cui tra un Quattrocento e un Ottocento di sicura filiazione europea sgambettano ben tre secoli di silenzio o dialetto: la decadenza¹.

¹ In questa direzione è la definizione recente di A. Comas, *Problemàtica de la «decadència»*, in *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Andorra 1979, Montserrat 1980, p. 169: «L'esplendorosa literatura catalana medieval dóna pas, a partir de la darrerria del segle XV i de la primeria del XVI, a un llarg període — que durarà fins al XIX — que se sol conèixer amb el nom de Decadència...». Ma si ricordi la formulazione di M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, v. III, Barcelona 1980 (1a ed. 1964), p. 574, da cui dipende ogni riproposizione attuale dell'annoso problema storiografico: «La decadència que s'estén des de començament del segle XVI a mitjan XIX és una dolorosa característica o peculiaritat de la literatura catalana. I cal afirmar, abans de tot, que sortosament en podem dir «decadència» i en som conscients, car, si no hagués estat per la romàntica Renaixença i per la conservació i acreixement de les seves conquestes fins als nostres dies, aquell fenomen portaria el nom d'acabament o esgotament final. Les centurries decadents de les nostre lletres les podem considerar amb serenitat i sense escarafalls per tal com, més enllà, albirem una literatura nodrida, gloriosa i vària que neix al segle XII, i, més ençà, ens trobem davant un redreçament conscient i seriós que ha sabut perdurar. Són, fet i fet, cinc segles positius contra tres de negatius, balanç que

L'intrigo risulta più piccante se ai periodi e al computo del dare e avere della comparativistica consegniamo le classiche etichette di movimento. La letteratura catalana allora, dopo una stagione splendida di tardo medioevo e prerinascimento, decide di andare in vacanza con il manierismo per tornare, rinascente e borghese, sul landò di un romanticismo un po' mediocre e molto manzoniano². Cosa ci sarà di tanto inefabile in quei tre secoli maledetti di depressione, quando altre letterature sopportano serenamente traumi anche maggiori? Appena il trionfo del Grande Barocco spagnolo, di uno scintillante *siglo de oro* che tra Cinquecento e Seicento irretisce e conquista con gli specchietti ustori, poi con il Settecento passa a vie di fatto e speditive con l'uniformismo borbonico e illuminista³. A sua volta la vicenda catalana è indotta a costruirsi nell'immaginazione sociale come rovescio del *siglo*: innanzi tutto è dispersione folle con il Cariteo a Napoli nel petrarchismo premarinista, i Borja a Roma nei sotterranei del Vaticano, Boscà a Granada con Andrea Navagero intento a costruire i modelli lirici del garcilasismo⁴. Più tardi sopraggiungono il riconoscimento delle limitazioni provinciali e l'angustia di un territorio delimitato nella consapevolezza di un universo cul-

potser no és completament satisfactori, però cal no oblidar que l'impuls renaixent sorgit a mitjan segle XIX es projecta en una corba ascendent vers el futur ».

² Si ripercorra il tracciato della voce *Letteratura catalana* dell'*Enciclopedia Italiana* firmata da Mario Casella, esempio di convergenza parallela con il celebre *Resum de literatura catalana* (Barcelona 1927) di Lluís Nicolau d'Olwer e con il progetto culturale della stabilizzazione postnovecentista.

³ La scomposizione del Grande Barocco e la secessione del Settecento è stata perseguita con successo da A. Comas, *Història de la literatura catalana*, v. IV, Barcelona 1972 (è continuazione dell'opera di Riquer sopra citata), che ha raccolto un'insoddisfazione largamente diffusa tra gli ispanisti; per un riferimento all'Italia e al ruolo svolto dall'ispanismo italiano in questa direzione cfr. M. Di Pinto, *La letteratura spagnola*, in AA. VV., *Immagini del settecento in Italia*, Bari 1980, pp. 168-180.

⁴ Le straordinarie ricostruzioni di Miquel Batllori della diaspora catalana nell'Europa del Cinquecento hanno già dato il via alla riscrittura narrativa: Cremades i Arlandis, *La regina de la pobla de les fembres peccadrius*, Barcelona 1980, è una storia che — promette l'ultima di copertina — « enriqueix la llegenda dels Borja i ens explica com una suposada filla d'Alexandre VI demana al seu pare la corona del molt anomenat bordell de la ciutat de València ».

turale che si adegua alle grandi scoperte geografiche e tecnologiche⁵. Finalmente si accetta o si progetta la partecipazione possibile nell'acquisizione di un barocco dialettale⁶.

In questo processo la cultura propria di uno dei centri più dinamici della cultura del tempo — València — si trasforma in pochi anni da sgargiante scenario della spettacolarizzazione della cultura catalana, nella dinamica letteraria che dal *Tirant lo Blanch* conduce a *L'Espill*, in laboratorio dello sperimentalismo della *comedia nueva* destinata a celebrare l'età augustea di Germana de Foix⁷. Tuttavia, se decadenza vuol dire abbandono di una linea di tradizionalità verticale e nazionale, l'obiettivo viene praticato ben oltre le frontiere catalane e occupa una progettualità diffusa fin dentro la cittadella dell'Impero. Naturalmente è vero anche il contrario: la decadenza catalana potrebbe rivelarsi tanto distruttiva da cancellare persino il sogno di una cultura subalterna, popolare e contadina, quale si esprime in Rabelais, oppure utopica e appartata, autoprotetta nella marginalità, come negli occitani del Sei-Sette-

⁵ J. Molas, *La cultura catalana a l'Europa del Cinc-cents*, in *Lectures crítiques*, Barcelona 1975, pp. 9-14.

O, più concretamente, si veda l'itinerario di Francesco Calça (1518-1608) ricostruito da Joaquim Molas, *Francesc Calça: Poemes*, in « Els Marges », n. 14 (settembre del 1978, pp. 77-95) e riassunto nell'esemplarità della posizione dell'erudito umanista nei confronti della tradizione poetica ausiasmarchiana: « Calça, format en una època expansiva, la de l'emperador Carles, hagué, en la maduresa, de prendre posició davant una sèrie de fets traspalsadors: fallida dels planteigs humanístics, tancament de Castella decretat per Felip II, pressió creixent de la política i la cultura castellanès, aparició fulgurant de la poètica barroca... El 1560, encara posava tota la seva confiança en la filosofia humanística. I, amb ella, en una interpretació més o menys moderna d'Ausias March. Un poeta que col·locava entre els hispans! El 1588 ja insinuà, en termes polèmics, un replegament de tipus nacionalista. I, el 1601, portà aquest replegament fins a les darres conseqüències: la defensa més rigorosa de la tradició! » (p. 84).

⁶ Oltre a J. Rubió, *Sobre les causes d'una decadència*, in *La cultura catalana del Renaixement a la decadència*, Barcelona 1964, pp. 131-139, si veda il capitolo *La poesia barroca a Catalunya* di G. Diaz-Plaja, *De literatura catalana*, Barcelona 1956, pp. 71 sgg.; più recentemente un documento di gran valore è stato studiato da A. Rossich, *Una poètica del barroc: el 'Parnàs Català'*, Girona 1979.

⁷ Si veda R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca 1973.

cento⁸. Il bilancio testuale è infatti quello della polverizzazione dei generi letterari, della esilità della produzione colta conservata e della sua non comunicazione con la tradizione popolare (canzoni, *goigs*, ecc.) che resiste con qualche successo. Cosa resta? Un poeta pittore (Pere Serafí) traduttore in catalano di un rinascimento mal appreso; un'epica cortese interrotta e un po' maldestra (Joan Pujol); la storiografia praticata come plagio, menzogna, montatura, *pastiche* (Joan Gaspar Roig i Jalpí, più noto come pseudo-Boades); l'accademicismo più esasperato e dipendente dai canoni di Gracián (Josep Romanguera); o poco altro nell'erudizione (Francesc Calça), rifugio antibarocco come conservaturismo classicista e latineggiante; quasi nulla nel teatro satirico del XVII secolo (Francesc Mulet), che, però presumibilmente, è opera del XVIII. Detto altrimenti: si dà una imitazione sfacciata e scomposta della letteratura spagnola che giunge fino a usi metrici e linguistici di tale appiattimento sul castigliano che nessun mimetismo può giustificare.

Eppure non c'è alcuna maggiore garanzia che possa abbattere, sulla base di un qualsiasi moralismo — magari storico-letterario —, quel minimo scarto che comunque ha consentito l'istituzione di un sistema precettivo, di una determinata semiotica storica. Se è vero che imitazioni e rappresentazioni della decadenza letteraria catalana in ultima istanza costruiscono modelli e congegni testuali — i congegni della degradazione e della surrogazione — sono questi la storicità, o almeno parte della storicità (fossero anche l'antiorità o la posterità della razionalizzazione riqueriana), del mostro chiamato serie catalana. Smascherare quei modelli non può voler dire cancellarli, se non a costo di una cancellazione dell'intera serie testuale, deve invece servire a illuminare sull'immaginazione sociale di cui sono una definizione simbolica di onestissima parzialità.

Se ci si dispone a tanto si potrà anche spaccare il massiccio interpretativo della 'decadenza' e accedere alla comunicazione

⁸ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Rito, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr. it. Torino 1979; F. Garavini, *L'Empèri dóu soulèu. La ragione dialettale nella Francia d'oc*, Milano-Napoli 1967, soprattutto le pp. 20-39.

del Barocco catalano: come sogno o desiderio, come dannazione e silenzio. Allora si vedrà la seduzione barocca affidarsi alla deriva pornografica: Francesc Vicenç Garcia si stempera nel mito del Rector de Vallfogona (uno dei pochi grandi miti della letteratura catalana, come quello della canzone popolare e del *Comte Arnau*⁹), dando vita a una scuola di imitazioni dialettali che percorrono il Seicento e il Settecento. Tra l'avvento del seduttore e il successo della commercializzazione pornografica il desiderio arcade di Francesc Fontanella brucia nel fuoco fatuo di una scritturazione solitaria cui l'inconsistenza dei poteri non basta a negare il bisogno di insorgenza.

2. Una frazione barocca.

Una verifica testuale adeguata credo possa essere garantita dall'analisi di un'opera poco nota di Francesc Fontanella¹⁰,

⁹ Arnau è il seduttore demoniaco della poesia popolare già tra la fine del secolo XVI e il principio del XVII, ma poi è passato a essere un tema ricorrente nella letteratura romantica, fino a riscritture contemporanee: Joan Maragall ne ha dato tra il 1900 e il 1911 una versione splendidamente erotica. Su tutta la tradizione lo studio fondamentale è di J. Romeu Figueras, *El mito de «El Comte Arnau» en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona 1948.

Di Garcia basterà ricordare qui l'accademia poetica settecentesca che, ispirandosi nella sua opera e stravolgendola, produsse la proliferazione dei *rectors* come pseudonimi della degradazione 'ecclesiastica' del modello quevedesco e sacerdoti della coprofilia letteraria; sulle funzioni ideologiche del mito escrementizio nella letteratura barocca cfr. il saggio di J. Goytisolo, *Quevedo: la obscusión escremental*, in *Disidencias*, Barcelona 1977, pp. 117-135.

¹⁰ Di Francesc Fontanella è possibile leggere la commedia in versi *Lo desengany*, scritta intorno al 1650, in un'edizione ben curata da Anna M. Torrent (Barcelona 1968); nel volumetto sono contenute anche essenziali notizie sulla vita del Fontanella, nato a Barcellona nella seconda decade del XVII secolo e morto a Perpignano probabilmente tra il 1680 e il 1685. Il poeta era emigrato nel Rossiglione nel 1652, dopo la caduta di Barcellona in potere degli eserciti spagnoli, e nell'esilio 'francese' maturò la decisione di farsi frate domenicano intorno al 1657; alla comunità religiosa Fontanella dedicò gli ultimi anni di vita e un'intensa attività di predicatore, teologo, e persino di poeta (le *Octaves devotes* del 1660).

La tragicommedia *Amor, fermesa i porfiria* composta presumibilmente verso il 1642 è praticamente inedita, ché l'edizione parziale di Magí Pers i Ramona

un'opera che credo ingiustamente dimenticata, ingiustamente se non altro perché illumina quella condizione di letterarietà sulla quale, calato il velo della categoria di decadenza, sembrerebbe del tutto superfluo soffermarsi. L'opera ha un titolo di per sé piuttosto suggestivo: « Occident, Eclipsé, obscuré, funeral, aurora, claredat, bellesa gloriosa. Al Sol, lluna y estela radiant. De la esfera, del epicicle, del firmament de Catalunya. Panegírica alabança en lo últim vale als Manes Vencedors del molt illustre Doctor Pau Claris, meritíssim Canonge de la Cathedral de Urgell, Deputat y President generós del Cathalà Consistori y gloriosament aclamat llibertador, tutelar y Pare de la Pátria », titolo che ricorderò, d'ora in avanti, abbreviandolo in *Oració per Claris*¹¹.

Dò per scontati i riferimenti contestuali: 1) Catalunya alleatasi con la Francia nel 1640 è in guerra con la Spagna (è la guerra poi detta *dels segadors*). Pau Claris, presidente della Generalitat belligerante, muore: la guerra continua¹². 2) Fon-

(Barcelona 1863) è praticamente inservibile a causa di tagli, censure e correzioni che vanno ben oltre le stesse abitudini ottocentesche: manca ad esempio tutta la *loa* iniziale che funge da poetica e da indicatore dello spazio 'pastorile' che sarà occupato sulla scena dai personaggi del dramma. Delle poesie liriche, parzialmente edite nel 1840 da Rubió i Ors in appendice a un'edizione delle opere del *Rector de Vallfogona* (cfr. Francesc Vicenç Garcia, *Sonets*, a cura di G. Grilli, Barcelona 1979), Pere Gimferrer prometteva una nuova edizione e rivalutazione di cui, purtroppo, sono uscite solo un'anticipazione in « Serra d'or », XV (1973), p. 463 (sei composizioni) e tracce in alcuni suoi libri di poesia: *Hora foscant* (Barcelona 1972) forse più di altri.

¹¹ La copia conservata alla Biblioteca de Catalunya ha qualche pagina danneggiata; è in buone condizioni quella della Biblioteca Nacional di Madrid. Le citazioni provengono dall'ed. del 1641 in assenza di edizione moderna a me nota: in esse regolarizzo secondo le norme moderne l'accento e la punteggiatura; separo a favore dell'uso moderno le parole agglutinate, utilizzando l'apostrofo, il trattino e il *punt volat*; conservo le forme i, j e y anche se in contrasto con l'ortografia attuale; seguo l'uso moderno nell'alternanza tipografica di ñ/ny, z/ç e normalizzo gli usi di u/v e ll/l.l secondo le norme tradizionali nelle edizioni di testi catalani.

¹² Per una ricostruzione storica si veda il classico studio di J. H. Elliott, *La rebelión de los catalanes* (1598-1640), Madrid 1977. Di tono divulgativo, ma interessante perché anticipa o riassume interventi suoi parziali e dispersi, è *La Guerra dels Segadors* di E. Serra, Barcelona 1966, che riprende con appassiona-

tanella raccoglie attorno a sé un gruppo di intellettuali umanisti e patrioti, legati per via dei gusti letterari comuni ai modelli di barocco egemoni nella letteratura spagnola contemporanea e importati in buon ora dal Francesc Vicenç Garcia di Vallfogona¹³. 3) L'opuscolo pubblicato nel 1641 in memoria di Claris ha tutti i caratteri dell'ufficialità, tanto che la « Panegírica alabança » è dedicata alla « paterna protectió del Doctor Joan Pere Fontanella, ciutadà honrat y Cancellier en Cap de la sempre fidel y sempre victoriosa Barcelona »¹⁴.

Dò per scontati i riferimenti contestuali e passo a analizzare l'*Oració*. Essa, descritta in termini generali, alterna prosa e verso, intendendosi i brani in prosa come motivazione logica,

mento vecchie polemiche. Appare ovvio agli storici che da Reglà a Sanabre, a Rovira i Virgili e, sempre all'indietro, fino a Balaguer e ai romantici, si giunga ai commentaristi contemporanei e seicenteschi mantenendosi accessissimo il dibattito politico e copiosissima la fiumana cartacea sulla rivoluzione del 1640; meno scontato in partenza, anche se poi puntualmente verificato, risulta il fatto che la proliferazione (uno dei testi chiave della polemica fu stampato a Napoli nel 1652, ad esempio, ed è opera di un catalano spagnolista: la *Cataluña desengañada* di Alejandro Ros) sia sostanzialmente ripetitiva, non solo perché passando da un testo all'altro raramente emergono elementi nuovi, ma soprattutto perché i testi, anche quelli contemporanei — questi forse addirittura in misura maggiore —, non riescono a dare il senso delle tensioni sociali che si espressero, se si espressero, nella rivolta e nella guerra. Eppure un confronto durato dal 1640 al 1652 senza esclusione di colpi non può risolversi, sul piano storiografico, nella 'posterità' del nazionalismo catalano; rispetto a quest'ordine di problemi può essere un primo approccio l'agile volumetto di R. Garcia Càrcel, *Pau Claris: la revolta catalana*, Barcelona 1980, che è costruito opportunamente come collage di testi.

¹³ Sulla scuola poetica filocastigliana, e sulla particolare secessione che al suo interno promosse Fontanella, cfr. J. Rubió, *Literatura catalana*, in AA. VV., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, IV, Barcelona 1968, pp. 532-576.

¹⁴ La paternità (letteraria, ché dell'altra non si discute qui) di Francesc Fontanella non è irrilevante: il padre Joan Pere nel 1639 pubblicò il primo di due grossi tomi di trattazioni giuridiche, naturalmente in latino, dal titolo *Sacri Regii Senatus Cathalonie Decisiones* (il secondo volume è del 1645). Non si tratta dell'unica pubblicazione del famoso giureconsulto e uomo politico, ma è interessante notare che, soprattutto il primo volume, quello del '39, è aperto da alcune pagine piene di composizioni poetiche in latino, castigliano e catalano che sono disposte in modo da formare delle tavole di immediata visività, con acrostici e altre diavolerie tipografiche: i testi in catalano sono di Francesc, costituendo, almeno a quanto ne sappiamo, la sua prima pubblicazione di testi poetici.

e spesso argomentale, di quelli in verso. Tuttavia, i passi in prosa costituiscono la vera scansione del testo (lo dividono infatti in paragrafi) e operano su un duplice registro, strutturale e linguistico: elaborano infatti numerose e assordanti citazioni latine provenienti dalla letteratura biblica ed evangelica, fino a estremizzarle nel commento e stravolgerle in una riduzione simbolica¹⁵; come dire che almeno quella parte della guerra tra Catalunya e Spagna che Fontanella trascrive nella sua *Oració* è stata già scritta nei sacri testi e ora si recita come in una delle tante mascherate allegoriche tipiche del barocco¹⁶.

Questo programma, finalista come impongono l'ideologia e la cultura del barocco, è realizzato da un prologo diviso in due parti: una diretta al padre e dirigente politico di primo piano sopra ricordato, l'altra al lettore-destinatario. Il prologo è poi concluso da tre poesie: in catalano, in latino e in francese. Segue una presentazione dell'*Oració* e della sua struttura argomentale che è chiusa da un sonetto. I sette paragrafi che articolano l'orazione vera e propria sono organizzati intorno a tre centri simbolici: Claris come Sole (paragrafi 1 e 2), Claris come Luna (paragrafi 3, 4, 5), Claris come Stella (paragrafi 6 e 7), secondo una gerarchia già annunciata dalla presentazione¹⁷.

¹⁵ Secondo un modello la cui prima manifestazione in catalano e a stampa è il *Sermó vulgarment anomenat del sereníssim senyor don Jaume, iusticier, y pacífic, Rey de Aragó, y Comte de Barcelona, fill de Don Pedro lo Gran, y de Dona Costança sa muller...*, di Onofre Manescal (Barcelona 1602).

¹⁶ Il riferimento non è involontario o casuale. Fontanella nel 1647 partecipò a una celebre mascherata di cui esiste una relazione, in castigliano, nel *Manual de Novells Ardits*, vol. XVI, pp. 540-590, da cui traspaiono caratteristiche tipicamente carnascialesche in un rito di cui solitamente si sottolineavano i caratteri politici: le feste infatti erano in genere in onore di nobili personaggi dell'aristocrazia e si svolgevano in spagnolo, prova evidente della snazionalizzazione della classe dirigente catalana dell'epoca, ecc. Sui caratteri dei canti e dei temi del carnevale barocco a Barcelona, cfr. l'opuscolo di A. Balaguer y Merino, *Lo Carnestoltes a Barcelona en lo segle XVII*, Barcelona 1878; mi occupo della partecipazione di Fontanella alla letteratura carnevalesca catalana nel contributo alla *Miscel.lanea* per Pere Bohigas che prepara J. Massot per le «Publicacions de l'Abadia de Montserrat».

¹⁷ Si tratta di una gerarchia destinata a stabilizzarsi, cioè a diventare un motivo retorico buono per tutti gli usi, come dimostra, tra altri titoli, uno di Pedro Mártir Figueras pubblicato nel 1677 a Barcelona dalla stamperia di Antonio

Ognuno di questi paragrafi è finalizzato a un testo poetico che lo chiude, secondo modalità metriche differenziate, ma tutte di moda (sonetto, romanç, stanza, lira, ecc.). Segue un epilogo e, finalmente, una lunga *Silva* che riprende e stabilizza, in una unità poemica, i motivi che erano stati esposti nel corso dell'argomentazione, nel tempo, cioè, dell'*Oració*.

Scontata l'impossibilità di sviluppare in questa sede un'analisi particolareggiata dei costituenti del testo e scontata, forse, la ridondanza insita in un'operazione del genere, mi limito a un esempio: come è costruita la presentazione. Il tema è annunciato sin dalle prime parole secondo un'esigenza di chiarezza e di immediatezza propri delle finalità pedagogiche e agitatorie della letteratura politica: «Funeral Occident de un Sol il.lustre, tenebrós Eclypse de una Lluna clara, umbrosa obscurat de una radiant Estela» ecc. L'individuazione del contesto, pur ovvia, è rafforzata col tramite del richiamo alla simbolizzazione, ché nello scudo della famiglia Claris compaiono — e Fontanella lo assicura — luna e stella. Il ricorso alla simbolizzazione viene quindi motivato politicamente: il Sole scaccia il leone (la Spagna); la Luna domina l'olivo (il conde-duque

Ferrer: «El Sol y Luna. Oración panegírica en acción de gracias a Dios, de la gloriosa elección del Sol de España Nuestro Rey y Señor Carlos Segundo (que Dios guarde) en la persona de la inmutable Luna, su Hermano, el Sereníssimo Señor, el Señor Don Juan de Austria, en primer Ministro de su dilatada Corona». Rispetto al *Claris* di Fontanella cosa è avvenuto? Intanto è cambiata la lingua, poi si è persa ogni dialettica (o se si vuole *suspence*) tra simboli e referenti politici, infine si è operata una conversione *a lo divino* di un modello di discorso in origine laico e politico (laico perché politico). Può essere però interessante segnalare anche il caso intermedio: il «Sermó que predicà lo R. P. Jaume Puig de la Compañia de Jesus, Predicador de la M. C. y Calificador de la General Inquisición en les Reals Exequies que la molt Illust. y Nobilíssima Ciutat de Barcelona celebrà a 20 de Juny de 1643. A la grata y bona memòria de Lluys XIII, lo just Rey de França, y de Navarra, Comte de Barcelona. Ab una breu relació de lo succeit en ellas» (Barcelona, en casa de Jaume Mateu 1643). Il volume contiene: 1) il *sermó* vero e proprio, articolato in tre *discursos*; 2) una *Relació breu de les honres funeràries y capella ardent que la ciutat de Barcelona ha fet al rei Christianíssim Lluys XIII lo just*; 3) *Epitafis y Poesies* (in latino, francese, catalano, castigliano); 4) geroglifici descritti in catalano, ma con l'indicazione del 'fumetto' a volte in catalano e a volte in castigliano.

de Olivares); la Stella è fissa (nell'alleanza con la Francia e nell'opzione della guerra a oltranza).

Una volta stabilizzati e gerarchizzati gli elementi dell'organizzazione concettuale, e fissata una tabella di corrispondenze, si dà il testo poetico: il sonetto «Sepulta Febo sa claror divina» che presenta una struttura oppositiva assai elementare e evidente.

Sepulta Febo sa claror divina
de convexo cristall en pyra undosa,
quant flama errant, antorxa lluminosa,
obscredats la Lluna predomina;

Clara Estela segueix a Proserpina,
Estela de son lum emula hermosa,
y fixa, si no alada mariposa,
cerca d'ell, sos incendis examina.

Axí Claris preclar és Sol il.lustre,
sas armas són Estela y lluna clara
y son fatal ocàs nit importuna,
mes, ab etern inextinguible llustre,
argenta vencedor, propici ampara,
al Astre noble y a la hermosa Lluna.

Come è evidente le due quartine esprimono secondo il repertorio della mitologia — e della mitografia — barocca la progressione:

1) Sole tramonta — Luna s'accende — Stella si affianca

A questa progressione si contrappone quella delle terzine:

2) Notte mortale — Fama s'illumina — Luce risplende.

Tuttavia la combinazione di quartine e terzine nel sonetto determina non già una struttura binaria di corrispondenze (semplificando: tre più tre), ma mediante una forzatura (Stella = Luce) e uno scarto (« ab etern inextinguible llustre ») si ottiene una coerenza concettuale nuova e sintetica, trapezoidale:

	Sole	Luna	Stella
3)		Notte	Fama

Complessivamente la presentazione esprime dunque una circolarità programmatica: 1) il testo in prosa costruisce un'allegoria di riferimento a partire da copiose citazioni che definiscono 2) l'ambito della costruzione poemica, edificata anche essa con abbondanza di materiali in citazione 3) la cui spiegazione ideologica rinvia ancora al testo in prosa. E, cioè, tradotto in banalità: il sole che tramonta è Claris che muore, la notte è la situazione della patria catalana dopo la sua morte, la luna è la luce riflessa che tuttavia risplende grazie alla fama di Claris per la fermezza delle genti catalane come stella; luna e stella che sono in origine simboli di Claris (del suo nome, del suo stemma gentilizio), i quali si riconnotano oggettivandosi e poi di nuovo a lui rimandano in chiave di mito (« argenta vencedor, propici ampara »). In questo senso credo che si possa parlare di tre livelli mitico-simbolici, strutturati circolarmente, cioè predisposti alla ripetizione e gestiti da una opposizione concettuale in cui un mito, più o meno culturalista, affronta una volontà di attualizzazione politica, più o meno simbolica. Insomma il centro generativo dovrebbe essere costituito da una frazione

	MITO
4)	POLITICA

capace di determinare tutta l'*Oració*, e di spiegarla.

Ora se torniamo alla figura 3) rileviamo sul lato superiore ben disposti, e compatti, i simboli di riferimento di Claris che insistono sulle nominazioni della retorica (notte, fama) il cui obiettivo costituzionale è la negazione del reale (la notte annullando l'Eroe, la fama cancellando il Tempo), cioè della storia: ovvero si sopprime Claris (vincitore, o vinto, qui poco importa) comunque belligerante, per sostituirlo con le sue strafature letterarie. Eppure, il letterario nel sostituirsi alla storicità non si avvale forse di un'arguzia della storia? Brutalmente: usa la morte reale di Claris per imporre il dominio della testualizzazione barocca.

A questo punto è giusto che io ammetta che mentre una lettura, tutta in chiave contestuale, tenderebbe a privilegiare il destinatario politico dell'*Oració*, indicato nella prima parte del Prologo (Claris in questa occasione ci appare *sub specie* Joan

Pere Fontanella), questa mia tende a non ignorare che nella seconda parte, esplicitamente rivolta al destinatario letterario, lo stesso destinatario politico viene riassorbito. TIBI è scritto e poi: *Lector amic*. E se il richiamo all'affettività — *amic* — è un sintomo della dolcezza della mediazione proposta e richiesta, quindi ancora nella prospettiva di una letterarietà barocca, la dialettalizzazione, che è garanzia di appartenenza al codice, è però ridiscussa dalla resistenza che comunque la referenzialità Claris oggettivamente vi oppone (« jo ab amor de la Pàtria he complit »). Il politico belligerante risulta pertanto, proprio perché è dentro la struttura testuale e non si tratta di un riferimento più o meno esterno e cortigiano, un segno di superamento e, più correttamente, di esaurimento, di quel tenue tentativo di barocco catalano che tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento nel castiglianismo tematico e formale aveva cercato di imporre una misura agibile di partecipazione scritturale ai poeti catalani del periodo della cosiddetta 'decadenza'. Detto altrimenti: la frazione 4) potrà essere riscritta

5) $\frac{\text{FONTANELLA}}{\text{CLARIS}}$, cioè: $\frac{\text{CODICE SCRITTURALE}}{\text{REFERENZIALITÀ SCRITTURATA}}$

rispondendo così anche all'attesa indotta dal titolo che Fontanella dava alla sua *opera prima*.

Del denominatore Claris già era nota la resistenza alla testualizzazione, la sua 'specificità': ora quella resistenza si qualifica e si riconnota come forza e come mancanza della stessa tradizione letteraria catalana che, mentre resiste la dialettalizzazione, consuma il 'fallimento' del modello barocco proposto. Eppure il rifiuto della poetica prescelta diventa immediatamente suggerimento di un'alternativa poetica: è l'altro lato della frazione, ove con Fontanella si indica il codice scritturale del barocco e le sue specificità, prime fra tutte quelle pretese di universalismo e di partecipazione cosmopolita che l'autoriconoscimento marginale e dialettale può garantire. Ma Fontanella, persistendo anche nella dolcezza barocca il sistema delle opposizioni, è sospinto a rappresentare l'istanza mutevole: il codice dialettale si nazionalizza per Claris e si riscopre uno spazio letterario diverso e innovativo: ormai postbarocco e arcade,

non più cosmopolita, ma provinciale. Il politico belligerante è stato ridefinito dal destinatario patriottico mentre il destinatario letterario subisce la rottura di un precario equilibrio formale in nome di un'urgenza e una preponderanza di contenuto.

3. *Un'arcadia per Claris*

Consideriamo i componimenti poetici della *Oració per Claris* come testualità autonoma e barocca: i primi tre (« En marbre breu, en molt aplauso mira »; « O tu qui moestus victricem conspicis urnam »; « Toute ainsi comme l'illustrée flamme ») svolgono secondo modelli di reiterazione e rinforzo funzioni di prologo e di presentazione e della materia narrata e della figuratività allusa o sperata. Si tratta, come si è già visto, di quella parte dell'opera che è diretta al destinatario politico e che a sua volta introduce la presentazione al destinatario letterario, il cui punto di elevazione è il sonetto « Sepulta Febo sa claror divina ». Parimenti svincolata dal corpo centrale dell'*Oració* è anche la lunga e impegnativa *Silva* finale che, come vedremo, torna al destinatario empirico e, con lui, alla politica, ma con una coscienza del letterario che modifica e cambia di segno il rinvio, almeno nei termini e tempi consentiti.

Il corpus poetico dell'orazione risulta costituito, quindi, da sei componimenti: assegno ad ognuno di essi una lettera dell'alfabeto e individuo ogni composizione con il primo verso:

- A Phènix que animat a incendis
- B Sepulta Curtio en la caverna umbrosa
- C Columna Atlant Gegantea
- D De Eolo romp lo vent caverna dura
- E Torre excelsa, alta atalaya
- F Ya sepultar-se intenta

A, C e E sono componimenti metricamente compatti, liberi da rigidità di strofa o di rime formati da eptasillabi piani o acuti, secondo il modello della notissima canzone « A Aragó n'hi ha una dama / que és bonica com un sol / ... », tuttavia mentre a A Fontanella assegna nel testo in prosa il nome di *romanç*, per C e E è sufficiente il riferimento che si tratta di *versos*, anche se l'assonanza è comune a tutti. B è un sonetto

con rima baciata cui comunque bisognerebbe ricollegare le stanze a rima incrociata di D. L'ultima composizione, la F, i cui versi Fontanella definisce *liras*, incrocia la rima e i versi esassillabi e decassillabi secondo un modello di *canción alirada* importata dalla poesia tardo rinascimentale spagnola ed elaborata in prima istanza da Bernardo Tasso. La distribuzione metrica obbedisce, quindi, a criteri di variazione e di differenziazione, ma induce anche una regolarità, un'attesa. Cosa accade a livello tematico, come sono, cioè, distribuiti i segmenti retorici e di racconto?

B e D costruiscono entrambi sulla base di un riferimento storico e mitico (Curtio in B, Eolo e altre divinità naturali in D) un sistema di comparazioni che esprime la grandezza di Claris mediante opposizioni concettuali omogenee. *Port/mar* e *mort/vida* sono gli assi portanti in B di una scala di valori che Claris capovolge a proprio svantaggio e salvezza di Catalunya: *caverna umbrosa* e *eternitat ditzosa* si convertono in sinonimi metaforici di una pace cui l'erce si abbandona o si sottrae come ultimo pegno d'amore:

Sepulta Curtio en la caverna umbrosa
la vida noble al pàtrio amor rendida
y, de si propri intrepit homicida,
Elisia afecta eternitat ditzosa;

Claris semidifunt la vida gosa
quant la mort ab lo premi lo convida
y, a bé que.s port la mort, y mar la vida,
per lo amor de la pàtria al mar se exposa.

In D il sistema di opposizioni è praticamente lo stesso: *caverna dura/farol febeo*; *tormenta procelosa/llum portentosa*; ecc., solo che questa volta nella serie si intromette il riferimento politico più immediato: *colera inhumana/natió superba*, un riferimento diretto e che non passa per alcuna delle mediazioni mitografiche pur così esuberanti fino a quel *Rey injust* che è al terzo verso della seconda ottava.

A, C e E svolgono delle progressioni allegoriche costantemente fondate sulla comparazione di Claris con il mito. In

A è *Sol* che adotta Phènix, Aguila, Serp; in C la proliferazione segnala atlantiche colonne e forze erculee; in E è Torre di fiamme e guerra degna di greci e di troiani. Sempre il Tempo, tra palme e cedro (A), alloro e gigli (C) o nel mezzo di una corona di salsedine marina (E), indica una destinazione a venire. F, finalmente, comprende una allegorica mitologica (*estela vespertina, Pomona, Flora*) e una dialettica oppositiva. (*dia/nit; sol/occident*; ecc.). Non credo sia azzardato dire a questo punto che il dispositivo formale che Fontanella realizza nelle composizioni esaminate suddetermina la referenzialità.

Già si è visto come a livelli macrostrutturali l'opposizione fondamentale dell'*Oració* si fondi sul rilevamento di una conflittualità tra un testo Fontanella e un altro Claris e come la progressione allegorica operi sul triangolo Sole/Luna/Stella. Se ritraduciamo quel modello nelle sei composizioni ora studiate

otteniamo una specificazione della frazione $\frac{\text{FONTANELLA}}{\text{CLARIS}}$
in un modello ideologico individuabile come $\frac{\text{NIT}}{\text{DIA}}$, ove con

dia si alludono solarità metriche e concettuali (o supposte tali, non importa) e con *nit* i momenti di proliferazione narrativa e simbolica, cui corrispondono metri di rigidità meno evidente o, comunque, sentiti come più 'popolari'.

La frazione è, però, una frazione freudiana e la notte di Claris è una prima notte, un alibi del giorno Fontanella che verrà, il solo che abilita al cammino inesorabile che conduce all'altra notte di cui parla Blanchot. Perché « il rischio di abbandonarsi all'inessenziale è esso stesso essenziale. Fuggirlo equivale a legarlo ai propri passi, esso diviene allora l'ombra che vi segue e vi precede sempre. ... E chi lo presagisce, non può più sottrarvisi. Chi l'ha avvicinato, anche se ha riconosciuto in esso il rischio dell'inessenziale, vede in questa vicinanza l'essenziale, gli sacrifica ogni verità, tutto ciò che vi è di serio, a cui pure si sente legato »¹⁸. La frazione, infatti, non è inerte, ha un obiettivo:

¹⁸ M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (tr. it. de *L'espace littéraire*), Torino, 1967, p. 145.

Ya sepultar-se intenta
 difunt lo dia en la campanya undosa,
 ya de la nit ostenta
 crepuscul cego, ambigüedat duptosa.

Dietro l'opposizione dolce, cara ai barocchi, avanza dunque l'ottimismo della conciliazione: il sole-giorno e la luna-notte realizzano nozze simboliche grazie alla stella-amore vespertina e mattutina, secondo una propensione mistica e mitologica di cui si trova nella poesia francese coeva un canone completo e presto imitato¹⁹. Un'affettività è quindi il laccio che stringe nella catena simbolica le opposizioni di repertorio che descrivono il destino letterario di Claris ed è sempre la stessa affettività che è all'origine della frazione giorno/notte, fontanella/claris.

Se questo è vero, il testo non ha descritto una conflittualità barocca, ma ha prefigurato un'arcadia, un desiderio di arcadia: un'identificazione perfetta tra simbolismo letterario e oggetto esterno, storico. Eppure, in qualche modo l'ho già detto, quell'arcadia, storicamente, non si realizzò e a essa si oppose un Claris più irriducibile di quanto permettessero le forze di Fontanella. Questa storia, la storia dell'arcadia come sogno e impossibile, è tuttavia già scritta nella *Silva*, è la *Silva*.

Va detto che la *Silva* di tutta l'*Oració* è l'unica che abbia avuto un'eco moderna, grazie a una trascrizione romantica di Víctor Balaguer nella sua monumentale *Història de Catalunya*²⁰, che se tralascia il nome di Fontanella in cambio è abbastanza fedele all'originale stampa seicentesca: operazione che avviene, come è ovvio, a tutto vantaggio per Claris. Di fatto nella *Silva* è evidentissima una autonomia dello spazio intermedio, nettamente svincolato dalla conclusione, che recupera l'unità rassicurante e fittizia che si è perseguita lungo tutta l'*Oració*:

Alta bola la Enveja, y tant festiva,
 que ab la Fama celebra les victòrias;

¹⁹ Cfr. G. Genette, *Figure II* (tr. it. di *Figures II*), Torino 1969, p. 87.

²⁰ Barcelona 1863, vol. IV, pp. 662-667.

la Fama enveja sa bolada altiva,
 però, junt ab la Enveja, il.lustra glòrias
 y, quant de Claris la virtut nativa
 ab cultas cinyen funerals memòrias,
 la Fama enveja si la Enveja aclama,
 famosa Enveja y envejosa Famæ.

Si tratta di uno spazio che è separato anche da quello dell'introduzione ove, ai motivi di poetica più immediatamente utilitaristica già segnalati, si intrecciano con un qualche opportunismo quelli dell'esotico. La definizione di un 'territorio' maledetto (« De la Libia abrasada a les arenas / en regions ocultas / caverna forman voraçment obscura / concavitats incul-tas » / ecc.) è infatti funzionale alla definizione proprio di uno spazio testuale determinato e delimitato, autonomo e intermedio: il discorso della Fama, che occupa i versi 79-193 su un totale di 226 a disposizione della *Silva*. In questo quadro di predominanze le opposizioni spaziali acquistano sensi non convenzionali e ai *loci* della *Scithia gelada* o della *Libia abrasada* risponde una nuova territorialità arcade:

Hont Betulo y Llobregat
 campanya argentan florida,
 esmalt vistós de sas onas
 recreo ufà de sas Nimphas.

È, ormai senza più travestimenti, l'ode a Barcellona (Jau Barcelona...) strutturata secondo accorgimenti che avranno un'eco fortunata fino a Maragall e oltre²¹. « Escolta unas veus » suggerisce la Fama all'Invidia e suggerisce anche una posterità di

²¹ Può esserne un indice eloquente il volume celebrativo e miscelaneo *Deu Odes a Barcelona*, Barcelona 1972, composto e edito con esplicite finalità propagandistiche negli anni della dittatura e della persecuzione franchista; contiene i testi delle odi di Joaquim Rubió i Ors (1818-1899), Jacint Verdaguer (1845-1902), Miquel Costa i Llobera (1854-1922), Joan Maragall (1860-1911), Rafael Nogueras Oller (1880-1949), Josep Carner (1884-1970), Agustí Esclasans (1895-1967), Pere Quart, pseudonimo di Joan Oliver (1899-), Agustí Bartra (1908-), Joan Brossa (1919-).

lettura. Ma non credo sia necessario percorrere il testo solo come mito: la formazione del mito fluviale dell'ode a Barcellona va infatti strettamente legata al completamento 'pastorale' del desiderio arcade, ma anche alla costruzione di una continuità intenzionale e narrativa di cui è espressione la compattezza da *romanç* dei versi della *Silva* che dettano il discorso della Fama, consentendo un recupero del tempo del *romanç* e dei contenuti che il *romanç* veicolava, cioè esplicitamente le progressioni allegoriche e ideologiche dei testi che ho indicato con A, C e E. Detto altrimenti: è l'ambiguità garanzia e permesso all'innovazione.

A questo punto non resta altro spazio che quello per la curiosità o il pettegolezzo: nel 1639 Francesc Fontanella consegna il proprio sogno²² di ode a Barcellona al primo volume delle *Cathaloniae Decisiones* del padre, politico e giureconsulto, Joan Pere; due anni dopo, nel 1641, quel sogno gli è di alibi perché la sua *Oració per Claris* desideri patriotticamente e senza scandalo l'arcadia.

Giuseppe Grilli

²² Trascrivo dalla prima strofa della composizione (una *Silva*!) dall'ed. cit.:

De la que'l Llobregat verde ribera
de plata argenta, si de flors colora
quant ja de Doris lo safir venera
y ab boca de cristall los seus adora,
nasqué una font suau, mansa y sonora

...

e poi, alla strofa quarta:

Y tu, cèlebre y rica Barcelona,
que, ab aplauso felix y excelsa fama,
la rama de Minerva te corona
y circuex la Apol.linea rama
ecc.

Appendice. — Trascrivo la *Silva* secondo le norme tradizionali nell'edizione di testi catalani e con gli adattamenti necessari per la complessità ortografica dei testi a stampa dell'età barocca, come già indicato nella nota 11. Segnalo, comunque, a pie' di pagina ogni alterazione rispetto all'*editio princeps* del 1641.

Ricordo che non è possibile accomunare i testi dell'età della stampa a quelli medievali (e saltano allora le regole della collana «Els Nostres Clàssics» fondata e diretta da J. M. de Casacuberta), né a quelli moderni del periodo 'rinascete' (abituamente ristampati secondo le regole ortografiche della riforma Fabra). Il problema fondamentale per le edizioni dei testi catalani del periodo della cosiddetta decadenza, quando non siano semplici trascrizioni e riproduzioni da manoscritti e stampe, è costituito dalla difficoltà di distinguere tra castiglianismi grafici (frutto di consuetudini tipografiche legate a una produzione in buona parte destinata all'esportazione e, comunque, a un pubblico di castiglianoparlanti) da correggere e castiglianismi deliberati (che nascono dall'aderenza, o dal desiderio di aderenza, all'Impero delle *Muses de Castella*) che, ovviamente, vanno conservati. Ad esempio nel caso della *Silva* l'alternanza *ditxa/dixosament*, mentre trasmette sicuramente un lemma di dubbia legittimità catalana, consente la correzione del cattivo adattamento fonetico di *dixosament* in *ditxosament*.

Più delicato appare il discorso del vocalismo; ad es.: l'articolo determinativo femminile plurale *les* accordato con sostantivi di genere femminile dovrebbe consentire correzioni in *-es* da *-as*; si veda il verso 46:

De la Libia abrasada a les arenas,

tuttavia la fonetica del catalano centrale (e Fontanella è barcello-nese) non distingue (né distingueva nel XVII secolo) tra *e* e *a* atone, che costituiscono un unico fonema (la vocale neutra *a*). Ho deciso di conservare le alternanze di grafia, come testimonianza di un tratto dialettale persistente.

SILVA

Anima pura que.n regió divina
descansas, vencedora
de funest occident, a eterna Aurora:
Tu, que la esfera habitas cristal.lina,
en la immortal morada 5
de la suprema zona
que, faustament, destina,
igual a tas virtuts, glòria sagrada,
digne a tos mèrits, ínclita corona.
O Claris generós, cèlebre, invicte, 10
a qui la Pàtria, y la suprema esfera,
en pomposa pietat, en pompa pia,
aclama, honra y venera,
on esta humil y rústica Tàlia,
que, per a tanta glòria, 15
que, per a empresa tanta,
mètrica inspiració desitja quanta,
ab cèlebre alabança,
consagra a ta memòria
lo temps en bronzos, en diamants la història, 20
Espanya en iras y en tropheos França.

* * *

On est de ma ronca musa
rudo estil, toscó borró,
que.n ta glòria vencedora
amparo afecta piadós, 25
tal en la deserta Aràbia,
entre aromàtics olors,
breu present, alat incendi,
Phènix se dedica al Sol,
tal a Ceres, tal a Flora 30
culto ofereixen devot,

corona estival de espigas,
còpia rústica de flors;
tal de Pomona als altars 35
per grosser agricultor
fruits humils, en toscas fullas,
víctima sagrada són;
tal, pesadament tenaç
nàufrago marítim vot
àncora consagra corva 40
als semiescamats Tritons;
tal jo, de mon rudo ingeni
oferesc a ton clar nom
molt afecte en poc efecte,
molt impuls en senyal poc. 45

* * *

De la Libia abrasada a les arenas,
en regions ocultas,
caverna forman voraçment obscura,
concavitats incultas 50
que, de tenebres plenas,
teatro són de horror, centro de penas.
Del ayre ambient la qualitat impura
ploma veloç en son districte ignora,
no aquí turba canora 55
les auroras saluda lisongera,
sols, torpe y agorera,
sas queixas repeteix veu iracunda,
de Escalafó, ja ploma accelerada
de hostilitats volàtils infestada 60
que, tristament enorme,
a la Deessa esta acusant Triforme.
Aquesta, donchs, profunda
stació de la nit, terror del dia,
la Enveja ocupa impia;

la enveja habita immunda, 65
 fúria tremenda, formidable fera,
 de més serpents crinida
 que de Alecto, Tesiphone y Megera,
 en multitud confusa,
 negres cenyiren àspids a Medusa. 70
 Aquí, de exelsas glòrias aplaudida,
 de trofeos honrosos adornada,
 de palmas magestosas circuida,
 de llorers generosos coronada,
 de orelles y ulls vestida, 75
 y de alas adornada,
 sonant la trompa que'l valor aclama
 axí a la Enveja va parlar la Fama.

* * *

Horror portentós de l'Orbe,
 que, des de la adusta Libia 80
 fins a la Scithia gelada,
 imperi univers dominas;
 monstroo injustament horrendo,
 fúria voraçment inica,
 que, ab ton cor, sustento infausto, 85
 ta fam dilatas canina;
 Tu que, ab l'Odi solament,
 conjuncta tens sympatia
 contubernal a ta fúria,
 y complice a ta malícia; 90
 Tu que a Caïn arrogant
 impel.lires venjativa
 a que, del món en la infància,
 bàrbaro fos fratricida;
 Tu que a Dathan y Abiron 95
 mogueres, de qui las iras
 boca de volcans relata,

llengua de flamas publica;
 Tu que al sempre just Joseph 100
 imposates enemiga,
 ja en concavitat hebrea,
 ja en esclavitut Eglypcia,
 escolta unas veus, escolta
 monstroo vil, Enveja impia 105
 las glòrias que, a sa alabança,
 fins a ton furor incitan.
 Iscan contra mon accent
 yras que tos ulls fulminan,
 furors que ta llengua aborta,
 pesars que ta veu conspira, 110
 que, a bé que'n ulls, llengua y veu,
 pesars, iras, furors iscan,
 juntament ab tas memòrias
 cèlebres faràs las mias: 115
 Yo só la fama, Yo só
 a qui las aras antigas
 per Geganthea deïtat
 de la terra adoran filla;
 Yo só la que ab trompa ufana,
 sonorament peregrina, 120
 eternitats anima.
 Quanta piràmide excelsa,
 quanta remontada pira,
 eternas ensenya glòrias,
 perennes sigles indica; 125
 quanta pompa memorable,
 quanta aclamació propicia,
 caducas dilatan cendres,
 dèbils conservan relíquias;
 efectes són de ma trompa 130
 que, ditxosament, inspira
 en cada accent molt honor
 y, en cada honor, molta vida.

Y ara no vana Ambició,
justa si empresa, me incita 135
que, de la Libia abrasada,
penetre lo torpe clima.
Hont Betulo y Llobregat
campanya argentan florida,
esmalt vistós de sas onas, 140
recreo ufà de sas Nimphas,
jau Barcelona, o no jau,
que, ja constantment invicta,
alçada del llarg letargo
evos immortals respira. 145
Aquí aplaudiràs vençuda,
aquí aclamaràs rendida,
lo valor més alentat,
la constància més invicta,
que.n sos bronzos, o en sos quadros, 150
gloriosament coronistas,
lo sinzell de la edat grava,
lo pinzell del honor pinta.
De Claris vull dir, aquell
que.n posteritat festiva 155
quants lo circundan aplausos,
sigles tants lo immortalitzen.
Aquell felix Palinuro
que tingué per sa provincia
simple lo cor de Iacob, 160
doble lo esperit de Elias;
aquell que, com Eliseo
pòsthumo honor profetitzà,
vivent suspengué la mort
y allargà -difunt- las vidas; 165
aquell que, Moysès insigne,
ab la cèlica milícia,
tants pobles ha llibertat
de la esclavitut impia.

136 abrazada 153 pinsell 157 immortalizan 158 felix 163 profetiza

Sols vinc per a que, obligada 170
de hazanyas tant inauditas,
tu Enveja, tu las celebres
contra ta fúria maligna;
tu propria has de ser la trompa,
pus juntament ab la mia, 175
quant envejas sos trofeos,
més sos mèrits calificas;
tu has de aplaudir sas memòrias,
tu has de coronar sas ditxas
del agram obsidional 180
fins a la cívica alzina.
O fausta alabança aquella
que, felixment proferida,
ni en la boca de la Enveja
pert la memorable estima! 185
Y, axí, honrarà Barcelona
de son fill la immortal vida,
estimarà Cathalunya
sas memòrias repetidas,
plaudirà lo univers 180
de son nom glòrias invictas;
prosequiré jo alabanças
y tu olvidaras malficias.

* * *

Calla la fama apenas
y veu respon, tràgicament confusa, 195
de Nimpha desdenyada
en sonoras cavernas sepultada,
Eco que, per sentir de amor las penas
a Amant Philautic durament rendida,
letals desdenys acusa, 200
y, ab més quexa que vida,
en penya resta inculta convertida.

* * *

183 felizment

- Ya romp la Enveja les serpents impuras,
cultors infaustos de la vil morada,
y a grutas d'exa letalment obscuras 205
y als ardors de Phaetón aspira osada;
del ayre tumultuant les onas puras
barca penetra veloçment alada,
ni tem borrascas, ni furors recela
que.s Fama lo pilot, Honor la vela. 210
Tal altiva Athalanta en la carrera
ràpida cursa, corre pressurosa;
tal los cristalls de la espumant ribera
veloç discorre Galathea hermosa;
tal de Iove lisonja romp la esfera 215
Aguila ab Guenimedes generosa;
tal és la Enveja ab llaugereza tanta:
Aguila, Galathea y Athalanta.
Alta bola la Enveja, y tant festiva,
que ab la Fama celebra les victòrias; 220
la Fama enveja sa bolada altiva,
però, junt ab la Enveja, il.lustra glòrias,
y, quant de Claris la virtut nativa
ab cultas cinyen funerals memòrias, 225
la Fama enveja si la Enveja aclama,
famosa Enveja y envejosa Fama. 226

Soli Deo Honos

LAUTGESCHICHTE - WORTBILDUNG - ETYMOLOGIE
ZU ITAL. « ABBAGLIARE/SBAGLIARE », « STROSCIARE »,
« SVIGNARSELA », « TRUFFARE »

Der Titel meines Beitrages zur Festschrift für Jacques Pohl, „Etymologie, eine synchronische Disziplin“, hat mehrfach Anstoß erregt und Anlaß zu Rückfragen gegeben, und er hätte in der Tat einer näheren Erläuterung bedurft¹. Er wird sicher verständlicher, wenn ich ergänzend definiere: Die lateinisch-romanischen Etymologien, d.h. der direkt auf das Lateinische zurückgehende Großteil der romanischen Etymologien, stellen die Anwendung und Erarbeitung einer bisher noch weitgehend unbekannt und ungeschriebenen Grammatik (= Laut-, Formen-, Wortbildungslehre und Semantik) des umgangssprachlichen oder „Vulgärlateins“ dar. Trotz einer ganzen Reihe zusammenfassender Darstellungen und Einzeluntersuchungen zum „Vulgärlatein“ ist dieses nur sehr unvollständig erforscht und erfaßt, und die Etymologie ist dazu berufen, an der Ausfüllung der bestehenden Forschungslücken mitzuwirken. Als Beitrag zu dieser Aufgabe sind auch die folgenden etymologischen Untersuchungen gedacht.

1. Ital. *abbagliare/sbagliare*, (*ab*)*barbagliare*

Die erste dieser beiden Wortfamilien bietet uns, was ihre Bedeutungen angeht, ein verhältnismäßig unkompliziertes semantisches Bild:

abbagliare, trans. ‘blenden; (fig.) berücken, (fig.) täuschen, irreführen’; intrans. ‘blenden, geblendet werden’;

¹ *Linguistique romane et linguistique française*/Mélanges... Jacques Pohl, Bruxelles 1980, 157ff.

refl. 'geblendet werden, trübe werden (Augen, Blick); (fig.) sich täuschen, sich irren'; *abbaglio* 'Blendung, (fig.) Fehler, Versehen'; *abbagliamento* 'Blendung, (fig.) Verblendung, Täuschung'; *abbagliante* 'blendend, grell; (fig.) berückend, (fig.) verwirrend'; *abbaglio* 'Flimmern vor den Augen';

bagliore 'blendendes Licht, Schein, Schimmer; (fig.) Schimmer (di speranza)';

sbagliare, intrans. '(sich) irren, einen Fehler begehen, sich versehen, fehlen'; trans. 'verfehlen, verwechseln';

refl. '(sich) irren, sich versehen, sich täuschen, sich verrechnen'; *sbagliato* 'verfehlt; falsch, fehlerhaft; irrtümlich, versehentlich; unrichtig, ungeeignet'; *sbaglio* 'Fehler, Irrtum, Mißverständnis, Versehen; Schuld, Fehltritt' (Macchi/Sansoni, s.vv.).

An dieser lexikographischen Darstellung fällt auf, daß für *abbagliare* usw. die auf das Licht bezogenen Bedeutungen als die ursprünglichen, die auf 'Fehler, Irrtum, Täuschung' bezogenen, die in der Gruppe von *sbagliare* allein das Feld beherrschen, dagegen als „übertragen“ charakterisiert werden.

An etymologischen Bemühungen um diese Wortfamilie hat es nicht gefehlt, doch sind die Meinungen heute geteilt. Schon früh hat Canello an eine Verbindung mit lat. *varius* gedacht:

Sicuro vorremmo dire *-aglio* in *sbaglio sbagliare*, voce che risaliranno a *ex-vario*, *ex-variare*, come fanno arguire per la forma l'arc. *svaliare* 'variare', e per il significato *svarione* 'sproposito'. *Sbaglio* è propriamente una 'svista', un 'error d'occhi'; e questo suo senso si conviene perfettamente con quello di *varius* = βαλιός 'cangiante' e quindi 'abbagliante'... La stessa evoluzione di *rj-* in *lj-* si ha forse in *quoglio* (Soldani, in rima) per *cuojo* = *corium*... (AGI 3, 1878, 302)

Für den problematischen Konsonantenwechsel macht Canello im Zusammenhang mit der Entwicklung von lat. *-arius* noch eine phonetische Erklärung geltend:

... più tardi, allorché quest'*-ario* semipopolare era già *-a(r)jo* od *-ar(i)o*, dagli stessi letterati il popolo imparava di nuovo anche l'*-ario* originale, e lo conservava intatto. Degli altri esiti: *-aglio -ale* (e dell'*-adio* che abbiamo in *armadio*) nulla si può dire con certezza. Essi sono dovuti a una spinta dissimilativa (*s-bagliare*: *variare*, *chiedere*: *quaerere*). (ib. 302f.)

Canellos Deutung wurde von Parodi mit Nachdruck unterstützt und in der phonetischen Begründung erweitert:

Che *sbaglio* ed *abbaglio* provengano dal lat. *varius* affermò già il Canello...; ma romanisti non meno dotti né meno acuti rifiutarono di acconciarsi ad una tale supposizione, che li obbligava ad ammettere, non solo il passaggio del *v* in *b*, ma anche quello di un *rj* in *lj*. Ora, di questo secondo fenomeno io non saprei indicare né i motivi né i limiti; ma che bisogni ammetterlo dimostra senz'altro *cilegia*, il quale ha tolto di seggio *ciriegia*. D'altra parte nei nostri antichi troviamo, anche in prosa, *ingiulia* per *ingiuria*..., che vive nell'od. corso *inghiulia inghiuliá*; e di molti dialetti italiani è *avolio* per *avorio*... Né sarà da dimenticare del tutto l'ant. *Pistolesi*. Sono esempi che significano molto, perché in nessuno di essi appare alcun incentivo alla dissimilazione, mentre in **ex-bariare*, ecc., sarebbe forse bastato a suscitarsela il *r* dell'infinito e del futuro (folgen gallo-romanische Parallelen). Possiamo dunque riguardare la nostra etimologia come impeccabile, quanto alla fonetica... (Ro 27, 1898, (210/211))

Semantisch seien dagegen die alten Belege — wir kommen darauf zurück, nicht eindeutig („Quante sfumature diverse di senso!“).

Bei Migliorini/Duro hat die Erklärung Canellos und Parodis noch einen späten, allerdings zurückhaltenden Vertreter gefunden: „*Abbagliare*: forse der. del lat. *varius* 'vario, di colore variante'“. Von dieser Lösung ist dagegen im DEI direkt nicht mehr die Rede („Le etimologie fin qui presentate

sono da respingere“). Der von E. De Felice redigierte erste Band des DEI bietet uns „come ipotesi“:

abbagliare: lat. volg. **balius* attestato come nome proprio (dal gr. *baliós* ‘macchiato di bianco e di nero’, forma macedone corrispondente a *phaliós* ‘splendente, bianco’, cfr. *Baliós* nome di un cavallo), cfr. fr. *baille* (per *bail*, rifatto sul f.) ‘di color baio (cavallo)’; *baglio*, (ant., XIII sec.) ‘baio (cavallo)’... cfr. a. fr. *bail*, ... fr. *baille* f. che presuppone un lat. volg. **balius* accanto a *badius*.
bagliore m., XIV sec., ‘luce improvvisa o intensa che abbaglia; abbagliamento’... presuppone un agg. **baglio*, da cui il sost. è tratto sul modello di *rosso* - *rossore*, lat. *albus* - *albor*, che... richiede un lat. volg. **balius*. L’origine di questa forma è dubbia in quanto può essere spiegato come forma dialettale di *badius* ‘baio’, che certamente ha influito sull’evoluzione della voce fr. [*bail*/*baille*, vgl. FEW 1,202, ohne Erklärung], oppure come mutazione dal gr. dial. *baliós*... corrispondente a *phaliós*...

Während Olivieri, der das Substantiv *bagliore* zum Ausgangspunkt erklärt („coi verbi deriv. *abbagliare*, e *sbagliare*... e loro deverb. *abbàglio*, *sbàglio*“), sich der Erklärung des DEI und dem Zweifel über die lateinische oder griechische Herkunft des angesetzten vlt. **baljus* anschließt (*Diz. et. it.*, s.v), versucht Devoto, das Problem durch eine unwahrscheinliche Kreuzung zu lösen:

bagliore: lat. volg. **baljus* ‘lampeggiante’, con suff. di astron. in *-ore* ‘lampeggiamento’. La parola latina risulta da un incrocio tra *badius* ‘baio’ e il gr. *phaliós* ‘splendente, bianco’; cfr. *abbagliare* ‘rendere lampeggiante’ e *sbagliare* ‘uscire dai raggi della luce’. (*Avviamento*, s.v.)

An Wahrscheinlichkeit bleibt die Deutung des DEI weit hinter derjenigen von Canello und Parodi zurück: besteht für beide trotz der einzelnen beigebrachten alten Belege bzw. der fern-

liegenden Zuhilfenahme des griechischen Etymons die Schwierigkeit, den palatalen Lateral von *abbagliare*/*sbagliare* zu erklären, so ist der Ausgang von einer Farbbezeichnung für unsere Wortfamilie semantisch völlig unwahrscheinlich. Mit Recht hat sich daher Cortelazzo von beiden Vorschlägen distanziert, ohne selbst einen neuen vorzubringen:

bagliore, s.m. ‘luce subitanea che abbaglia’ (av. 1400, F. Sacchetti): Voce di origine discussa, anche se si fa, in ogni modo, risalire al lat.: ma *variu(m)* ‘vario’ è foneticamente difficile e **baliu(m)* (da un incrocio fra *badius* ‘baio’ e il gr. *phaliós* ‘splendente’) è piuttosto complicato, pur spiegando il denom. *abbagliare*... (DEI, s.v.)

Unerwähnt gelassen hat der DEI einen Vorschlag von Prati, der es verdient, ausführlicher wiedergegeben zu werden:

bagliare v. trans. ant. ‘abbagliare’ (Oudin, che lo dà come disus.), *bagliato* ‘abbagliato’ (Cavalca); *bagliore* ‘luce che abbaglia’ (Sacch.); *abbagliare*, dell’effetto della luce viva sugli occhi; *abbagliato* (Jacop.); *abbaglio* ‘l’abbagliare’ (Fazio); *sbaglio* (Buti), *sbagliare* (Salvini, Magalotti).

Bagliare, *sbagliare* furono derivati da *varius*... ma non è etimo che si sostenga. Io ritengo che *bagliare* sia **balliare* per *ballare*, esprime il tremolio della luce, della vista, dell’occhio (*occhibagliare*). *Balla la vèggia* dicono nel milanese quando si presenta una ‘nebbia-rella che abbarbaglia, effetto del calore del terreno e dei raggi solari’... (*Voc. et. it.*, s.v.)

Die an sich ansprechende Erklärung hat allerdings zwei Schwächen: das ad usum etymologiae konstruierte **balliare* bedürfte eines konkreten Nachweises auch in den im Romanischen im Vordergrund stehenden Bedeutungen der Nachfolgeformen von *ballare*; und was für (*ab*)*bagliare* semantisch annehmbar sein könnte, wird den Bedeutungen von *sbagliare* schwerlich gerecht. Aus diesen Gründen soll hier ein neues Etymon in Vorschlag gebracht werden.

Die Familie von lat. *vagus* 'umherschweifend, unstet, ungebunden, schwankend, unbeständig, unbestimmt', *vagari/vagare* 'umherschweifen, unstet sein, abschweifen, sich hin und her bewegen ...' hat eine Reihe von Präfixverben (mit *circum-*, *dis-/di-*, *ex-/e-*, *per-*) aufzuweisen, von denen keines im REW als Lemma geführt wird, obgleich z.B. das schon bei Dante belegte *svagare* und afrz. *esvaier* (REW 9125; FEW 14, 120a) das erbwortliche Weiterleben von *e(x)vagare* als wahrscheinlich erscheinen lassen². Als Ableitung des Adjektivs figuriert *vagulus* 'etwas unstet' (Georges), dazu das seit der Itala belegte *vagolor*, *-ari* (Walde/Hofmann) = **vagulari/-are*. Es ist daher alles andere als kühn, wenn wir zu *e(x)vagare* und zu *vagulus*/**vagulare* ein **exvagulare* ansetzen, dessen Eignung als Grundform von ital. *sbagliare* jetzt zu prüfen ist.

Hatte Parodi das Auftauchen von *b* sowohl in *sbaglio* als in *abaglio* (auf der Grundlage von *varius*) angesichts seiner zahlreichen Parallelbeispiele für *v* > *b* nicht für besonders erläuterungsbedürftig erachtet, so lassen sich heute die besonderen Bedingungen für einen solchen Wandel besser spezifizieren. P. Blumenthal hat ihm „nach konsonantischem Präfixausgang“ ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem Präfixformen mit *ex-* eine der Hauptrollen spielen:

Im lat. Wortinlaut kommt außer an der Morphemgrenze nachkonsonantisches V fast nur nach *r* und *l* vor, wo es im Vlat. Tendenz zur Verschlussbildung zeigt. Erscheint V ausnahmsweise nach inlautendem *s*, so besteht die gleiche Neigung. Band IV des CIL führt acht Fälle von V > B auf — sieben Mal ist im Eigennamen *Vesvinus* inlautendes V durch B ersetzt. ... In Süditalien, wo einfaches *b* sonst nicht existiert, sind *sb-* und *mb-* in vielen Dialekten das normale Ergebnis von lat. *exv-*, *inv-* ... Die Tendenz zur Verstärkung des *v* nach *s* ist nicht, wie Merlo meinte, auf Süditalien beschränkt [folgt eine Auszähl-

² Zur Frage der lateinischen Präfixbildungen in der romanischen Etymologie vgl. Vf. in *Studies in Diachronic, Synchronic and Typological Linguistics*/Festschrift Oswald Szemerényi, Amsterdam 1979, 563ff.

lung nach dem AIS]... Im Fassatal beobachtete Elwert eine entsprechende Entwicklung nach *s*- ... Nandriş meint, man müsse bei der Erklärung der zahlreichen rumänischen Wörter, deren anlautendes *b-* sich aus lat. V- entwickelt hat, immer die Möglichkeit im Auge behalten, daß der okklusive Anlaut von einer präfigierten Form aus auf das Simplex expandiert habe. (*Die Entwicklung der romanischen Labialkonsonanten*, 1972, 90ff.; vgl. J. M. Piel, *Miscelânea de etimologia portuguesa e galega*, 1953, 139f.)

Ist somit das *b* von *sbagliare* auf der Grundlage von **exvagulare* unproblematisch, so bedarf es in *abbagliare* einer besonderen Begründung, die entweder zusammen mit zahlreichen Fällen von *abb-* < *adv-* / *avv-* oder, der Feststellung von Nandriş entsprechend, in der Übertragung der mit *ex-* (Ähnliches gilt für *in-*) präfigierten Formen auf die mit *ad-* präfigierte oder die präfixlose Form (*bagliare*) zu suchen ist.

Phonetisch stellt es einen Vorteil des hier neuetablierten Etymons gegenüber *varius* oder *badius* dar, daß der palatale Lateral von *sbagliare* usw. ein normales Ergebnis des zugrundeliegenden Nexus *-g(u)l-* ist wie in *vegliare* < *vigliare*, *teglia* < *tegula* usw.

Und auch hinsichtlich der Bedeutungen bietet (**ad-/ex-*)*vagulare* für ital. *abbagliare*, *sbagliare* eine durchaus befriedigende Lösung, allerdings in anderer Weise als bei den früheren italienischen Erklärungen: von 'umherschweifen, sich hin und her bewegen' geht die Entwicklung einerseits im konkreten und nichtkonkreten Sinn zu 'in die Irre gehen, sich verirren, sich irren, Fehler machen' usw., andererseits zum Bezug auf den Lichteindruck zu 'flimmern, blenden' usw., d.h. zu zwei Bedeutungssträngen, die sich auf *abbagliare* und — unter Mitwirkung des Präfixes — auf *sbagliare* ungleich verteilen. Es erweist sich danach als Irrtum, für das Semantische von den optischen Bedeutungen, hinsichtlich der Wortbildung von einem Adjektiv oder gar von *bagliore* auszugehen.

Das hier vorgetragene Etymon für ital. *abbagliare* erfährt möglicherweise noch eine Stützung durch eine synonyme Nebenform:

ital. *barbagliare* 'funkeln, glitzern, schimmern' (auch *barbagliare* 'stottern?'); *barbaglio* 'Blenden, Blendung; grelles Licht, blendender Schein'; *barbaglio* 'häufiges Blitzen'; *abbarbagliare* 'blenden; täuschen'; *abbarbaglio*, *abbarbagliamento* 'Blendung'; *abbarbaglio* 'anhaltendes Blenden'. (Macchi/Sansoni)

Allein A. Pézard hat versucht, für diese Formengruppe eine eigenständige Etymologie aufzustellen:

On me trouvera bien épris de papillons: mais dans *barbaglio*, je vois l'une des formes du latin *papilio*, avec sens figuré, à côté de *farfalla*, qui conserve le sens propre; comparer l'italien ancien *parpaglione*, provençal *parpalhon*, *parpalhol*. *Barbalho* pourrait être un nominatif; mais il a plutôt l'air d'un déverbal de *barbagliare*, verbe auquel répond exactement pour le sens, et à peu près pour la forme, le français *papilloter* 'émettre des reflets vifs et tremblants'. Le DEI au contraire tire le verbe du substantif. (Ro 73, 1952, 523)

Diese schon im DELI zurückgewiesene Deutung („Poco attendibile l'ipotesi di A. Pézard“, s.v. *barbàglio*) bedarf keiner weiteren Erörterung. Im übrigen hat man allgemein die etymologische Identität von *abbagliare* und *abbarbagliare* angenommen, die formale Abweichung aber unterschiedlich erklärt. Canello denkt an eine die Bedeutung des Stammes unterstreichende Reduplikation (so schon Ménage, *Origini*):

Con *s-bagliare ab-bagliare* starà anche *abbar-bagliare* che nel *bar-* della radduplicazione conserva meglio il tema *var-* (l.c. 302),

eine Deutung, die später von Devoto wieder aufgenommen wird:

barbaglio (*barbagliare* verbo denom. da *barbaglio*) raddoppiamento di lat. volg. **baljus* 'lampeggiante'...: da *balbaglio* dissimilato in *bar-*. (l.c.)

L. Biadene gibt demgegenüber einer Wortkreuzung den Vorzug:
barbaglio, da *barare* + *baliare*. (Misc. Ascoli, 1901, 569)

Eine letzte Gruppe endlich sieht in *bar-/bar-* ein entweder nicht weiter erklärtes Präfix oder — im Zusammenhang mit der allgemein romanistischen Diskussion über die lateinisch-romanische Präfigierung mit *bis-* 'zweimal, doppelt' — ein auf dieses *bis-* zurückgehendes, zum Präfix reduziertes Element:

barbàglio: ... dal *baglio* che troviamo in *abbaglio*, *bagliore*, *sbaglio*, col pref. *bar-*. (DELI, s.v.; ein Artikel *bar-* fehlt) *abbarbagliare*, *-amento*, *-ato*, *-io*, *-o* (Dante); da *barbaglio*; *barbàglio* XV sec. 'splendore abbagliante, abbagliamento'; dal prefisso *bar-* e un **baglio* supposto da *bagliore*. (DEI, s.vv.; dazu ein Artikel *bar-*: *particella* prefisso; vedi *bis-*, cfr. *barlòngolo*, *barlume*).

barbaglio, *abbarbagliare* sono da **bis-baglio*, **bis-bagliare* (cfr. *barlume*: v.s. *bis-*). (Prati, s.v. *bagliare*; dazu der Art. *bis-*, mit einigen bibliographischen Angaben: .. può essere peggiorativo, ... si è trasformato in *bi-* già latino, e *ber-*, *bar-*, *ba-*)

An anderer Stelle habe ich diesem zu einem verstärkenden oder pejorativen Präfix reduzierten *bis* 'zweimal' einen Konkurrenten *versi-* an die Seite gestellt³, hier soll ein weiterer Konkurrent namhaft gemacht werden: da lateinisch *pervagus* 'errant, vagabond' (Ovid, Sabinus; Benoist/Goelzer) und *pervagari* (Cic.)/spätlat. *pervagare* 'errer çà et là, traverser' hinreichend belegt sind, erscheint es beträchtlich überzeugender, das ital. *barbagliare/abbarbagliare* mit ihren Ableitungen an diese lateinischen Präfixbildungen anzuschließen; eine Anlautsonorisierung des *p-* > *b-* und die Öffnung des unbetonten *e* des Präfixes zu *a* bieten keinerlei Schwierigkeiten⁴. Diese beiden

³ Vgl. Vf., *Die Entfaltung von lat. vertere/versare im Romanischen*, Frankfurt/M. 1981, Kap. II.23.

⁴ Vgl. ANSL 205, 1968, 264ff., 283ff.; H. Kramm in *Neue Beiträge zur roman. Etymologie* ed. H. Meier, 1975, 250ff.; Vf. s.o. Anm. 3.

Zu den erwähnten Parallelen mit *bar-* wird man auf lat. *perlongus* (-*atus*, -*inquus*) und auf *perlucere* (-*escere*, -*idus*), *perluminare* aufmerksam sein müssen.

Das gilt auch für siz. *barbaciari* 'vociare, urlare' (DEI *berciare*, *sberciare*) = Präf. + *versiare*.

lautgeschichtlichen Erscheinungen sind, ebenso wie die Fortsetzung lateinischer Präfixbildungen ins Romanische, von der romanischen Etymologie und historischen Grammatik allzuwenig beachtet worden.

2. Ital. *strosciare*

Für die Etymologie dieser italienischen Wortfamilie hat Friedrich Diez eine geraume Zeit lang den Ton angegeben:

troscia 'rinne, vom wasser gebildet', mit vorgesetztem *s* *stroscio* 'geräusch von fallendem wasser', *strosciare* 'herabströmen'; buchstäblich das goth. *ga-drausjan* 'herabstürzen', nhd. *dreuschen*, gleichfalls von regengüssen gebraucht, ndd. *drusen* (s. Diefenbachs *Goth. wb.* II, 643). Das ital. wort setzt eine form mit anlautender tenuis voraus. (*Et. Wb.* 5 407)

In daneben stehendem *scatroscio* hat N. Caix eine Bestätigung dieser Etymologie gesehen:

scatroscio, *scataroscio* 'acquazzone': fedele riflesso del got. *gadrausjan* 'far precipitare'; mentre *stroscio*, *strosciare* corrisponde al semplice got. *driusan*, a.a.t. *triosan* 'cadere, stillare' (*Studi di et. it. e romanza*, 1878, Nr. 526),

die man später wegen des Anlautes *tr-* (gegenüber got. *dr-*), auf den Diez aufmerksam gemacht hatte, präziser als langob. **trausjan* (REW: *trausan* Druckfehler?) charakterisierte:

langob. *trausjan* 'herabstürzen', zu got. *gadrausjan* 'dass.' in ital. *strosciare* 'herabströmen', *troscia* 'vom wasser gebildete Rinne' (Diez); dazu wohl schon langobardisch *gatrausjo*, in ital. *scatroscio* 'Regenguß' (Caix). (E. Gamillscheg, *Romania Germanica* 2, 1935, 166)

Noch zwei Jahrzehnte nach Gamillscheg hat Corominas gemeint, die germanische Familie auch auf der Pyrenäenhalbinsel in einem westgotischen oder suebischen Superstratwort wiederzufinden:

Leon. *trosa* 'alud': Quizá de un gót. **drauso*, de la misma raíz que *driusan* 'caer', *afdrausjan* 'despeñar', *gadrausjan* 'derribar, hacer bajar' ... El verbo gótico ... era palabra muy usual y con muchos derivados ..., pertenece a una familia extendida por todas las antiguas lenguas germánicas ...; del longob. *trausjan* procede el it. *strosciare* 'caer (el agua) ruidosa y abundantemente', *tróscia*, *stroscia* 'gran cantidad de agua que corre' (Gamillscheg ...) (DCELC 4, 608b),

obgleich Meyer-Lübke schon gleichzeitig mit Gamillschegs positiver Stellungnahme schwere Bedenken gegen das germanische Etymon angemeldet hatte: „Lautlich und begrifflich nicht unbedenklich, auch wenn man von *troscia* ausgeht; it. *scataroscio* 'Regenguß' aus langob. *gatrausjan* ist formell nicht möglich. Schallwort?“ (REW 8866). Die italienischen Etymologen haben dagegen Meyer-Lübkes Warnung schon bald beherzigt und zum Teil seinen Hinweis aufgegriffen, zum Teil neue Wege gesucht: Migliorini/Duro, Prati, Faré (8866) sprechen sich für eine Schallbildung aus, der DEI konstruiert eine „base mediterranea **drausia*, con valore idronimico (cfr. i nomi di fiumi *Dravus*, *Dravêskos*, gr. *drábe* 'crescione dei prati', etc.), ampliamento di **drausa*, richiesto del tipo alpino occid. *dràusa*, *dròsa* 'ontano' e del (Mesolcina) *dròsa* ... 'salamandra' ...“ (s.v. *tròscia*). Ich hoffe, einen näher liegenden, lautgerechteren, semantisch spezifizierteren, freilich zunächst vielleicht befremdlich anmutenden Gegenvorschlag machen zu können.

Es wird nicht extravagant erscheinen, wenn wir für lat. *traversare/travorsare* (Plautus; Cato: *transvorsum*, -us) neben **reversiare* (ital. *rovesciare*) und **subversiare* (ital. *sovesciare*) auch ein **travorsiare* ansetzen, das — mit Assimilation des Nexus -r s- — **travossiare* ergab. Während in den erwähnten *rovesciare* und *sovesciare* der Labialkonsonant *v* vor *e* bewahrt blieb (vgl. aber dagegen lad. *tress*, ven. *tresso* < **tra(v)esso* < *tra(ns)verso*, lad. *arsuoi* 'aratro' < **versoriu*, Ascoli, AGI 1, 1873, 516), war er vor dem Velarvokal *o* stärker dem Schwund ausgesetzt, wie er sich im Lateinischen schon z.B. in **subvorsum* > *sūsum*, *sūsum*, in *deorsum* < *devorsum* u.a. vollzogen hatte. Die

so in **traossiare*/**traosare* entstandene Vokalverbindung *-ao-* konnte entweder zum Diphthong *au*, oder bei unbetonten Silben zum Monophthong (mit verschiedenem Resultat) entwickelt werden. Das ital. *trosciare* hat also phonetisch zwar keinen einfachen, aber einen durchaus übersehbaren Weg zurückgelegt.

Was nun das anlautende präfixale *s-* in *strosciare* betrifft, so kann man dafür, von **travorsiare* ausgehend, ein **ex-travorsiare* ansetzen. Doch ist angesichts der häufigen Entwicklung von parallelem *intra-* > *tra-*⁵ und der Existenz von **intra-versare* (okz. *entravessar*, afrz. *entreversser*, FEW 14, 310a) eine Grundform **extra-travorsiare* ebensowohl möglich. Für die Erklärung des von Caix ins Spiel gebrachten *scatroscio*/(mit Anaptyxe:) *scataroscio* wird man wohl eine andere Art (mehrfacher) Präfigierung (*ex-con-*?) im Auge haben müssen⁶.

Die Bedeutungen der kleinen italienischen Wortfamilie bestätigen unsere Verknüpfung mit lat. *versare*/*vorsare* auf das beste. Mit seinen beiden Entsprechungen reflektiert ital. *stroschio* 'Geräusch von herabströmendem Wasser' (vgl. *scatroscio*/*scataroscio* 'Regenguß') und 'ruina, caduta' (Tomaseo/Bellini) die beiden Bedeutungsstränge von *versare*, die das FEW unter 'gießen' und 'umwerfen' zusammengefaßt hat (14, 308f.). Auch aus ihnen entwickelte Spezialbedeutungen wie *strosciare* 'orinare' (FEW: 'pisser'), *stroschia* 'riga fatta dall'acqua che stroschia' (FEW: 'déversoir') u.a.m. finden sich in der romanischen Familie von *versare*/*vorsare* und ihren präfigierten Bildungen reichlich beisammen. Mundartliche Formen wie *strúcas*/*strüsi* für 'tu versi (il vino)' (AIS VII, K. 1346, PP. 318, 357, 464; vgl. auch VIII, K. 1677 'ho i piedi bagnati', P. 557) zeigen diese Übereinstimmung in anschaulicher Weise.

⁵ Vgl. H. Bursch, *Die lateinisch-romanische Wortfamilie von *interpedare und seinen Parallelbildungen* (RVV 52), 1978, pass.

⁶ R. Cornelissen, *Lateinisch com- als Verbalpräfix in den romanischen Sprachen* (RVV 42), 1972, 219.

3. Ital. *svignarsela*

Die italienischen etymologischen Wörterbücher der letzten dreißig Jahre zeigen, was die Herkunft dieses Verbums angeht, große Einmütigkeit:

svignare: Probabilmente derivato di *vigna* (propriamente: 'andare a nascondersi nella vigna'). (Migliorini/Duro) *svignare* intr., XVI sec., 'fuggire di nascosto': *vigna*. (DEI)

svignarsela, ant. *svignare* (volg.) 'fuggire con prestezza e di nascosto' (Cecchi; Lippi); ... Prati, *Voci di gerganti* ... 175 ... (Prati, s.v. *vigna*)

svignare: Il verbo it. *svignarsela*, emil. *sbignèrsla*, gen. *sbignàsela*, triest. *sbrign-*, è certo da *vigna*; forse alludendo a questa come luogo facile per nascondersi. (Olivieri, s.v. *vino*)

svignare, verbo denominativo da *vigna* ... (Devoto)

Der offenbar schon ältere Vorschlag wurde von Parodi in seinem bekannten, oben mehrfach zitierten Aufsatz „Del passaggio di *V* in *B*“ übernommen:

**biniare* per **vineare*: marchig. genov. piem. milan. bergam. com. ticin. pav. parm. regg. bresc. crem. cremon. romagn. bologn. ferrar. mant. bellun. friul. *sbignare*, *sbignà*, *sbignar*, *sbignèr*, *sbigné* 'svignarsela'; prov. *s'esbignà*, ant. fr. *bignier*, *s'esbignier*, che sopravvive nell'odierno piccardo e normanno e, pare, anche nell', argot " parigino. Un *r* inserto è nel triest. *sbrignarsela*. Il picc. *esbiner*, milan. *biná*, che hanno lo stesso senso, dovrebbero essere stati ravvicinati a *vinum*? (Ro 27, 1898, 225)

Mit seiner Deutung distanziert sich Parodi von Caix (Nr. 614; das Wort fehlt in *Ménages Origini* und bei Diez), der auf ahd. *swinan* 'scomparire, dileguarsi, svanire', nhd. dial. *schweinen* zurückgehen wollte, eine Etymologie, die Giulio Bertoni noch einmal gegen Parodi verteidigt hat („Il fatto che il verbo ha avuto maggior vitalità in piccardo ... conforta l'etimologia ger-

manica, forse ated. *swinan*, di Caix... L'esame delle parole tedesche in italiano mostra ... che il *w-* poteva anche ridursi a *b* nei vocaboli di meno remota provenienza " (ZrP 33, 1909, 230), und der Parodi entgegeng gehalten hatte: „L'etimologia del Caix ... non ci renderebbe conto del *b*, e d'altra parte non mi sento il coraggio di spiegare così difficilmente un vocabolo così facile come l'it. *svignarsela*“ (l.c.). Das von Parodi vorausgesetzte *(*ex-*)*vineare* erinnert, worauf er selbst hinweist, an die kuriose und langlebige Interpretation, die einst Diez für die synonyme romanische Familie von ital. *scappare* gegeben hat: „Es ist von dem rom. *cappa* 'mantel', so daß es eigentlich heißt 'aus dem mantel schlüpfen (der die flucht erschwert)'“ (Diez 283) ⁷. Man wäre geneigt, diese Erklärung durch *(*ex-*)*vineare* eher für einen etymologischen Kalauer zu halten, wäre sie nicht von einer Reihe so illustrier Etymologen vertreten worden. Die günstige Aufnahme, die Parodi Hinweis gefunden hat, wird verständlicher, wenn wir sie als Nachwirkung der metaphernfreudigen und für vermeintlich „volkstümliche“ Metaphern eingenommenen, von Sainéan, Gilliéron und dem jungen Spitzer eingeleiteten Epoche der romanischen Etymologie begreifen ⁸. Im Gegensatz zu den beigebrachten semantischen Parallelen fior. *fumarsela* 'svignarsela', „cioè 'dileguarsi come fumo'“ (Caix), *sfrattare* (Parodi) 'espellere da un paese o da una casa', „da *fratta*, in origine: 'espellere dalla proprietà recintata'“ (DEI) und zu *scappare* entbehrt außerdem *(*ex-*)*vineare* formal mit seinem *s-* estrattivo < *ex-* („Il significato originale di EKS è l'opposto di EN, cioè 'al di fuori di'“, Devoto) für 'sich in den Weinberg flüchten, im Weinberg verbergen' jeder Plausibilität (Körting 10196 interpretiert formal sinnvoller, aber semantisch noch unverständlicher 'sich (aus dem Weinberg) heimlich entfernen, fortstehlen', auch mit Hinweis auf *scampare*).

Angesichts solcher naheliegender Erwägungen muß es überraschen, daß weder Parodi noch die späteren Befürworter seiner

⁷ Zu *scappare* < **excappare*: **excap(p)ulare* 'sich aus der Fessel befreien, losmachen', s. Romanist. Jahrb. 11, 1960, 299ff.

⁸ Vgl. ASNSL 201, 1964, 91ff.

Etymologie eine andere Lösung in Betracht gezogen haben, die schon mehrere Jahre vor Parodi Aufsatz vorlag und auf die Meyer-Lübke noch im REW ³ aufmerksam gemacht hat (9350 *vinea*: „it. *svignarsela* ... könnte auch zu 9341 *vinculum* gehören“). Es handelt sich um die Erörterung, die im Anschluß an Flechias Behandlung der lateinischen Konsonantengruppen -*n g'l-* und -*n c'l-* in Italien (*cinghiale*: *cinghiale*, *ungnia*: *ugna* usw., „fenomeno che io credo di trovar pure nell'*avvignatoio* degli antichi *Capitoli della compagnia della Madonna d'Orsammichele* ..., donde si potrebbe inferire un'antica forma popolare fiorentina de **avvignare* per *avvinghiare*“, AGI 2, 1876, 22 Anm. 2) zu *vinculum* D'Ovidio angestellt hat:

... donde il merid. *vinghio* e il ven. *venco* e il nome di luogo piem. *Vinchio* (-*é*). E quaggiù, dove *nk* suona effettivamente *ng*, e quindi lo scadimento in *ñ* che qui e in tosc. avviene per *ngj* (*cinghiale cinghiale* ecc.) si estende anche a quello secondario, è diffusissima la variante *viño*. La quale ritrova un fortuito riscontro in toscano dove *avvinchiare*, fattosi *avvinghiare* per infl. di *cinghia*, suonò anche *avvignare*, quindi l'*avvignatoio* dal *Flechias* ...: e vi raccosterei anche *svignarsela*, che altri trae da *vigna* (come *scampare* da *campo*) ⁹ e altri dal germ. *swinan* 'schwinden', che avrebbe dato piuttosto **sguind-*. (ib. 13, 1892, 418)

Zu diesem Lautproblem, das noch einer gründlicheren Bearbeitung harret, vergleiche man auch:

avvinghiare (*avvinchiare* Petrarca, *avvignare* a. fior. XIII e XIV sec.) ... 'cingere strettamente'; lat. tardo *vinculare* (da *vinculum*). Per la forma con -*ghi-*, -*gn-*, cfr. it. merid. *vinghio*, *vigno* da *vinculum* incontratosi con *cingulum*, -a 'cinghia, cigna'. (DEI; zu *ñ* vgl. auch AIS III, K. 561, PP. 718, 724, 727) *avvinghiare*, lat. tardo *vinculare* con pref. a(d)-, incrociato con *cingulum*. (Devoto)

⁹ Wohl ein **ex-cap(p)-(i)nare*, mit Metathese des *n* des Suffixes; vgl. o. Anm. 7.

avvinghiare, v. tr. e rifl. 'stringere con forza' (av. 1321, Dante). Dal lat. tardo *vinculare* (der. di *vinculum* 'vincolo, legame'), con *a* rafforzativo. (DELI)

Semantisch ist eine Grundform aus der Familie von lat. *vinculum* als Etymon von ital. *svignarsela* bestens geeignet. So wie die romanische Familie von ital. *scappare* auf ein **ex-cappare* = **ex-capulare* 'sich aus dem *capulum*, dem Strick, dem Fangseil, der Fessel befreien, losmachen' zurückgeht (vgl. ital. *scapolo*), so beruht *svignare*/*svignarsela* auf einem parallelen und gleichbedeutenden **ex-vinculare* auf der Basis von *vinculum* 'Band, Fessel' (vgl. REW 9341; der Dritte im Bunde dürfte das von Rohlfs, *Diz.* registrierte kal. *sbittarsela*, *sbittare* 'svignarsela' zu lat. *vitta*, *vittula* 'Band' sein)¹⁰. Einen zusätzlichen Beweis für unser Etymon liefert uns **exvinculare* in gleicher Bedeutung, aber in einer anderen, in der Familie von *vinculum* bekannteren lautlichen Entwicklung:

kal. *sbrinchiare* 'svignarsela, scappare, sfuggire' (G. Rohlfs, *Diz. dial. delle tre Calabrie*, s.v.);
catanz. *sbrink'are* 'scappar via' (Faré 9341 *vinculum*).

Diese Formen liefern uns auch die Erklärung für das „*r* inserto“ des triest. *zbrignarsela*, auf das Parodi, Meyer-Lübke, Olivieri u.a. hingewiesen haben: es ist der Reflex des metathesierten und nachkonsonantisch zu *r* gewandelten *l* von *vinculum*, -*are*. Wie das „nicht verständliche“ mail. *biná* mit -*n-* statt -*gn-* (REW 9350) zu deuten ist, bleibt zu klären.

Für die oben erwähnten galloromanischen Vertreter nimmt von Wartburg, wie schon von Meyer-Lübke u.a. angedeutet, auch aus chronologischen Gründen, Entlehnung aus dem Italienischen, zunächst im Argot an (FEW 14, 474b, 477a/b). Daß die Entlehnung auf mündlichem Wege erfolgte, zeigen vielleicht ihre in den norditalienischen Mundarten bezeugten

¹⁰ Diese Erklärung wird unterstützt durch das von Prati erwähnte alte ital. *svignare l'ancora* 'den Anker lichten', d.h. 'losmachen'.

Lautformen (mit -*sb-* statt -*sv-*, -*sbr-* neben -*sb-*, -*n-* neben -*gn-*). Entlehnung „aus Norditalien oder Südfrankreich“ gilt für Meyer-Lübke auch für span. *viñas* (REW¹)/*viñate* (REW³) 'lauf davon'; der DRAE registriert: (germania) *tomar (las) viñas* 'tomar las de Villadiego', *viñas y Juan Danzante* „para decir que uno sale huyendo“. Der Zusammenhang von port. *guinar* 'desviar-se rápidamente, esgueirar-se, escapular-se' mit der hier behandelten Wortfamilie ist fraglich.

4. Ital. *truffare* und seine romanische Familie

Für die bis heute — so gut wie unbestritten — geltende Etymologie dieser Wortfamilie hat wiederum Friedrich Diez die Weiche gestellt:

it. *truffa*, sp. pg. pr. *trufa*, fr. *truffe* 'posse, windbeutelei', auch bask. *trufa*; vb. *truffare*, *trufar*, *truffer* 'einen zum besten haben'; it. *truffaldino* 'schalksnarr'. Sollte es wirklich im gr. *τροφή* 'hoffart' [so Ménage] seinen Ursprung haben? Wahrscheinlich aber ist es nichts anders als das gleich unten abzuhandelnde Wort [frz. *truffe* 'Trüffel']: nicht allein umfaßt das afrz. *trufle* beide Begriffe 'knollen' und 'posse', das neap. *taratufolo* 'einfaltspinsel' ist augenscheinlich das it. *tartufolo*, und auch das mail. *tartuffol* bedeutet 'trüffel' und 'geck'. Die Sprache übertrug den Namen einer kleinen Frucht auch auf eine Kleinigkeit in moralischem Sinne, eine *posse*, Albernheit. (333)

Diese Deutung hat den Weg in die späteren Wörterbücher gefunden (Koerting 9794; REW¹ 8966), und Rohlfs' nicht weiter begründete Ablehnung zugunsten eines lautmalenden Ursprungs („Dieses *truffare* aber hat gewiß nichts mit *tuber* = *tuf* = *er* 'Knolle' zu tun, sondern ist wie die meisten dieser Bezeichnungen ... einfache Schallbildung“, ASNSL 144, 1922, 109) hat keinerlei Zustimmung gefunden: Spitzer will höchstens einen sekundär onomatopoetischen Charakter des Wortes einräumen, dessen „ausdrucksvolle Lautgestalt zur Ausbreitung der Wortfamilie viel beitrug“ (ZrP 43, 1923, 696; REW³ 8966), und auch diese Version zieht Corominas noch in Zweifel: „A lo sumo

podremos conceder a Spitzer que el carácter expresivo de la *-f-* contribuyera a apoyar la acepción figurada, o bien atenernos a la opinión común de que se trata de una aplicación metafórica pura y simple (aceptada aun por Sainéan, *Sources Indig.* I, 136)“ (DCELC 4, 617a). Lediglich in der semantischen Veranschaulichung der vermeintlichen Metapher bieten die Autoren mehr oder weniger Originelles:

Daß der Trüffel daneben als Delikatesse gilt, hat nichts zu bedeuten: für die Bedeutung 'Belanglosigkeit' ist die runde, kleine Gestalt der Frucht maßgebend. (Spitzer, l.c.)

Trufer 'railler, se moquer' (dans le *Roman de la Rose* 5668: Par fois, font il, cil fox nous trufe./Bien nous vet or pestre de trufe...). Le sens primordial est 'bourrer ou nourrir de truffes'. (Sainéan, o.c., 1, 236)

Trufa 'friolera, tontería' es una aplicación figurada, muy natural para el nombre de un pequeño tubérculo desenterrado por perros y pastores, que los nobles habían de mirar con desprecio, o a lo sumo con indulgente sonrisa cuando se dignaron enterarse del empleo gastronómico que de él hizo la gente de cocina por entonces (o quizá sólo más tarde). La misma metáfora se repite con nombres que designan vegetales idénticos o semejantes, en otros idiomas ... (DCELC, l.c.)

Im occit. ist auch die übertragene bed. 'spötere' entstanden, die sich wohl dadurch erklärt, daß das finden der trüffel im erdboden nur solchen gelingt, die darin viel erfahrung haben; die trüffel scheint den unerfahrenen zu verspotten [!]. (FEW 13/2, 387a/b)

Trotz der angenommenen etymologischen Identität sollen aber die *truffa/trufa* 'Knollengewächs' und *truffa/trufa* 'Windbeutel' usw., befremdlich genug, ihre je eigene Wortgeschichte haben: Wenn es zutrifft, daß die „übertragene“ Bedeutung vom Altprov. ausgestrahlt ist (das REW bezeichnet dagegen aital. *truffa* als Ausgangspunkt), so „geht diese bed. auch gleich ins fr. über, wo also *truffe* während fast 3 jahrhunderten nur in der bed. 'trug' lebt, noch nicht in der konkreten bed. Wäh-

rend dieser zeit ist also wohl in Südfrankreich der bildliche wert von *trufa* 'spott' den sprechenden gegenwärtig, nicht aber in Nordfrankreich. Das gleiche gilt übrigens im sp., wo *trufa* 'spott' mindestens seit dem 15. jh., vielleicht sogar seit dem 13.jh. auftritt, *trufa* 'trüffel' aber erst seit dem 18. jh. (ib.). So von Wartburgs nicht gerade überzeugendes Bemühen, die akzeptierte etymologische Einheit der beiden *truffa/trufa* mit der Chronologie der Belege in Einklang zu bringen.

Was nun die Bedeutungsvariationen der „übertragenen“ Verwendung des Substantivs angeht, so ist bemerkenswert, daß man in den verschiedenen Gebieten der Romania ihr Nebeneinander oder ihre zeitliche Abfolge in den schriftsprachlichen Belegen festgestellt hat:

Im fr. geht die bed. ['spott'] gelegentlich unzweideutig auch zu 'betrug' über, während manche belege die eine wie die andere bed. zulassen würden. (ib.)

Dal significato primitivo di 'baia, sciocchezza, chiacchiera' che la voce ha nel Duecento e nel Trecento ... si è sviluppato quello di 'beffa' e di 'inganno, frode' (XIV sec.) (DEI s.v. *truffa*.)

Wenn hier auch literarische Einflüsse von einer Schriftsprache auf andere vorliegen können (was eine sicher lohnende Wortgeschichte zu klären hätte), so drängt sich doch die Frage auf, ob die semantische Komplexität von *truf(f)a* in den abstrakten Verwendungen nicht schon in einer gemeinsamen Grundform angelegt gewesen ist, die in diesem Fall nicht *truf(f)a* 'Erdschwamm, Knolle' > 'Kleinigkeit' o.ä. sein könnte. Mit anderen Worten: die angedeuteten Unstimmigkeiten ebenso wie die unterschiedlichen Begründungen eines Übergangs von *truf(f)a* 'Knolle ...' zu 'Posse ...' wecken beträchtliche Bedenken gegen die herkömmliche Erklärung und provozieren geradezu die Vermutung, daß es sich bei beiden um Homonyme verschiedener Herkunft handelt.

Daß es solche Homonyme im Bereich von romanisch *truff-* gegeben hat, mag an einem außerhalb unseres Problems liegenden Beispiel erläutert werden. Im Modevokabular mittel-

französischer Zeit taucht eine besondere Art weiblicher Kopfbedeckung auf:

Mfr. *truffles* f.pl. 'atours de dames, portés sur les tempes', *truffes*; *truiflet* m.sg. 'ornement que les femmes se plaçaient sur la tête', *truffet*, *truffaux* pl.; pik. *truffette* 'sorte de toile de lin blanche et fine...' ('... weil diese leinwand zur herstellung der *truffets* verwendet wurde'), *rouchi truféte* (vieux); *truffelette* 'bonnet de femme'. (FEW 13/2, 385b)

Der Verfasser des FEW hat diese Gruppe, so wie man es einst mit dem spätlat. *tufa* 'Helmbüschel' versucht hatte (s. Walde/Hofmann, s.v.), zu lat. *tūber* 'Wurzelknollen' gestellt und diese Zuordnung wenig überzeugend begründet: „Die übertr. bed. beruht auf dem wulstigen aussehen dieses kopfschmuckes, der besonders während der regierungszeit Karls VI. getragen wurde“. Wir sind sicher besser beraten, wenn wir die Wortgruppe mit lat. *tuba*/**tufa* und *tubula*/**tufula* verbinden, in deren familie es sich zu einer ganzen reihe von Bezeichnungen für weibliche Kopfbedeckungen gesellt¹¹.

*

Um für **truffare* die Möglichkeiten des lat. *turbare* zunächst nach der semantischen Seite zu sondieren, begeben wir uns eine Weile in die Iberoromania. Dabei wird gleichzeitig die Vielfalt wie der semantischen auch der formalen Metamorphosen der Nachkömmlinge des lateinischen Verbuns, vor allem im galizischen Raum, zutage treten.

Neben dem Latinismus span. *turbar* (DEEH, DCELC; anders REW) steht das erbwörtliche kat.-span. *torbar*/port. *torvar*, mit und ohne Metathese des *r* (Santander *estobar*, *estrobo*) und in den geläufigen Bedeutungen 'trüben, stören, verwirren', daneben das präfigierte span.-galiz./port. *estobar*/*estorvar* < *exturbare* (REW 3109), das im REW unnötigerweise noch

¹¹ Vf., *Primäre und sekundäre Onomatopöien*, 1975, 237f. und Festschr. Flasche, 1973, 237f.

einmal unter *turbare* (8992) aufgeführt wird. Lautlich schwerer zu beurteilen ist das galiz. *trubar* 'turbar, alterar, enturbiar' (Rodríguez González, Carré), das an den erwähnten Latinismus *turbar* anschließen, aber auch auf erbwörtlicher Entwicklung beruhen kann, wofür eher das port. *turvar* (*turvo*, *turvejar*) spricht.

Von 'stören, in Verwirrung bringen, Verwirrung stiften' aus ergibt sich die schon in der lateinischen Familie auftauchende Bedeutung 'lärmern, randalieren', dann 'sich (lärmend) amüsieren', so in galiz. *truar* 'divertirse' (Carre), 'divertirse, travesear, retozar' (Rodríguez González). Hier muß mit dem Schwund bzw. dem Aufgehen des Labialkonsonanten *v/b* in den vorausgehenden Velarvokal *u* gerechnet werden, von dem noch die Rede sein wird. Der Labial ist in einer verwandten Bedeutung erhalten in galiz. *estrobán* 'haragán; persona que tiene aversión al trabajo', das sich wiederum wie die oben zitierten santanderinischen Formen mit Metathese des *r* präsentiert.

Der Herleitung von span. *trulla* 'Wassermenge', 'confusión, alboroto, gente que alborota', *de trulla* 'lärmend' und astur. *trollar* 'sich regen, eifrig arbeiten' bzw. 'alborotar' aus **turbulare* (REW 8997; DEEH 6921, 6922) hat Corominas nur mit Reserve und mit Offenhaltung einer — nach den obigen Ausführungen durchaus überflüssigen — Alternative zugestimmt: „Tal vez se trate más bien de uno de los numerosos catalanismos de la germanía clásica, tomado del cat. *trull* 'batahola, alboroto, ruido'...“ (DCELC 4, 619b); die Entwicklung von *-b'l-* > *-ll-* bietet angesichts von span. *trillo*, *enjullo* keine Schwierigkeit. In diese Gruppe gehören:

galiz. *trullar* 'recorrer de noche algareramente las aldeas, por pura diversión juvenil' (Rodríguez González); *trullada* 'diversión nocturna en que se canta y se baila al aire libre en nuestras aldeas; bulla, turba, multitud; ruido de gente que se divierte' (ib.; Carré)

und, in anderer Bedeutung ('Wasser trüben' u.ä.), wie in Parma *torbda* 'Schlamm' (< *turbida*, REW 8994):

galiz. *trollo* 'lodo; mezcla de tierra barrosa y agua'; *trolleiro*, *-a* 'lodoso, lodiento'.

Eine andere lautliche Entwicklung haben genommen:

galiz. *troula* 'algazara, jaleo, bulla, diversión'; *troular* 'andar de troula'; *troulador, -a* 'retozador, retozón'; *troulear* 'retozar, saltar, brincar, divertirse; travesear con desenvoltura personas de distinto sexo; hacer diabluras; regocijarse con alborozo'; *trouleo, trouleria* 'acción y efecto de troulear'; *trouleiro, -a* 'retozón; amigo de diversiones y bulla'; *trouleada* 'diversión, travesura, retozo' (Rodríguez González, Carré).

Wiederum ist der Labialkonsonant verschwunden. Hier muß (wegen Erhaltung des *l*) seine Vokalisierung im Stadium von **trub'la* = **trobla* erfolgt und so der Diphthong *ou* entstanden sein.

Die letzte Phase der phonetischen Entwicklung ist anders verlaufen in dem mit monophthongischem Stammvokal auftretenden (vgl. galiz.-port. *fala* < *fab(u)la*):

galiz. *trola* 'engaño, falsedad, mentira'.

Neben *trola* steht, wieder in der im Bereiche von *turbare* im Galizischen häufigen Bedeutung:

galiz. *trola* 'juerga, diversión ruidosa y jaranera' (Rodríguez González),

für das man nicht fehlgehen wird, neben lat. *turbidus, -are* (REW 8993f.; DEEH 6917f.) ein **turbidulus, turbidulare* anzusetzen, das über **trodllar* > **troldar* zu der heutigen Form des deverbalen Substantivs führte.

Blicken wir auf die oben vereinten galizischen Abkömmlinge von lat. *turbare* zurück, so finden wir dort eine ähnlich breite Bedeutungsskala wie in der **truffare*-Familie: von 'verwirren, stören' aus gehen die Entsprechungen einerseits zu 'lärmen, randalieren, Allotria treiben, ausgelassen sein, sich amüsieren, feiern, faulenzeln', auf der anderen Seite zu 'aus der Fassung bringen, verblüffen, zum besten haben, scherzen, schäkern, täuschen, (scherzend) belügen, betrügen'. Bedenken gegen eine Verbindung von **trüffare* mit lat. *turbare*

dürften also hinsichtlich der Bedeutung schwerlich bestehen. Aber ist sie auch lautlich zu rechtfertigen?

Hier stehen der etymologischen Verknüpfung der beiden Wortfamilien einerseits der Stammvokal *u*, andererseits der Labiodental *-ff-* im Wege. Aber wenn man bedenkt, daß die romanischen Sprößlinge von *tüba, túbus* und *tüber* auch Grundformen mit *ü* statt *u* (und umgekehrt) und mit *-f(f)-* aufweisen, wird man als Varianten von *türbare* ein **trübare* / **trübare* (vgl. oben zu port. *turvar*, galiz. *trubar/truar*) und **trüf(f)are* nicht ohne weiteres ausschließen¹².

Meine soeben (in Anm. 12) modifizierte Etymologie von **truffare* ändert nichts an den früheren Ausführungen über das Verhältnis der romanischen Vertreter in den verschiedenen Sprachgebieten zueinander: „Auf der Basis der neuen Erklärung von ital. *truffa, truffare* 'foppen, prellen' ist die außeritalienische Verbreitung dieser Wortgruppe neu zu klären. Es ist z.B. durchaus möglich, daß port. *trufa* 'zombaria, escárnio, burla', das schon in der *Crónica dos Frades Menores* belegt ist, direkt auf die vulgärlateinische Grundform zurückgeht“ (o.c. 249). Und das Gleiche gilt für die seit Diez meist einem konstruierten gallischen **trügant-* 'Bettler, Landstreicher' (REW 8945; FEW 13/2, 331f.) zugeschriebene Wortfamilie von prov.-span. *truán, truhan/trufan* (ib. 249f.), deren Erscheinen sowohl ohne als mit Konsonanten im Wortinneren in der romanischen Familie von *turbare*, wie wir gesehen haben (s.o., z.B. galiz. *truar* neben dem verbreiteten *truffare/trufar*) zahlreiche Parallelen aufweist. Daß im Bereiche der Spielmannsterminologie natürlich innerromanische Entlehnungen leicht möglich sind, ist sicher, müßte aber verlässlich nachgewiesen werden, bevor man erbwörtliche Entwicklungen in Frage stellt.

Harri Meier

¹² Vgl. Vf., *Primäre* ... 232, 249; gegenüber der dort vorgeschlagenen Verknüpfung von *truffare* mit **tufula(re)* zu lat. *tubus* gebe ich nun *turbare* den Vorzug. Die beiden in Frage stehenden Lautprobleme auch in der Familie von lat. *cubare*: S. Gelos, RF 85, 1973, 532ff.

MALLARMÉ E IL DISCORSO DELL'ALTRA: LETTURA
DI « PROSE »¹

La question est en effet de savoir, dans ce qui constitue la jouissance féminine pour autant qu'elle n'est pas toute occupée de l'homme, et même, dirai-je, que comme telle elle ne l'est pas du tout, la question est de savoir ce qu'il en est de son savoir.

Si l'inconscient nous a appris quelque chose, c'est d'abord ceci, que quelque part, dans l'Autre, ça sait. Ça sait parce que ça se supporte justement de ces signifiants dont se constitue le sujet.

(J. Lacan, *Une lettre d'amour*, in *Le Séminaire*, livre XX: *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 81)

La massa enorme di esegesi che si è andata accumulando sulla scrittura di Mallarmé si è depositata in maniera particolare su *Prose*, oggetto di un'autentica frenesia glossatoria². Ora,

¹ All'origine del presente testo sono il corso da me tenuto nell'a.a. 1975-76 presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Salerno (il quale aveva come oggetto un panorama delle interpretazioni di *Prose*: cfr. G. Posani, *Interpretazioni di Mallarmé: Prose (pour des Esseintes)*, Salerno, Società Editrice Salernitana, 1976) e un seminario da me svolto nei giorni 9 e 10 febbraio 1978 presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lecce.

Rimando inoltre al mio saggio *Mallarmé: il tramonto di Dio e il mezzogiorno del Capitale*, Napoli, Guida, 1975, e alla mia introduzione a *Interpretazioni di Mallarmé*, Roma, Savelli, 1975.

² T. de Wyzewa, *M. Mallarmé. Notes*, in « La Vogue », luglio 1886, pp. 361-375 (pp. 371-372); A. Thibaudet, in *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1912; C. Soula, in *Essai sur l'hermétisme mallarméen*, Paris, Cham-

se da un lato è impossibile realizzare il sogno «ingenuo» di una liberazione della superficie testuale dall'ormai quasi secolare stratificazione dei commenti, dall'altro non mi sembra

pion, 1919 (ripr. in *Gloses sur Mallarmé*, Paris, Diderot, 1945); H. Charpentier, in «La Nouvelle Revue Française», 1^o novembre 1926, *Hommage à Stéphane Mallarmé*, pp. 537-545 (e in «Le Point», febbraio-aprile 1944, pp. 62-69); F. Rauhut, in *Das Romantische und das Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés*, Marburg, Braun, 1926; F. Nobiling, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LI, 1928, pp. 419-436; H. Fabureau, in *Stéphane Mallarmé. Son œuvre*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1933; Ch. Mauron, in *Some Poems of Stéphane Mallarmé* translated by Roger Fry with commentaries by Charles Mauron, London, Chatto and Windus, 1936 (ripr. in *Mallarmé l'obscur*, Paris, Denoël, 1941; e in *Introduction à la Psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1950); K. Wais, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXI, 1937, pp. 23-40 (e in: *Mallarmé: Ein Dichter des Jahrhundert-Endes*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1938; *An den Grenzen der Nationalliteraturen. Vergleichende Aufsätze*, Berlin, De Gruyter, 1958); E. Noulet, in *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, Droz, 1940 (ripr. in *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*, Genève, Droz, 1948, e in *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Genève, Droz, 1967); P. Beausire, in *Essai sur la poésie et la poétique de Mallarmé*, Lausanne, Roth, 1942 (e in S. Mallarmé, *Poésies. Gloses de P. Beausire*, Lausanne, Mermod, 1945); M. Muner, in «Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti», 1943-1944, pp. 583-601 (e in *Note mallarmeane. I: Carattere di centralità di «Prose pour des Esseintes» nell'opera di Mallarmé. 2: Gli «Eventails» di casa Mallarmé*, Cremona, Igep, 1957); R. de Renéville, in *Univers de la parole*, Paris, Gallimard, 1944; Ch. Chassé, in «Quo Vadis», novembre-dicembre 1949, pp. 10-21 (racc. in *Les clefs de Mallarmé*, Paris, Aubier, 1954); J. Gengoux, in *Le symbolisme de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1950; G. Michaud, in *Mallarmé*, Paris, Hatier-Boivin, 1953; L.-J. Austin, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», LIV, n. 2, aprile-giugno 1954, pp. 145-182 (e in: «Mercur de France», n. 1097, 1^o gennaio 1955, pp. 84-104; «Forum for the Modern Language Studies», II, n. 3, luglio 1966, pp. 197-213); J. Beauverd, in «Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse», *Littératures*, V, 1957, pp. 13-19; F. Scarfe, in «Le Bayou», XXII, 1958, pp. 65-72; S. Verdin, in *Stéphane Mallarmé. Le presque contradictoire précédé d'une Étude de variantes*, Paris, Nizet, 1975 [1958]; D. Boulay, *L'obscurité esthétique de Mallarmé et la «Prose pour des Esseintes»*, Vitry-sur-Seine, Impr. R. Léger, 1960; L. Jourdain, in «Tel Quel», n. 4 (inverno 1961), pp. 38-56, n. 5 (primavera 1961), pp. 79-91, n. 6 (estate 1961), pp. 71-80; G. Poulet, in *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961; J.-P. Richard, in *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961; Ch. Chadwick, *Mallarmé, sa pensée dans sa poésie*, Paris, Corti, 1962; J. Douchin, in «Revue des sciences humaines», fasc. 111, luglio-settembre 1963, pp. 383-400; A. Gill, in «Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises», n. 15, marzo 1963, pp. 87-102; J. Eymard, in «Annales publiées par

meno necessario accludere all'analisi puntigliosa che regola il tempo dell'interpretazione un costante supplemento, dotato di un ritmo più accelerato, che sia in grado di riattivare il circuito di *Prose*, in quanto corpo di sapere e di godimento. L'impianto delle pagine che seguono relega, dunque, nella periferia delle note, nella misura del possibile, la doverosa (e comunque obbligatoria) esperienza racchiusa nello schedario dell'esegeta, per proporre in primo piano le linee di una lettura che, prima di essere calma «raccolta» di senso, autorizzata dal sigillo del conoscere scientifico e deprivata del soggetto del sapere e del godimento, si dia come sua dispersione e messa in gioco di una serie complessa di relazioni di alterità (l'autore e il suo Altro, il lettore e il suo Altro, il lettore e l'autore,...) centrate in ultima istanza su quell'Altro per eccellenza, percorso di smarrimento delle certezze sostanzialistiche del soggetto, che parla attraverso il corpo testuale — nei confini rigorosi di un'effabilità — di un sapere impossibile, di un godimento indicibile, di un *récit* inenarrabile³.

la Faculté des Lettres de Toulouse», *Littératures*, XI, 1963-1964, pp. 7-23; R. Goffin, in *Fil d'Ariane pour la poésie*, Paris, Nizet, 1964; D. J. Mossop, in «French Studies», XVIII, n. 2, aprile 1964, pp. 123-135; R. G. Cohn, in *Toward the Poems of Mallarmé*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1965; O. Dumas, in «Revue des sciences humaines», fasc. 126, aprile-giugno 1967, pp. 239-257; J. Duchesne-Guillemain, in «Synthèses», n. 258-259, dicembre 1967-gennaio 1968, pp. 57-60; B. A. Richardson, in «Romance Notes», XII, 1970-1971, pp. 87-92; J. P. Verhoeff, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», LXXI, n. 2, marzo-aprile 1971, pp. 226-246.

La *Prose* fu pubblicata per la prima volta nella «Revue Indépendante» (gennaio 1885). Nel 1954, Henri Mondor rese nota una versione autografa precedente («Figaro Littéraire», 25 dicembre, racc. in *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 139-143). Successivamente, C. P. Barbier ha ritrovato nel Fondo Montesquiou della BN una copia della I^a versione, trascritta da Luigi Gualdo, che, a differenza da quella pubblicata da Mondor mancante delle ultime due strofe, è completa (*Documents Stéphane Mallarmé*, I, Paris, Nizet, 1968, pp. 9-39). Secondo Barbier, la «version ancienne» risale agli anni '70; in ogni caso sembrerebbe scontata l'insussistenza di una relazione testuale con *A rebours* e l'apposizione *a posteriori* di titolo e dedica, con la conseguente messa fuori strada di numerosi esegeti.

³ Mallarmé interviene su tutti e tre i livelli del discorso, destabilizzando il circuito comunicativo rassicurante su cui è fondata la trasmissione del senso: a) il messaggio emesso è ermetico, oscuro, di difficile decifrazione; b) è messa

Il termine che apre la *Prose, Hyperbole!*, isolato ed esaltato dal punto esclamativo, è etimologicamente pertinente al discorso dell'altezza, dell'aldilà, del superamento, che, in quanto termine tecnico retorico, converte immediatamente, nell'atto stesso dell'enunciazione, in eloquente riflessione sulla scrittura (in Mallarmé, lo sappiamo, il discorso dell'altezza si risolve in discorso sulla scrittura e sulla sua pratica, essendo i due discorsi indissolubilmente connessi per il tramite della crisi religiosa): l'incapacità da parte dell'iperbole di innalzarsi rappresenta una vera e propria contraddizione in termini, un blocco della parola. È come se la parola si presentasse con un progetto troppo ambizioso, con una traiettoria troppo ampia, e ne rimanesse immobilizzata: invischiata nella memoria⁴, l'iperbole non è in grado di proiettarsi, di realizzare il proprio percorso trionfale⁵. Il libro si configura, in quanto « rivestito di ferro »,

in dubbio l'esistenza del destinatario: il messaggio non ha destinatario perché non è un messaggio e non è un messaggio perché non ha destinatario (« ils [= i vivants] n'ont pas lieu », *Autobiographie*, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1965, p. 664). L'enunciato appare ripiegato su se stesso e la lettura, da un lato viene a coincidere con una continuata operazione glossatoria, con l'attività esegetica del commentatore, dall'altro si identifica con un progetto di viaggio « dal noto all'ignoto » (G. Bataille, *L'expérience intérieure*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 157), in quanto tale interminabile perché si muove lungo le curve generate dalla messa in gioco dei significanti verso il limite asintotico del significato stabilito, definitivo; c) viene corrosa la nozione stessa di « io » del poeta, la sostanza metafisica dell'io-autore centrale e accentratore, il testo rifiuta la cauzione di un soggetto responsabile che ne garantisca il senso e l'unità di fondo, in altri termini la « verità », per avventurarsi lungo i percorsi insidiosi dell'anonimato (secondo la teoria mallarmeana dell'impersonalità).

⁴ Cfr. il ritmo della voce nell'*Ouverture ancienne*: « La voce, lunga evocazione che affonda le sue radici nel profondo, si eleva trascinandosi ancora nelle pieghe gialle del pensiero, quasi si aprisse faticosamente un varco e indugiasse prima di pronunciarsi » (G. Posani, *Mallarmé: il tramonto di Dio e il mezzogiorno del Capitale*, cit., p. 40).

⁵ Il « trionfo » risulta in Mallarmé direttamente connesso alla dialettica di quello che Gardner Davies (*Mallarmé et le drame solaire*, Paris, Corti, 1959) chiama « dramma solare », designa la dispersione luminosa, la dimensione festosa e fastosa del tramonto: « Oui seule qui du ciel évanouï retienne Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant » (*Victorieusement fui...*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 68), « Triomphe, désespoir, comme à ces ras de ciel... » (*Étalages*, *ibid.*, p. 373).

come negazione risoluta di un'originaria qualità aurea (connessa alla dimensione liturgica del passato)⁶, e come enunciazione di una struttura tombale, sepolcrale, immanente al libro stesso e connessa ugualmente al passato (in Mallarmé ricorre l'associazione ferro-tomba⁷ e il libro è una struttura tombale⁸; v. il *sépulcre* dell'ultima strofa). Imprigionato nello spazio claustrofobico della memoria personale⁹ e della morte, il ritmo iperbolico denuncia il motivo primo della propria paralisi, il vizio d'origine della propria impotenza, nell'aggettivo possessivo che precede *mémoire* (nel nesso fortemente allitterante *ma mémoire*) e la deferisce strettamente all'io: la memoria descrive e circoscrive una zona dominata dal soggetto, dalla presenza soggettiva « troppo » accentuata (cfr. l'ultimo verso). È quindi necessario attivare quel meccanismo di spersonalizzazione, di abolizione della presenza soggettiva, su cui si fonda la teoria mallarmeana dell'impersonalità (e che è illustrato magnificamente dall'*oubli* del sonetto in x).

⁶ L'origine dell'associazione libro-oro è reperibile nella forma familiare del messale e della Bibbia. Cfr. p.e. « Dans la bible aux clous d'or, où prièrent ses pères » (*Sa fosse est fermée...*, *ibid.*, p. 7), « O fermoirs d'or des vieux missels! » (*L'Art pour tous*, *ibid.*, p. 257), « l'étincelle d'or du fermoir héraldique de leur volume » (*Igitur*, *ibid.*, p. 437).

⁷ Cfr. p.e. « Qu'un cercle de fer serre ainsi qu'un vieux tombeau » (*Renouveau*, *ibid.*, p. 34), « Sous la lourde prison de pierres et de fer » (*Hérodiade: Scène*, *ibid.*, p. 44), « Le rite est pour les mains d'éteindre le flambeau Contre le fer épais des portes du tombeau » (*Toast funèbre*, *ibid.*, p. 54).

⁸ Cfr. G. Posani, *Mallarmé: il tramonto di Dio e il mezzogiorno del Capitale*, cit., pp. 89 e segg..

⁹ Ritroviamo la rima *mémoire: grimoire* in *Hommage* (*Œuvres complètes*, cit., p. 71): « Précipiter avec le manque de mémoire. Notre si vieil ébat triomphal du grimoire »; da notare anche l'aggettivo « triomphal », che ci richiama a *trionphalement. Grimoire* (= libro magico; discorso oscuro, scrittura difficile da leggere) esprime la necessità di un sapere e anche la sua pesantezza, la lentezza e la difficoltà proprie dell'itinerario conoscitivo; d'altra parte l'esperienza magica, il sortilegio, è caratterizzata dalla produzione di effetti straordinari: la « pazienza » è all'origine di una capacità di intervenire incisivamente sulla dinamica delle forze naturali e si metamorfosa in punto di rottura di un equilibrio inerte, in traccia istantanea che esorbita i ritmi consueti del tempo, dello spazio, della causalità. Cfr. « Qui des rêves par plus n'a plus le cher grimoire » (*Hérodiade: Ouverture ancienne*, *ibid.*, p. 42) e « ce legs, l'orthographe, des antiques grimoires » (*La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 646).

La rimozione che investe lo spazio supposto del soggetto ne porta allo scoperto l'alterità: si tratta di sgombrare il terreno dai detriti della memoria personale, per rendere possibile l'emersione dell'Altra e del suo discorso. L'Altra rappresenta il luogo linguistico in cui si situa l'identificazione, e l'io si costituisce come soggetto nell'atto stesso in cui smarrisce la propria identità e iscrive il proprio desiderio nella mancanza. L'Altra è la Morta, il risultato del ripetuto trauma di morte considerato non nei suoi aspetti biografici o sentimentali, ma nei suoi effetti propriamente linguistici: quella fenditura simbolica del linguaggio attraverso la quale parla l'inconscio. Solo la Morta ha la capacità di assumere integralmente su di sé il discorso della morte (che è l'assenza di ogni discorso ed anche l'esperienza dei suoi limiti) e di svilupparlo come progetto assoluto di scrittura, di eternità poetica, solo la Morta potrà enunciare l'iperbolica trasgressione alla morte contenuta nell'imperativa esclamazione *Anastase!*. E per Mallarmé, lo sappiamo, il grado estremo di rapporto con il Libro è l'assenza di parola, la pagina bianca su cui si installa l'apparizione fantasmatica della Morta¹⁰.

La parentetica della 3a strofa¹¹ inserisce un'affermazione estremamente significativa, incuneando nella trama della *Prose* la dualità da cui, in ultima analisi, scaturisce tutto il testo. Affermazione al presente (*je le maintiens*)¹² di una realtà ormai

¹⁰ Resta ancora tutta da fare un'analisi dell'emergenza della figura femminile in strettissima connessione con la morte e del suo frequente ricorrere nella letteratura dell'Ottocento. Mi limito a citare quanto osserva Giovanni Signorile: « Il tema dell'amore per una morta è tipico in tutta la letteratura fantastica, funzionale tra l'altro nell'economia narrativa del genere all'apparizione quasi sempre occorrente di un fantasma. È però evidente che l'evoluzione letteraria procura mobilità semantiche a qualsiasi tema narrativo o poetico: nel caso specifico, in epoca romantica e più tardi compiutamente in epoca simbolista, la fissazione psichica, luttuosa, su di un essere femminile non vivente viene a costituirsi come metafora attivamente significativa di un rifiuto del presente, della dimensione sociale nella sua forma storicamente determinata » (*Introduzione a AA.VV., Racconti fantastici*, Napoli, Liguori, 1977, p. 14).

¹¹ Il testo della « *Revue Indépendante* » isola le prime due strofe con un trattino di separazione, a sancire lo scatto verso la « narrazione ».

¹² In effetti, questa necessità di puntellare con una presa di posizione recisa l'esistenza di due protagonisti dei « fatti » narrati, questa insistenza che sembra voler mettere a tacere un eventuale dubbio, non può non indurci a sospettare,

remota, trascorsa, enunciazione che ricopre un vuoto e lo denuncia: la sequenza *nous...notre...nous...* inserisce massicciamente il plurale nel testo, l'io superstite mette in scena, isolandosi all'interno della parentesi, l'unica della *Prose* (ricordiamo lo spazio tipografico-tombale del sonetto in x), l'alterità che lo costituisce in soggetto transitorio e deperibile di una scrittura provvisoria tutta proiettata verso una scrittura ulteriore, luogo utopico, immaginario e non localizzabile, dell'Altra che ne sostiene la mancanza. L'attività comparativa che occupa la strofa non è un banale approccio amoroso, la topica messa in parallelo della bellezza dell'amata e delle bellezze naturali da parte dell'amante eloquente locutore dotato del privilegio della parola poetica, ma un'attività « linguistica » comune e fondamentalmente complice, paritetica insomma, dell'io e della « sorella »; in altri termini la « sorella », il personaggio femminile, non è oggetto del discorso poetico maschile, bensì soggetto autonomo di linguaggio, un linguaggio, certo, tutto particolare. Mi sembra che questa attività « linguistica » comune non necessiti di un prolungamento verbale (il che mi sembra confermato dall'ultimo verso della 6a strofa: *Sans que nous en devisions*), e che la messa in paragone dei vari aspetti che costituiscono la bellezza della donna e quella del paesaggio si affidi al silenzio, ad uno sguardo che, prima ancora di essere complice, sembra essere il medesimo, appartenere ad un unico volto¹³. Nella comprensione muta vigente all'interno di questo universo edenico caratterizzato da una doppia serie di segni di bellezza e dalla loro facile e felice messa in relazione, il silenzio, prima di essere l'assenza di voce della morte, è la voce stessa dell'armonia naturale precedente il trauma. La comunicazione silenziosa che si instaura fra l'io e la « sorella » cumula quindi in un unico tempo, secondo una procedura tipica del lavoro onirico, il

da freudiani, la presenza di un anello particolarmente significativo nella catena significativa: l'alterità come fondamento dell'identificazione e fondatrice della identità.

¹³ Cfr. E. Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris-Genève, Minard-Droz, 1972, p. 119: « *notre visage...* le langage a rendu ordinaire l'usage de la synechoque: Mallarmé renverse le procédé et emploie le mot qui désigne le tout (*visage*) pour celui qui désigne la partie (*regards*) ».

silenzio che definirei pre-poetico, precedente il trauma, e un silenzio successivo, metaforico e metonimico di un'assenza, quello che costituisce l'essenza stessa della poesia mallarmeana¹⁴ e ne costruisce la struttura testuale fondandola sulla mancanza (ricordiamo la provvisorietà e in un certo senso l'«inesistenza», per Mallarmé, dei singoli frammenti testuali in quanto «études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre»¹⁵: essi si configurano come autoanalisi circa la possibilità di esistenza del Testo, la loro funzione fondamentale è quella di contribuire a depurare il discorso dai residui personali, troppo soggettivi, nell'ottica finale dell'impersonalità, e il massimo risultato da loro raggiunto — si pensi p. e. al sonetto in x — è l'autorispecchiamento, figura labilissima e transitoria di una presenza insediata momentaneamente sulla continuità dell'assenza). Attraverso la condensazione dei due silenzi, pertinenti a tempi e a valori diversi (infanzia/età adulta, vita/morte), un'eventuale effusione lirica, che sarebbe pertinente alla passeggiata con il personaggio femminile amato, appare bloccata e contenuta all'interno del silenzio posteriore, svuotato a sua volta da ogni tensione di morte in quanto proiettato all'indietro, in un contesto di profondissima, intima comunicazione fra la coppia e il *paysage* che essa attraversa nella sua passeggiata (equivalente ad una attività comparativa fra due bellezze diverse ma omogenee).

In questa prospettiva deve essere situato il falso problema dell'identità della «sorella»¹⁶. La pretesa di dare un nome,

¹⁴ Cfr. G. Posani, *Mallarmé: il tramonto di Dio e il mezzogiorno del Capitale*, cit., pp. 95 e segg..

¹⁵ *Poésies: Bibliographie de l'édition de 1898*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 77.

¹⁶ Mi limito a fornire un inventario delle varie soluzioni dell'«enigma»: Wyzewa = eroina di un romanzo alessandrino; Thibaudet = la lettrice ideale e un'Idea della poesia; Soula = la coscienza del poeta; Nobiling = la coscienza del poeta e tutte le donne da lui cantate; Mauron = Méry Laurent; Wais = la personificazione dell'anima infantile del poeta; Noulet = la pazienza del poeta; Beausire = l'ispirazione del poeta; Chassé = la scienza del poeta; Gengoux = la razza del poeta; Mauron (1950) = Maria; Michaud = Méry Laurent; Austin = l'anima infantile del poeta; Goffin (*Mallarmé vivant*, Paris, Nizet, 1955) = Méry Laurent; Verdin = Polimnia; Boulay = la memoria del poeta; Jourdain = l'anima del poeta; Poulet = un'istanza dell'io sdoppiato; Chadwick = l'iperbole; Dou-

reale o simbolico, alla «sorella» ne enfatizza il ruolo, o meglio enfatizza il ruolo del suo ipotetico significato, facendone il fulcro dell'interpretazione complessiva. È innegabile che la «sorella» detenga un ruolo di primissimo piano all'interno della *Prose* (tutta la mia analisi converge proprio verso questo riconoscimento), ma, qualunque sia il referente storico più o meno verosimile, la sua funzione testuale si affida integralmente al significante che si impone rinviando al tempo primo della sua diacronia, al passato remoto dell'infanzia, in quanto l'esistenza dell'Altra (passato remoto) è affermata dall'io (presente). La soluzione, si pensi alla «lettera rubata», è di una banale evidenza: la «sorella» è la sorella, cioè la Morta.

La «doppia incoscienza» opera un approfondimento del mezzogiorno: la comune assenza di coscienza è designata dal nesso aggettivo + sostantivo, che unifica il soggetto, in un'intimità profondissima, nell'atto stesso in cui enuncia l'annullamento della coscienza (nella strofa precedente un identico nesso, *notre visage*, unificava fisicamente il soggetto)¹⁷. L'assenza di coscienza rinvia ad una situazione di torpore in cui la coppia è immersa nel calore meridiano ed estivo, e nello stesso tempo è priva del supporto vitale della parola. Approfondire il mezzogiorno significa scavare al suo interno una profondità, uno spazio, un aldilà, operazione condotta in virtù di una cessazione della coscienza che non può non richiamarci alla cessazione assoluta della coscienza, alla morte: il mezzogiorno si configura così come un tempo profondo, nel cui interstizio si profila la vicenda della coppia: tenerezza sensuale, immersione nel calore meridiano ed estivo (felice incoscienza!)¹⁸; nello stesso istante, la profondità delinea uno spazio tombale, prefigura un rapporto successivo, una comunicazione instaurata sulla privazione della coscienza (la relazione identificatoria con

chin = l'Immagine del poeta; Cohn = il principio femminile, l'eterno femminile; Dumas = Méry Laurent; Duchesne-Guillemin = l'anima del poeta.

¹⁷ «Nous fûmes deux, et cependant nous composions un seul visage», glossa Poulet (*op. cit.*, p. 435).

¹⁸ In Mallarmé troviamo frequentemente associate al calore estivo e alle pulsioni sensuali immagini acquatiche; basti pensare all'*Après-midi d'un Faune*, e notiamo che il luogo della *Prose* è un'isola.

la Morta) e della felicità dell'incoscienza originaria (l'eden infantile prima della devastazione traumatica). Ancora una volta dietro lo stesso enunciato si profila una duplice situazione: il silenzio di mezzogiorno rappresenta la zona positiva, felicemente edenica, di un silenzio ulteriore connesso alla morte¹⁹.

È l'ère d'autorité a mettersi in agitazione constatando una assenza, un silenzio non assimilabile alle categorie della comunicazione linguistica normale²⁰. L'ère d'autorité è l'epoca fondata sul controllo sociale della parola, autorizzata e autorevole quando il segno è trasparente, quando ogni cosa ha il proprio nome, che ne costituisce la prova di realtà, e parallelamente i singoli significanti si organizzano in un sistema di rimandi puntuali e determinati a precisi significati e a particolari referenti. Controllo sociale della parola vuol dire, in ultima analisi, controllo dei processi di significazione e amministrazione autoritaria dei significati. Resta il non detto, non dicibile e indicibile, il non nominato, non nominabile e innominabile: tutto quello che il processo (ri)produttivo lavorato nella fabbrica dei segni espelle ed esclude privandolo di motivazione. All'ère d'autorité corrisponde, sul versante individuale, l'età adulta, estranea all'incoscienza infantile della coppia. Constatiamo un'altra assenza, un altro silenzio, quello della tromba²¹: la tromba aurea dell'Estate non divulga il nome del luogo per il semplice motivo dell'insussistenza di un nome citabile. Il sito edenico non

¹⁹ Cfr. *L'Après-midi d'un Faune* (in *Œuvres complètes*, cit., p. 53): « Tard succombent au fier silence de midi »; tutto il testo appare permeato dal discorso della morte. Rimando al mio saggio *La carne, la morte e la scrittura: per un'analisi materialista dell'Après-midi d'un Faune*, in « Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese », I, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1980, pp. 147-166.

²⁰ Da notare il soggetto impersonale dell'enunciazione (*on dit*) e la messa in rilievo del suo carattere immotivato (*sans nul motif*).

²¹ Cfr. p.e. « Au son des trompes d'or, aux rires des sultanes » (*La colère d'Allah*, in H. Mondor, *Mallarmé lycéen*, Paris, Gallimard, 1954, p. 137), « O Pan! fais de ma voix la trompette fidèle » (*Pan*, *ibid.*, p. 183), « il offre Ses trompettes d'argent obscur aux vieux sapins! » (*Hérodiade: Ouverture ancienne*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 43), « Selon le souvenir des trompettes, le vieux » (*ibid.*), « Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins » (*Hommage*, *ibid.*, p. 71), « Par une trompe sans vertu » (*A la nue accablante tu*, *ibid.*, p. 76).

ha nome geografico o comunque la sua designazione non sarebbe tale da potersi risolvere nell'emergenza sonora dello squillo. Sappiamo che per Mallarmé è operante una connessione strettissima fra il nome e la tomba su cui si iscrive: il nome è pertinente al discorso della morte e costituisce il supporto della magia evocatoria che tenta, sussurrandolo, di ottenere la resurrezione della Morta²². Il non portare nome della 5a strofa rinvia al prima del portare il nome *Pulchérie* dell'ultima, rientra nell'ambito di un generale tentativo di esorcizzare la morte: il sito senza nome, o in ogni caso senza nome citabile, sfugge alla deperibilità di un codice fondato sull'*auctoritas*²³ referenzialistica, sul primato autorevole dell'esistente, e viene salvaguardato in quanto rifugio potenziale del significante poetico. All'opposto, la presenza di un nome preciso, ancorato alla dimensione specifica e classificatoria dell'atlante, l'avrebbe configurato come luogo predestinato ad accogliere una tomba, affidandolo integralmente ma provvisoriamente alle riserve vitalistiche delle trombe auree dell'Estate, emblema sonoro di un calore solare meridiano agli esatti antipodi dell'atmosfera glaciale e notturna in cui solitamente si attua il discorso poetico mallarmeano nella sua relazione con il discorso della morte.

Questa proiezione all'indietro del silenzio e questa sua vocazione alla totalità significa spezzare le catene della logica temporale sostituendole una procedura tipicamente onirica: il sogno della *Prose* « racconta » questa sovversione del tempo e dello

²² Cfr. p.e. « Un nom! sur un cercueil où je ne puis pleurer! Un nom! qu'effaceront le temps et le lierre! Un nom! couvert de pleurs, demain de poussière » (*Sa fosse est fermée...*, *ibid.*, p. 8), « Le soir à la prière, où manquera sa voix, N'oubliez pas un nom gravé sous une croix! » (*ibid.*), « Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte Le souffle de mon nom murmuré tout un soir » (*Sur les bois oubliés...*, *ibid.*, p. 69), « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos » (*ibid.*, p. 76).

²³ La « version ancienne » dà « L'ère d'infinité »: la spiegazione che ne fornisce Austin (1955), il quale vi scorge una critica dei valori illusori propugnati dalla religione tradizionale, appare convincente. In effetti, non solo l'isola non è dotata di un'esistenza reale negli atlanti, ma l'eden insulare non ha niente a che fare neppure con la fede nell'immortalità dell'anima e con lo spazio paradisiaco prodotto dall'immaginario religioso. Questa critica diretta dell'ideologia religiosa sembra confermare l'antichità della prima stesura di *Prose*.

spazio, questa rottura dell'equilibrio del rimando automatico significante-significato-referente produttrice del testo, situandola, in delicatissima ed emblematica sincronia, all'interno di un microcosmo idillico insieme maturo e infantile (l'incoscienza²⁴ non è solo usufruibile a livello di una connotazione adulta — sensualità estiva connessa all'*ambiance* acquatica — ma ne possiede anche una spiccatamente infantile).

L'universo edenico precedente il trauma, l'isola della *Prose*, si configura dunque come luogo utopico del testo, proprio perché sfugge al repertorio citazionistico del circuito linguistico quotidiano fondato sul rinvio meccanico al referente, sulla coazione a rappresentare, e si trasferisce sul piano del significante poetico, sotto la metafora floreale. Sono le iris stesse, e loro soltanto, a sapere l'esistenza del sito che ne costituisce il suolo, ad attestarne la « realtà ». Si tratta di un'affermazione speculare che esclude qualsiasi prova esterna e in cui l'attestazione della « realtà » del sito coincide con la rivendicazione del suolo in cui affondano le loro radici: ma se molti, cento fiori testimoniano l'esistenza dell'isola, resta da provare l'esistenza dei fiori, e quest'ultima prova si affida, in ultima analisi, esclusivamente al testo. Il discorso poetico emerge come l'unica pratica autenticamente autosufficiente, non sottoposta all'imposizione del criterio di verità, ma ritmata secondo una postulazione assoluta di bellezza verso un progetto di ricostruzione integrale, di alternativa radicale all'esistente: « Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »²⁵. La fertilità floreale del suolo insulare esibisce qualcosa di inquietante, una pluralità quasi eccessiva: la proliferazione del simbolo floreale (femminile)²⁶ denuncia una castrazione²⁷. Sia sul versante femminile

²⁴ Cfr. S. Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, Paris, Gallimard, 1959, p. 277: « il fait de ces chaleurs inconnues, comme aujourd'hui, par lesquelles même entre les persiennes et l'ombre des murs, l'esprit est indistinct comme un aquarium que traversent de vagues nageoires, d'argent jadis ».

²⁵ *Crise de vers*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 368.

²⁶ Cfr. L. Cellier, *Mallarmé et la Morte qui parle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, chap. XI (*La Fleur et l'Étoile*).

²⁷ Cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. III, Torino, Boringhieri, 1967, p. 328: « La comparsa nel sogno, in numero doppio o plurimo, di uno dei più comuni simboli fallici, va considerata come una difesa di fronte alla castrazione »; *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977, p. 96: « La creazione di un simile doppiopione, come difesa dall'annientamento, trova riscontro in quella raffigurazione del linguaggio onirico che ama esprimere l'evidenziazione mediante raddoppiamento o moltiplicazione del simbolo genitale; *La testa di Medusa*, *ibid.*, p. 415: « La regola tecnica secondo cui la moltiplicazione dei simboli del pene significa evirazione, è qui confermata ».

(i fiori associati alla donna), sia sul versante maschile (i fiorifallo), ci troviamo di fronte ad una totale assenza di centralizzazione, simbolica e grammaticale, sessuale in fin dei conti: le iris sono cento, il soggetto dell'incidentale è *ils* (in francese *iris* è maschile), un unico simbolo ricopre proprietà femminili e maschili. Questo spiega la produttività della castrazione: il silenzio della coppia si stabilisce proprio sulla pluralità speculare racchiusa nel cerchio ossessivo della sibilante (*sol des cent iris, son site*): alla perdita del soggetto, del doppio soggetto, allo smarrimento della coscienza del tempo nella profondità stessa dell'ora, immediatamente si connette uno spazio autoriflesso (o meglio, un'entità floreale che prolifera, nel numero preciso di cento esemplari, cosciente di uno spazio di cui costituisce l'unica prova), emblema dell'autonomia della creazione poetica, che espunge l'intrusione del soggetto (v. l'ultima strofa). In altri termini, il soggetto smarrisce il proprio ruolo socialmente stabilito di fondatore del discorso e di controllore della sua veridicità.

L'affermazione che apre la 6a strofa (cfr. *je le maintiens*) rimette in gioco il soggetto, a testimonianza di una realtà precedentemente affidata all'esclusiva prova di verità di un sapere autonomo, non controllabile. Il soggetto (o meglio una semplice particella affermativa: *Oui*) assume su di sé il compito di situare il sito floreale all'interno di un'ottica precisa: non si tratta di un luogo intravisto nel corso di un'attività visionaria, ma il sito senza nome è permeato, attraversato da effettivi, concreti atti di vista. Nella trama onirica della *Prose* l'affermazione recisa ad apertura di strofa sembra quasi voler puntellare con la logica della veglia un sapere incerto fondato sul gioco iperbolico dell'identificazione e dell'immaginazione in-

fantile: l'espansione dei fiori rappresenta un evento autonomo, svincolato da un qualsiasi rapporto con il discorso della coppia, silenziosa non solo perché l'assenza di qualunque manifestazione sonora è perfettamente congruente all'armonia del sito edenico, ma anche perché la qualità e la quantità dell'espansione floreale costituisce un blocco per un'eventuale presa di parola che si configurerebbe come scambio di frasi insignificanti pertinenti alla dimensione infantile di un colloquio di innamorati²⁸. L'opposizione *vue / visions* si prospetta in tutta la sua radicalità nell'assenza di un soggetto degli atti di vista: è l'aria a far circolare sull'isola la *vista*, prima che ne appaia un detentore, colui che vede. Nell'isola felice, non ancora (in apparenza) toccata dal trauma di morte, ma già predestinata a subirne l'evento e già in fondo racchiusa nello spazio claustrale della memoria (v. la strofa), il ritmo onirico diacronia-sincronia che struttura il tempo acronico della *Prose* situa l'espansione floreale, realizzazione dell'iperbole del 1° verso, nello stesso tempo come metafora di una creatività naturale e di una crescita sintomaticamente eccessiva (il sogno sembra confinare con l'incubo, la rivisitazione del paradiso infantile opera come attraverso una lente d'ingrandimento) e metonimia di una scrittura al riparo dalla presenza troppo ingombrante dei dati di natura (gonfiati dal ricordo e dal lirismo della memoria), scrittura che l'esito del *récit*, se si può parlare di esito e non piuttosto di paradossale e delicatissimo punto di equilibrio finale, deferisce integralmente alla parola dell'*enfant*.

Ogni fiore esibisce la propria esistenza peculiare separandosi nettamente dalla dimensione generica e classificatoria del giardino, ed emergendo dall'indistinzione del collettivo si pre-dispone al « dovere »²⁹ dell'esperienza poetica. Ma una doppia

²⁸ Cfr. Littré, s.v. *deviser*: « Aujourd'hui, en un sens plus restreint, et avec l'acception diminutive et familière que prennent souvent les termes archaïques, échanger avec quelqu'un de menus propos ».

²⁹ Cfr. « dans le devoir idéal que nous font les jardins de cet astre » (*Toast funèbre*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 55), in cui ricorre la metafora floreale; e ancora: « c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute — la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime — quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, per-

spia ci avverte delle difficoltà di una procedura di questo genere: in primo luogo, l'avverbio *ordinairement* rinvia a un ordine abituale, banale, che poco ha da spartire con l'eccezionalità dell'esperienza poetica³⁰ connessa al passato³¹; in secondo luogo, l'atteggiamento della « sorella » denuncia una posizione dichiaratamente diversa all'interno della coppia, l'unico *visage* si scinde e lo sguardo si diversifica: di fronte all'esaltazione dell'io, assai simile all'*extase* cui abdiccherà l'*enfant* nella penultima strofa, che si lascia impressionare dall'espansione dei fiori e dalla loro predisposizione singolare all'operare poetico nel proporsi come emblemi, materiali già organizzati e dotati di autonomia concettuale (in un nesso strettissimo *désir*, *Idées: des iridées*)³², il sorriso della « sorella » stabilisce una distanzia-

mettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude) » (*Villiers de l'Isle-Adam*, *ibid.*, p. 481).

³⁰ Cfr. « Évanouir du songe ordinaire de dos » (*L'Après-midi d'un Faune*, *ibid.*, p. 51) e, al contrario, *triomphalement* della Iª strofa.

³¹ Quale viene evocata nella strofa successiva da *gloire*, termine inizialmente in rapporto con il passato religioso (cfr. A. Ayda, *Le drame intérieur de Mallarmé ou l'origine des symboles mallarméens*, Istanbul, Éditions « La Turquie Moderne », 1955, p. 103) che si trasferisce nel contesto dell'attività poetica (cfr. p.e. « Si ce n'est que la gloire ardente du métier » (*Toast funèbre*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 54), e da *désir*, che ugualmente denuncia nell'aggettivo preposto una durata che lo annette al passato (cfr. « Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres », *Quand l'ombre...*, *ibid.*, p. 67).

³² Questo è solo uno specimene della « straordinaria ricchezza delle rime » di *Prose*, della sua ampia « iperbolica » estensione dell'omofonia che fa scaturire il senso della coagulazione e dalla circolazione di un medesimo materiale sonoro, la diversità dalla somiglianza e dall'identità. Basterebbe la densità della coincidenza speculare *désir*, *Idées = des iridées*, nonché la portata profondamente simbolica dell'apposizione (ancora più marcata nella « version ancienne »: « Obsession! Désir, idées »), a mettere decisamente in causa la confutazione idealistica con cui la Noullet pretende di rimuovere il discorso psicanalitico dal testo mallarmeano: « En outre, le mot Idées, à ce point mis en relief, (l'apposition, une fois de plus précédant le nom apposé) implique et avoue la nature intellectuelle et consciente de l'inspiration. A lui seul, il refute toute explication psychanalytique de l'œuvre mallarméenne » (*op. cit.*, p. 123). Accanto alla spiegazione di Mauron, *Introduction à la Psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1968, p. 157, n. 1 (« Est-il utile de rappeler que les proses furent précisément ces pièces religieuses de la décadence, qui virent l'introduction de la rime dans le vers latin. La *Prose pour des Esseintes* est ainsi nommée à cause de l'extraordinaire richesse des rimes, dont chacune est, en vérité, un jeu de mots (« Gloire du long désir,

zione, un'ironia, che fungono da correttivo all'iniziale entusiasmo dell'io e indicano il percorso della pratica poetica, allontanandola dal *leurre* di una natura sia pure iperbolica. Ecco quindi che ora l'io dedica la propria quotidiana occupazione poetica alla comprensione del segno emesso dalla « sorella », all'auscultazione del muto messaggio del suo sorriso (*antique soïn* rappresenta la paziente pratica, quale è enunciata nella 2a strofa, tesa alla realizzazione del *long désir*).

L'*Esprit de litige* si innesta su questa discrepanza, su questa contraddizione della coppia (esaltazione vs sorriso ironico) che ne divarica i termini impedendo una fissazione, una stasi. Ma la contraddizione che attraversa la coppia non si riferisce alla messa in dubbio dell'esistenza del paese, bensì solo all'eccessiva grandezza dei gigli, per l'esattezza dei loro steli. Il verbo *grandissait* indica una situazione dinamica, in movimento, i gigli sono presentati nel momento enigmatico della loro crescita visibile; questa crescita miracolosa, eccezionale, che contravviene alla lenta diacronia della crescita normale, empirica (che passa inosservata per la sua gradualità), ostentando un simultaneo ingrandimento, denuncia chiaramente il suo carattere onirico, quasi da incubo, e infatti entra in conflitto con la ragione da cui esorbita. Gli steli che si innalzano eccessivamente (rispetto, s'intende, ad una certa logica razionale) rinviano alla dimensione simbolica del giglio, pertinente in Mallarmé al passato e alla morte³³; e se la crescita iperbolica degli steli enuncia

Idées — [...] la famille des iridées »), non mi sembra infondato supporre un'intenzione ironica, un uso antifrastico del termine « Prosa » per designare quella che per eccellenza è « Poesia ».

³³ Ricordiamo il sogno regressivo dell'*Après-midi d'un Faune*: « Alors m'éveillerai-je à la ferveur première, Droit et seul, sous un flot antique de lumière, Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité » (in *Œuvres complètes*, cit., p. 51). E una rapida incursione nel verziere mallarmeano ci permette di raccogliere un ricco bouquet: « Cueillons les astres, lys que donne Dieu pour faire aux morts leur couronne! » (*Viens!*, in H. Mondor, *Mallarmé lycéen*, cit., p. 130), « Comme un lys qu'on effeuille et qu'on jette à l'écume » (*La colère d'Allah*, *ibid.*, p. 138), « La rose aime le lys, tous deux aiment Mignonne » (*Billet du matin*, *ibid.*, p. 142), « Des baisers et des lys! » (*Les trois!*, *ibid.*, p. 143), « De cercueils pleins de lys, de pleurs! » (*Les cloches des morts*, *ibid.*, p. 175), « Ton lys prend l'or du ciel avant que tu le cueilles! » (*Sa fosse est creusée!*..., in *Œuvres complètes*, cit., p. 5), « Loin,

un'ipotesi fallica, questa viene subito smentita dalla doppia castrazione della loro pluralità e della loro portata simbolica in quanto gigli³⁴: mentre il sogno regressivo dell'*Après-midi* prospetta un'integrazione perfettamente riuscita all'insegna della fusione nella calda luce del passato, qui non c'è ricomposizione possibile, solo la memoria di fiori edenici esposti già al confronto conflittuale con la ragione. Sembra essere un carattere costante della *Prose* questa compresenza del paradiso perduto infantile e dell'essere adulto, del sapere adulto, questa totale mancanza di « ingenuità » che culminerà nella penultima strofa. Al di sotto dell'opposizione fra i tempi verbali (passato remoto, imperfetto / presente) si profila un tempo sostanzialmente indistinto, quello che ho già avuto modo di definire il « tempo acronico » della *Prose*, dominata da una logica temporale di tipo onirico.

L'esistenza dell'isola, dopo la prova interna delle iris che conoscono il proprio terreno, ne offre una esterna, negativa questa, pertinente alla nozione stessa di isola: l'onda che, nell'atto stesso in cui si ritrae, denuncia uno spazio, enuncia la presenza di un luogo, nega invece l'esistenza del sito insulare, avvalendosi di una doppia testimonianza: quella della carta geografica, che costituisce il supporto « cartaceo » dell'esistenza empirica dell'isola in quanto luogo reperibile all'interno dell'atlante — quella del cielo, di tutto il cielo nelle proporzioni infinite dell'universo, sotto la cui volta l'isola, se realmente esistente, deve necessariamente situarsi (e, di conseguenza, il

derrière les flots, rêvant au lys glacé » (*Sa fosse est fermée...*, *ibid.*, p. 9), « Comme un jeune lys croît à l'ombre d'un grand chêne » (*La prière d'une mère*, *ibid.*, p. 11), « Reçois nos lys, fleurs de l'enfance! » (*ibid.*, p. 13), « Et tu fis la blancheur sanglotante des lys » (*Les fleurs*, *ibid.*, p. 34), « (...) et j'effeuille, (...) Les pâles lys qui sont en moi, (...) » (*Hérodiade: Scène*, *ibid.*, p. 44), « Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom » (*Toast funèbre*, *ibid.*, p. 55), « un hymne élané mystiquement comme un lis » (*Symphonie littéraire*, *ibid.*, p. 264).

³⁴ Assistiamo, all'interno di tutto il simbolismo floreale della *Prose*, alla dialettica del fallo: la proliferazione delle iris, nel momento stesso in cui denuncia una castrazione, ne fa il supporto del sapere poetico — l'emergenza fallica dei gigli, oltre la doppia castrazione rilevata, si situa iperbolicamente al di là del discorso della logica razionale — il gladiolo troppo grande, infine, viene espunto insieme alla prospettiva sepolcrale negata dall'esorcismo prolettico dell'*enfant*.

suo nome essere citato dai raggi sonori dell'Estate). Occorre notare, in questo contesto, l'assenza di un soggetto che si costituisca sulla sostanza grammaticale del *je*, e che si stabilisce invece dapprima intorno all'astratto *étonnement* (aggettivo possessivo + aggettivo qualificativo + sostantivo; cfr. *notre double Inconscience*) per disperdersi poi nei singoli atti di movimento la cui somma è rappresentata dalla passeggiata (*mes pas* = aggettivo possessivo + sostantivo, a cui corrispondono gli *chemins* della strofa successiva). Lo stupore del soggetto si riferisce, nell'aggettivo che lo precede (*jeune*), a un tempo anteriore, perfettamente adeguato alla sua identificazione con l'*enfant* della penultima strofa: lo stupore giovanile dell'io di fronte all'incessante citare a testimonianza da parte dell'onda che, a sua volta, ne è diretta testimone, conferme esterne (il cielo, la carta) a negazione dell'eden insulare cumula in un unico tempo il presente e il passato, come unico è il silenzio della coppia (*A cette heure où nous nous taisons — Sans que nous en devisions*), come unica infine è la coppia stessa, pur nella sua diacronia interna (presente vs passato) ed esterna (rapporto con la donna viva vs relazione simbolica con la Morta). Alla qualità astratta dell'*étonnement* corrisponde analoga qualità dell'*ampleur*: l'eccessiva grandezza dei fiori ne rivelerebbe in definitiva l'inesistenza, e di conseguenza l'inesistenza dell'isola, e questo proprio mentre il soggetto si stupisce di una concreta e assurda testimonianza di inesistenza proprio da parte dell'onda che dovrebbe provare il contrario. La stessa incessante manifestazione sonora, quella dell'onda che si ritrae dalla riva (definendo e smentendo nello stesso tempo i contorni dell'isola), considerata dal punto di vista della riva si trasforma in un lamento monotono centrato sull'enfatica produzione floreale dell'isola, sull'impossibile esistenza di un microcosmo edenico dotato di una tanto iperbolica fioritura.

Dietro il pianto³⁵, dietro il ritmo monotono³⁶ di un *jeu*

³⁵ Cfr., nel sonetto in x, « Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx » (*ibid.*, p. 68), e, in *Toast funèbre*, « J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme » (*ibid.*, p. 54).

³⁶ Cfr., nell'*Après-midi d'un Faune*, « Une sonore, vaine et monotone ligne » (*ibid.*, p. 51); e ancora: « Brouillards, montez! Versez vos cendres monotones »

in Mallarmé fortemente connotato come pertinente al discorso poetico³⁷, si profila l'ipotesi rifiutata di una poesia fondata sull'espansione lirica della memoria soggettiva, dominata a sua volta dall'iperbole di un passato ingombrante. Ma l'esperienza poetica non deve lasciarsi condizionare dal problema della « realtà », dell'esistenza effettiva dei fiori, ingigantiti dal ricordo o dall'incubo, e dell'isola, deve invece procedere in piena autonomia e sovranità. Una letteratura sottoposta alla prova di una verità esterna al suo farsi si prospetta come monotona e menzognera: i fiori, troppo grandi ma solo per la ragione, l'isola, la cui esistenza è messa in dubbio ma solo per la sua assenza di nome, hanno avuto luogo; ora, il « dovere » della letteratura non è quello di certificarne la « realtà » in conflitto con i dubbi connessi all'ordine razionale, e neppure quello di rimpiangerne l'esistenza irrecuperabilmente e irrimediabilmente passata, entrambe funzioni ancillari, ma quello di procedere risolutamente alla creazione.

Nell'identificazione infantile totale di Mallarmé con la Morta è l'*enfant* stessa³⁸ ad abbandonare l'*extase*³⁹ (cfr. *s'exal-*

(*L'Azur*, *ibid.*, p. 37), « Je me crois seule en ma monotone patrie » (*Hérodiade: Scène*, *ibid.*, p. 48), « Toute notre native amitié monotone » (*Dame sans trop d'ardeur...*, *ibid.*, p. 60), « Qui criait monotonement » (*Au seul souci de voyager*, *ibid.*, p. 72), « Monotone littérature » (*Vers de circonstance*, *ibid.*, p. 119), « dans cette monotonie voilée » (*Les poèmes d'Edgar Poe: Les cloches*, *ibid.*, p. 205), « l'existence simple ou monotone d'homme de lettres » (*Les poèmes d'Edgar Poe: Scolies*, *ibid.*, p. 227), « quelque pas monotone de salons » (*Le Genre ou des modernes*, *ibid.*, p. 314), « Excepté la monotonie » (*L'Action restreinte*, *ibid.*, p. 369), « imposant à l'organisme, complexe, requis par la littérature, au divin bouquin, une monotonie » (*Le Livre, instrument spirituel*, *ibid.*, p. 381), « la monotonie de voies » (*Bucolique*, *ibid.*, p. 402).

³⁷ Cfr. p.e. « Dans le doute du Jeu suprême » (*Une dentelle s'abolit*, *ibid.*, p. 74), « la Poésie, ses jeux sublimes » (*Solennité*, *ibid.*, p. 330), « selon le jeu de la parole » (*Crise de vers*, *ibid.*, p. 368), « le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence » (*Autobiographie*, *ibid.*, p. 663), « ce jeu insensé d'écrire » (*Villiers de l'Isle-Adam*, *ibid.*, p. 481); e cfr. « Notre si vieil ébat triomphal du grimoire » (*Hommage*, *ibid.*, p. 71).

³⁸ Il testo definitivo rovescia l'indicazione cronologica della copia Gualdo, che attribuisce all'*extase* una collocazione terminale, ignorando l'*enfant* e aggiungendo una connotazione di « gravità » alla saggezza della « sorella » (« Ce fut de la finale extase Le sens, quand, grave et par chemin »).

³⁹ Cfr. p.e. « et le séraphin extatique qui était sculpté sur le portail » (*Ce que*

tait), lo stato paradisiaco che è proprio dell'universo edenico non ancora scosso dal trauma (e lo fa, notiamolo, al presente): rivendicazione di autonomia che fa sì che l'intervento divino nefasto sia preceduto e nello stesso tempo esorcizzato, negato dal soggetto del discorso poetico⁴⁰. Soggetto femminile: è la Morta stessa a prendere la parola, a esibire il proprio sapere (anticipazione⁴¹ di un sapere e di un potere adulti, quelli della poesia) e a pronunciare il nome che si incide sulle eterne pergamene, il nome della resurrezione (*Anastase!*). L'operazione poetica si configura, dunque: *a*) come spontanea rinuncia a un trono e come contemporanea designazione di un successore⁴²

disaient les Trois Cigognes, in H. Mondor, *Mallarmé lycéen*, cit., p. 343), « Là, ma sainte, enivré de parfums extatiques » (*L'enfant prodigue*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 15), « Extase des regards, scintillement des nimbés! » (*Les fleurs*, *ibid.*, p. 34), « De qui l'extase pure est de peindre la fin » (*Las de l'amer repos...*, *ibid.*, p. 36), « Et tous mes jours sont des extases » (*Les poèmes d'Edgar Poe: A quel-qu'un au paradis*, *ibid.*, p. 199), « Les célestes extases d'en haut » (*Les poèmes d'Edgar Poe: Israfel*, *ibid.*, p. 215), « à considérer, extasié, le fond de la somptueuse allée » (*Les poèmes d'Edgar Poe: A M.L.S.*, *ibid.*, p. 218), « non que je me plaise dans une extase voisine de la passivité » (*Symphonie littéraire*, *ibid.*, p. 262), « des anges blancs comme des hosties chantent leur extase » (*ibid.*, p. 264), « et j'ai l'extase radieuse de la Muse! » (*ibid.*), « La grande lyre s'extasie dans ses mains augustes » (*ibid.*, p. 265), « une extase d'or [= sa chevelure] » (*Le Phénomène futur*, *ibid.*, p. 269), « le sens de nos extases et triomphes entonnés à l'orchestre » (*Crayonné au théâtre*, *ibid.*, p. 296), « à cette espèce d'extatique impuissance à disparaître » (*Ballets*, *ibid.*, p. 305), « en l'absence de tout fonctionnement de majesté et d'extase » (*Le Genre ou des modernes*, *ibid.*, p. 314), « avant de s'y déverser extasiées et pacifiées » (*De même*, *ibid.*, p. 396), « une bouche noyée, elle-même, en l'extase » (*Contes indiens*, *ibid.*, pp. 592-593).

⁴⁰ Analogamente, nell'*Ouverture ancienne*, Hérodiate precede l'assalto divino.

⁴¹ Il sapere infantile dell'*enfant (docte déjà)* brucia i tempi lunghi dell'accumulazione paziente della scienza quale viene prospettata dalla 2a strofa secondo la dimensione dell'atlante (l'isola), dell'erbario (i fiori) e del rituale che è, nella sua qualità di raccolta di testi religiosi, il libro stesso in cui confluisce la *Prose* come inno (cfr. Littré, s.v. *prose*: « 2^o Terme d'Église. Hymne latine rimée que l'on chante à la messe immédiatement avant l'Évangile dans les grandes solennités, ainsi dite parce qu'on y observe seulement le nombre des syllabes, sans avoir égard à la quantité prosodique. La prose des morts » — varrà la pena sottolineare quest'ultimo riferimento! —). Ricordiamo la « patience d'alchimiste » della lettera autobiografica a Verlaine del 16 novembre 1885 (*ibid.*, p. 662).

⁴² Storicamente, Anastasio I (491-518) non succede direttamente a Pulcheria (450).

(in altri termini, all'« estasi » che definisce il tempo precedente il trauma succede la pratica poetica) — *b*) come enunciazione di un'unica parola, la parola della resurrezione, affidata all'eternità delle pergamene (che è poi non tanto una parola quanto una metaparola: non designa qualcosa, ma un'operazione linguistica). Nella sua dimensione tutta terrestre la pratica poetica assume gli stessi connotati regali propri del « Re dei cieli » (in quanto abdicazione = abbandono del potere supremo)⁴³ e qualifica emblematicamente il proprio intervento verbale come enunciazione di un solo nome proprio, significativo nella sua unicità, eloquente e per così dire « silenzioso » nel suo isolamento esclamativo (cfr. *Hyperbole!*). *Anastase!* significa la resurrezione, tanto più straordinaria in quanto, come emerge dalla strofa finale, precede la morte stessa, l'ipotesi stessa del sepolcro. Si tratta, quindi, di una resurrezione che ben si adatta al flusso di un discorso, quello di *Prose*, decisamente onirico, poiché sconvolge la logica della veglia che vuole che la resurrezione sia preceduta dalla morte e che non possa darsi resurrezione senza che ci sia stata morte. In questo modo la resurrezione poetica assume dimensione assoluta, iperbolica, e finalmente ora l'iperbole può innalzarsi!, in quanto rappresenta l'esito diretto dell'abdicazione della fanciulla, coinvolgendola immediatamente nell'eternità, un'eternità che non ha nulla di metafisico ma è l'inalterabile durata dei titoli di nobiltà della poesia, e negando la realtà della morte. La pergamena (*parchemin*) coagula in sé, nella sua modesta superficie, la pluralità delle vie e dei territori (*par chemins*): nella rima stessa si attua questa unificazione e questo restringimento che è l'emblema stesso dell'attività poetica come « explication orphique de la Terre »⁴⁴: in altri termini ricostruzione integrale della Natura « première en date »⁴⁵.

Se la resurrezione di *Prose* appare spiegabile solo all'interno di un discorso onirico, un evento di portata notevolissima coinvolge la struttura stessa di questo discorso, il suo soggetto fem-

⁴³ Cfr. Littré, s.v. *abdiquer*: « 1^o Abandonner le pouvoir suprême, de hautes fonctions. Dioclétien abdiqua l'empire. Abdiquer le consulat ».

⁴⁴ *Autobiographie*, *ibid.*, p. 663.

⁴⁵ *Bucolique*, *ibid.*, p. 402.

minile: è la Morta (o meglio la Morta prima di essere tale, se ha un senso l'uso di *prima* all'interno di una sovversione radicale del tempo), che dice la parola magica della propria resurrezione ed esorcizza (v. strofa finale) la mortalità della propria bellezza. Questa presa di parola da parte del soggetto femminile, dell'Altra in cui Mallarmé si identifica, da un lato ci richiama in qualche modo all'esito del sonetto in x (la scrittura della Morta si iscrive nello specchio), ma si colloca in un'ottica in cui, oniricamente, il diniego della realtà è molto più radicale; e al tempo stesso è molto accentuato il carattere terrestre del discorso poetico, nel sonetto in x affidato in ultima analisi ad una metafora celeste, al significante della costellazione: qui non è il cielo, racchiuso nella superficie dello specchio, a proporsi come la pagina di un'istantanea scrittura astrale, ma sono le pergamene, eterne, a racchiudere le vie terrene.

L'ultima strofa concreta l'ipotesi di una resurrezione che preceda il sepolcro: il nome della resurrezione (*Anastase*) precede quello della bellezza (*Pulchérie*). Quale significato detiene il riso del sepolcro, perché il sepolcro riderebbe? Dietro il sepolcro si delinea il Dio crudele che nella realtà biografica di Mallarmé ha bloccato il circuito celeste dell'estasi (abdicare all'estasi significa precedere l'imposizione dall'esterno del trauma, l'essere detronizzato dall'universo edenico attraverso l'irruzione dell'esperienza di morte), il Dio che ride della morte umana e del suo retaggio di lacrime⁴⁶. Il clima, il paese, sarebbe l'avo del sepolcro, in altri termini esisterebbe un rapporto di causa-effetto obbligato, sotto la specie del rapporto coatto di generazione, di filiazione, fra l'eventuale sede del sepolcro e il sepolcro stesso: ma l'assenza di nome della 5a strofa ha come rilevante corollario la possibilità di precedere l'incisione del nome significante la bellezza sulla lastra tombale. Non solo: il *mais*, utilizzato di frequente da Mallarmé (p.e. nel sonetto in x) per introdurre una correzione, per predisporre un muta-

⁴⁶ Cfr. « Oh, pour faire, Seigneur, un seul de tes sourires Combien faut-il donc de nos pleurs! » (*Sa fosse est creusée!...*, *ibid.*, p. 6), « Et quand je pleure, ô Dieu, tu ris dans la fumée Qu'exhale en blancs flocons du ciel l'urne embaumée! Tu ris!... et comme toi rit l'heureux univers » (*Sa fosse est fermée...*, *ibid.*, p. 9).

mento di rotta, aveva immesso nel discorso di *Prose*, dopo l'ingenua esaltazione dell'io, il sorriso scettico della « sorella », un atteggiamento di ironia e di distanziamento che, se da un lato lascia fuori discussione, impregiudicata, l'esistenza dell'isola e del suo contenuto floreale, dall'altro la precede rendendola un falso problema, dal momento che in ogni caso conseguenza ineliminabile, destino ineluttabile dell'isola sarebbe un sepolcro.

La rima *aïeul: glaïeul* suggerisce un rapporto stretto fra la struttura della relazione *climat-sépulcre* e l'eccessiva grandezza del gladiolo: se il sepolcro discende dal luogo, che ne costituisce il passato, il nome inciso sulla pietra tombale rappresenterebbe l'occasione specifica di riso da parte del sepolcro. Certo, perché la Bellezza si dimostrerebbe effimera, insidiata dalla morte e perciò palesemente non eterna, irrisorio oggetto di riso, ma anche perché occultata dalla presenza eccessivamente ingombrante (un'altra iperbole!) del gladiolo. Se *Pulchérie*, nome proprio, designa nel contempo la bellezza della creatura femminile (la Morta) e la Bellezza della creazione poetica che le è profondamente connessa, il suo occultamento è, o meglio potrebbe essere, opera di un fiore che sembra rappresentare insieme un risultato concreto (troppo concreto, in quanto presente) della creazione poetica e un *io*, materializzazione separata del membro maschile della dialettica identificatoria (a *trop grand* corrisponde *grandissait trop*). Il gladiolo si prospetta, nella sua unicità esattamente opposta alla pluralità delle iris, come un fiore maschile, iperbole fallica che è nello stesso tempo immagine cristallizzata dell'appannamento dell'opera da parte del soggetto (dell'eccessiva intrusione dell'autore), ipotesi postuma consolatoria del fiore sulla tomba, e rottura dell'identificazione, coscienza separata di un progetto creativo accentuatamente maschile e analogo appannamento del polo femminile intorno al quale ruota il meccanismo dell'identificazione. Ma la fanciulla (e notiamo che la nozione di piccolezza compresa in *enfant* si oppone all'idea di grandezza di *trop grand*) ha preceduto quest'enfasi, questa cancellazione della Bellezza da parte dell'emergenza turgida del fiore⁴⁷, situandola al riparo me-

⁴⁷ Schematizzando: il nome proprio maschile (*Anastase*) è enunciato dalla fanciulla, cioè: il nome dell'imperatore (= la Resurrezione, il potere della Resur-

dianche la negazione della morte o, più precisamente, mediante una formazione di compromesso compatibile soltanto con l'onirismo di un testo straordinariamente dominato dal sogno, che la fa precedere dalla resurrezione, che antepone al luogo sepolcrale, emblema di caducità, l'eternità del discorso poetico, la solida consistenza delle carte della poesia.

Con questo rovesciamento dell'*iter* normale la negazione della morte diventa ancora più radicale, e più radicale l'ipotesi di un discorso poetico che elude ed elide i propri oggetti in nome dell'assoluta preminenza della tecnica. Assistiamo, in *Prose*, all'irruzione della Morta e del suo discorso in conflitto con il significante religioso (*extase*) e con il significante maschile (*glāieul*): di fronte al Creatore e al creatore la Morta prende la parola e magicamente si fa soggetto autonomo della scrittura. La *Prose* si conclude così, straordinario inno d'amore supremamente intellettuale in cui l'oggetto d'amore infantile, l'Altra, sfugge al vano rituale dell'omaggio floreale *post mortem* e parla, costruendo lo spazio della propria parola al di qua della sua stessa morte: spazio onirico, paradossale, in cui l'estasi, la condizione celestiale dell'universo edenico prima del trauma, volontariamente si abolisce, si prolunga e si condensa nel sapere adulto, nelle pergamene terrestri della poesia.

Giampiero Posani

rezione) è nominato (detto, designato come successore) dalla fanciulla; il nome proprio femminile (*Pulchérie*) sarebbe occultato dal gladiolo, cioè: il nome dell'imperatrice (= la Bellezza, il potere della Bellezza) sarebbe messo a tacere dal gladiolo.

FUNZIONE E SIGNIFICATO DEL FIUME NE 'EL JARAMA' DI RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

Come è noto, dopo aver pubblicato *El Jarama*¹, Rafael Sánchez Ferlosio abbandonò l'attività letteraria per dedicarsi esclusivamente a ricerche linguistiche; ma anche se non è possibile verificare dove il cammino intrapreso avrebbe condotto l'autore, certamente *El Jarama* rimane una delle opere più interessanti della narrativa spagnola contemporanea.

La critica non fu sempre benevola nei confronti del capolavoro di Ferlosio; ad esempio, J. L. Alborg² lo definì una «epopeya de la vulgaridad», affermando che la morte della ragazza annegata nel fiume era soltanto un pretesto per spezzare la monotonia del racconto. Senza dubbio, l'apparente banalità dell'argomento e l'assoluto predominio del dialogo sulla narrazione sconcertarono non poco i critici contemporanei, anche se alcuni videro proprio nell'attenzione ai fatti più insignificanti della vita quotidiana il merito principale del romanzo. *El Jarama* fu giudicato uno degli esempi più compiuti di «oggettivismo», tecnica narrativa ispirata dal *Nouveau Roman* francese, che concepisce il romanzo come resoconto fedele della realtà oggettiva, del tutto privo di commento da parte dell'autore. Dal *behaviorismo* americano la narrativa «oggettivista» deriva il presupposto che l'esame del comportamento e non l'analisi psicologica sia la strada per capire l'individuo. Lo scrittore è una macchina da presa: riprende le parole e i gesti dei personaggi, e li presenta al lettore dandogli l'illusione di assistere personalmente ai fatti narrati³.

¹ Barcelona, Destino, 1956.

² *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 305-320.

³ Per una definizione di «letteratura oggettiva» si veda R. Barthes, *Saggi critici*. Torino, Einaudi, 1966.

Nel romanzo di Ferlosio alcuni critici⁴ rilevarono solo l'accurata riproduzione di un frammento di realtà; altri invece⁵ vi scorsero una notevole molteplicità di significati, trasmessi mediante un linguaggio elaborato, a tratti addirittura poetico.

A distanza di anni un'analisi anche sommaria del materiale linguistico di cui si compone il romanzo rivela la presenza di un artista consapevole della propria arte, che utilizzò in grande misura frasi fatte, proverbi ed espressioni ricorrenti nella conversazione quotidiana ma reinventandoli e caricandoli di una valenza connotativa funzionale all'economia del romanzo; di conseguenza, anche se il rapporto discorso-intreccio⁶ si risolve a netto favore del primo, il testo risulta molto più complesso di quanto non porti a credere l'esilità della trama. Spetta al lettore il compito di decifrare questa complessità, intervenendo attivamente sul testo per dipanare la matassa di episodi che lo costituisce e ricondurli alla tematica che li sottende⁷. L'operazione della lettura è quindi di fondamentale importanza, ed è «orientata»⁸ da un gran numero di indizi e segnali operanti nel testo, organizzati secondo una rete di interrelazioni che ne costituisce la struttura.

⁴ Si veda, per es., F. Quiñones, «*El Jarama*» de R. Sánchez Ferlosio, in «*Cuadernos Hispanoamericanos*», Madrid, num. 80, agosto 1956, pp. 138-142; L. Jiménez Martos, «*El tiempo* y «*El Jarama*», in «*Cuadernos Hispanoamericanos*», Madrid, num. 201, sett. 1966, pp. 801-808 e J. Berraquero, «*Los objetos*», in «*Cuadernos Hispanoamericanos*», Madrid, num. 263-264, maggio-giugno 1972.

⁵ Si veda, per es., J. M. Castellet, «*Notas para la iniciación a la lectura de «El Jarama»*», in «*Papeles de son Armadans*», Palma de Mallorca, num. 2, maggio 1956, pp. 205-217; E. García de Nora, «*La novela española contemporánea (1927-1960)*», vol. II, Madrid, Gredos, 1962; e soprattutto E. C. Riley, «*Sobre el arte de R. Sánchez Ferlosio. - Aspectos de «El Jarama»*», in «*Filología*», Buenos Aires, IX, 1963, pp. 201-221.

⁶ Questa dicotomia riprende la distinzione fra *intreccio* e *fabula* dei formalisti russi, quella tra *discours* e *histoire* di Todorov, tra *récit racontant* e *récit raconté* di Brémond, impiegate per mettere in rilievo i due aspetti fondamentali della narrazione, il significante e il significato. A tale proposito si veda C. Segre, «*Le strutture e il tempo*», Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-4.

⁷ Sul ruolo del lettore nella narrativa moderna, cfr. di J. M. Castellet, «*La hora del lector*», Barcelona, Seix-Barral, 1957.

⁸ Cfr. C. Segre, *op. cit.*, p. 31.

1. *Struttura formale e andamento del discorso.* — La coerenza interna dell'opera di Ferlosio è sottolineata in primo luogo dalla struttura formale che la costituisce. Il romanzo si apre con la descrizione, tratta da un testo di geografia, del corso del fiume Jarama; all'altezza del ponte Viveros, a 16 km da Madrid sulla strada Aragón-Cataluña, la descrizione si interrompe, e la frase: «¿Me dejas que *descorra la cortina?*»⁹ introduce una narrazione interrotta solo da asterischi e conclusa da un'azione perfettamente speculare alla prima, cioè quella dell'oste che chiude la porta della taverna; riprende poi il discorso iniziale dal punto in cui era stato interrotto, fino al ricongiungimento del fiume con il mare. Sul piano formale, quindi, l'azione del romanzo si configura come una lunga parentesi nella descrizione del corso di un fiume; e la mancanza della partizione tradizionale in capitoli sottolinea il proposito di non spezzare la continuità del discorso.

Sul piano linguistico l'uso preponderante dell'imperfetto contribuisce a creare un andamento ritmico per così dire «fluviale», stabilendo quindi un'identità tra fiume e narrazione: il discorso scorre come le acque del fiume, la narrazione coincide con lo scorrere del fiume.

L'importanza del linguaggio come protagonista del *Jarama* è stata più volte sottolineata¹⁰. Effettivamente, benché si possa stabilire una fitta rete di collegamenti tra i vari episodi, rimangono degli spezzoni di discorso inequivocabilmente «banali»; ma questi «vuoti» semantici sono riempiti dal prepotente affermarsi del linguaggio, il cui flusso non si arresta mai, e si modula in vari registri narrativi, dal realistico al poetico, articolandosi in vari codici linguistici (il gergo dei ragazzi di Madrid, il linguaggio della pubblica amministrazione ecc.) e in varie realizzazioni fonetiche individuali (l'accento straniero di Schneider, quello catalano di Nineta, la difettosa dizione di Macario ecc.). In ogni caso, viene lasciato ampio spazio alle parole dei personaggi: la narrazione mimetica prevale infatti su quella diegetica in un rapporto di 3 a 1.

⁹ R. Sánchez Ferlosio, «*El Jarama*», Barcelona, Destino, 1973, p. 7.

¹⁰ Cfr. p. es., R. Gullón, «*Recapitulación de «El Jarama»*», in «*Hispanic Review*», Philadelphia, University of Pennsylvania, vol. 43, num. I, inverno 1975, pp. 1-23.

2. *Sviluppo diacronico e sviluppo sincronico della narrazione.* — Sul piano dell'intreccio possiamo individuare due principali linee di sviluppo della narrazione: una linea diacronica (temporale) e una linea sincronica (spaziale). Lo sviluppo diacronico è scandito dai ritmi circadiani, ossia dal susseguirsi dei vari momenti di una giornata, determinati non solo mediante indicazioni precise dell'ora, ma soprattutto mediante riferimenti al calore del sole, all'intensità della luce, alla lunghezza delle ombre ecc.

Lo sviluppo sincronico si articola su un'opposizione fondamentale fra la taverna e il fiume, o meglio le rive del fiume. La taverna, a sua volta, si divide in locale e giardino.

Per quanto riguarda il fiume (inteso qui come luogo della narrazione), esso viene denotato referenzialmente come il tratto del suo corso vicino al ponte Viveros, che si vede in lontananza. Un'isola con degli alberi, una diga e un altro ponte denotano il luogo privilegiato dall'occhio dell'autore; solo a volte lo sguardo si sposta un po' più in là lungo la riva del fiume, oppure verso il sentiero che porta dalla taverna di Mauricio al fiume, o verso la stazione e il passaggio a livello. Raramente l'azione si allontana da questi luoghi fondamentali (viaggio del giudice; viaggio di Carmen e Santos fino a Madrid). Una serie di procedimenti tecnici di vario genere stabilisce rapporti di simultaneità tra i diversi luoghi della narrazione; rimandiamo, per uno studio particolareggiato di questi legami strutturali, all'analisi fatta da D. Villanueva¹¹. Rimane comunque evidente che mentre sul piano temporale assistiamo a uno sviluppo progressivo da un momento iniziale (il mattino) a un momento finale (la notte), sul piano spaziale ci troviamo di fronte all'opposizione tra due luoghi presentati tuttavia come simultanei, senza che vi sia (unica eccezione il viaggio di Carmen e Santos) un'effettiva possibilità di uscire dall'ambito ristretto in cui si svolge l'azione. I movimenti dei personaggi tendono sempre a ripercorrere gli stessi tragitti; quella di Fernando e Mely, ad esempio, è una breve passeggiata: i due tornano presto sui loro passi.

¹¹ « *El Jarama* » de R. Sánchez Ferlosio: su estructura y significado, Universidad de Santiago de Compostela, 1973.

3. *Denotazione e connotazione dei personaggi.* — Progressione temporale e simultaneità spaziale: tra questi due poli si inseriscono i vari episodi e i numerosi personaggi. Indubbiamente, più che personaggi, alcuni sono semplici comparse; altri sono meglio delineati, ma in ogni caso nessuno si staglia decisamente al di sopra degli altri. Possiamo studiarli, come ha fatto Buckley¹², in quanto gruppi sociali, oppure possiamo esaminarli in base alla funzione che assumono all'interno del romanzo, tenendo presente la lezione di Propp¹³. In ogni caso ci troviamo di fronte ad una quanto meno apparente frammentarietà sul piano dell'azione: una miriade di personaggi che compiono gesti banali e parlano, come si suol dire, del più e del meno.

Tuttavia, come accennavamo in precedenza, è possibile stabilire una serie di legami tra i vari episodi fino a ricostruire la struttura che li riunisce e allo stesso tempo dà significato ad ogni singolo elemento. Scopriamo innanzi tutto l'esistenza di una linea tematica tradizionale, centrata su vari argomenti, dai soldi all'educazione, al futuro, alle malattie, ecc.¹⁴. Si può così ricostruire il tessuto sociale del romanzo e individuare la presenza di diverse classi piuttosto stratificate. Il modo di parlare, l'abbigliamento, alcuni gesti, sono tutti segni che ci permettono di capire lo *status* sociale dei personaggi. L'insistenza su certi particolari, la contrapposizione tra vari elementi, l'associazione tra episodi diversi, sono alcuni dei procedimenti utilizzati dall'autore per oltrepassare il semplice valore denotativo dei singoli episodi.

Vorrei per esempio osservare che Ferlosio non indugia in lunghe descrizioni dell'abbigliamento, ma insiste particolarmente su alcuni capi di vestiario che assumono perciò una funzione importante nella connotazione del personaggio stesso. Per esempio Mely è, nel gruppo dei giovani, la persona che più si stacca ed emerge al di sopra degli altri. Quando, per la prima volta, la ragazza entra in scena, Ferlosio ci informa che « Tenía unas gafas azules, historiadadas, que levantaban dos puntas hacia los lados como si prolongasen las cejas, y le

¹² R. Buckley, *Problemas formales en la novela contemporánea*, Barcelona, Península, 1968, p. 55.

¹³ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

¹⁴ Cfr. R. Buckley, *op. cit.*, p. 57.

hacían un rostro mítico y japonés» (p. 20). Veniamo anche a sapere che Mely, come Paulina, un'altra delle ragazze, ha i pantaloni. Molte volte durante il romanzo vengono fatti riferimenti ai pantaloni e alle impressioni che producono sulla gente¹⁵. Ma vi è un evidente contrasto tra i pantaloni di Mely e quelli di Paulina: fonte di umiliazione per la seconda (dopo la morte di Lucita nel fiume, durante l'interrogatorio, il giudice le chiede ironicamente se ha perduto la gonna nel fiume, p. 345), sono invece tratto distintivo per Mely, segno della sua irrequietezza. I pantaloni e gli occhiali ne fanno un personaggio in qualche modo diverso, come appare in vari episodi del romanzo¹⁶.

Ecco quindi che i particolari dell'abbigliamento, associati ad altri episodi di cui Mely è protagonista, e in contrasto con l'abbigliamento delle altre ragazze (Paulina «traía unos pantalones de hombre que le venían muy grandes» e in testa «un pañuelito azul y rojo», p. 14; le altre ragazze, «pañuelos de colorines, como Paulina», p. 19), contribuiscono a farne un personaggio emergente, investito di una funzione particolare, espressione dei sintomi di inquietudine della nuova generazione. Il particolare dei pantaloni non va trascurato: possiamo bene immaginare che impressione producesse in un paese della Spagna degli anni '50 un capo di vestiario maschile indossato ad una donna, ma lo stesso indumento si carica del suo valore di innovazione nel campo del costume quando a portarlo è una ragazza che per il suo modo di essere tende a rompere gli schemi tradizionali. Ricordiamo il momento in cui le guardie civili rimproverano Mely per il fatto di transitare vicino al cimitero con le spalle scoperte: mentre Fernando che è con lei cerca di rabbonire i rappresentanti dell'autorità con parole cortesi, la ragazza tace e si allontana poi molto seccata, affermando che «yo no me dejo avasallar de nadie. Primero apoquino una multa, si es necesario, antes que rebajarme ante ninguna persona. Esa es mi forma de ser y estoy yo muy a gusto con ella» (p. 155-156). Vorrei ricordare un altro capo di vestiario che assume una importanza particolare per

¹⁵ Cfr. pp. 14, 17, 20, 131, 132, 204, 207, 345.

¹⁶ Si veda, ad esempio, l'episodio dell'incontro con la Guardia Civil durante la passeggiata (pp. 153-156) e la ribellione della ragazza di fronte alla proibizione di guardare il cadavere di Luci (pp. 312-313).

la presentazione del personaggio che lo indossa, al punto da sostituirne nome e cognome: le scarpe bianche de «el hombre de los zapatos blancos», che come molti critici hanno segnalato¹⁷ è un personaggio emblematico, particolarmente legato alla tematica profonda del romanzo.

Ma oltre a questi casi particolari, in cui l'abbigliamento è in qualche modo segno della personalità, in molte occasioni un particolare del vestire o del modo di parlare ha la precisa funzione di esprimere la collocazione sociale dei personaggi. Si vedano alcuni esempi: «Entraban dos; uno vestido de alguacil y el otro un tipo fuerte, en mangas de camisa, los sobacos teñidos de sudor» (p. 45): «Ahora entraba un individuo que traía las ropas muy manchadas de yeso» (p. 304). Molti personaggi appartenenti alle classi subalterne hanno i vestiti logori, o come il Signor Schneider, un «sobado flexible de paja sucia» (p. 168): invece Manolo, il fidanzato di Justina, la figlia dell'oste, viene presentato come «el de la chaqueta blanca» (p. 156). In lui, la giacca bianca con il fazzoletto nel taschino e la cravatta sono segno di distinzione: Manolo è rappresentante di commercio e viene dalla città. Ben diversa la giacca bianca del gelataio: «Un tío con chaqueta blanca y con un gorro de papel de periódico, como el de Pipo y Pipa» (p. 85). Credo che ogni commento sia inutile: in ogni caso, ancora una volta il contrasto tra due modi diversi di portare lo stesso capo di abbigliamento crea delle distinzioni significative.

L'analisi dei vari episodi, anche i più insulsi, dei legami e delle opposizioni che li mettono in rapporto, ci porta quindi a ricostruire una tematica certamente «voluta» e non casuale, respingendo l'ipotesi di una riproduzione fedele della realtà: l'autore non si è limitato a selezionare delle conversazioni standardizzate, ha invece creato una serie di situazioni che pur «assomigliando» alla realtà sono a tutti gli effetti un'invenzione letteraria ed hanno una precisa funzione che viene precisata dal contesto stesso.

¹⁷ Cfr. p. es. D. Villanueva, *op. cit.*, pp. 143-144 e A. Risco, *Una relectura de «El Jarama» de R. Sánchez Ferlosio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», Madrid, num. 288, 1974, pp. 700-711.

4. *Il fiume: funzione strutturale e contenuto simbolico.* — Ma *El Jarama* non è solo un complesso di temi sociali e di gruppi e personaggi variamente caratterizzati: ciò che ne fa un libro di grande interesse, e decisamente inquietante e suggestivo, è la presenza di una tematica profonda sui problemi della vita e della morte, e sul rapporto dell'uomo con la natura, precisata dal contesto naturale in cui si svolge l'azione e da una serie di simboli il cui significato può essere chiarito analizzando gli elementi costitutivi del romanzo, e i « segnali » che insistentemente appaiono nel corso della narrazione.

Proprio in questo senso assume una funzione decisamente primaria il fiume, in quanto riunisce in sé vari elementi simbolici e, al tempo stesso, dà unità ai frammenti della narrazione, diventando l'elemento strutturale portante, la chiave interpretativa e il simbolo archetipico di tutto il romanzo. Il titolo stesso ci mette sulla via di questa interpretazione: è infatti abbastanza singolare dare per titolo a un romanzo il nome di un fiume. Il lettore comune, non informato precedentemente sull'esistenza di tale opera, potrebbe pensare che si tratti di un testo di geografia. Ma il *Jarama* non è un fiume qualunque: il riferimento a una famosa battaglia della guerra civile crea un notevole campo di suggestioni attorno al titolo e lo colloca al tempo stesso in una precisa dimensione storico-geografica.

Come si è detto, il romanzo si inizia proprio con la descrizione geografica del corso del fiume, tratta dalla *Descripción física y geográfica de la Provincia de Madrid* di Casiano de Prado¹⁸, come precisa Ferlosio stesso in una nota alla sesta edizione. Reale è quindi il fiume e reale è la descrizione; ma a questa realtà se ne contrappone un'altra, molto più vera, che è quella contenuta nella parentesi, vale a dire la realtà dell'invenzione letteraria. Il ricorso al testo di geografia sottolinea quindi l'intento di giocare sul rapporto realtà/invenzione letteraria: Ferlosio non ha modificato la realtà, ha solo apportato qualche lieve cambiamento a una descrizione presa a prestito da un geografo; ha invece fissato lo sguardo su un punto del corso del fiume, precisato in termini spaziali e temporali: una frazione infinitesimale del suo scorrere perenne, estremamente importante tuttavia per la funzione simbolica che le viene attribuita.

¹⁸ Madrid, Imprenta Nacional, 1864.

Lo sguardo non sarà quindi un'occhiata imparziale ma uno scandaglio che esplora le acque del fiume: l'occhio dell'autore guarda la realtà ma cerca di andare oltre le apparenze per penetrare la sostanza delle cose¹⁹.

Ferlosio, quindi, « esplora » le acque del fiume: e al fiume della realtà, del testo di geografia e della storia, si va sostituendo il fiume ideale dell'invenzione letteraria, il cui significato viene chiarito via via nel corso del romanzo. Dal punto di vista strutturale il fiume è, prima di tutto, « contenitore » del romanzo; ma la scelta del titolo ci porta anche a vederlo come protagonista-simbolo.

A questa interpretazione simbolica ci spinge, prima di tutto, la citazione che precede il testo: « El agua que tocamos en los ríos es la postrera de las que se fueron y la primera de las que vendrán; así el día presente » (Leonardo da Vinci), in cui il fiume è metafora dello scorrere del tempo. Il presente non è che un punto ideale tra passato e futuro: quell'acqua che tocchiamo sarebbe quindi quella in cui è annegata Lucita, un momento insignificante se lo rapportiamo al trascorrere del tempo nei secoli e nei millenni, ma, come si è detto, significativo nell'ambito della narrazione.

Vediamo ora i vari momenti e le modalità in cui il fiume appare all'interno del romanzo.

a) *Il fiume visto dalla gente del posto.* — La parola *río* viene pronunciata per la prima volta a p. 9: « — Hoy vendrá gente al río ». È la voce di Lucio, uno dei paesani clienti del *merendero* di Mauricio. Ora il *río* è visto dalla prospettiva della gente del posto che osserva il fenomeno dell'esodo domenicale dalla città alla campagna: « Con el calor que ha hecho esta semana... ». Fa caldo in campagna, figuriamoci a Madrid: « De bote en bote se va a poner el río » e ancora: « — Sí, hoy vendrán; hoy tiene que venir la mar de gente, a bañarse en el río. » (p. 10). « Pues habrá que ver el río a estas horas; como estará ya de gente » (p. 36). Ecco i motivi della

¹⁹ Molte descrizioni del paesaggio avvengono attraverso lo sguardo dei personaggi. A volte Ferlosio ci dice ciò che essi vedono: « Tito...veía las tres sombras » (p. 258) o insiste su ciò che essi guardano: « Miraba allá abajo, por entremedias de los troncos, en el agua embalsada de la presa, el reflejo de la luz que venía de las bombillas de los merenderos, la sombra enorme de alguien que se había asomado al malecón » (p. 256), sottolineando così l'importanza dello sguardo per cogliere l'essenza della realtà al di là delle apparenze.

gita; ecco la molla che spinge l'uomo della città a immergersi nella natura: il caldo, l'afa estiva, ancor più insopportabili nel caos della vita urbana. Per alcuni abitanti della zona, questo fenomeno ha un positivo risvolto economico: anche se Mauricio si lamenta per la presenza di altri *merenderos* più vicini alla strada e al greto del fiume che gli portano via i clienti, il Jarama significa per molti possibilità di guadagno.

b) *Il fiume visto dai gitanti madrileni.* — In un secondo momento il Jarama è visto con gli occhi dei giovani arrivati in bicicletta da Madrid: per loro, il bagno nel fiume è lo scopo della gita. Li vediamo arrivare alla taverna di Mauricio, rifornirsi di vino e scendere in fretta verso il fiume, ansiosi di vederlo: «Iban aprisa, con ganas de ver el río» (p. 26). Al lettore è stato fatto in precedenza un cenno sul corso del fiume, inserito in un paesaggio già dotato di connotazioni poetiche:

«Tenía el campo el color ardiente de los rastrojos. Un ocre inhóspito, sin sombra, bajo el borroso, impalpable sopor de aquella manta de tamo polvoriento. Sucesivas laderas se iban apoyando, ondulantes, las unas con las otras, como lomos y lomos de animales cansados. Ocultos, hundido entre los rebaños, discurría el Jarama. Y aun al otro lado, los eriales incultos repetían otra vez aquel mismo color de los rastrojos, como si el cáustico sol de verano uniformase, en un solo ocre sucio, todas las variaciones de la tierra» (p. 18).

Ma non abbiamo ancora visto il fiume. Lo vedremo insieme ai giovani:

«No llegaron a verlo hasta que no alcanzaban el borde del ribazo. Apareció de pronto. Casi no parecía que había río; el agua era también de aquel color, que continuaba de una parte a otra, sin alterarse por el curso, como si aquella misma tierra corriese líquida en el río» (p. 26).

Nelle due sequenze descrittive appena citate viene messa in risalto l'uniformità cromatica prodotta sul paesaggio dall'azione del sole; nella seconda si osservi, in particolare, la continuità esistente tra la terra e il fiume.

Alla vista del fiume, una parte del gruppo prova una forte delusione: il Jarama non assomiglia neppure a un fiume, ha lo stesso colore della terra; sembra sporco. Uno dei ragazzi spiega che il Jarama è sempre così a causa dell'argilla. Ma il bagno sarà ugualmente piacevolissimo.

Il fiume, quindi, viene presentato da due punti di vista differenti: si crea così, fin dalle prime pagine, una distinzione significativa tra i «cittadini» e i «paesani», che avrà, come vedremo, importanti sviluppi nel corso del romanzo.

c) *Elementi naturali che compongono il fiume: acqua e terra.* — Nelle descrizioni del fiume vengono prima di tutto evidenziati gli elementi materiali che lo costituiscono: acqua e terra. L'acqua è in movimento, scorre ed è agitata da correnti:

«Corría el agua rojiza, anaranjada, trezando y destrenzando las hebras de corriente, como los largos músculos del río» (p. 28)

o dagli spruzzi e dalla schiuma prodotta dai bagnanti. Solo nel braccio morto l'acqua è immobile. La terra, argillosa, dà il colore all'acqua, indicato con insistenza: si parla più volte di «agua rojiza», «anaranjada», di «color de herrumbe de las aguas» (p. 124) o di «aguas rojas» (p. 70). L'acqua quindi non è chiara, trasparente, limpida, bensì torbida, impura e sporca, in quanto si mescola con la terra rossa; più avanti torneremo sul significato simbolico di questo colore.

Abbiamo già osservato l'unità esistente tra fiume e terra; è ora necessario esaminare un altro elemento che interviene in questo rapporto: la polvere. La frequenza del vocabolo «polvo» è altissima, forse pari a quella del vocabolo «agua». La polvere copre ogni cosa: «Había un par de zarzales; detenían mucho polvo en sus hojas oscuras y ásperas» (p. 34); «Bailoteaban en el centro la bombilla encendida y su tulipa cubierta de polvo» (p. 279); a volte qualcuno ci gioca: «se ponía a escarbar en el polvo con un palitroque» (p. 121); e spesso il passaggio di un'automobile o un colpo di vento ne sollevano un «nubarrón» (p. 91), una «columna» (p. 96) o una «cola» (p. 244). In ogni caso, la polvere viene connotata negativamente in quanto è sporca e infastidisce: proprio per ripulirsi dalla polvere che sentono appiccicata al corpo Luci, Sebas e Paulina decideranno di fare il bagno notturno, che tuttavia non porterà a un effettivo «ripulirsi» ma alla tragica morte della ragazza. Infatti, la connotazione negativa della polvere passa all'acqua del fiume con cui si mescola, acqua che è sporca e non può quindi produrre rinnovamento; anche il fango è visto in modo negativo: Mely prova disgusto e teme che vi si annidi qualche animaletto (p. 44). Solo Carmen sembra reagire in modo positivo: scivola sul limo e si di-

verte; poi ci gioca con il suo fidanzato e lo trova piacevole: « ¡Qué suavecito el cieno éste! — dijo Carmen —; ¿no te da gusto pisarlo, lo mullido que está?» (p. 62).

Nonostante tutto, l'acqua ha anche una connotazione positiva: quella di essere rinfrescante, di alleviare quindi il peso della canicola estiva. Tuffi, spruzzi, schiuma e risate denotano il bagno domenicale di molti madrileni, per lo più giovani, e gettano una luce positiva nella descrizione del fiume.

d) *Il fiume associato alla morte*. — All'idea del bagno, fin dalle prime pagine, viene associato il pericolo che su di esso incombe; Paulina ammonisce Sebas a non tuffarsi troppo presto, perché « se te puede cortar la digestión » (p. 17). Al figlio che sta facendo il bagno, una madre grida « ten cuidado » (p. 34); un bambino nelle braccia del padre che tenta di insegnargli a nuotare « lloraba y pataleaba con alaridos de terror, al sentirse tan cerca del agua » (p. 54). Durante il bagno Tito e Fernando danno vita a una lotta quasi mortale a causa d'un litigio; Paulina commenta: « Parece que nos sabéis lo que es el agua » (p. 51) e più avanti qualcuno dirà, osservando lo stile natatorio di Sebas: « Tú, que confundes el nadar con una lucha libre; parece que te vas peleando con el agua » (p. 60).

Esaminiamo ora alcuni episodi in cui l'associazione acqua-morte (o fiume-morte) è ancora più esplicita. Vicino al fiume c'è un cimitero: è abbastanza strano, osserva Mely durante la passeggiata con Fernando, che un paese si trovi in alto e abbia il cimitero in basso; e Fernando commenta scherzosamente che magari durante una piena il fiume si porterà via tutti i morti. La risposta di Mely è esemplare: « Chico, pues mejor que se lleve a los muertos que no a los vivos » (p. 152). La frase, in sé e per sé, potrebbe semplicemente esprimere una paura generica di fronte ad un elemento della natura; ma associata con la tragica fine di Luci assume i connotati di sinistro presagio.

Non dimentichiamo lo scherzo che alcuni ragazzi fanno all'inizio della giornata a Lucita stessa, fingendo di buttarla nell'acqua per burlarsi della sua vergogna di apparire tutta bianca in costume da bagno di fronte agli altri. Osserviamo come si svolge l'azione: « La cogían por las cuatro extremidades, mientras ella gritaba y se debatía. La llevaban al agua » (p. 43). Lucita protesta e grida: « ¡No me mojéis de pronto! ¡No, noo, socorro...!» I ragazzi si accontentano di bagnarla un po' e poi « la depositaron en la orilla »

(p. 43). È evidente il legame con la sequenza in cui i nuotatori straggono il corpo di Lucita dall'acqua e lo portano a riva: « Hubo mucho silencio conforme el cuerpo iba llegando por momentos a tierra [...] Estaba ahí mismo el cadáver de Lucita en la arena » (p. 284). Anche questa volta sono quattro ragazzi a trasportare Luci a riva. L'analogia tra i due episodi getta sul primo una luce di oscura premonizione, amplificandone quindi il contenuto semantico.

Abbiamo visto che nella fantasia di Fernando il fiume diventa un trasportatore di cadaveri, come in alcuni riti dell'antichità in cui le spoglie mortali dell'uomo venivano abbandonate alle correnti dei fiumi per essere rigenerate²⁰. È la vicinanza con il camposanto a suggerire l'idea di un fiume-cimitero; ma anche un'altra volta nel corso del romanzo viene fatto riferimento a questa funzione del fiume, quando i giovani ricordano che durante la guerra civile « hubo muchos muertos en este mismo río » (p. 39). Qualcuno osserva: « a lo mejor donde te metes ha habido ya un cadáver » (p. 40). Oltre all'associazione fiume-cadavere in questo episodio è da rilevare un altro riferimento esplicito a Lucita: immediatamente dopo le parole citate, « Lucita interrumpió: — Ya vale. También son ganas de andar sacando cosas, ahora ». E qualcuno commenta: « Nada; Lucita que no la gustan las historias de muertos » (p. 40). Anche nel già citato episodio del bambino che ha paura dell'acqua Luci ha una reazione significativa. Infatti, Paulina commenta: « — ¡Qué críos! No sé qué empeño de bañarlos », e immediatamente dopo: « A mí me está dando frío — dijo Luci —. Llevamos mucho rato: ¿nos salimos? » (p. 54). Luci non risponde direttamente all'osservazione dell'amica, ma prova un brivido di freddo e vuole allontanarsi dall'acqua. Anche qui si crea una relazione significativa tra il fiume e il pericolo della morte da una parte e la figura di Lucita dall'altra.

Riguardo alla funzione di « cimitero naturale » attribuita al fiume, ci sembra opportuno ricordare un precedente romanzo di Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*²¹, una « historia castellana y llena de mentiras verdaderas » come lo definisce l'autore nella dedica,

²⁰ Si veda, a questo proposito, G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Parigi, J. Corti, 1942, pp. 97-109.

²¹ Madrid, Talleres Cíes, 1951. Edizione consultata: Barcelona, Destino, 1973.

molto utile per avvicinarsi alla struttura simbolica de *El Jarama*. Si tratta di un libro fantasioso che narra le avventure e le visioni di un bambino amante e attento osservatore della natura, con la quale stabilisce un rapporto particolarmente intenso. Nonostante il contrasto tra il mondo fantastico di *Alfanhuí* e i dialoghi triviali di *El Jarama* esistono molte analogie tra le due opere, come è stato varie volte sottolineato²². Un primo punto di contatto si stabilisce proprio sul tema dell'acqua. Infatti in *Alfanhuí* sono presenti molti fiumi, i fiumi della geografia spagnola ma anche i fiumi sacri del passato²³. L'associazione fiume-morte viene stabilita più volte; per esempio, le vecchiette di Guadalajara «se ahogan en los vados del Henares y se las lleva la corriente, flotando como trapos negros» (p. 69).

Ma ancor più interessante è l'episodio della morte di un vecchio bue, di nome Caronglo, a cui il bambino è particolarmente affezionato. L'animale si accascia al suolo e gli altri buoi gli formano un cerchio attorno. Poi dal cadavere si stacca «una sombra en forma de buey» e si avvicina al fiume, mentre gli altri intonano un canto. «La sombra de 'Caronglo' avanzaba y se hundía en el río. La corriente empezaba a llevarle» (p. 174). Il monotono canto corale che accompagna la cerimonia, i movimenti dei buoi che seguono l'ombra lentamente e la osservano scomparire sotto le onde mentre rimane sull'acqua «un largo y último mugido», sottolineano l'importanza del rituale della morte e la sua connessione con le correnti del fiume.

e) *Personificazione del fiume*. — Negli episodi finora esaminati, il fiume è spesso associato alla morte; ma possiamo anche raggruppare una serie di sequenze narrative in cui si sviluppa una progressiva personificazione del fiume, il quale si trasforma in «creatura vivente».

²² Si veda p. es. M. Fraile, «*El Henares, El Jarama y un bautizo*» - *La obra unitaria de R. Sánchez Ferlosio*, in «*Revista de Occidente*», Madrid, num. 122, maggio 1973, pp. 125-147.

²³ «Danzaban y danzaban las aves, las primitivas danzas de su especie y volvía el entrecruzarse de las bandadas hacia los ríos sagrados. Al *Eufrates*, al *Nilo*, al *Ganges*, a los ríos de *China* con sus nombres de colores. Retornaba toda la emigrante y multicolor geografía de los pájaros, la luz de las tierras antiguas» (p. 37).

Fin dalle prime pagine i movimenti delle correnti evocano l'immagine dei «músculos del río» (p. 28) e i banchi di fango che galleggiano sull'acqua quella di una «roja y oblonga panza al sol» (p. 28). Più avanti l'autore osserva che le voci e le grida dei bagnanti sembrano nell'insieme «el estrépito vivo del propio río» (p. 50). La presenza dei bagnanti in quanto «corpi» nell'acqua è sottolineata più volte:

«Los cuerpos tenían casi el color de las aguas» (p. 34).

«Solo Mely y Lucita quedaron en la orilla, viendo el estruendo de cuerpos, de gritos y de espuma» (p. 44).

«Allí, en la luz tostada y cegadora que quemaba los ojos, multitud de cabezas y de torsos en el agua rojiza y miembros instantáneos que batían la corriente. Hervía toda una dislocada agitación de cuerpos a lo largo del río, con la estridencia de las voces y el eco, más arriba, de los gritos agigantados y metálicos bajo las bóvedas del puente» (pp. 44-45).

«Sebastián nadaba en círculos, torpemente, formando mucho alboroto de espuma y tropezando de continuo con las gentes que llenaban el río» (p. 54).

«Sonaban zambullidas en la presa. Se veían los cuerpos un momento sobre el borde de la azuda y luego los salpicones que formaban al romper la superficie. Las voces tenían un timbre nítido en el agua, como un eco de níquel» (p. 60).

Le risate e le grida, insieme ai tuffi, sono la «voce» del Jarama²⁴, mentre i corpi lo «riempiono»: è il momento «solare» della vita del fiume, dominato dall'allegria domenicale, anche se come si è visto appaiono già lugubri presagi.

Un ramo d'albero che scivola sull'acqua ricorda un animale: «— Mira; parece un animal; ¿cómo se mueve! — dijo Fernando —; un caimán» (p. 70); illuminata dalla luna, la superficie dell'acqua sembra «el lomo cobrizo de algún pez» (p. 236); ma la metamorfosi animale del fiume è ancora più evidente durante il bagno notturno che sarà fatale a Lucita: «sentían correr el río por la piel de sus cuerpos, como un flúido y enorme y silencioso animal acariciante» (p. 271). A livello linguistico, osserviamo come la ripetizione della congiunzione «y» contribuisca a enfatizzare l'immagine di questo animale mostruoso. È la vita «notturna» del fiume: con la complicità di una «parda, esquivia y felina oscuridad», di una «noche olfativa,

²⁴ Nelle sequenze citate si osservi la frequenza di sostantivi e verbi che indicano suoni e rumori.

voraz y sanguinaria» (p. 227), il fiume diventa un animale in agguato. È evidente infatti il legame semantico tra gli aggettivi riferiti all'oscurità (parda, esquivia, felina) e quelli riferiti al fiume (silencioso, acariciante). È proprio Luci a osservare che «cae la noche» e a guardare verso l'altra sponda immersa nel buio:

«Desde el suelo veía la otra orilla, los páramos del fondo y los barrancos ennegrecidos, donde la *sombra crecía y avanzaba invadiendo las tierras*, ascendiendo las lomas, matorral a matorral, hasta adensarse por completo; *parda, esquivia y felina oscuridad*, que las sumía en *acecho de alimañas*. Se recelaba un *sigilo de zarpas, de garras y de dientes escondidos*, una *noche olfativa, voraz y sanguinaria*, sobre el pavor de indefensos encañes maternos; campo negro, donde *el ojo de cíclope del tren brillaba como el ojo de una fiera*» (p. 227).

Il brano citato è particolarmente significativo: la notte è vista come un animale in agguato, «vorace e sanguinario» e anche un elemento meccanico come il treno partecipa di questo clima di violenza e diventa una bestia feroce.

Il processo di personificazione del fiume giunge al suo *climax* nella descrizione visionaria del pastore, che segue alla notizia dell'annegamento della ragazza di Madrid. Nelle parole del pastore, ribadite dall'*alcarreño*, prevalgono alcuni elementi: la doppiezza del fiume («Aguas estas, que tienen siete capas, con todos sus recovecos y sus dobleces y sus entretelas», p. 321) e la sua natura diversa da quella dell'acqua («A ver si el agua, según es ella por sí misma, va a poder hacer eso alguna vez» p. 321). Il fiume si trasforma in animale mostruoso: «Las aguas de este río tienen manos y uñas como los bichos, para enganchar a las personas y digerírselas en un santiamén» (p. 321); «Como una cosa viva; con más engaños que el jopo de una zorra y más perversidades que si fuesen manojos de culebras» (p. 321). Durante le piene «se le hincha el pescuezo lo mismo que un gallo que quiere pelea» (p. 321), «empieza a revolvérsele la *sangre* esa que tiene y comienza a crisparse y rebullir como la olla del cocido... con la barriga hinchada como un globo» (p. 322), è «hambriento», «bravo» e trascina via alberi, animali e tutto ciò che trova sul cammino. Sarebbe perfino capace di uscire dal suo letto e correre dietro alla gente «como un culebrón». Il fiume si identifica con un animale, ma ha anche attributi umani: «No es persona ninguna de fiar» (p. 321); «— En invierno, en invierno, entonces tenían que venirlo a ver, cuando carga y se pone flamenco

él; para que superian con qué clase de *individuo* se gastan los cuartos» (p. 321). Si parla anche di morire «a manos del Jarama» (p. 324).

La descrizione grottesca del pastore e dell'*alcarreño* viene un po' smitizzata dalle parole di Luci: «Ya me parece que quiere usted crecerlo más que nunca no fueron capaces de crecerlo las tormentas» (p. 322). Ma la risposta del pastore è esemplare: «— Viene siendo por las trazas. Se le añadían un par de ceros; la cosa es relatar» (p. 322).

L'episodio ha una funzione metanarrativa: attraverso la parola del pastore Ferlosio sembra porre l'accento sull'autonomia dell'invenzione letteraria dalla realtà concreta. L'immagine del fiume che travolge tutto si discosta un po' dai fatti osservabili, ma afferma con efficacia l'idea che il fiume è una forza della natura, una specie di animale mostruoso, violento e vendicativo. Che importanza hanno due zeri in più o in meno?

Dobbiamo osservare che la descrizione non è in contrasto con i cenni fatti direttamente dall'autore al «flúido y enorme y silencioso animal acariciante» (p. 271). Se colleghiamo questo a un altro segmento narrativo in cui il fiume è visto come una «cinta sinuosa» (p. 295) possiamo facilmente osservare come la sostanza viscida (*flúido — acariciante*) e la forma (*nastro sinuoso*) corrispondano all'immagine del serpente (*culebra, culebrón*) più volte evocata dal pastore.

Il serpente, come è noto, è un simbolo antico di forza (potenza fallica) intesa in senso ora positivo ora negativo. Nel tempio di Esculapio i serpenti erano ritenuti sacri e rappresentavano il Dio in persona, mentre nella mitologia cristiana il serpente tentatore è simbolo della concupiscenza e del male. Inoltre, il serpente è abitualmente simbolo di doppiezza, falsità, inganno²⁵. Comunque, senza bisogno di ricorrere a spiegazioni extra-testuali, è chiaro come dalle parole del pastore e dai cenni fatti dall'autore in altri momenti del romanzo emerga l'immagine di un fiume ingannevole come un serpente: dietro l'apparenza festosa e invitante, si nasconde una forza «vorace e sanguinaria».

Il colore stesso delle acque (rosso, rossiccio) richiama la visione

²⁵ Per il simbolismo del serpente si veda E. A. Gutheil, *Manuale per l'analisi del sogno*, Roma, Astrolabio, 1972, pp. 107-108.

del sangue. L'associazione rosso-sangue, del resto, si ritrova anche in *Alfanhuí*: «Lo rojo de los ponientes era una *sangre* que se derramaba a esa hora por el horizonte» (p. 15). Se pensiamo che la terra ha lo stesso colore del fiume e ricordiamo i cenni fatti alla guerra civile, possiamo addirittura riconoscere in certe sequenze narrative l'atmosfera di un campo di battaglia, come ha osservato J. M. Castell²⁶. Ma questa forza scatenata non uccide a caso; le sue vittime abituali sono infatti i madrileni:

«— Y siempre de Madrid. La cosa: tiene que ser de Madrid; los otros no le gustan. Parece como que la tuviera con los madrileños.
— Ya — comentaba Macario —. A los de aquí se ve que los conoce y no se mete con ellos.
— Más bien que lo conocerán ellos a él, y saben cómo se las gasta » (p. 320).

L'*alcarreño* stesso spiega più avanti il motivo di questa scelta: «les sale bien caro a los madrileños el *poquito respeto* que le tienen» (p. 321). I paesani sanno come comportarsi nei confronti del fiume, mentre i madrileni non conoscono e non rispettano la natura: ad esempio, non c'è erba nel punto dove si accampano i giovani, perché il bestiame la mangia, ma anche per «los zapatos de la gente» (p. 29). E pensare che «las plantas lo agradecen, el que uno se moleste por ellas» (p. 148), come dice Lucio a proposito del tedesco Schneider che coltiva le proprie piante con molta cura e amore. Dunque la natura premia e castiga. Ma perché proprio Lucita? Non è difficile trovare una risposta a questa domanda: il clima mitico in cui si inserisce l'immagine del fiume-vendicatore ci fa pensare immediatamente alla vittima innocente che viene sacrificata per scontare le colpe degli altri.

Vari sono i riferimenti all'innocenza e al candore di Lucita; ad esempio quando si richiede una mano innocente per estrarre i bigliettini di un sorteggio, Mely dice: «— ¡Lucita! Lucita es la más inocente de todas» (p. 72). Inoltre, viene detto più volte che la ragazza ha la pelle *blanca*.

Nell'universo semantico di Ferlosio i colori hanno un'enorme importanza. In *Alfanhuí* i colori riempiono ogni pagina²⁷, e la morte

²⁶ *Notas para una iniciación a la lectura de 'El Jarama'*, cit., p. 215.

²⁷ Nel mondo fantastico di *Alfanhuí* la conoscenza dei colori sembra avere un'importanza fondamentale. Il maestro impagliatore, come prima cosa, chiede

è vista come un viaggio al «reino de lo blanco, donde se juntan los colores de todas las cosas» (p. 70). Ne *El Jarama* il numero dei colori si riduce, tuttavia il loro valore simbolico è piuttosto aumentato che diminuito, come dimostra l'insistenza su certi colori che ritornano con notevole frequenza lungo il romanzo. Si può ad esempio stabilire una connessione tra «el hombre de los zapatos blancos», «la *Gran Coneja Blanca*» (notiamo l'uso della maiuscola) e la «piel *blanca*» di Lucita, come è stato osservato da D. Villanueva²⁸, che in qualche modo hanno in comune l'innocenza (sarà proprio «el hombre de los zapatos blancos» che si sentirà più profondamente colpito dalla morte della ragazza). Quindi Luci è, per la sua innocenza e per qualche misterioso motivo, la vittima predestinata; abbiamo già rilevato il valore di oscuro presagio del suo intervento quando si parla di morti o di fronte al bambino che ha paura dell'acqua, o della sequenza in cui viene trascinata per gioco in acqua e poi «depositata sulla spiaggia».

Rimane però il fatto che chi legga per la prima volta il romanzo difficilmente osserverà questi episodi. Questo perché l'autore, pur gettando dei segnali importanti, lascia ancora Lucita come personaggio di sfondo. Non è Mely che per antipatia o simpatia si impone all'attenzione di tutti: è una ragazza qualunque del gruppo e solo osservandola con attenzione si può capire in che modo se ne distacca. Ma la differenza salta all'occhio quando il gruppo si divide: alcuni vanno alla taverna per riunirsi con la comitiva di Zaca-

ad *Alfanhuí*: «¿Sabes de colores?» (p. 19) e racconta che «Mi padre solía mandarme por los caminos para que aprendiera los colores de las cosas» (p. 27). Con i colori *Alfanhuí* e il suo maestro compiono incredibili esperimenti; ricordiamo la metamorfosi del castagno, trasformato in un «maravilloso arlequín vegetal» (p. 55) con tutte le foglie colorate: «el castaño llegó a tener hasta treinta colores distintos, de todas las gamas y matices. Se cuidaron también de repartir estos colores con gusto, de tal modo, que ninguna hoja tuviera un mismo color repetido en dos de sus siete partes» (p. 57). Ricordiamo ancora la sensibilità del bambino nei confronti dei diversi tipi di verde dei vegetali: «Había, pues, 'verdes de lluvia' y 'verdes de cuando no llueve'; 'verdes de sombra' y 'verdes de luz'; 'verdes de sol' y 'verdes de luna'» (p. 186); «Había verdes que eran distintos en lo viviente, pero iguales en el seco que les subyacía. Y había verdes que se oscurecían en la muerte y verdes que se aclaraban, y otros que se trocaban en marrón, en rojo o en amarillo» (p. 187).

²⁸ *Op. cit.*, pp. 138-143.

rías, mentre Luci, Tito, Daniel, Paulina e Sebastián rimangono al fiume. Daniel è mezzo addormentato, la coppia Sebastián-Paulina si apparta: ecco in primo piano Lucita e Tito. Si crea questa sequenza di avvenimenti: Lucita è ubriaca, si sente ondeggiare come su una nave, diventa stranamente loquace — sente la notte «cadere addosso» — chiede a Tito di raccontarle qualcosa — si fa baciare poi scoppia a piangere perché si sente ridicola — guarda verso il ponte, passa il treno, si spaventa — si sente a disagio per la polvere — quando Sebas propone di fare il bagno, accetta subito — mossa da un impulso improvviso, esclama « ¡Al río, al río! ¡Al río, muchachos! ¡Abajo la modorra!» — entra in acqua per ultima, dopo aver lanciato uno sguardo verso gli alberi (dove è rimasto Tito). Luci muore senza invocare aiuto; l'incidente è dunque un suicidio²⁹. Il bagliore della felicità sognata e appena intravista si spegne immediatamente quando Luci, ragazza timida e di secondo piano, si rende conto che Tito la trova interessante solo per quella sera, e poi non si curerà più di lei. Ma il desiderio d'amore frustrato acquista una potenzialità distruttiva solo se lo colleghiamo al clima di violenza in cui si inserisce l'azione: dobbiamo considerare la presenza di quella notte in agguato, del treno-ciclope e insomma di una natura violenta che in qualche modo attrae misteriosamente Lucita. Un impulso inspiegabile la spinge a buttarsi nell'acqua lontano dagli altri e a lasciarsi morire.

Lucita è dunque una ragazza sensibile spinta a un misterioso suicidio, ma ha anche una precisa funzione nell'ambito del romanzo: è, come si diceva, la vittima sacrificale che si immola per scontare le colpe degli altri, proprio nel momento in cui crede di aver perduto la sua innocenza.

f) *Il fiume inserito nei cicli naturali.* — Abbiamo visto come nel corso del romanzo si assista a una progressiva metamorfosi del fiume in essere vivente dotato di una doppia faccia: quella «solare», alle-

²⁹ Nessuno parla esplicitamente di suicidio, tuttavia mi sembra che gli avvenimenti considerati possano dar credito a questa tesi. Tito stesso griderà a Daniel tra le lacrime che gli altri non possono capire perché il suo dolore è più forte: « — ¡Los demás! Tú no lo sabes, tú no sabes nada. ¡Tú no sabes nada!, ¡no sabes nada!... ¡Pues yo no volveré a poner los pies en este sitio en mi vida, te lo juro! ¡En toda mi puta vida no me vuelvo a bañar en este río! ¡Lo tengo aborrecido para siempre! (p. 288).

gra e positiva, e quella «notturna», violenta e vendicativa. Abbiamo anche osservato come si sviluppi un'opposizione tra cittadini e paesani che rende ragione della vendetta del fiume, consumata nei confronti di una vittima innocente. Ma la simbologia del fiume entra a far parte di un disegno più vasto che coinvolge tutta la natura e i suoi cicli.

Si è già detto che lo scorrere del tempo viene scandito dai ritmi naturali; moltissimi sono i riferimenti alle posizioni del sole, alla lunghezza delle ombre e a tutto ciò che denota l'avvicinarsi dei vari momenti della giornata. Possiamo individuare tre suddivisioni fondamentali in mattino - sera - notte.

I) Il mattino e il mezzogiorno sono dominati dalla presenza del sole, della luce e del calore. Prevalgono i verbi «brillar», «tostarse», «lucir», i sostantivi «luz», «claridad», «fulgor», e gli aggettivi «tostada», «cegadora», «exasperante». Si osservi la minuzia con cui Ferlosio registra le innumerevoli vibrazioni della luce, che diventa una presenza materiale:

«El sol arriba se embebía en las copas de los árboles, trasluciendo el follaje multiverde. Guñaba de ultrametalicos destellos en las rendijas de las hojas y hería diagonalmente el ámbito del soto, en saetas de polvo encendido, que tocaban el suelo y entrelucían en la sombra, como escamas de luz. Moteaba de redondos lunares, monedas de oro, las espaldas de Alicia y de Mely, la camisa de Miguel, y andaba rebrillando por el centro del corro en los vidrios, los cubiertos de alpaca, el aluminio de las tarteras, la cacerola roja, la jarra de sangría, todo allí encima de blancas, cuadráculas servilletas, extendidas sobre el polvo» (pp. 101-102).

Un po' più tardi:

«Ya empezaban los chopos a estirar sus largas sombras hacia el Levante, pero aún el sol en lo alto giraba vertiginosamente sobre sí. Recalentaba la lana sucia de los eriales, las escurridas grupas de las lomas. Alguien lo hacía destellar un instante en el cinc de un cubo nuevo y en una racha de agua que fue a desparramarse contra el polvo; alguien lo hizo teñirse en su pelo, en su espalda, en sus pendientes, como una mano mágica. Zumbaba sobre la tierra sordamente, como un enjambre legendario, con un denso, cansado, innumerable bordoneo de persistentes vibraciones de luz, sobre lo limpio y lo sucio, sobre lo nuevo y lo viejo, opacamente» (pp. 151-152).

La sequenza appena citata ci offre un esempio tipico della tecnica di Ferlosio: egli parte dall'osservazione accurata dei particolari del

reale, ma vi introduce degli elementi non materiali (la «mano mágica» del sole) che realizzano il passaggio a una dimensione mitica e leggendaria e amplificano il potere suggestivo della descrizione stessa.

II) Il tramonto e la sera sono caratterizzati dall'alternarsi di luci e ombre. Si osservi la trasfigurazione magica operata sulla terra dal sole che cala dietro l'orizzonte:

«Bajaba el sol. Si tenía el tamaño de una bandeja de café, apenas unos seis o siete metros lo separaban ya del horizonte. Los altos de Paracuellos enrojecían, de cara hacia el poniente. Tierras altas, cortadas sobre el Jarama en bruscos terraplenes, que formaban quebradas, terrazas, hendiduras, desmoronamientos, cúmulos y montones blanquecinos, en una accidentada dispersión, sin concierto geológico, como escombreras de tierras en derribo, o como obras y excavaciones hechas por palas y azadas de gigantes. *Bajo el sol extendido de la tarde*, que los recrudecía, *no parecían debidos a las leyes inertes de la tierra, sino a remotos caprichos de jayanes* » (p. 198).

D'ora in poi si infittiscono i riferimenti alla luce che si va spengendo e alle ombre sempre più lunghe. «Ahora quedaba en sombra todo el jardín» (p. 210). Al movimento di caduta del sole corrisponde uno spostarsi rapidissimo della «macchina da presa» da un luogo all'altro, dal passaggio a livello al fiume, dalla taverna alla cucina, e da un personaggio all'altro, nella sequenza che va da p. 216 a p. 225. Dopo che la luce del sole abbandona le cime più alte, dopo che si sono consumati tutti i colori, si accendono le luci elettriche.

III) Abbiamo già parlato della notte «vorace e sanguinaria»; bisogna aggiungere che moltissimi sono i riferimenti all'oscurità³⁰, ma anche alle varie luci artificiali che a tratti illuminano il buio.

«Se veía Madrid. Un gran valles de *lucos*, al fondo, como una galaxia extendida por la tierra; un *lago de aceite negro*, con el temblor de innumerables *lmparillas encendidas*, que flotaban humentando hacia la noche y formaban un halo altísimo y difuso. Colgaba inmóvil sobre el cielo de Madrid, como una losa morada o como un techo de *humo luminoso*. Se habían sentado muy juntos, al borde de la meseta, los pies hacia el talud. Diseminados por la *negrura* de los campos, se veían las otras *galaxias menores* de los pueblos vecinos » (p. 235).

³⁰ Naturalmente il buio della notte tinge di nero le acque del fiume, che suggeriscono il paragone con l'inchiostro: «— Oye, parece tinta en vez de agua » (p. 258), osserva Paulina durante il bagno notturno.

Oltre a presentare questa visione «cosmica» delle luci notturne l'autore si sofferma spesso su ogni fonte luminosa che spezza il buio: «se veía el pulular de la lucecitas de los pitillos, como rojas luciérnagas de brasa» (p. 237). «Brotó la luz anaranjada de los faros» (p. 244); «las parejas entraban y salían de la sombra al escueto rectángulo de luz» (p. 251); «De improvisó se iluminó todo el jardín» (p. 251). Le principali sorgenti di luce sono le lampadine e i fari; ma anche la luna, dapprima «roja, inmensa y cercana, recién nacida tras el horizonte» (p. 234); poi gialla: «La luna ya no era roja, allá enfrente; se había puesto amarilla» (p. 258). La luna ancor più del sole contribuisce a dare alla natura un aspetto magico:

«Valles abajo del Jarama, se veían las tierras difusas, como nieblas yacentes, a la luz imprecisa de la luna; más lejos, los perfiles de lomas sucesivas, jorabas o espinazos nevados de *blanco mortecino*, contra el fondo de la noche, como un *alejarse de grupos errabundas*, gigantescos carneros de un *rebaño fabuloso* » (p. 256).

Contrasta con la luce debole della luna la «luz violentísima» (p. 257) del treno; e ancora, della luna abbiamo una immagine inquietante: «La luna aparecía; fue rebasando las tapias del jardín como una *gran carta muerta* que se asoma; la veían completar lentamente sus facciones eternas» (p. 276).

Il campo semantico relativo a questo momento della giornata comprende sostantivi come «luz - bombilla - faros - linterna - farol; reflejo - brillo - claro - mancha luminosa - reverbero»; verbi come «iluminar - relucir - brillar», per denotare la luce, e sostantivi come «sombra - oscuridad - tinta» e aggettivi come «negro - ennegrecido - anochecido - ensombrecido», per denotare il buio.

Le varie luci permettono di «vedere» nell'oscurità; alla fine, si spengono a poco a poco tutte le lampadine; e mentre la luna illumina il viaggio di ritorno a Madrid dei giovani soccorritori di Lucita, scompare «el rectángulo de luz que salía de la venta de Mauricio» (p. 364) quando, come si è già ricordato, l'oste chiude la porta.

Si intersecano quindi nel romanzo vari cicli naturali: il ciclo del sole (mattino - tramonto), il ciclo della luna e il ciclo del fiume, che nasce «en el gneis de la vertiente Sur de Somosierra, entre el Cerro de la Cebollera y el de Excomuni6n» (p. 7), scorre e infine sfocia nel mare, «entrega sus aguas al Tajo, que se las lleva hacia Occidente, a Portugal y al Océano Atlántico» (p. 365).

Il fiume si inserisce nella visione ciclica sia come « momento » del ciclo dell'acqua che come metafora del trascorrere del tempo; questi cicli naturali che si ripetono eternamente si svolgono infatti nel perpetuo susseguirsi di passato, presente e futuro. Inoltre, il fiume può essere visto come simbolo della vita che scorre inesorabilmente verso la morte (il mare). Basta citare un classico spagnolo, Jorge Manrique, e i famosi versi delle Coplas: « Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir »³¹ per vedere nel ricongiungimento del fiume con il mare una metafora della morte. Anche la tragica fine di Lucita partecipa così a un processo della natura.

In questa visione ciclica si sente tuttavia la presenza inquietante di una natura violenta. Come abbiamo visto, la notte e il fiume ma anche il sole (che schiaccia) e la luce (che acceca) si connotano negativamente. Così pure avviene per il treno e la polvere; a questo si aggiunge la presenza di misteriosi personaggi emblematici: « Había salido una mujer vestida de negro; los miraba en silencio, con los brazos cruzados » (p. 95); « Ahora en la carretera había un mendigo, junto al paso a nivel. Al aire los muñones de los muslos, sobre las grandes hojas de un periódico extendido » (p. 216); « Iba un hombre a caballo, muy lejos, por el borde de la vía del tren, en lo alto del talud que atravesaba los eriales » (p. 284) che gettano ombre di mistero sulla realtà.

Tutto questo ci porta a vedere ne *El Jarama* non solo un simbolo del tempo o della vita che scorre, ma anche, come si è detto, una forza della natura scatenata e feroce.

Ma un fiume che scorre incessantemente senza curarsi delle vicende dell'uomo, secondo un disegno imperscrutabile, come può al tempo stesso essere vendicativo e scegliere le sue vittime? L'autore non risponde a questo dilemma; egli sembra preoccuparsi di un problema ben più importante: quale equilibrio si debba instaurare tra l'uomo e la natura. La vendetta simbolica, il sacrificio della vittima innocente, ripropongono in termini drammatici la terrificante ipotesi della distruzione dell'umanità da parte di quella natura che l'uomo ha creduto di poter dominare e ha sfruttato in modo

³¹ Coplas por la muerte de su padre, III.

selvaggio, dimenticando il rispetto e il timore per una forza molto più grande di lui.

La risposta di Ferlosio, del resto particolarmente interessato al problema della differenza tra città e campagna³², sembra essere questa: è necessario che l'uomo rispetti la natura perché essa non gli si scateni contro con cieca violenza, ma anzi gli sia alleata.

Tuttavia bisogna riconoscere la propria incapacità a penetrare i misteri dell'universo: un atto di modestia necessario per evitare di farsi travolgere da una natura incontrollabile. Esempio è l'atteggiamento di Carmen e Santos di fronte alla luna e alle luci della notte: « Hablaban bajo, sin saber por qué » (p. 235). Sono l'unica coppia che si vuole veramente bene, sono gli unici che non sapranno della morte di Lucita: si distaccano quindi dal resto del gruppo. Forse l'amore insegna loro come comportarsi di fronte alle realtà che non si possono spiegare. In ogni caso, il loro viaggio notturno è l'unica luce di speranza del romanzo; tutto il resto è liti, incomprensioni e malumori. L'allegria o meglio il desiderio di essere allegri dei giovani viene freddato dalla notizia della morte; solo Carmen e Santos resteranno esenti dalla tristezza che accompagnerà il viaggio di ritorno degli amici.

El Jarama è dunque un romanzo sulla vita e sulla morte: e il fiume costituisce proprio la chiave interpretativa, l'elemento centrale che polarizza i vari temi e i valori simbolici. Il Jarama apre e chiude, e quindi contiene, il romanzo; il suo scorrere ininterrotto al centro degli avvenimenti coincide linguisticamente con lo sviluppo del discorso. Queste funzioni linguistico-strutturali sono poi arric-

³² Già in *Industrias y andanzas de Alfanhui* si delinea l'opposizione città-campagna. Al mondo della natura in cui vive immerso Alfanhui fa contrappunto l'immagine di una città arida, ove tutto è innaturale. Ricordiamo, oltre a Don Zana, « El marioneta », evidente caricatura dell'uomo della città, la malinconica Señorita Flora, dipinta sul muro di una casa, e i cavoli coltivati nella vasca da bagno, non verdi ma bianchi per mancanza di luce. Ne *El Jarama* si trovano molti riferimenti alla dicotomia città-campagna. (Cfr. pp. 18, 68, 84, 135, 147, 157, 162, 208, 320); si vedano, ad esempio, le parole del pastore sulla gente della città: « Quieren coger el cielo con las manos, de tanto y tanto como ansian de divertirse, y a menudo caen y se estrellan. Da la impresión de que estuvieran locos, con esas ansias y ese desenfreno; gente desesperada de la vida es lo que parecen, que no la calma ya nada más que el desarreglo y que la baraúnda » (p. 357). L'atteggiamento dei paesani, insomma, è nel complesso più rispettoso.

chite dalla presenza di un complesso sistema di contenuti simbolici riconducibili ai temi eterni della vita, della morte e del tempo, del resto tradizionalmente associati al fiume, come ha osservato E. Riley, nella poesia, nel mito e nella religione³³.

Maria Vittoria Calvi

LA METAFORA IN VINCENZO MONTI

0. L'idea che la metafora sia, sostanzialmente, un artificio, un meccanismo esornativo, una polarizzazione del linguaggio poetico, vien messa fuori gioco dalle conclusioni della «nuova retorica»¹ riprese da Paul Ricoeur che, seguendo la traccia aristotelico-kantiana, ha dimostrato la funzione euristica dell'immaginazione nel processo metaforico, all'interno del quale si intersecherebbero una dinamica conoscitiva ed una strategia concettuale esplicitate con violazioni del linguaggio ordinario, dello schematismo del senso comune e dei modelli espressivi della tradizione culta. Si tende a credere che l'applicazione del discorso di Ricoeur al piano poetico-testuale renda trasparente nel dato linguistico il travaglio filosofico e i processi dell'immaginazione:

« Il nostro concetto di rassomiglianza implica che un discorso metaforico ha il potere di ridescrivere la realtà, ed è qui, credo, la funzione ultima del linguaggio poetico, di aprire cioè una nuova visione delle cose rompendo i legami logici preliminari.

... Se questa analisi è giusta, bisogna dire che la metafora non semplicemente sopprime le strutture ordinarie del nostro linguaggio, ma anche le strutture di ciò che noi chiamiamo realtà.

... La poesia fa apparire la realtà come comportante non semplicemente dei fatti, ma delle possibilità impossibili che noi stessi possiamo sviluppare abitando questo mondo »².

¹ Partendo dalle premesse aristoteliche, alcuni autori approfondiscono le questioni retoriche col produrre sistemi di lettura semiotico-linguistica del testo: Ch. Ogden - I. A. Richards, *Il significato del significato*, Il Saggiatore, Milano, 1966; I. A. Richards, *La filosofia della retorica*, Bompiani, Milano, 1967; U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968; Genette, *Figure. Retorica e Strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969; U. Eco, *Le forme del contenuto*, Milano, 1971; R. Barthes, *La retorica antica*, Milano, 1972; V. Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Il Mulino, Bologna, 1971; J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974, voll. 2; H. Morier, *Dictionnaire de poetique et de rhetorique*, Paris, 1975; Gruppo μ , *Retorica generale*, Bompiani, Milano, 1976.

² P. Ricoeur, *La sfida semiologica*, a cura di M. Cristaldi, Armando, Roma,

³³ *Op. cit.*, p. 218.

Pertanto la ricezione metaforica obbliga a ripercorrere: 1) la genesi creatrice e immaginativa che ridefinisce la realtà; 2) l'itinerario linguistico attraverso il quale è passato il nesso evento creativo-espressione che ha coagulato l'enigma metaforico. Dalla duplice esperienza il lettore conclude: 1) che l'utente della metafora non si estranea dalla realtà scegliendo solo i valori della pura letterarietà (ammesso che siano tali); 2) che la scrittura prepara ed attua una sfida semantica, alla ricerca di significati che hanno come base la *Lebenswelt*³; 3) che il testo poetico diventa rice-trasmittente di «possibilità impossibili» che esistono nella natura stessa del linguaggio ordinario e che formano la «strategia del linguaggio poetico».

Dalla decodificazione della metafora balzano evidenti gli *idola* che trascrivono le cifre della realtà interiore e verificano le coordinate dell'ambiente esterno (la somma storia + cultura + società).

L'autosufficienza del linguaggio poetico aumenta con l'inserimento della metafora senza che si provochi un distacco dalla vita; la struttura connotativa vede accresciute le proprie ragioni poetiche, la poesia in sé acquista una impermeabile incidenza semica che si estende al linguaggio, a tutto il sistema della comunicazione che ne risulta toccato profondamente, risarcito, nelle funzioni sopresse, con forme espressive che solo un uso continuato avvierà a stazioni di senescenza⁴. Nella convenzionalità del linguaggio la metafora instaura una impertinenza che ridonda all'interno di tale convenzionalità e la frantuma; essa crea, tramite la finzione, un'aggregazione lessicale, prima inascoltata e quindi inattesa, che desta stupore, determina un'infrazione-rumore della comunicazione dove

1974, pp. 285-6-7. Il pensiero ricoeuriano sulla metafora si rivolge in una direzione filosofica: *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Paris, 1975, ed in un'altra psicoanalitica: *Della interpretazione. Saggio su Freud*, pubblicato in Italia da Feltrinelli, Milano, 1975. Per un approfondimento della concezione ricoeuriana cfr. A. Rigobello, *La «Métaphore vive» di Paul Ricoeur in Simbolo, Metafora, Allegoria*, Liviana, Padova, 1980; Id., *L'impegno ontologico*, Roma, 1977.

³ Cfr. il concetto di *Lebenswelt* in P. Ricoeur, *La sfida* cit.

⁴ Per il linguaggio poetico cfr.: J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, Il Mulino, Bologna, 1966; S. Agosti, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, 1972; Id., *Discorso, parola analitica, linguaggio poetico*, in *Psicanalisi e Istituzioni*, Atti del Convegno Internazionale dell'Università di Milano, 30/X-1/XI 1976; J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, 1979.

maturano i frutti dell'immaginazione contesta ad una dizione originale, e spiccano i segni di una lettura comprensiva del mondo. Si stabilisce un coinvolgimento in cui sono presi l'autore e il lettore che fruisce di una funzione linguistica che sintetizza processi psichici, istanze concettuali, elaborazioni della lingua. E poiché non esiste in assoluto il ruolo del lettore chiuso nella propria essenza, poiché la lettura implica un trasporto di sé nel testo ed una ripresa di valori da esso, appare chiaro che gli eventi metaforici distribuiti nel circuito comunicazionale perdano alcuni privilegi egoistici dell'arte, ma diventino strumento di coesione tra autore e pubblico, formino la coscienza colta della collettività, il punto di riferimento cui si orienta la cultura di alcune generazioni⁵.

Nell'asse paradigmatico del linguaggio poetico⁶ gli enigmi metaforici si configurano come deviazioni di significato che condensano un grumo di sensi destinati a mutare i rapporti di produzione linguistico-poetica, e innanzi tutto a ridefinire «le strutture profonde della vita umana», e contemporaneamente a determinare micro-mutazioni nei rapporti interni (grammaticali, ritmici, sintattici), nell'articolazione fonetica. Il collegamento tra i valori lessematici e morfematici, semantici e metrici, l'unità, ormai indiscussa, di significato e significante implicano che la metafora suscita vere e proprie distruzioni di consuete classificazioni, acute e vivaci polisemie che turbano l'asse sintagmatico e creano significativi eventi nella struttura della musicalità poetica.

Verificheremo i punti salienti di questi preliminari scegliendo la lirica del Monti nella quale tutto sembra risolversi, per la maggioranza dei critici e dei filologi, con culte ripetizioni di schemi preesistenti, con la prevalenza dell'aspetto letterario sulla verace ispi-

⁵ Segnaliamo gli scritti sul rapporto Testo-Scrittura-Lettura che abbiamo consultato per il nostro lavoro: G. B. Vico, *Opere. Principj di Scienza nuova* (1744). *Logica Poetica*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1953; J. J. Rousseau, *Essais sur l'origine des langues*, in *Oeuvres complètes*, Paris, 1964; G. Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi, Torino, 1967; R. Escarpit, *La rivoluzione del libro*, Padova, 1968; J. Starobinski, *Le texte dans le texte*, in «Tel Quel», 1969; M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano, 1969; J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1972; R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975.

⁶ La definizione è di R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966.

razione poetica, ispessita ed opacizzata da molteplici scorie⁷. I meccanismi produttori della metafora montiana, la sua consistenza, potranno riproporre l'entità e l'energia di un legame tra l'io e la realtà (spesso considerato occasionale, encomiastico, servile), la schiettezza del «cuore» che è movente primario di una scrittura profondamente drammatica. Più che una difesa d'ufficio, sempre poco pertinente e poco esaustiva a livello critico, metterà conto stabilire che se vi è metafora di conseguenza si coglie a) la creazione-traduzione di elementi che si propagheranno nel circuito della comunicazione poetica, b) lo sforzo di rivisitazione della cultura passata e contemporanea abilitata a forme di originale esistenza, c) le incrostazioni del gusto coevo, d) la meccanica e la mobilità psichica donde sono scaturiti gli assunti enigmatici, e) i segni di una condizione spirituale mutatasi in oggetto poetico.

1.1. L'itinerario della nostra esegesi si esplica in quattro campitipo della produzione montiana: la lirica sentimentale-intimistica, l'opera encomiastica con sfondo la coeva epopea militare, i testi

⁷ Chi si occupa di cose montiane conosce la svalutazione critica cui è soggetto il poeta, sul quale pesano i giudizi del Leopardi e del Croce ripresi e travisati con maggiore o minore cautela dagli studiosi del '900. Ci limitiamo a menzionare i testi e i saggi che riguardano i problemi esegetici oggetto della nostra ricerca: G. Leopardi, *Zibaldone*, (ed. Flora, Mondadori, Milano, 1937), specie per il triennio '19-'21; G. Scalvini, *Foscolo, Manzoni, Goethe. Scritti editi e inediti*, a cura di M. Marazzan, Einaudi, Torino, 1948; N. Tommaseo, *V. M.* in «Antologia», 1828; F. De Sanctis, *Teoria e storia della letteratura*, a.c. di B. Croce, Laterza, Bari, 1926; G. Carducci, vol. XVIII delle *Opere* dell'Edizione Nazionale; B. Zumbini, *Sulle poesie di V. M.*, Firenze, 1894; M. Kerbaker, *Shakespeare e Goethe nei versi di V. M.*, Firenze, 1897; B. Croce, *Poesia e non poesia*, Laterza, Bari, 1923; A. Pompeati, *V. M.*, Bologna, 1928; V. Russo, *V. M. e la letteratura moderna* (1928), ora in *Ritratti e disegni storici*, Laterza, Bari, 1951; A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Principato, Messina, 1936, vol. III; Id., *Cinque Saggi*, Sansoni, Firenze, 1945; G. C. Ferretti, *V. M. di fronte alla realtà quotidiana e storica*, «Belfagor», X, 1955; F. Ulivi, *M. e il classicismo*, in *Settecento Neoclassico*, Nistri Lischi, Pisa, 1957; D. Petrini, *M. e l'Ottocento*, in *Dal Barocco al Romanticismo* a.c. di V. Santoli, Sansoni, Firenze, 1957; W. Binni, *Corso su V. M.*, Libreria Bozzi, Genova, 1956-57; G. Barbarisi, *V. M. e la cultura neoclassica* in *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, 1969, vol. VII; N. Mineo, *La carriera di poeta: V. M.* in *Letterati e politica dalla rivoluzione al Risorgimento*, Catania, 1974.

della reinvenzione del mito classico, la poesia instauratrice di grandi idee e valori universali. I documenti coprono un lungo arco di tempo; l'esame tuttavia non sarà diacronico, non riguarderà l'evoluzione e la successione dei fatti poetico-linguistici, i mutamenti intervenuti lungo un asse temporale; il metodo scelto risponde alle regole della sincronia⁸ e vuol esaminare nel sistema linguistico-poetico del Monti i rapporti istituiti fra i suoi elementi in un particolare momento, in una fase del suo sviluppo: perciò non si studiano delle esperienze da un anno ad un altro, né si percorrono i ritmi di cambiamento, ma si indaga su tutto ciò che concorre a determinare quella esperienza, e, semmai, si tende a cogliere il rapporto tra le singole parti del testo (considerate come tratti significativi) e il testo nella sua globalità, fra i testi nelle loro singolarità e l'insieme dei testi poetici stessi. All'interno di ogni settore, nel rapporto tra campione e campione si guarderà al testo come ad una fase inizio-fine collegata con un testo precedente e successivo: in tal senso la metafora non costituisce un fatto isolato e singolare, un evento misterioso e autosufficiente, ma è collegata in una catena di eventi il cui senso generale espone il nucleo psico-estetico che li ha generati: l'io poetico. In questo modo la metafora singola supererà la precarietà dell'evento destinato ad apparire e scomparire, e diventerà esplicitazione del significato e del procedimento della creazione poetica.

Il primo campo-tipo è costituito dal IX brano dei *Pensieri d'amore*, dal sonetto *Sopra se stesso*, dall'ode *Pel giorno onomastico della mia donna*. Abbiamo colto il centro d'irradiazione dei *Pensieri d'amore* nel IX brano, mimetico dello stato d'animo dell'io narrante, perché contiene e focalizza il mito nodale⁹, l'intreccio del rapporto tra il protagonista e la donna amata, mito o favola che si risolve nella descrizione (mimesi) di un'esperienza tensivamente esacerbata di cui approfondisce il senso particolare (il legame tra il narrante e l'amata) e il senso generale (la vicenda degli esseri umani di fronte alla situazione esistenziale e cosmica):

⁸ Cfr., F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. critica Wiesbaden, 1967-8.

⁹ Si fa riferimento alla nozione aristotelica di mito ripresa da N. Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1966, e da P. Ricoeur, *La sfida* cit.

Limpido rivo, onor del patrio colle,
 che dolce mormorando per la via
 lo stanco ed arso passeggiere inviti,
 è gran tempo, lo sai, che su l'erbetta
 del tuo bel margo a riposar non vengo,
 e d'accanto ti passo frettoloso,
 né mi sovviene di pur darti un guardo.
 Scusa l'error, amabil rio, perdona
 l'involontaria scortesìa. Se noto
 l'orror ti fosse di mio stato, e quali
 ravvolge in mente atri pensieri, e quanta
 guerra nel petto, orrenda guerra, io porto
 certo t'udrei su l'alta mia sventura
 gemer pietoso e andar più roco al mare.
 Ma ben crudo se' tu, che i segni ancora
 serbi di mia felicità perduta.
 Perché quei cespi alimentar, che spesso
 d'affanni scarco m'accoglieano in grembo,
 quando il cor visse solitario, e tocco
 d'Amor la face non l'avea pur anco?
 Perché riveggio queste piante, e l'ombra
 che i miei sonni coperse? E tu soave
 aura d'april, perché sì dolce intorno
 batti le piume e mi carezzi il volto?
 Fuggi, e le gote a lusingar ten vola
 non bagnate di pianto. Ah! fuggi, e queste,
 che mi rigan la guancia, ultime stille
 non asciugarmi, e in libertà le lascia
 cader nell'onda che mi scorre al piede ¹⁰.

L'impianto tematico è alquanto semplice: il «rivo» un tempo testimone della «felicità» (qui va intesa nel senso di «ignoranza dell'amore e delle sue fasi/«faci») diventa «crudo» perché fluisce impassibile, e meccanicisticamente continua quelle funzioni che gli ricordano la serenità perduta (alimentare i cespugli e dar vita alle piante); la crudeltà del rivo è ricalzata dall'azione dell'«aura d'april» che falsamente conforta l'amante (tale è l'opinione dell'io narrante). Il brano accoppia due interlocuzioni: a) narrante - rivo, b) narrante - aura, in cui appare netta la ripresa petrarchesca rimenan-

¹⁰ Le citazioni dei versi montiani sono state prese dalle edizioni carducciane del 1858-62, preparate per i tipi dell'editore Barbera di Firenze (*Le poesie liriche e Canti e poemi*).

te la linea io-natura, e la movenza sannazariana nello specifico *incipit* che lega il narrante al rivo ¹¹. La tecnica della personificazione applicata a «rivo»-«aura d'april», la stereotipia della condizione amorosa concepita in sintagmi angosciosi («l'orror...di mio stato», «quali/...atri pensieri», «quanta/guerra», «orrenda guerra», «alta mia sventura», «tocco/d'Amor la face», «ultime stille») non mortificano la suggestione del brano ricavabile da alcuni iperbati eleganti («dolce mormorando», «a riposar non vengo», «di pur darti un guardo», «d'affanni scarco m'accoglieano», «d'Amor la face», «che i miei sonni coperse», «a lusingar ten vola», «che mi rigan la guancia, ultime stille»), da *enjambements* che frangono il ritmo della versificazione e rendono più dolorosa e fonicamente più intristita la dizione lirica («perdona/l'involontaria scortesìa», «Limpido rivo/inviti», «noto/l'orror», «quanta/guerra», «che i segni.../serbi», «tocco/d'Amor», «l'ombra/che...coperse», «soave/aura d'april», «sì dolce intorno/batti le piume», «le gote.../non bagnate», «queste/...ultime stille», «lascia/cader»). Ma si sa: le suggestioni del significante montiano sono indiscutibili («poeta dell'orecchio»); eppure il significato del brano, nonostante certa esilità («rivo» insensibile - «aura» beffarda), sembrerebbe costituire un archetipo dell'idillio leopardiano (*Alla luna* nella misura dell'impassibilità lunare, *La sera del dì di festa* con la silenziosa freddezza della Natura), ed influenzare sensibilmente una quartina foscoliana dove si ribalta la crudeltà del rivo in simpatetica familiarità («Tu sol mi ascolti, o solitario rivo, / ove ogni notte Amor seco mi mena, / qui affido il pianto e i miei danni descrivo, / qui tutta verso del dolor la piena» ¹²). In Monti, e nei due autori posteriori, si instaura un confronto tra una condizione esistenziale e la natura connotata col displuvio amico-nemico, confidente partecipe-testimone insensibile; un confronto risoltosi in una trasmissione di sentimenti dall'umano al naturale, facilitata dalla metafora che estende ai suoi membri qualità invertite, tipizzanti nuovi rapporti semantici. La base analogica ¹³ del-

¹¹ *Arcadia, Ecloga III*.

¹² Cito da U. Foscolo, *Opere*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1974.

¹³ Fanno riferimento al rapporto analogia-metafora, mutuato dal concetto di rassomiglianza in Aristotele (*Poetica e Retorica*): E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Il Mulino, Bologna, 1968; A. Henry, *Metonimia e metafora*, Einaudi, Torino, 1975; H. Weinrich, *Metafora e men-*

l'assunto metaforico a) narrante - «rivo», b) narrante - «aura» assimila campi espressivi diversi, enuclea dimorfismi, costruisce percorsi isotopici, i quali tutti insieme aprono una funzione poetica originale e creativa. Un primo rapporto metaforico si stabilisce tra l'incessante fluire del «rivo», inconsapevole di eventi spirituali, e il narrante toccato dall'amore; un secondo oppone il vento, che stimola fatue passioni, al protagonista disperato per una condizione che lo avvinghia inestricabilmente in nodi di tormento affettivo. L'analisi del primo nucleo non può non prescindere dal contesto linguistico e figurale dell'intera raccolta dei *Pensieri*.

La metafora compare nel dispositivo lessicale degli aggettivi che si irraggiano intorno al tenore metaforico «rivo»: a) «limpido - dolce - amabil», b) «pietoso - roco», c) «crudo». La tripartizione segue la linea sintagmatica del brano, e forma un *climax* culminante nella metafora centrale dei primi ventidue versi («Ma ben crudo se' tu...») e condensante sintagmi che ritraggono il mutarsi del rapporto tra il narrante e il «rivo». La prima triade di aggettivi istituisce un ruolo psichico per «rivo» trasmettendogli alcuni sentimenti dell'uomo, benché «limpido» sia ormai un referto proprio delle acque calme e pulite (cfr. *Par*, III,11). Sul concetto di fluenza pacata dei corsi d'acqua il poeta implica i semi di un'esistenza non offuscata dalla passione amorosa; pertanto la mimesi si addensa di valori analogici: a) «limpido rivo» = limpidezza della mente non turbata psicologicamente; b) «rivo...dolce» = serenità dell'animo; c) «amabil rivo» = amabilità di chi non è soggetto alle controversie spirituali. Il narrante riscontra una prima insensibilità del «rivo» perché la sua fluenza interiore appare ancor più aritmica dopo la descrizione della natura. La terna di aggettivi sottolinea in modo indiretto la mutata condizione spirituale del narrante che è spinto dal contrasto a formulare un'ipotesi surreale: il desiderio di un «rivo» in situazione con la sua afflitta interiorità, quindi «pietoso - roco». Il narrante accentua la personificazione della natura, già in atto nella forma interlocutoria del brano, umanizzandone lo stato fisico («roco») e lo stato affettivo («pietoso»).

Il tema compositivo del brano interseca un aspetto «pratico» ed uno «convenzionale»: si conoscono le condizioni reali dell'ele-

zogna: *la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1976; C. Perelman-L. Olbrecht-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino, 1976.

mento naturale («rivo») ma si gioca a trasformare convenzionalmente la natura in uno specchio dell'io (ipotesi surreale della coppia «pietoso - roco»); esso tema si sorregge sul conflitto di due condizioni reali ed impermutabili: a) la serenità connaturata al «rivo» ma perduta dal poeta, b) l'angoscia vissuta dal narrante ma non attribuibile al «rivo». La metafora prodotta dallo schema ternario dell'aggettivo chiama in gioco un elemento periferico della linea sintagmatica: il narrante, del quale essa emblemizza l'antica fisionomia psichica (i versi 1-7 rimandano all'originaria condizione del protagonista che ormai si identifica nella definizione dittologica: «lo stanco ed arso passeggiere»). La seconda metafora («gemi pietoso e andar più roco al mare») condensa il narrante e l'interlocutore: fra di loro non avviene scambio semico, la linea «pietoso - roco» non innerva il «rivo» che procede nella sua fluenza «limpido-dolce-amabil» mentre il protagonista involve i suoi desideri nella costruzione di un'ipotesi irrazionale. L'idea di un «rivo» prospettivamente «pietoso» e «roco» crea una metafora vivace che nascebbe dall'isomorfismo del suono tra la voce roca di pianto e lo strozzarsi del canto dei ruscelli (ne sanno qualcosa il Palazzeschi futurista e il Montale); da un'isotopia di partenza l'autore ha tentato di assimilare due campi semantici opposti. E la difficoltà di assimilazione è più netta, nonostante l'intervento onirico dell'immaginario, quando il poeta tenta relazioni tra virtualità possibili nel narrante (la pietà sorta dalla miseria spirituale) e virtualità inesistenti nel «rivo», che non possiede un sistema psichico, o semmai ipotizzabili in una fluenza rallentata, incerta che in effetti non rende l'immagine della pietà umana.

L'autore ha scelto per la metafora una referenza complessa che crea un'interruzione nella comunicazione ordinaria e quindi genera un segno poetico pieno di risvolti significativi come l'attrazione del «rivo» in una sfera psichica insostenibile¹⁴; l'attrazione ha stabilito un nesso analogico che determina una forma di rumore nella scrittura e focalizza il contrasto natura-uomo, il distacco tra forme di esistenze inserite in un ordito meccanicistico e forme dotate di vita

¹⁴ È la tecnica dello straniamento linguistico-semantico. Si pensi a ciò che sostiene J. Mukarovsky riguardo alla sistematica violazione dello standard nell'ambito poetico del linguaggio. Cfr. *La tesi del '29* del circolo praghese in *Il Circolo linguistico di Praga*, Silva, Milano, 1966.

superiore, intellettuale-spirituale. Lo scopo del poeta non consiste nel dissipare la qualità essenziale della natura ma, nel descrivere, tramite la metafora, il mito di una coscienza dilacerata che riconosce l'insensibilità della materia e profferisce un'esclamazione costruita con assertiva pregnanza: «Ma ben crudo se' tu».

1.2. L'alterazione della natura del «rivo», delle sue funzioni fisiche, dei suoi attributi bio-dinamici, è prodotta dal sema crudeltà che dà vita ad un assunto metaforico di tipo onirico: l'immagine che desta interesse scatta dalla sovrapposizione del campo umano su quello naturale, proprio quando tale condizione sembrava irrazionale ed irrealizzabile. L'inserzione di una peculiarità umana sul fenotipo biologico è, tuttavia, giustificata da alcune omologie: a) l'uomo e il «rivo» corrono verso una fine, b) l'uno è sottomesso alle pulsioni spirituali ed esistenziali, l'altro a quelle atmosferiche; quindi il *transfert* che è base della metafora costringe in termini umani l'impassibilità dell'elemento materiale. Inconsciamente il narrante non ha colto nella fluenza eventi di corrispondenza affettiva, ma è pronto a trasmettere alla realtà naturale valenze negative della psiche umana.

L'immagine di un fiume crudele riferisce una doppia estraneazione: quella del narrante rispetto all'interlocutore («limpido-dolce-amabil», quella dell'interlocutore («crudo») nei riguardi del narrante (combattuto da «orrenda guerra»). L'accertamento dell'estraneazione è ritmato dalla combinazione dei tempi verbali e delle strutture sintattiche¹⁵. Il *leit-tempus*, ricorrente tredici volte, è il presente (*inviti*₃, *è*⁰, *sai*₅, *non vengo*₅, *ti passo*₆, *mi sovviene*₇, *scusa*₈, *perdona*₈, *ravvolgo*₁₁, *porto*₁₂, *se'*₁₅, *serbi*₁₆, *riveggio*₂₁). L'alternanza di prima e seconda persona (unica eccezione costituita da una notizia cronologica «è gran tempo») sposta la lettura dalla conoscenza di uno stato psichico perduto ad uno acquisito anche se indesiderato; e certe forme («sai», «se'», «serbi») ribattono l'impassibilità del «rivo» che pare scevro di quei mutamenti emotivi che intristiscono il narrante. La transizione presente \leftrightarrow presente (perdurante nei versi 1-9) non porta alcuna novità semantica nella

¹⁵ Si applica l'analisi dei tempi verbali suggerita da H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978.

narrazione del rapporto: i due termini conservano le proprie caratteristiche senza prospettive di interferenze. Nell'ambito morfematico-sintagmatico le modificazioni rilevanti sono offerte dalla transizione piuccheperfetto \leftrightarrow passato remoto, transizione che l'autore innesta tra il v. 17 e il v. 20: l'imperfetto «m'accoglieano»₁₈ e il piuccheperfetto «tocco/ non l'avea»₁₉₋₂₀ incastonano il passato remoto «visse»₁₉. Questo rapporto temporale può definirsi metaforico poiché la prospettiva linguistica (il ritorno ad una fase antecedente il momento lirico narrato) attua una messa in rilievo della condizione spirituale del narrante, sottolinea una sorpresa nel contesto, apre una contro-determinazione che distanzia i due elementi nodali del brano.

Applichiamo al testo montiano la nomenclatura di Weinrich perché ci sembrano verificarsi in questi passaggi rapidi di presente-imperfetto-piuccheperfetto-passato remoto-presente quei traslati temporali che originano metafore nella linea sintattica della poesia¹⁶. In questo caso il traslato morfematico mette a fuoco quello lessematico, tanto che emergono nella tessitura dei tempi la crudeltà presente del rivo, la perdita della stabilità psichica del protagonista, la disperazione amorosa.

Alla fluenza estranea ed impassibile, quale metafora di crudeltà, si arriva percorrendo la guida comunicazionale della sintassi: il legame ipotetico «Se noto/ ti fosse.../ certo t'udrei» si addensa di segnali metarazionali ed onirici che prefigurano la situazione non come irrealizzabile bensì come ulteriore rimuginamento di una psiche incupita dalla solitudine e privata, dal determinismo meccanico della materia, della corresponsione degli affetti e della circolazione del fluido spirituale. Più che di una condizione irrealizzabile (non a caso il narrante comunica notizie di uno stato d'animo esacerbato che non producono effetti nell'interlocutore, anzi!) il periodo ipotetico parla di una germinazione fantastica, di una sconsolata riflessione che i tempi verbali designano come incredibile situazione trasmigrata dalle regioni dell'inconscio e della *libido*. Si noti la transizione imperfetto congiuntivo \leftrightarrow condizionale, che segna il trapasso dalla

¹⁶ Riprendiamo una tesi che il Weinrich ha mutuato da Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IX, 2, 41, e da H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, parr. 523, 814.

retrospezione narrativa alla prospezione che commenta e propone una vicenda coltivata dall'immaginario. Nel passaggio temporale s'incontrano gli estremi di una metafora sintattico-temporale: l'addizione atteggiamento linguistico (tempo del passato) + prospettiva linguistica (tempo al presente) che esalta l'aspetto lessematico dell'aggettivazione («pietoso-roco»), la sutura morfematica di una proposizione che associa racconto ed ipotesi, e narra un fatto mancante degli elementari crismi pragmatici.

La contrapposizione tra narrante e «crudo rivo» passa anche per altre griglie: i sintagmi denotanti la tensione psichica del protagonista combinati con i semi «guerra-morte-oscurità» e organizzati in brevi reiterate metafore: «l'orror...di mio stato» (gli effetti di rovinosi sconvolgimenti attribuiti all'amore incorrisposto), «atri pensieri» (il tono cromatico veicolante il senso delle elucubrazioni sul suicidio), «quanta/guerra» e «orrenda guerra» (doppia e replicata metafora che esprime una volta la quantità della lotta interiore, ed un'altra la qualità di essa col semema aggettivale dello «stato» spirituale per designare un insostenibile scontro a livello etico e psicologico). La struttura lessematica («orror» → «atri pensieri» → «guerra») riporta il procedimento logicamente concatenato della tensione emotiva (causa → prospezione dell'io → condizione esistenziale), e fa sfumare, metaforicamente, il ruolo dell'amante nella disposizione del guerriero, dal campo semico del quale il narrante desume significative definizioni. L'ordine semantico, infine, si accorda con il grado fonico delle espressioni: il fonema *R* di «crudo rivo» è ribattuto nei sintagmi riguardanti il protagonista «oRRoR», «atRi pensieRi», «oRRenda gueRRa», e diventa addirittura martellante nella conclusione ipotetica «gemeR pietoso e andaR più Roco al maRe».

1.3. Quando il Monti, per descrivere il «rivo» nella relazione con il narrante, adotta l'aggettivo «crudo» non solo contrappone i due termini del rapporto, ma metaforizza nell'elemento naturale l'emblema di una natura fredda (siamo tentati di dire «matrigna»), volutamente estranea alla solitudine dell'uomo abbandonato a se stesso, ed intuisce il senso del dibattito provocato dai sensisti francesi del secondo '700 e ridivulga quei concetti del meccanicismo materialistico che il suo spiritualismo cattolico sapeva redimere ed integrare. La naturale fluenza del «rivo», di per sé simbolo di impassibilità, acquista con il sema crudeltà una connotazione umana

e diventa segno, metafora di cattiveria, silenzio, cecità, freddezza. L'autore tramite l'aggettivo ha creato un'interferenza tra l'impassibilità dell'elemento naturale e quella più grave della natura che si dimidia in natura dell'uomo e in Natura madre delle cose. La contrapposizione tra l'io-amante e la Natura, consueta nei petrarchisti e riveicolata dalla *sensiblerie* settecentesca attraverso canali noti al Monti: l'Eloïse di Rousseau e la Clarisse di Richardson¹⁷, acquista nell'espressione «crudo rivo» una ridondanza concettuale che prospetta l'insensibile travestimento degli affetti e delle cose martellato dalle grandi personificazioni del X *Pensiero* («Divora il Tempo»...«del Nulla tornerà l'ombra e il silenzio»...«l'intera Eternità») che annichilano anche i sentimenti distillati con vigorose tensioni, ma che debbono fermarsi dinanzi al prospetto delle affezioni spirituali. La metafora, che configura il «rivo» parte di una glaciale Natura, rappresenta la barriera materialistica espugnata dalla dimensione Spirito vincente sull'inconscio dilacerato (è questa la forzosa conclusione dei *Pensieri d'amore*)¹⁸.

Per linee molto generali si può individuare nel nodo metaforico in questione la preconizzazione della metafora «natura» delle *Opere* e degli *Idilli* scritti durante e dopo il soggiorno pisano, la metafora materia-tempo che traluce nella scansione oratoria dei *Sepolcri*, sebbene quel nodo sia disvestito dei referti polemico-filosofici che solidificano la poesia dei due ottocentisti.

Il *Pensiero* IX compendia due situazioni in cui si affermano leggi universali inconciliabili: se «rivo» ed «aura» vs Natura, allora il narrante vs Spirito; la metafora comunica l'entità del rapporto «rivo»-Natura, spiega la coscienza che di tale rapporto è nata nel poeta, simula nel contesto naturale una fluenza meccanica e obliante attraverso un'alterazione negativa prodotta sul grado iniziale della significanza e della funzione quotidianamente e comunemente attri-

¹⁷ In una lettera del 1805 alla De Staël il Monti codifica nelle due eroine i prototipi della letteratura patetica: «Se limitate alle sole impressioni patetiche la poesia, pigliatevi l'Eloïsa, pigliatevi la Clarissa, e piangete...».

¹⁸ Della travagliata conclusione informa il Kerbaker: «quel porre nella vita eterna e nella palingenesi celestiale la continuazione delle passioni terrene dovette sembrare al Monti una specie d'empietà, o certo un pensiero contrario alla dottrina cattolica, epperò lo lasciò da parte, e poi, pensandoci sopra s'indusse a variarlo nel modo che fece».

buite al « rivo ». La suggestione del sema fluenza nei *Pensieri* è alta; essa non si esplicita nella sola complessa dizione ora esaminata, ma estrinseca gli indici della passione del narrante, e passa da un impiego concettuale ad un'esposizione mimetica per altro complicata da referenze psicologiche di solleticante interesse. Ancora una volta il Monti altera il grado zero del significato fluire che subisce pressioni psicolinguistiche tese a stravolgerne o a mutarne il senso ordinario di comunicazione. Tre punti sono significativi in questa direzione: una metafora quantitativa per indicare il peso del dolore (*Pensiero II*):

... ahi! che del cuore
la grave oppression sgorgar repente
fa di lagrime un rio dalle pupille

un'altra che sintetizza il grado e il valore della spinta erotica (*Pensiero IV*):

Ahi che al solo pensarlo entro le vene
di foco un fiume mi trabocca, e tutti
tremano i polsi combattuti e l'ossa!

un'ultima che suona come auspicio ed è invece pallido documento del sogno inesausto (*Pensiero V*):

come di schietto rivo onda soave
scorrer gli anni vedremo, e fonte in noi
di perenne gioir fôra la vita.

L'inesplicabile intreccio di affetti è metaforizzato in II e IV da una fluenza voluminosa e smodata, mentre il più pacato nucleo onirico in V propone tre sememi del fluire: a) « schietto rivo », b) « onda soave », c) « fonte » che ipotizzano, nella fantasia del sogno, un'esistenza fluida (la costruzione metaforica prevede per a) e b) un'esplicita similitudine [« come »] tra il fluire della vita [« scorrer gli anni »] e quello di un placido ruscello, e si basa sulla funzione qualificativa degli aggettivi [« schietto »-« soave »] che connotano l'isotopia tra passare degli anni e correre delle onde; e prevede per b) una isotopia tra una vita fecondatrice di gioia e una sorgiva recante perenne conforto di frescura, l'una e l'altra inestinguibili). La metafora lessematica del brano V è avvalorata da quella temporale che illumina e scandisce l'illusorietà di un disegno metarazionale: leggendo la sezione metaforica dell'intero brano V, ci si trova di fronte ad una

sinusoide temporale (si inizia con un congiuntivo replicato [« se fosse concesso₃ ... mel fosse₄], segue una linea di condizionali [« mi saresi₆ », « vedremo₉ », « fôra₁₀ », « avrebbe spento₁₂ », « darebbe₁₅ », « farebbe₁₇] stroncata da una coppia di passati remoti [« riscosse₂₀ », « sparve₂₁] che muta continuamente l'assetto poetico, da una fase narrativa ad una stazione di commento chiusa dal ritorno dei moduli di narrazione. Tale alternanza proietta la genesi del desiderio, l'alimento fantastico di esso, la finale vanificazione del *ludus* psichico, la quale riassume la presenza della realtà-ragione delusivamente subita. La metafora lessematica sfrutta abituali rapporti di contiguità analogica (soavità dell'onda parte di un rivo designato come tutto, trascorrere degli anni parte della vita, cosmo che tutto avvolge e in sé contempla). L'analogia sottende il mistero del singolo di fronte ai grandi fenomeni dell'esistenza e associa, in questo caso, con schema parallelo Natura a Vita dell'uomo.

Senza altro più complessa a livello semantico e linguistico e per le inferenze biografiche è la metafora del brano IV, dove il « traboccare » è il metaforizzante che si insedia tra « vene » (veicolo) e « fiume di foco » (tenore)¹⁹; rapporto che il grafico rende estremamente leggibile:

Le « vene » documentano una passione amorosa il cui parossismo evoca lo straripamento del fiume, ma, a sua volta, l'irruenza incandescente di un « fiume di foco » visualizza un sentimento macerato da incontenibile *eros*. All'interno della metafora di base l'autore ha istituito una micro-metafora densissima e forte ente creativa per l'innesto di voci che nel senso comune si autoescludono: « di foco un fiume ». Rileggendo la citazione del IV *Pensiero*, si individuano tre poli metaforici: « vene-foco-fiume ». I poli esterni condividono il sema « traboccare » implicitante un'affluenza eccezionale che rimanda analogicamente sia all'effluvio di sangue (passione) sia allo straripamento delle acque; il polo interno fa luce sull'anomalia dell'affluenza e sulla ridondanza del traboccare: al termine « foco »

¹⁹ Definizione di I. A. Richards in *La filosofia* cit.

è facile riconnettere la valenza altamente topico-simbolica dell'erotismo extravagante.

La banale relazione analogica «vene-fiume» si rivitalizza al suo interno con l'isomorfismo della micro-metafora: l'avvampare del fuoco simboleggia la vampa amorosa e il rosseggiare del fuoco evoca il tasso cromatico del sangue; l'evocazione e il simbolo favoriscono l'osmosi metaforica tra dato psichico ed elemento fisico, uno scambio di proprietà che rende con pregnanza la densità del travaglio amoroso. Spicca con vivido risalto semantico la contraddizione, quasi sinestetica, in «di foco un fiume» (lo spegnimento inferibile tra le funzioni di «fiume» determina e causa il dilagarsi della passione: «foco»), accresciuta dal «traboccare» che acuisce gli effetti della metafora resa ancor più ambigua se l'elemento che dovrebbe estinguere l'incendio diventa l'indice di inestinguibilità. Ciò può accadere perché la metafora rivela particolari isotopie e sostanziali omologie alle quali si giunge istruendo per «fiume» e «foco» uno schema di esemplificazione, donde si ricavano *Propositi* ravvicinati e intercambiabili secondo il modello proposto da Eco (1975)²⁰:

Fuoco: dar calore rivitalizzare le forze lievitazione sessuale
Fiume: generare vita alimentare la terra fertilizzare la terra

Le coppie sono implicate dal significato della passione erotica o da particolari effetti di questa; collegando le varie funzioni di fuoco-fiume con la presenza del narrante, si supera l'antinomia tra i due elementi naturali che vengono riscattati in fenomeni di ardore sensuale. Il Monti, prima rapportando due semi contrastanti e poi distribuendoli nella metafora, ha messo in rilievo un *topic* tensivo che riguarda anche la sua biografia; così, infatti, scrive a Fortunata Sulgher Fantastici nel 1783, parlando della Carlotta che è la causa delle pene amorose nei *Pensieri*:

«Io non intendo più me medesimo. Io non penso che a lei, non imploro dal cielo che lei. Senza di lei tutto l'universo si annienta ai miei occhi, tutta la natura è un deserto. I miei sensi sono tranquilli e quasi stupidi, ma il mio spirito è fieramente alterato, la mia ragione è smarrita, anzi, per meglio dire, la mia ragione ha preso foco ancor essa, o si è trovata

²⁰ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

d'accordo col cuore e tutte e due insieme cospirano a farmi soffrire, a farmi piangere come un fanciullo»²¹.

La lettera posteriore ai *Pensieri* attesta la metafora del «foco» come un mito personale dell'autore, un resistente rizoma capace di germogliare in un contesto poetico. Per la tesi di «foco» in quanto marca di una metafora imperniata sulla ipersensibilizzazione psichica sono d'aiuto i preannunci lessicali disseminati nel brano e designanti la passione con i moduli della deflagrazione e dell'ardore. Seguendo il diagramma psichico («delirio lusinghiero» → «ratto» → «cor che avvampa» → «cieco/desio che m'arde» → «di foco un fiume»), non privo di richiami derivati dalla poesia di Dante (alcune voci consuevano con *Inf.* V), si coglie la declamazione di metafore quasi ossessive: il trasalire audace e rapido della fiamma, l'incandescenza del desiderio, il dilagare travasante dei sensi; misure quantitative e qualitative insieme con le quali si calcola l'intensità di una forza che estenua e rende esanimi, i cui effetti si notano nella chiusa del brano che ripete luoghi petrarcheschi (*Canz.*, CXXVI) e danteschi (*Inf.*, I, 90)²².

1.4. Le reminiscenze colte più che imbalsamate dalla ripetizione retorica si presentano rinnovate dalla situazione esistenziale del narrante e, sotto alcuni aspetti, risultano da questa sfigurate. Il «tremare» di Dante, traslato di una dubbiosa tensione-tensione, sorge dalla consapevolezza di una devianza morale che causa un intervento esterno e produce una rinascita delle facoltà razionali; invece la metafora «fuggir la carne combattuta e l'ossa» investe il crinale vita amorosa - vita terrena sdoppiate nella dicotomia «carne-ossa» cui si spera di riparare invocando una seconda dicotomia «riposato porto»-«tranquilla fossa» (metafore di morte) liberatrice dal travaglio amoroso e fisico. Lo stremo delle forze del narrante nei *Pensieri* contrasta con la verità epiforica del primo archetipo e ricalca del secondo la finitudine fisico-psicologica effetto della lotta

²¹ Citiamo gli scritti in prosa da V. Monti, *Opere*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1953. Per la raccolta epistolare del Monti cfr. A. Bertoldi, *Epistolario*, Le Monnier, Firenze, 1928-31.

²² Si deve alle note del Muscetta per l'edizione ricciardiana l'indicazione della reminiscenza dantesco-petrarchesca.

amorosa, distruggendo il senso biblico di «carne» che suona condanna dell'amore terrestre e trascurando il senso d'afflizione morale che innerva la canzone petrarchesca. Rispetto alla chiusa del brano IV, valutiamo più adeguati alla pena amorosa del protagonista questi echi del *Canzoniere*:

Non spero del mio affanno aver mai posa,
 infin ch'i' mi disosso et snervo et spolpo (CXCIV)²³

dove amore sta per scotimento e caduta; oppure

Non ò medolla in osso, o sangue in fibra,
 ch'i' non senta tremar... (CXCVIII)

dove campisce l'amore come immortale *liaçon* di vita-morte ed estenuante duello che sfibra e annulla; versi dal tono molto simile all'esaltato e virulento lamento montiano, cui fa corona in tutto il brano una lacerata alternanza temporale che registra gli impulsi del sentire.

La struttura dei tempi rientra, ancora una volta, nell'ordine metaforico: dopo la reiterazione del presente («torna»/1) un passato remoto («fu»/4), ancora un presente («avvampa»/4) seguito dall'imperfetto narrativo («preparavi»/6) rinforzato dalla retrospizione di un condizionale passato («avrei speso»/6), quindi una sequenza commentativa (i presenti «non vo'»/7, «Perdona»/7, «perdona»/7, «arde»/9) interrotta da un imperfetto congiuntivo, protasi di un periodo ipotetico tronco («dato mi fosse»/10), ma ripresa dalla finale coppia di presenti («trabocca»/13, «tremano»/14). L'andamento temporale registra una serie di inversioni e traslati sintattici che sottolineano la sconnessione psichica di un io alla ricerca di un soddisfacimento erotico. Il tratto morfematico e quello lessematico si incontrano nella dizione di un desiderio affermato, coltivato, rispinto dopo veementi impennate, infine acutizzato con drammatico conato; una dizione che a livello ritmico-sonoro fa pensare ad una romanza lirica che sfuma in languidi acuti, in cui il presente (*leit-tempus*) costituisce la nota dominante che commenta le frasi del desiderio, ne modula il tono e le quantità foniche. La fluenza come metafora della passione è ribadita anche dal procedere metrico di un brano in cui il delirio scompone prospettiva linguistica, atteggiamento

²³ Citiamo dall'edizione continiana per Einaudi, Torino, 1968.

linguistico e rilevanza semantica. Ma è lecito pensare che intorno al 1782-83 il sema fluenza abbia impressionato il Monti poeta-biografo del proprio rapporto con Carlotta Stewart, se anche negli *Sciolti a Don Sigismondo Chigi* si leggono numerosi spezzoni metaforici costruiti con quell'elemento: «del mal pur anco scaturir dovesse/ la torbida sorgente?»; «Scorrearmi quindi per le calde vene/ un torrente di gioia»; «l'orrore/ che sgorga di mia mente e il cor m'allaga»; «scorrere il suono delle tue parole»; «La rabbia, che per entro mi divora,/ di fuor trabocca»; «e piove a rivi/ il sudor»; «e nei vortici travolto/ romoreggiar del profondo torrente».

Il percorso explanativo delle metafore architettate coll'immagine fluenza nei *Pensieri d'amore* conduce a queste conclusioni: a) il sema viene impiegato con un duplice dispositivo, rimanda alla insensibilità della Natura quando la tessitura poetica tende alla concettualizzazione o alla mimesi della solitudine interiore, evoca l'azione sensuale infrenabile se il narrante riesce ad alimentare le sue fantasie e a coltivare la speranza di una totale corrispondenza amorosa; b) il sema risorge dalla mortificazione ripetitiva perché inserito in una struttura sintattico-temporale che sostiene la metafora e ne focalizza le sfumature semantiche; c) il sema rinvigorisce i riferimenti colti donde proveniva (Sannazaro) e travolge i modi linguistici cui era legato, e raccoglie utilizzandoli con discrezione i segni della cultura settecentesca (il sensismo, la *sensiblerie*, l'ipotesi materialistica, il sentimentalismo); d) permette di riannodare i fili della trasmissione lirica Petrarca-Monti dove affiorano capacità nuove di creare audaci modelli linguistici.

Il parto metaforico, si sa, è figlio del tempo storico; tuttavia pare difficile stabilire come si siano infiltrate le vene sensistiche che affocano la passione che trasuda nella metafora, o incupiscono il disagio psichico che ridonda nei sintagmi ordinati intorno all'immagine del «crudo rivo». Né la parentela stretta *Werther-Pensieri* ci autorizza a derivare le infiltrazioni sensistiche dal romanzo goethiano che sovrabbonda di metafore simili alle montiane (la lettera del 16 luglio incomincia: «Ah, che fuoco mi corre per tutte le vene...», il biglietto del 21 agosto riprende l'immagine del «torrente di lagrime» che «sgorga dal cuore oppresso»²⁴) e che riesce stupendo nella lettera

²⁴ Dalla traduzione di L. Mittner, *I dolori del giovane Werther*, Einaudi, Torino, 1972.

in cui il protagonista si finge viandante in lotta contro gli elementi atmosferici (metafora sensistica delle passioni turbinose). Il sensismo è piuttosto un lascito delle letture francesi (forse del Rousseau) mentre il sentimentalismo più che wertheriano (del quale modello il Kerbaker ricorda la « forma di ispirazioni eteree, pudiche, gentili e schiettamente spirituali ») nasce dall'« entusiasmo » del Klopstock, qualità che il Monti trova « calda e profonda » anche negli italiani Chiabrera - Guidi - Frugoni ²⁵. Resta il fatto che il convergere di sensismo e sentimentalismo nelle metafore della fluenza rinnova e ammoderna la tecnica della poesia d'amore che conosce un avanzamento segnico e prospettico rispetto al Petrarca e si perfeziona in un fenotesto morbido, elastico, gravido di stimoli, rapido e fascinoso nella descrizione di stati d'animo mobili e contrastanti.

1.5. Anche il secondo rapporto, narrante - « aura », presenta l'innesto settecentesco sull'esperienza petrarchesca e forse con forme ancor più sottili e cattivanti. La crudeltà, attribuita dalla metafora alla fluenza, non rientra nel campo aggettivale di « aura » composto di semi positivi (« soave » e « dolce » irrobustito dalla particella modale « sì ») rinforzati dai predicati « carezzi » e « lusingar » che personificano l'elemento naturale dell'interlocuzione (narrante - « aura »), ritenuto creatura alata e leggera e con tale tropo assunto nella letteratura classica. La metafora per personificazione è istituita dalla funzione predicativa. Se « batter le piume » costituisce un'immagine consueta per gli utenti di una lingua pulcra, e se « carezzare il volto » sta per l'azione del vento visualizzato in un comportamento affettivo-

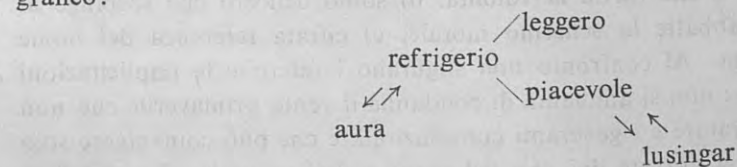
²⁵ Nel *Discorso preliminare a un saggio di poesie* (1789) il Monti ha compendiato la propria poetica in una similitudine basata sull'immagine della fluenza: « Un'immaginazione delicata e gentile diverrà viziosa per troppa sottigliezza e raffinamento: all'incontro un'immaginazione calda e profonda eccederà nella grandezza e nel disordine delle idee. Somiglio la prima a un piccolo rivo che mormora languidamente, ed ha il margine sì gremito di fiori, che non dà varco di accostarvisi senza calpestarne ed opprimerne molti coi piedi. Somiglio la seconda ad un fiume reale, che torbide sì qualche volta, ma sonanti e maestose porta al mare le sue onde, e regge sul dosso le navi, laddove quel ruscelletto appena tragge seco le povere foglie che i fanciulli vi gittano per giuoco ». E nel medesimo *Discorso*, il poeta ha ricordato i suoi modelli: « Petrarca mi tocca l'anima, Frugoni mi sorprende, Klopstock mi trasporta con violenza nel suo sentimento, e mi mette in iscompiglio la fantasia; Gessner, Lessing, Kleist mi innamorano con la loro semplicità e mi rendono voglioso di farmi pastore ».

elegante tramite il gioco antropomorfizzato delle mani (ma in fondo anche questa immagine rifluisce in una tradizione stereotipa di scrittura poetica), sono i semi « lusingare » e « fuggire » a generare un complesso traslato.

Nella sezione dei versi 22-29 sembra verificarsi una sorprendente inversione: il narrante, che si lamentava della freddezza della Natura incosciente della sua sventura, rifiuta le carezze del « soave » vento primaverile e chiede di poter piangere in solitudine. La rilettura dei versi non pare proporre la ricerca di un godimento ricavato dall'affidarsi alla propria disperazione, né una specie di dissolvenza masochistica, né la saturazione della sofferenza con uno stordimento sordo e totale; ipotesi queste che il « lusingar » esclude nettamente. Il poeta che ha bisogno di un conforto profondo non può soddisfarsi con un refo di vento, metafora di lusinghe inefficaci che non sanno stornare le drammatiche lacerazioni del cuore. A siffatta codificazione si giunge con l'istituzione di uno schema che rappresenti i *Propositi* di « aura » e di « lusingar »:

aura:	rinfrescare	piacevole	conforto fisico
	↑		↑
lusingar:	blandire	leggero	conforto spirituale

sicché il rapporto analogico tra i due semi si configura in questo grafico:



avvalorato anche dalla *Materia* di cui sono formati

aura:	aria
lusingar:	voce

Le somiglianze sono evidenti: la lusinga, « flatus vocis », come l'« aura » che appena si avverte, si propaga simile ad un impalpabile alito fonico che blandisce senza far superare gli sconcerati laceranti dell'umana esistenza e si offre come labile inganno; l'« aura » non può né estinguere né alimentare alcuna sensazione fisica. L'inutilità

morale, anzi la sottile frode insita nella lusinga, risponde isotopicamente alla vacuità materiale dell'«aura», riduzione di vento rivelatore di crude passioni o di deserti spirituali. L'isomorfismo, tanto facilmente riscontrato nelle strutture rappresentative, assegna margini ben precisi alla metafora: il narrante rigettando la «soave/aura d'april» mostra coscienza dell'insanabilità del suo morbo cui né lui, né l'instabilità della Natura sanno fronteggiare.

L'assunto metaforico prospetta una possibile proporzione tra i membri della sezione:

refrigerio: banale conforto = x: condizione spirituale

dove la x deve essere intesa come bufera, vento (elementi poetici sulla cui simbologia ci informano i canzonieri del Cavalcanti e del Petrarca più di ogni altro). Nella proporzione intercambiabile l'«aura» perde ogni capacità d'influenzare la vita del narrante o di mimetizzarne la contingenza sensuale. L'inutilità del conforto dell'«aura» era stata esperita dal Petrarca che ne aveva metaforizzato la superficialità etica, il disviamento causa di oblio e di perdita direzionale:

L'aura soave a cui governo et vela
commisi entrando a l'amorosa vita
et sperando venire a miglior porto,
poi mi condusse in più di mille scogli (LXXX).

Il poeta annette all'aura una tripolarità semantica: a) levità psicologica che travia la volontà, b) soffio delicato che sospinge ai sensi e abbatte lo schermo morale, c) cifrata referenza del nome dell'amata. Al confronto non sfigurano i referti e le implicazioni montiane: non si ammantava di condanna il vento primaverile che non avvia durature e rigeneranti consolazioni, e che può coinvolgere solo anime non gravate dai pesi del senso e dell'angoscia. La metafora petrarchesca («aura» come devianza) tenta di rivalutare, nonostante lo sconforto e il bilancio interiore, le ragioni morali ed intellettive del poeta insignendo l'architetto di un preciso compito: esplorare la polisemia della voce «aura» incardinata in una ambiguità stringente che annoda valori psicologici ed ontologici (psiche-natura-coscienza). Per l'intelligenza della metafora montiana («aura» = lacunoso conforto) bisogna rapportare gli elementi di base con quelli che costituiscono l'altra suggestiva del IX *Pensiero* («crudo rivo» = impassibile Natura): un confronto chiarificatore dell'entità programmatica dell'intero brano.

1.6. La fluena (sema di base), pur suggerendo un'immagine di grandiosa bellezza, di stabile e non mutevole macchina naturale, si profila crudele con il narrante; l'«aura», infruttuosa lusinga, rispinge l'amante nella sua malinconia. Differenti nell'ordine qualità-quantità, i due semi rischiarano un contorcimento insondabile, si appalesano incapaci di una terapeutica d'amore (il narrante rifiutato dal «rivo», rifiuta l'«aura»). Ma nell'assenza della Natura, che poi si fa vuota presenza, il Monti coglie un valore epiforico (accade spesso in Petrarca), annuncia una situazione che travalica la realtà del proprio io e coinvolge l'uomo sensista del suo tempo al quale affida allusivamente il X *Pensiero* che esordisce con vibrante sentenziosità metafisica; sicché la dimensione affettiva, che pareva più energeticamente individualizzarsi nell'interlocuzione narrante-Natura, assume un carattere ontologico, effettivamente reale come può leggersi dal primo all'ultimo verso dei *Rerum vulgarium Fragmenta*. Ed anche la chiusa del IX brano con l'onda fuggente implica il fuggire delle cose, il prevalere del Nulla materiale; e avvolge il brano di un pessimismo echeggiante le motivazioni filosofiche dell'ultimo trentennio del '700, ma non compiutamente assimilate se il poeta consegna al narrante un'appassionata rivendicazione dei valori dello spirito:

Ma non l'intera Eternità potria
spegnere la fiamma che non polsi e vene,
ma la sostanza spirital n'accese;
fiamma immortal, perché immortal lo spirito
entro mi vive, e di cui vive e cresce.

La sezione del X *Pensiero* (vv. 6-10) supera lo schermo Natura («crudo rivo»-«aura d'april») e muta la cifra «desio» della tensione umana in sereno affetto che interverrà dopo la morte, e determina una rotazione del sentimento che abbandona l'«orrenda guerra» per la consapevolezza di una immortale serenità che compensa le asprezze terrene. La sostituzione della valenza senso con quella spirito avviene tramite metafore stilnovisticamente improntate: «la fiamma che.../ ... la sostanza spirital n'accese», «fiamma immortal», ed è causata dal sentimento cristiano della morte che pone in atto una risorgenza spiritualizzata dell'amore (*topos* che informa l'ultima parte della *Vita nuova*).

A meno di non trovare esaurienti spiegazioni, pare che il Monti abbia giustapposto due coppie di metafore, «crudo rivo»-«aura

d'aprile/«fiamma immortal»-«ferreo sonno», fatalmente contraddittorie se si intende riparare alla torturante assenza della donna amata con la prospettiva di un «men scellerato e più leggiadro mondo», se il narrante dopo l'invocazione di un'esistenza superterrena continua ad imprecare contro la «tirannia» degli uomini e della sorte e a rievocare «quel nodo» di cui abbiamo lette sensuali implicazioni attraverso le metafore della fluenza. Come accordare l'aspetto epiforico del brano IX con l'appello spiritualistico del X? Si potrebbe pensare che la discontinuità derivi dal diverso atteggiarsi della passione amorosa; ma preferiamo cogliere nel X *Pensiero* l'impegnativa rimonta del materialismo che impaniava, turbandoli, gli stati emotivi del poeta. In tale direzione ci orientano i nuclei metaforici dei versi 14-20 dell'ultimo *Pensiero*:

Cesserà il cuor di palpitarmi in petto,
e il frale, che mi cinge, andrà nel turbo
della materia universal confuso;
ma incorruttibil dal corporeo fango,
come raggio dall'onda emergeranne
l'amoroso pensier, che tante in seno
faville mi destò, tanti sospiri.

A livello lessematico si distinguono due gruppi di metafore: a) dispersione e corruttibilità della materia («frale», «turbo/ della materia», «corporeo fango»), b) spiritualità dell'amore («raggio dall'onda», «faville»); metafore connotate a livello ontologico (corpo = «frale», disintegrazione-tempesta degli elementi = «turbo/ della materia») e a livello etico-spirituale (luce amorosa che vince il senso = «raggio dall'onda» = «faville»). Forniamo qualche dato sugli assunti più energicamente persuasivi nella dizione retorica. La sostanza fisica del corpo che si consuma e scompare di fronte al procelloso ritmo della materia richiama analogicamente il gruppo ontologico (d'altronde non si può negare l'influenza, in questo caso, di B. Tasso [«scarchi di questo peso umano e frale»] del Magno [«Sia pur in polve il fral trito e ridotto»], del Mascheroni [«Veggio lei che a quell'estinto frale»]), e si riveste di nozioni etiche perché in «frale» si identifica facilmente la labilità delle passioni terrene (il metaforizzante tra «frale», corpo e passioni è appunto l'implacabile consumarsi) che rintoce e rievoca, in qualche modo, la funzione dell'«aura». Per l'analogia «turbo»-movimento-bufera si ricordi il precedente dantesco *Inf.*, III, 30, e si noti la convergenza semica dei

Propositi (sconvolgimento dell'ordine e della calma) e la contiguità metonimica che prevede dopo il disordine («turbo») un nuovo assetto delle cose determinato dal movimento e che induce a vedere in «turbo» dopo l'esplosione della natura un moto di riassetto della materia universale. Ma il Monti ha usato la voce classica «turbo» come metafora di una distruzione che coinvolge ciò che è terrenamente materiale: la mente appassionata dai sensi è travolta da un turbino che riduce l'intelletto a scoria. L'uso di questa metafora (forse suggerita da Lucrezio) capovolge alcuni temi nodali dello scientismo settecentesco che viene prima assimilato come immagine e poi dissolto come significato se la grandiosità dell'espressione «nel turbo/ della materia universal» documenta un disastro da cui esce indenne l'anima e perduto irrimediabilmente il corpo. Infatti un'espressione tipica di Buffon, «Il vivente e l'animato, lungi dall'essere un grado metafisico degli esseri, sono una proprietà fisica della materia», è inserita dal Monti nel contesto del suo spiritualismo cattolico che astraе l'anima dalla materia ritenuta luogo fisico di violenti contrasti meccanici (simili a quelli della cieca passione) e individua nei processi sensibili e sensuali dell'uomo un'ereditarietà naturale: l'irrequieta materia è solidale con le parti sensitive e materiali dell'uomo che palpitano con turbati impulsi.

Il Monti, convinto della scissione tra aggregato fisico e anima spirituale, divide nettamente la sezione in due assunti metaforici: da una parte la dizione della «materia universal» (vv. 14-16), dall'altra la rappresentazione dell'integrità dello spirito (vv. 17-20); anzi li contrappone mediante il morfema «ma» che imprime un'accelerazione ritmica ai versi 17-20 con il prolungato futuro «emergeranne», istitutore di una metafora temporale in transizione con il passato remoto «mi destò», narrativo di una situazione purgata a livello morale. Il secondo assunto ci pare sintatticamente e lessematicamente interessante: «raggio-amoroso pensier» si stagliano su un complesso materiato: «corporeo fango-onda» (in relazione ad un mare tempestoso). Pare esistano gli elementi per una proporzione metaforica («incorruttibil amoroso pensier : raggio» = «corporeo fango : onda») di stampo e sapore stilnovistico (la gentilezza nuova d'amore contrapposta alla materialità degli istinti, Guinizelli, *Al cor gentil*); infatti all'interno di ogni membro proporzionale si installa un evidente sema nucleare: nel primo il nitore, nel secondo l'opacità. Sebbene contrastanti tali semi alludono alla condizione del narrante

filtrabile con la tecnica dell'inversione: la passione terrena che splende si opacizza e tramonta nella dimensione spirituale, lo splendore spirituale opacizza e consuma ogni anelito terreno.

Ciò che poteva apparire un reperto stilnovistico banale si configura come scarto della psiche che ritorna su di sé e commuta la passione sensuale in aspirazione dell'anima che tuttavia non si libra con pienezza se ritornano i fraseggi minimali del primitivo sentimento («faville-sospiri»), e se la conclusione del brano sembra vicina non ad un'invocazione che apra nuovi schemi di vita, bensì ad una pacificazione da conturbanti amarezze:

Perché dunque a venir lenta è cotanto,
quanto è principio del gioir, la Morte?
Perché sì rado la chiamata ascolta
degli infelici, e la sua man disdegna
troncar le vite d'amarrezza asperse?

Si possono ormai abbozzare delle conclusioni sull'impianto della metafora amorosa del Monti giovane. Innanzitutto la costanza della metafora somiglia all'armonia nella composizione musicale perché sottolinea gli strati biografici, rappresenta il *mytos* dell'esistenza interiore, fa trascolorare gli elementi ontologici nella dimensione interiore, ambigua con un'architettura spiritualistica l'inconscio e le sue fasi. Poi è rilevante la struttura retorica in cui la metafora si innesta: l'irregolarità semantica e la creazione immaginativa lavorano su basi preesistenti dissolte in un'utenza che ricuce contesti e li reinventa tradendone i significati primitivi e sistemando sulla sensibilità contemporanea i segni spiritualistici della cultura due-trecentesca contraffatti dalle delicatezze arcadiche e da certe svolte di grandiosità espressiva già tramata di linee neoclassiche. Infine il procedimento metaforico tende ad essere centrifugo, ad organizzarsi in raggi polisemici, a collaudare un linguaggio fitto di «cuore» e di «immaginazione»; esso più che dar vita ad enigmi letteratissimi, avvaloranti la tesi di un poeta «principe del gusto»²⁶, rimanda al baga-

²⁶ In realtà il gusto di cui parla l'Ulivi è amore dell'esteriorità e della superficie: «Fu il principe del gusto non di un periodo o di una corrente, ma di tutti i periodi e di tutte le fasi. Fu la sua una superficialità estetica tutt'altro che riscontrabile nella coerenza d'artisti come David e Canova, che gli proveniva da un'inguaribile natura di letterato arcadico di ambiente romano settecentesco...» (*Settecento neoclassico*, cit.).

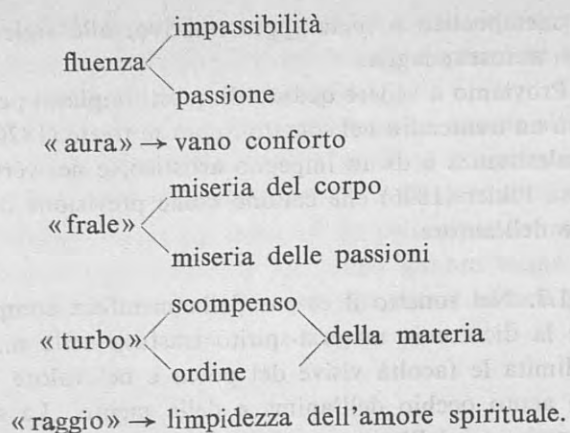
glio metapoetico e metarappresentativo, alle sigle di un'interiorità che si autoscandaglia.

Proviamo a vedere quanto di questi impianti permane a distanza di più un trentennio nel sonetto *Sopra se stesso* (1820) che fa il punto di un'esistenza e di un'impegno artistico, e nei versi onomastici per Teresa Pikler (1826) che cadono come previsione della morte immimente dell'autore.

1.7. Nel sonetto il *corpus* della metafora compendia e poi oppone la dicotomia materia-spirito trasfusa nella malattia agli occhi che limita le facoltà visive del poeta e nel valore della vista spirituale acuto occhio dell'anima e della mente. La seconda quartina è impregnata dell'assunto metaforico:

— Se l'acume — io rispondo — è già distrutto
della veduta corporal, più vivo
dentro mi brilla l'occhio intellettivo
che terra e cielo abbraccia, e suo fa il tutto.

Il catalizzatore della metafora si trova nel predicato «mi brilla» che reifica l'azione dell'«occhio intellettivo», emblema di spirituale sensibilità intoccata dalla vista fisiologica («veduta corporal») e ad essa superiore. La retorica del meccanismo metaforico corre sul filo molto sottile di una differenziazione tra Linguaggio normale (L.n.) e Linguaggio poetico (L.p.): «veduta» per vista, «brillare» per visione comprensiva delle cose, «occhio intellettivo» per ragione-acutezza della mente; sottile ed anche capziosa è la differenziazione perché il collegamento sintattico e lessematico nella metafora «dentro mi brilla l'occhio intellettivo» ha origine in elementi minimi della scrittura («vivo»-«abbraccia») che l'autore ha spostato dal nucleo L.n. ed ha trasformato in modelli poetici, attribuendo alla vista spirituale qualità fisiche proprie dell'occhio. Ecco perché abbiamo parlato di catalisi, ciascun sema infatti pur reagendo con altri diversi conserva il suo specifico, e la forma spirituale della metafora non acquista i dati fisici, non si regola con la grammatica dell'oggettivo. L'autore reimpiega alcune scelte semiologicamente, usando un metodo di composizione che la nuova retorica definirebbe: trasformazione semica dei sememi; il che risulta da questa sinossi delle metafore già esaminate:



È un procedere che opera uno scambio sulla linea paradigmatica del discorso. L'immagine «occhio intellettuale» ha inglobato alcune caratteristiche proprie alla «veduta corporale» e contemporaneamente ne ha contratto il campo semico allargando e amplificando tutte le sue possibilità espressive, riducendo l'aspetto ontologico a favore delle essenze spiritualistiche. Avviene ciò che van Dijk chiama «migrazione» degli elementi minimi all'interno della frase poetica²⁷, e si determina una nuova combinazione di segni. Infatti l'«occhio intellettuale» «abbraccia» le cose come accade alla vista normale, ma le penetra come questa non può fare.

Alla prima terzina si estendono le amplificazioni semiche dell'«occhio intellettuale»:

Così mi spazio dal furor sicuro
 delle umane follie, così governo
 il mondo a senno mio, re del futuro.

La metafora «mi spazio», notevolmente plastica, è giocata con i principi della trasformazione semica: il movimento costituisce l'isotopia di base tra la funzione del predicato e l'azione visiva dell'intelletto, un movimento che non percorre le cose ma le sorvola con l'ala quasi atarassica del pensiero²⁸. Tra visione intellettuale e «spaziare»

²⁷ T. A. van Dijk, *Per una poetica generativa*, Il Mulino, Bologna, 1977, pp. 9-21.

²⁸ L'inclinazione al superamento contemplativo delle vicissitudini dolorose, passata al Monti dal Gessner, è nota agli autori del Pietismo tedesco col termine

si intreccia un rapporto metonimico di causa-effetto che sublima l'azione della mente in una librata contemplazione: il poeta entra in una disposizione di spirito colma di saggezza e si allontana, si libera dal «furore» (metafora che indica la tempesta cieca dell'orgoglio umano). Il senso dell'intreccio metaforico si riassume in una sequenza di fotogrammi psico-spirituali: la mente dell'intellettuale-poeta, distaccata e serena, è pervenuta, nonostante la perdita parziale della vista, ad una visione siderale delle cose umane, e concepisce un suo universo scevro di passioni viste in quel furore che implica il sema fuoco-turbine. E tutta dedicata al distacco dalle molteplici forme del «furore» è la seconda terzina edificata come nirvanica contemplazione:

Poi sull'abisso dell'oblio m'assido:
 e al solversi che fa nel nulla eterno
 tutto il fasto mortal guardo e sorrido.

Rimane la linea Foscolo-Leopardi per la sollevata visione della vanità delle cose, la terzina condensa nel legame «guardo-sorrido» (intercambiabili in un'endiadi) lo «spaziare» velato di sublime ironia; e si chiude con il suggestivo tema winckelmanniano della nobile e plastica fissità dello sguardo greco che assimila in sé le temperie dell'esistenza e ne trionfa²⁹. La metafora pregevole è quella che segna l'*incipit* dell'ultima terzina, proposta con simmetrica ricchezza di *traits* fonici: «poi SuLL'aBiSSo deLL'oBLio m'aSSido», e con incroci analogici tra dimenticanza delle cose («oblio») e profonda voragine che tutto inghiotte («abisso») e meditazione consapevolmente ferma («m'assido»).

Le tre immagini che compongono la metafora del verso 12 devono leggersi nell'ambito della «logica della complementarietà», alla luce di una concezione estensivamente connotativa del segno poetico³⁰. «Abisso» e «oblio» sono correlati da un sema nucleare

Gelassenheit che implica una rivisitazione del concetto di atarassia. Cfr. L. Mit-tner, *Dal Pietismo al Romanticismo*, in *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1978.

²⁹ È la religiosa ineffabilità dello sguardo degli dei greci teorizzata dal Winckelmann nei *Pensieri sull'imitazione delle opere dei greci nella pittura e nella scultura*. Una medesima posizione fu tenuta in Italia dal Milizia, cfr. *L'arte di vedere nelle belle arti*.

³⁰ Cfr. L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1968; J. Kristeva, *Σημειωτική*, Feltrinelli, Milano, 1978.

che, non richiamato dal Monti, tuttavia insiste su di essi a livello «complementare»: l'oscurità-notte perforata e dissipata dall'«occhio intellettuale». Si verifica un procedimento metaforico per opposizione: l'opacità oscura dell'«oblio», voragine cupa, è vinta dalla contemplazione, «assido-guardo-sorrido», che distingue l'annichilirsi della religione delle cose terrene («fasto mortal» è metafora esornativa) nel meccanicismo della materia (il foscoliano-leopardiano «nulla eterno»). È stato facile accostare la voce «assido» alle altre più decisamente contemplative per le implicazioni etimologiche di essa (*sido*) che contiene il sema posarsi, di per sé catacretico del significato riflessione, senonché la coppia «guardo-sorrido» costituisce non solo effetto del posarsi ma ne sublima il senso, in quanto è proprio «assidendosi» che il poeta si astraie dal «furor» e riesamina la propria vicenda interiore-spirituale e «sorridente» di ciò che è vano.

1.8. Una più esplicita mistione di referto culto e insorgenze spiritualistiche si può cogliere in due metafore dei versi onomastici che presentano dizioni quasi scontate («il core/ ad un pensier solleva», «nome/ non oscuro», «care itale note», «spirto gentile», «d'alcun dolce/ temprate il molto amaro», «eterno sonno», «cigno immortale» ecc.) risultanti dalla tecnica dello scambio e dalle trasformazioni di significato, o dalle relazioni sineddodico-metonimiche, e infoltite da stemmi espressivi (a volte interi sintagmi) di autori vicinissimi al Monti (Dante, Petrarca, il Foscolo dell'«itala/ grave cetra»), o lontani ma filtrati con nostalgica ispirazione ed efficace competenza poetica (l'attesa fidente di un mondo superumano in cui si vive di eleganti conversazioni vinta al modo lentiniiano del vulgato *Io m'agg[io] posto in core a Dio servire*). Leggiamo le metafore più «irregolari»:

e di segrete stille
rugiadose si fan le tue pupille?

e poi:

... La stella
del viver mio s'appressa
al suo tramonto ...

Superato l'aspetto banalizzante delle due immagini e avviata l'esegesi, ci si accorgerà di una sostanziale novità semantica.

Il centro della prima metafora è la qualificazione «rugiadose» che naturalizza pittoricamente le «stille» delle «pupille». Il Monti

inverte la consueta tecnica della personificazione (trascrizione dell'umano nel naturale) e adotta un procedimento di semiologizzazione degli aspetti esterni e delicatamente formali della natura (la tecnica adottata dalla poesia novecentesca in Italia), rivitalizzando i sistemi di astrazione provenzale-stilnovistica. L'aggettivo «rugiadose» compone l'analogia tra «stille» e «rugiada» come lacrime dell'ultima notte o/e refrigerio dal sole (analogia tipica della *Commedia Inf.*, II, 127; *Purg.*, I, 121) e impiegata dal Manzoni nel coro di Ermengarda, per non citare che i ricordi più noti e più dotti). Il contesto suggerisce un rapporto tra la freschezza dell'elemento naturale e l'affetto integro della Pikler cui è dedicata l'ode. E quest'ultima allusione è il tenore primario della metafora che assimila la fine bellezza e la durevole affettività della sposa alla perlacea rugiada: segno dell'alba al suo primo apparire. Il rapporto metonimico rugiada-alba arricchisce semanticamente la coppia donna amata-amore presentata proprio da quel rapporto nella dimensione più spirituale e tenera. Questo nodo metaforico prospetta non pallide rimembranze ma concettuali schemi d'amore nei quali rifulgono i segnali del gusto letterario dell'epoca che ricerca una trasumanazione spirituale del contesto fisico-naturale (avanziamo qualche nome con il beneficio dell'ipotesi tutta da verificare: Novalis, Hölderlin, il Goethe maturo, Constant lagrimevole, Chateaubriand).

Appare meno tensiva la metafora «stella al tramonto» per spegnersi dell'esistenza (per altro questo dato già risalta nello sviluppo dell'ode), associata nella disposizione sintagmatica ad una sequenza oraziana («... ma sperar ti giovi/ che tutto io non morrò»). All'interno dell'assunto affiorano palesi contrasti logici: a) la stella ha una durata cronologica illimitata rispetto alla vita umana; b) la durata artistica può rapportarsi a quella fisica della stella. Il poeta, quindi, sfiora appena la problematica esistenza terrena e si riferisce al disegno della sua arte che risplende con la lucentezza dell'«occhio intellettuale», come effusione della mente e del cuore elogiato per la capacità di illuminare «i discorsi della ragione» («Tutto è morto, tutto è languente, tutto arido senza di lui...»³¹). Più che il tema della vita la metafora restaura, quindi, in «stella» il senso della poesia, illuminazione lucida ed imperitura (perciò il corredo oraziano è indi-

³¹ *Elogio dell'immaginazione* dalla «Settima lezione d'Eloquenza».

spensabile all'esplanazione metaforica), prodotto rifinitissimo del «cigno immortal». Oniricamente quella «stella/al tramonto» evoca la fine della possibilità di poetare, di riaccendersi al baluginio dell'ispirazione, e allude alla consapevolezza che l'opera resti come stella fissa.

1.9. Un consuntivo su questo blocco di metafore non può prescindere da certe affermazioni montiane che affidano all'immaginazione un ruolo determinante nella creazione poetica:

«Tra le molte trasformazioni che ella è solita di operare, non vuoi aver l'ultima quella di convertire un discorso in un altro e farselo tutto proprio, ritenendo l'andamento e il valore delle sentenze e quasi ancor le parole, ma cangiando tutto il soggetto, ed altro sostituendone più giocondo o più serio, o rimpastando il primo e ampliandolo e in modo lo rivestendo, che, all'ultimo, poco o niuna traccia apparisca del furto da lei commesso, e sembri propria creazione ciò che in sostanza non è che semplice imitazione...»³².

Il Monti ha descritto le fasi precise attraverso le quali egli crea metafora, e con l'immaginazione filtra gli innumerevoli detriti delle sue letture appropriandosene nel tentativo di navigare l'immenso mare della poesia. E ciò che egli definisce «semplice imitazione» si appalesa lo scopo della sua scrittura: debito con il passato, continuità artistica con le fonti primigenie, fedeltà ad una organizzazione del mondo formulata con i miti della poesia. L'esegesi di queste metafore riabilita il Monti imitatore, e propone uno scrittore alla ricerca del «cangiamento di soggetto» che lungi dall'operare un «furto»³³ ha attuato una manipolazione creativa. Per lo schermo della sua lirica affettivo-amorosa sono migrati all'Ottocento italiano lo spiritualismo che impone il passaggio dalla tenebra alla luce, la voltura della lacerazione passionale in languida offerta (si pensi al Pellico, al Grossi e al Berchet), la rastremazione dell'istante poetico nell'estasi dell'immaginario + forma, la ricognizione dei fuochi psichici e degli impulsi allo scontro con la materia, la concezione della poesia testimoniatrix dei processi sentimentali dell'io. Infatti la metafora montiana non è mai referente di cose, di eventi materiati,

³² *Elogio dell'immaginazione* cit.

³³ Anche sulla spinta dell'Angelini, *Carriera poetica di V. M.*, Milano, 1960, il Mineo ripropone la tesi di un Monti abile solo nell'appropriarsi di suggerimenti e spunti non suoi (cfr. *V. M. in Il primo Ottocento, La letteratura italiana, Storia e Testi*, Laterza, Bari, 1977, vol. VII, t. I).

bensi di stati emozionali e psichici, di impressioni commosse che si fanno fantasmi letterari nell'immagine rapida capace di tradurre attimi nirvanici (accadrà al Foscolo dei quattro sonetti maggiori, al Leopardi dei primi *Idilli* [1819-1821]).

E attenendoci alla pagina della *Settima lezione d'eloquenza* si acquisiscono i metodi che hanno trasformato lo schema d'amore della lirica petrarchesca: un nuovo «soggetto... più giocondo o più serio», che vive il fremito dell'attimo e dell'impressione fugace, sostituisce il naturale dissidio amore-morte, il dubbio etico-esistenziale nutrito dagli slanci amorosi, il riscontro dell'io sul trascorrere del tempo.

Solo così si spiega il frequentissimo uso del presente, *leit-tempus*, nella poesia montiana; tempo assertivo e visualizzatore dell'istante (si ricordi la teoria russoviana che affida al momento la prospettiva di «godere di sé, della propria esistenza» bastando «a se stessi come un Dio finché questo stato duri»³⁴), registrante le pulsazioni dell'io con un *morselage* impeccabile.

La tripartizione temporale dell'epilogo del sonetto del 1820 pare confermare quest'analisi: l'io, staticamente compreso in tre at-

timi $\left\{ \begin{array}{l} \text{assido} \\ \text{guardo, si metaforizza proponendosi come immagine} \\ \text{sorrìdo} \end{array} \right.$

contemplativa di sé, e si presenta nella sua forma «intellettiva» e lirica, e come momento di perfetta ironia (il concetto che rasenta il paradosso ma racchiude nella sua pur breve dizione realtà incontenibili secondo Friedrich Schlegel³⁵). In sostanza è la struttura temporale dell'io del Foscolo in *Alla sera* e del Leopardi nell'*Infinito*:

nel primo $\left\{ \begin{array}{l} \text{guardo} \\ \text{dorme} \\ \text{rugge} \end{array} \right.$
nel secondo $\left\{ \begin{array}{l} \text{odo} \\ \text{vo comparando} \\ \text{mi sovviene} \end{array} \right.$

³⁴ J. J. Rousseau, *Reveries du promeneur solitaire, V Promenade*.

³⁵ Cfr. F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti d'estetica*, a.c. di V. Santoli, Firenze, 1937.

La multipolarità semico-sintattica del presente nell'architettura metaforica montiana tradisce l'esigenza di una mediazione lirico-meditativa col mondo esterno superato ed annullato nella finzione poesia-contemplazione che riforma e travolge i sistemi lirici sopravvissuti fino all'Arcadia e nell'ambito di questa.

2.1. Il secondo gruppo di metafore vien tratto dalla *Spada di Federico II* (1806) che stempera il presente nel mito considerato inesauribile miniera di immagini, dizionario della formulazione narrativa, generatore di una prospettiva-resa linguistica eminentemente letteraria e illucida dalla tempera neoclassica. La frequenza metaforica delle 31 ottave è intensissima (circa 70 brevi assunti fra i quali non si sono calcolate le definizioni di personaggi, cose o avvenimenti espressi con totale sovrapposizione mitologica, ad esempio: « Genii di Marte » per « eroi della patria »), ed è addirittura impressionante se confrontata con le risultanze delle opere intimistico-biografiche. Le metafore dell'encomio napoleonico si svolgono con due differenti metodi di scrittura: a) l'autore impone la marca umana ad elementi che hanno per *Agente* la Natura, per *Materia*³⁶ il campo organico-inorganico, e che non contemplano tra le loro funzioni alcuna razionale; b) sposta il sema dal campo umano della persona cui appartiene, a quello naturale-materiale. I traslati scattano, quindi, col ridondare della marca impropria e/o con gli spostamenti-sostituzioni di sememi che producono vere e proprie metasemie del grado zero parzialmente o totalmente modificato³⁷, e che stimolano un confronto tra concreto e astratto in cui uno dei due termini attrae l'altro. La metafora statuisce anche valori infralinguistici che collegano le parole, prese nell'astrattezza d'origine, all'immagine creata e alla reificazione dell'idea; e così viene a determinarsi la metamorfosi della parola che perde la tipica denotazione e carpisce un livello esterno, connotante. L'assunto metaforico, proprio con le espressioni più fulgentemente classicistiche, implica la sostanza verbale di un « rumore » semantico-comunicativo; il procedimento dell'interruzione

³⁶ U. Eco, *Trattato di semiotica* cit.

³⁷ Recentemente si tende a negare l'esistenza e la validità di un *grado zero*, assoluto dell'espressione. Cfr. Gruppo μ , *Retorica*, cit.; J. Cohen, *Struttura* cit.; V. N. Ruwet, *Synecdoques et metonymies in Poétique* 23 (1975).

si diversifica da quello adottato nella lirica amorosa, perché adisce a schemi più enigmatici nel cui tessuto avvengono vere e proprie composizioni fonetiche che pesano sulla stesura metrica.

L'iterazione di questi fenomeni invoca, durante la lettura, una elastica capacità di passare da uno schema all'altro, il metodo di scrittura a) - b), di percepire all'interno di ogni schema la rottura e la ricostruzione semantica, e insieme di riannodare la linea emozionale del brano continuamente interrotta dalle infrazioni lessematiche. Ad una banalità metaforica acuita dalla ripetizione di modelli in voga sul margine dell'800 (« sudore di Iena » = Napoleone, « sacro marmo » = tomba, ovvia metonimia, « Larva scettrata » = Federico II, « nido » = patria ecc.) corrisponde una struttura resa alquanto ardua dal sincretismo delle isotopie tra *veicolo-tenore*, dall'interazione di elementi di base con altri di innesto che annullano la norma espressiva in cambio di un segno più arbitrario e di una referenza più complessa come può vedersi in questi campioni:

Ma non già sparve agli occhi della diva
 Che animando sull'arpa il mio concento
 Presta al pensier la pupilla e il move
 Per le vie de' baleni in grembo a Giove

 E fragoroso passar vede il fiume
 Dell'umane vicende, e sciolti in polve
 Sparir là dentro i troni e su la bruna
 Onda regina passeggiar fortuna

Nel primo l'energia del « pensier » aumenta con l'inserzione di un dato fisico-organico: « la pupilla » che infonde al sema ragione l'acutezza del sema vedere e ne accresce la funzione investigatrice (si tratta di un'anticipazione dell'immagine « occhio intellettuale », la cui capacità spaziatrice è ricordata dopo il brano citato: « Ivi si spazia... »). Il Monti ha focalizzato l'ottica del pensiero (la sua ispirazione artistica) che scruta e poi inquadra l'oggetto poetico e infine lo descrive smagliante, nitido e netto nei contorni. La metafora, che attribuisce ad una facoltà astratta una specifica prerogativa organica, senza la quale il vedere sarebbe sfocato o confonderebbe i confini delle cose, esalta la magia del poetare che dissigilla l'ignoto, svela il fondamento dell'esistenza e intuisce il senso della storia. Ciascuno di questi compiti è metaforicamente espresso nella sequenza lirica: « A suo senno de' fati apre il volume;/ Tocca il sigillo del futuro e

il solve» ed è notificato dal secondo campione riportato, le cui analogie strutturali tra significante e significato sono intricate dall'allitterazione (la R, la M e la N) e dai gruppi fonici che essa compone (RA, AR, UM, NE, EN). L'identità fonica timbra le virtualità del lessico ed il senso della metafora. La combinazione « fragoroso fiume » — « umane vicende » rispone modificata la prospettiva fluenza (esemplata lessicalmente anche dalla voce « passar ») e la cala, mediante l'aggettivo « fragoroso », nel contesto della storia, perché vi confluiscono e interagiscono le vicende di guerra e di vita dei popoli sommersi o emergenti dal turbine degli eventi. Dalla combinazione risulta il valore centrifugo della metafora che si allarga al destino umano col rendere complementari l'immagine ossianico-cesarottiana del fluire potente e grandioso e il fragore dell'azione umana. L'impianto semantico tende al sublime, ad una pulsione retorica della mimesi, ad un formidabile chiaroscuro polisemico (fluenza materiale = fluenza umana, bufera degli elementi = bufera degli eventi); sono effetti raggiunti dalla sinestesia « fragoroso passar vede », dall'anticipazione fonica di una nota ritmica (il gruppo AR presente nei predicati metaforici « in polve/ Sparir ... i troni » e « su la bruna/ Onda regina passeggiar fortuna ») costitutiva di una frequente rima interna, e dall'identificazione del « fiume » con un orrido che distrugge la vanità del potere (« i troni ») su cui danza la « fortuna » (immagine « ironica » di destino imperscrutabile). L'intimo senso della metafora, la tessitura lessicale echeggiano l'entusiastico Klopstock della *Messiade* che cerca il sublime con l'esposizione grandiosa e magniloquente delle azioni, che rappresenta l'*Inferno* come precipitare di macigni, inesausto frangersi di onde torrentizie.

2.2. La chiave tellurica delle metafore allontana ancora di più il Monti dall'*Arcadia* bucolica e lo riavvicina alle scuole pittoriche del '600 italiano, ed imprime al movimento poetico un messaggio diaforico: la cura del poeta non è più rivolta alla vicenda personale letta come microcosmo di un fenomeno che coinvolge l'umanità, ma alla mimesi degli eventi che traspare dallo spettacolo della Natura. È un tipo di struggente sublime kantiano, carico di intense vibrazioni acustico-visive che costituiscono lo stemma stilistico della seguente personificazione metaforica:

Spinge l'Elba atterrite e rubiconde
Al mar le spume; e il mar le incalza al lido

Anglo muggendo, e su le torbid'onde
Gl'invia del sangue sì mal compro il grido.

La metafora si duplica in due azioni conseguenti (« Spinge l'Elba ... », « e il mar le incalza ... »), entrambe frante dagli *enjambements* (« atterrite e rubiconde/ ... le spume », « ... al lido/ Anglo muggendo »), personificate dalla derivazione da uno stesso sema (« Spinge », « incalza ») e identicamente simmetriche nel segnale acustico delle allitterazioni (SP-RR-R-AR-AL-DO). Ma la personificazione dell'« Elba » è mediata dagli aggettivi delle « spume » dotate di sentimento (« atterrite ») e umanizzate dal sangue dei morti (« rubiconde »); quella del « mar » è trasmessa dai predicati (« incalza », « invia », e il gerundio « muggendo ») di pertinenza animale che ridesta suoni onomatopeici. Il primo nucleo descrive gli effetti della battaglia e colpisce per la dotazione psichico-astratta (il terrore della strage) assegnata al fiume; la struttura tecnica dell'immagine rientra nei moduli dell'*absentia*, infatti la metafora si collega ad elementi periferici ed intermedi. Nell'ottava che precede la coppia di metafore riportate domina la paura, ma è la strage descritta nella strofe successiva che ha determinato il semema « atterrite » anticipatore dei lamenti dei figli, dei padri e delle vedove, del concento di clamori dolorosi e « feroci ». I gruppi fonici di « aTTeRRite » rimbalzano inaspriti nel lessico della sedicesima ottava: « padRi », « ORbi », « cOROnato », « speTTRO », « queRele », « negRO », « uRli », « feROci »; e stilisticamente c'è come una sottolineatura dei valori fonici nell'iterazione del predicato « ode ». Se poi la sensazione psichica si mesce a quella visiva, nel lettore si imprime un'immagine « tellurica »: egli vede onde spumanti sangue e riconnette i fremiti delle spume al terrore. In questo caso la poesia ha inventato una serie di *frames* che visualizzano il discorso e i suoi scopi encomiastici, e che nell'impeto acustico-visivo preparano quelle dei *Sepolcri* (vv. 201-212, vv. 218-20) più distese e più dettagliatamente fotografiche. Il secondo assunto (« e il mar le incalza... ») associa la sensazione visiva a quella acustica (« incalza-muggendo ») e crea uno spettacolo intrecciato di visioni crude ed aspre (« torbid'onde », « sangue ») e di fragore terribile in cui l'elemento naturale sembra deificarsi mitologicamente più che antropomorfizzarsi. Se ne può inferire una metafora tragica, espressiva di lotta e di scontro, che aggrava la tensione del terrore militare.

L'ultima metafora di questo gruppo chiude il poemetto:

Parve l'inclita spada a quegli accenti
 Agitarsi e sentir che fra nemiche
 Destre non cadde; parve di più pura
 Luce ornarsi e obbliar la sventura.

L'attribuzione di elementi psicologici umanizza la «spada», mentre il meccanismo predicativo le istruisce intorno la metafora: il rapporto tra la «spada», e l'«agitarsi», e il «sentir» e l'«obliar» scaturisce dal polo eroico Federico II - Napoleone, che trasmette all'arma il suo sentimento e la sua psicologia. La «spada» è soggetto della continuità militare, dell'osmosi Prussia-Francia avvalorata dall'immagine dei francesi sconfitti a Rosbacco («Si dicendo, scoprir le rilucenti/ Còlte in Rosbacco cicatrici antiche») ma depositari dopo Iena della gloria guerresca. I sememi «agitarsi» e «sentir» condensano un eroismo attivo e militante che connota la «spada» di una ideale vitalità. Questa prospezione metaforica, che impedisce all'oggetto di divenire reperto museificabile e gli permette di essere un «vivente» e non ancora un «vissuto», è preannunciata dalla condizione spirituale dei vegliardi eroi francesi («E vivo scintillò negli occhi ardenti/ il pensier...») ed è ricalzata da un'ulteriore carica psicologica (l'arma: «parve di più pura/ Luce ornarsi»); una condizione e una carica espresse con il sema luce in quanto ornamento spirituale, emblema di vita, segno di incorruttibilità vivacizzato prima dal semema «scintillio», poi dalla qualificazione accrescitiva «più pura». L'umanizzazione è asseverata dall'ultimo predicato «obliar» che convalida l'idea di una spada simbolo di valore superiore alle sconfitte e di generosità, vivida qualità del genio e degli uomini d'azione che si impongono all'alternarsi del destino. La tecnica della metafora ricorda il processo catalitico: la spada assume un segno improprio, ma determina combinazioni nuove perché l'ideatore delle sue diverse isotopie ha messo insieme elementi che conservano nella reazione ciascuno le specifiche proprietà (già prima dell'ottava conclusiva si poteva individuare questo processo nelle immagini «la fama al tuo lampo partorita», «germanico cielo esterrefatto»).

2.3. L'alto tasso di metafore della cantica consente di formulare, inoltre, una specie di grammatica dell'ordine semico e dell'accorgimento fonico. Sulla base della discriminante sostantivo-aggettivo-predicato nascono centri di irradiazione semantica che danno origine a grappoli compositivi dai quali si enucleano le regole basilari

dell'ordito immaginativo montiano. Queste le coppie della classe aggettivale: *sepolto* (*frate*), *fatal tremenda* (*spada*); *dilagate e nere* / ... *le funeste* (*valli*); (*cavalli*), *Fulminati*; *bellici* (*metalli*); *meste* (*rote*); (*bocche*) *mute*; (*l'armi*) ... *trepidanti e dome*; *atterrite e rubiconde* / (*le spume*); *torbid'* (*onde*); *coronato* (*spettro*); *feroci* (*accenti*); (*la ven-aetta*) / *temprata e guizzante*; *rotta la scura* / (*Nube*); *fier* (*sorriso*); (*di malizia*) *gravido* (*e di morte*); *Pietose* (*fiamme*); *torte* (*vie d'error*) *perdonate*; *fier* (*sorriso*); (*luce*) *atro-vermiglia*; *terribile* (*mano*); *rotte e cupe* / (*Voci*); *acerba* / (*sembianza*); *morta* (*foce*); (*ombra*) *feroce*; *accesi* (*strali*); *fragoroso* (*il fiume*); *bruna* / (*Onda*); (*Larva*) *scettrata*; *violante e rotte* (*le bende*); *barbare* (*torme*); *saldi* (*schermi*); (*solchi*) *orrendi*; *odiosa* (*scritta*); (*nube*) *tremenda*; (*cielo*) *esterrefatto*; (*superbia*) *incatenata*; *veloce* (*penna*); *altero* (*fiume*) *regnator*; *ferrei* (*nodi*); *atre* (*congiure*); *militar* (*terrore*); (*arme*) *fatal*; *spumose* (*campagne*); (*luce*) *estinta*; *rilucenti* (*cicatrici*); (*occhi*) *ardenti*; *belliche* (*fatiche*).

L'aggettivo metaforizzatore, caratterizzato fonicamente dall'allitterazione della R, dai gruppi aspri R + consonante e dalle doppie consonanti, risponde a cinque compiti segnalanti: a) sensazioni ottico-cromatiche («nere-rubiconde-torbid'-scura-accesi-bruna-atre-atrovermiglia-spumosa-guizzante-rilucenti-ardenti»); b) sensazioni acustiche («rotte-mute-cupe-fragoroso»); c) situazioni affettivo-psicologiche («tremenda-meste-trepidanti-atterrite-feroci/e - fier/2 - terribile-pietose-perdonate-orrendi-odiosa-tremenda-esterrefatto-altero »); d) condizioni e stati fisico-morali («sepolto-temprata - fatal/2 - dilagate-funeste-dome-coronato-rotta-gravido-torte-acerba-morta - scettrata - violante-rotte-barbare-saldi-incatenata-veloce-ferrei-regnator-estinta »); e) funzioni inerenti al contesto guerresco («militare-bellici/che»). Il colore delle sensazioni visive varia tra la tinta scura e quella vermiglia degli scontri bellici, diffonde un'alternanza cromatica senza sfumature intermedie, arricchite, però, di improvvisi lampi di luminosità inerenti alla scena della battaglia. Le metafore vivificano l'aspetto umano-materiale mediante reazioni tra campo ottico e campo spirituale, e riproducono lessicalmente le pitture del grandioso Seicento italiano, in uno sfoggio lessematico che definisce con fasto tutte le fasi della gloria militare di Napoleone. L'autore pare sensibilmente affascinato dai risvolti semici del conflitto che vuol rendere con piena aderenza del segno semantico al segnale sonoro attraverso le metafore b) - c) - d) dominate dall'ardua e lacerata allitterazione R, ER, RE, e disposte a connotare azioni ed oggetti con i dati psi-

chici, con le funzioni geniali dell'io, con la temperie di un'energica natura rapportata allo spirito che si accende di eroiche tensioni. La composizione del poemetto avviene in uno straordinario momento della poesia europea che rende fruttuose la lezione ossianica e le dinamiche culturali tedesche improntate alla sintesi genio-energia-natura³⁸, e ripudia la naturalezza illuministica, il bel garbo settecentesco; reinterpreta Shakespeare e ne fa l'antesignano di una tragedia dove si affermano le vitali azioni del genio. In questi anni il Foscolo trova la via dei *Sepolcri* e il Monti accarezza l'idea di tradurre l'*Iliade* latina del Cesarotti autentica miniera di *topoi* e metafore risaltanti di suoni e di visioni.

Al Monti non interessano né la guerra, né il polo Federico II - Napoleone, ma importa metaforizzare la storia contemporanea in mito moderno, diluendo in maglie poetiche e distillando in griglie linguistiche gli eventi che diedero l'avvio alla formazione della coscienza nazionale in Europa e coinvolsero i popoli nelle trame del potere politico.

Più che al senso della storia, *La spada di Federico II* è attenta alla polisemia e alla polifonia della lingua poetica, al gioco di composizione-scomposizione dei sememi, alle alterazioni isotopiche ancor più appariscenti nel gruppo delle metafore verbali: *tarpò (le penne)*; *(il mar le) incalza | muggendo*; *Folgorando temprar (la sua saetta)*; *(l'ira) ... sorgea, (i campi) allegra*; *(sua gloria) volerà*; *Mise ... un improvviso | Gemito (il sasso)*; *(voce) | non ti percosse*; *(trono) giace atterrato*; *(il pensier) ... | Si spazia*; *(il ciel nel capo) attinge*; *tremar ... | Senton (gli scettri)*; *Splendea (la gioia)*; *Freme (l'orgoglio)*; *(furor) raso (le chiome)*; *(Rabbia) li rode*; *(Fronte ancor) spira*; *scintillò | (Il pensier)*; *(Spada) | Agitarsi, sentir*; *obliar*. Per questi nuclei possono organizzarsi grappoli che rispecchiano: a) il movimento («incalza-folgorando-sorgea-volerà-percosse-giace atterrato-si spazia-raso-spira»); b) la reificazione psichico-affettiva («allegra-mise un gemito-tremar-freme-rode-agitarsi-sentir-obliar»); c) l'azione («tarpò-temprar-splendea-scintillò»); denominatore comune dei significati è un

³⁸ Cfr. il tipo letterario del Kerl in L. Mittner, *Dal Pietismo*, cit. Si noti, però, che il Monti ha allentato la tensione ideologica che avvolge il Kerl attraverso un'«eloquenza larga e fastosa» che si compiace di «apparati coreografici» (A. Momigliano, *Storia della letteratura*, cit.).

simmetrico ritmo sonoro (RA-AR-RE-RR). La sintesi dei valori lessematici e fonemati, una precisa costante della retorica montiana, è la sigla della sua tecnica connotativa che allarga la polisemia del segno poetico e la correla con una somma di segnali assonanti.

All'interno di ciascun grappolo il Monti progetta un variegato spettro lessicale: i verbi di movimento subito («percosse-giace atterrato») danno risalto dialettico al moto spontaneo dei verbi che descrivono azioni rapide ed epicizzano la narrazione con le immagini del volo, della folgore, del librarsi («folgorando-incalza-volerà-si spazia-spira»), la cui intensità espressiva si propaga ancor meglio con l'allitterazione (L, SP). Una medesima dialettizzazione lessicale si verifica nei verbi di affetto: dal polo del sentimento sofferto per ingerenze esterne («mise un gemito-tremar-rode») al polo attivo del sentire partecipato in modo diretto e personale («allegra-agitarsi-sentir-obliar»), si evolve la resa semica della metafora che riporta i contraccolpi di un'azione patita o gli effetti di un'azione intrapresa con audacia e con prospettiva di vittoria. La linea attivo-passiva del predicato psico-affettivo risfodera echi dantesco-virgiliani e li riplasma, ormai privi del titolo di nobilitante eroismo, nel clima della poetica guerresca del primo lustro dell' '800.

Più modesto è il gruppo delle metafore sostantivali che osserva le leggi fonico-semantiche degli altri nuclei (*sudor [di Iena]*; *onda [del pubblico pianto]*; *il furor [dell'oceano]*; *Dal gorgo... [dell'umano oblio]*; *[Presta al pensier] la pupilla*; *il sigillo [del futuro]*; *L'ira [d'Europa]*) e si sdoppia in due sezioni: a) la forza («onda-furor-gorgo-ira»), b) il pensiero («pupilla-sigillo»), che sono aggregate al loro interno da identici tratti fonici: per a) la R tipica del contrasto fisico-tensivo, per b) il gruppo ILL che martella l'assertività e la sentenziosità delle facoltà mentali come si è visto nell'esame particolareggiato della metafora cui esso si riferisce.

Col calcolato e contenuto segno euristico delle metafore intimistico-biografiche, *La Spada di Federico II* interpone un netto distacco. Quasi dimenticando la linea Lessing-Rousseau-Richardson-Goethe-Klopstock, donde emergevano gli insistiti autoinganni, gli equivoci spirituali, gli attriti psichici del cuore montiano, il poeta si trasforma in artefice metaforico, e muta la poesia in una fucina-laboratorio di immagini che semplificano e distillano la *maraviglia* barocca attraverso la mistione astratto-concreto, l'umanizzazione della materia e viceversa, la connessione stretta di suono e senso,

l'utilizzazione di tassi cromatici arricchiti di un albeggiante romanticismo³⁹. Col confronto non intendiamo svilire un gruppo rispetto all'altro, ma precisare l'allentarsi di certe densità psicologiche che cedono il posto a squarci più mimetici, impressi ora con tecnica paesaggistica, ora ritrattistica, ora con marcati contrasti chiaroscurali. Quest'impressionismo descrittivo sarà ripreso per intero dalle *Canzoni* leopardiane, e dalle *Odi* manzoniane, più dense di calde riflessioni moralistiche che nobiliteranno il palinsesto montiano.

3.1. Il grandioso che tradisce un lato comico o addirittura ridicolo potrebbe essere il tema di certe metafore nelle opere che prendono spunto dalla mitologia classica. Leggiamo dalla *Feroniade* gli effetti di una vendetta commissionata da Giunone a Vulcano e portata a termine con forte impegno:

- 425 E cupo un rombo propagossi. Il rombo
Venìa dall'opra di Vulcan; che, ratto
La montagna esplorando, ove più vivo
Con lo spesso odorar sentia l'effluvio
De' commossi bitumi, entro un immane
430 Fendimento di rupi era disceso,
Buio baratro immenso, a cui di zolfi
Ferve in mezzo e d'asfalti un bulicame
Che in cento rivi si dirama e tutte
Per segreti cunicoli e sentieri
435 Pasce le membra degl'imposti monti.
In questa di tremuoti atra officina
Lasciò cader Mulcibero l'ardente
Irritato carbone. In un baleno
Fiammeggiò la vorago, e scoppi e tuoni
440 E turbini di fumo e di faville
Avvolser tutto l'incombusto dio.
Più veloce dell'ali del pensiero
Per le sulfuree vie corse la fiamma
Licenziosa, ed abbracciò le immense
445 Ossa de' monti e delle valli i fianchi
E d'Anfitrite i gorghi. Allor dal fondo
Senza vento sospinti in gran tempesta

³⁹ Sull'imbarbarimento preromantico del Monti insiste il Bettinelli rimproverando al giovane contemporaneo uno «stile rimbombante» e una serie di «metafore bestiali». Per intendere il rapporto Bettinelli-Monti cfr. C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Mondadori, Milano, 1940.

- Saltano i flutti; ondeggiano le rupi,
E scuotono dal dosso le castella
450 E le svelte cittadi. Addolorata
Geme la terra, che snodar si sente
Le viscere e distrar le sue gran braccia.

Il complesso delle metafore, costruite con un'iterata assonanza al mezzo (AR - ER - RA - RE) straordinariamente onomatopeica, riporta la poesia ai calchi ariosteschi (sfruttati nella *Pulcella d'Orleans*) e sussume gamme sonoro-immaginative del Barocco; tecnicamente esso si snoda intorno ad alcuni ceppi collegati tra loro da microsezioni acustico-visive. Il primo di questi ceppi: «Pasce le membra degl'imposti monti» (v. 435), è preannunciato dall'ambigua voce «bulicame» (il cui fenomeno fisico è metaforizzato dal latineggiante «ferve») e dalla micrometafora «commossi bitumi» (in cui il dotto participio *commotus* assomma la valenza affettiva a quella fisica). L'azione dei fiumi di zolfo e di magma, che naturalmente affliggono i monti (ancora una rimanenza latina nell'attributo «imposti»), attraverso la lezione «pasce» rende analoghi il *tenore* («membra») e il *veicolo* («segreti cunicoli e sentieri») tra i quali si stabilisce un rapporto di modellizzazione. La montagna e il corpo umano sono: a) identici modelli di vita fisica, b) due strutture (*micro* la seconda rispetto alla prima *macro*) dalle funzioni omologhe o assimilabili. L'idea generativa della metafora consiste nel rapportare la vita che si agita nella montagna al fervorío interno del corpo umano, quindi nel rendere un modello, esplicativo dell'altro e nel sottomettere la *macro* alla *micro*-struttura; analogicamente anche i «monti» hanno «membra» che devono essere alimentate. Il compito della metafora consiste nel rendere ridicolo-umorale la vicenda: il sistema linguistico ha ingenerato una visione grandiosa: «immane/Fendimento di rupi», «Buio baratro immenso», «di zolfi/Ferve... e d'asfalti un bulicame», «in cento rivi si dirama». I gruppi composti con i tratti ME - MA - AR, peculiari della scrittura del polo *tenore-veicolo* e ingranditi dalla fonosimbologia delle doppie consonanti, prolungano e incupiscono la durata ritmica, mentre l'associazione metaforica all'uomo sminuisce e ridicolizza: insomma, tanto rumore di sillabe per un confronto così irrisorio. D'altronde solo con i traslati può attuarsi una connotazione attiva della montagna che fa sua la vitalità del corpo umano; ma senz'alcun rispetto delle grandezze poiché l'un termine non compensa l'altro, anzi lo destituisce di forza.

Il secondo ceppo (« In questa di tremuoti atra officina », v. 436) segue il precedente e lo ridefinisce: la catena di monti in cui penetra Vulcano è fabbrica di sconvolgimenti. L'analogia si istituisce tra la mitologica sede di Vulcano e l'orografia di Feronia, tra la scura fucina in cui la divinità lavora agli stupefacenti artifici, ai monili di cui vanno orgogliosi gli dei, e la caverna naturale prodiga di esagitte operazioni tettoniche. Sembrerebbe che il rapporto col mito classico nobiliti un fenomeno naturale registrato dalla lingua fantastica degli antichi costruttori di favole: il mito diventerebbe forma esterna di una natura convertita in elemento di spettacolo, in strumento divino.

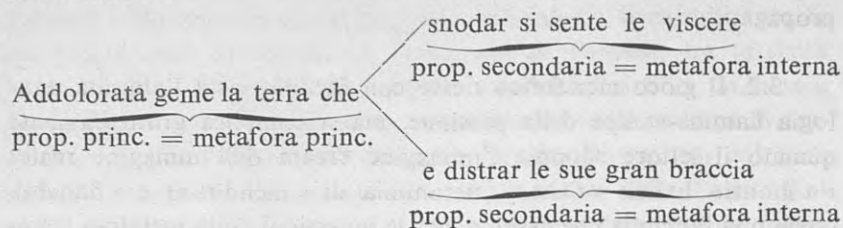
È inutile insistere su di una ricerca semiologica del verso 436, tanto evidenti sono i collegamenti tra il fabbro che forgia i metalli e ne sconvolge le tempere e il grande fabbro Natura che sovverte l'aspetto della terra; senonché la metafora prepara la scena di un terzo ceppo più intricato nei richiami semici, più rutilante nella coloritura linguistica: « corse la fiamma/ Licenziosa, ed abbracciò le immense/ Ossa de' monti e delle valli i fianchi/ E d'Anfitrite i gorghi ». La prima fase della metafora personifica la fiamma con due sememi della passione amorosa (« fiamma-abbracciò »), la seconda riprende la modellizzazione antropologica (« Ossa-fianchi »). Entrambe si propongono uno stupore barocco, ottenuto con uno spinto concettismo rilevabile nella frazione intermedia: « le sulfuree vie » e « l'ardente/ Irritato carbone » (immagine che fa contigui il sentimento di Vulcano e l'azione del fossile, entrambi ribattuti dall'allitterazione delle R e delle T), ottenuto con la ricerca di corposi cromatismi (« Fiammeggiò la vorago ») impastati di fragorose impressioni (« e scoppi e tuoni/ E turbini di fumo e di faville »), e con la ripetizione di un luogo montiano (« ... ali del pensiero ») segno di imprevedibile velocità. Pur se si conferma valida l'idea di modellizzare il naturale con il mitologico, per cui spesso la mimesi della natura è tecnicistica e la poesia corre il rischio di rachitizzarsi in dimensioni astoriche rarefatte da suggestioni metatemporali, vien dall'intera struttura un nesso onirico, e in essa risplende il senso di un'avventura dell'immaginario popolare che veleggia sulle onde del Pulci e del Folengo, e che raccoglie lasciti rabelaisiani. L'umorismo serpeggia e si dirama nella metafora « fiamma/Licenziosa » ambiguata dall'aggettivo che allude ad un'azione senza limiti, visualizza con moduli giocoso-libertini l'agitarsi della fiamma, semantizza l'incendio scambiando il sema-

fisico con quello erotico-sessuale. La stessa licenziosità, plasticizzata dal predicato « abbracciò », accende l'erotismo del fuoco che si propaga.

3.2. Il gioco metaforico riesce con facilità, vista l'abusata analogia fiamma-vampa della passione, ma si complica grottescamente quando il lettore sdoppia l'immagine creata dall'immagine reale: i « monti » hanno « Ossa » (metonimia di « membra ») e « fianchi » come una fanciulla che assume, per le inversioni della metafora, sembianze gigantesche (l'eco di Rabelais sembra più probante di quello del Pulci). La decodificazione attenta suscita un sorriso ironico. Ma si apre, dopo questa lettura, una coscienza diversa del Monti, che da obbediente servitore del mito classico si autoironizza, dequalificando l'aulica poesia degli antichi e reimmettendola in un progetto di morale sarcasmo, come facevano il Pulci e il Folengo con i cantari popolari che destavano commozione mediante le mirabolanti imprese dei paladini di Francia. Quindi non nobilitazione, come poteva sembrare leggendo il secondo ceppo (v. 436), ma desacralizzazione sorridente ed acuta di un mito chiamato a riferire stupide vendette attuate con marchingegni sovrumani che soverchiano la colpa che le ha smosse. Fortunatamente l'operazione è condotta con gusto e misura ed inserisce nella poesia il fine diletto di un'eversione ludica dell'epica che raggiunge un'aperta e sfrenata comicità nell'ultimo brano: « Addolorata/ Geme la terra, che snodar si sente/ Le viscere e distrar le sue gran braccia » (vv. 450-52); è un punto di esplosione preparato da un crescendo di supporti metaforici basati sullo scambio di marche tipiche dei veicoli (« Saltano i flutti: ondeggiavano le rupi ») e dalla rappresentazione della violenza tellurica messa in atto spostando un comportamento umano sull'elemento naturale.

L'addizione fonica della metafora diventa martellante (rime al mezzo RA-AR, gruppi composti in R) e sostiene ritmatamente una complessa semicità del discorso: a) la terra è corredata di un organo psichico, « Addolorata/ Geme », già relazionato in precedenza: « Ossa-fianchi » come punti erotici del territorio), b) la terra è considerata con organi biologici « snodar.../ Le viscere », « distrar...braccia »; nell'evoluzione dal dolore spirituale a quello fisico si capovolge la tragicità dell'evento (un disastroso terremoto + un eccezionale incendio). Si perdono le motivazioni per uno sgomento angoscioso e si reagisce con una risata incontenibile. Converte in questo ceppo

una serie di ragioni sintattiche e semantiche che è bene esaminare graficamente:



Le relazioni sintattiche stanno a quelle metaforiche; e all'interno di ogni segmento sintagmatico una metafora breve ironizza quella principale e ne deturpa la componente della sofferenza, ne ridicolizza il valore psichico.

Guardando al meccanismo delle metafore, ci pare che la prima metta in rilievo la meccanica dei sentimenti (dal dolore al gemito), le seconde la meccanica fisiologica, data la contiguità del rilassamento delle viscere umane e del distendersi delle braccia con i movimenti tettonici della terra. La voluta composizione di psichico e fisiologico, forse, risponde a scopi ironico-letterari: le metafore interne duplicano gli effetti dolorosi ma al tempo stesso li volgarizzano (specie la prima): il gemere è ridicolizzato dall'immagine di una defecazione che implica l'accompagnamento delle braccia. Un timbro concettistico e sottilmente scurrile denuncia per sempre la molle Arcadia, l'aureo alessandrino che tutto mitizza e invoca per la poesia derisoria una forza espressiva, quasi una violenza del dire, quella appunto del realismo cinquecentesco.

Una parola dell'ordito metaforico si segnala per la sua grottesca novità: «snodar», che inserisce nella culta lingua di Monti un termine della scienza meccanica sette-ottocentesca e determina una micro-deflagrazione comica: l'innalzamento linguistico del contesto innegabile e latineggiante («Geme»-«distrar»), la puntata sensitiva («Addolorata») decrescono inesorabilmente per quell'etimo che sprizza il valore di una modernità ormai culminante, e suona una specie di sberleffo che demotizza la faticosa opera di Vulcano. Al centro della *Feroniade* (tra le produzioni più faticose, intraprese, abbandonate e riprese), una serie di metafore irridenti e lepidi monta uno scherzo di sapore rabelesiano capace di darci una duplicazione giocosa del Monti eversore del suo stesso lirismo, un Monti che rinnega

il melanconismo, che mostra un volto scanzonato replicando in questi frammenti la scrittura travolgente e succosa, situabile tra lasciva malizia e *pastiche* linguistico della *Pulcella*. È un aspetto da non sottovalutare questo del Monti ironico che nel Vulcano mulcibero potrebbe aver voluto dipingere e denunciare le guerre della inconsulta «ira d'Europa» con una metaforizzazione allusiva e violenta sottratta alle anticaglie del mito classico, piccante per la dequalificazione eversiva dei numerosi latinismi e l'impiego della sintassi poetica della traduzione dell'*Iliade*, volta ad una descrizione beffarda e sorniona.

La *Feroniade* accompagna l'astro napoleonico fino alla parabola negativa e potrebbe porsi, nella metafora esaminata, come ironica ritrattazione di un trentennio di guerre e di disastri, all'indomani del quale, l'autore vede una disposizione dell'Europa pacificata dagli accordi della Santa Alleanza, pacificazione immaginata col risanamento delle terre di Feronia tornate all'antico splendore, alla primitiva feracità attraverso una nostalgica decorazione.

4.1. All'inizio di quel trentennio il Monti descriveva la bellezza del cosmo con altra plasticità e con elegante immaginazione, fiducioso delle ragioni e dell'arte neoclassiche, ricercatore di una metafora concettuale e/o mimetica che suggerisse con articolati o svelti sintagmi l'evoluzione della natura sottomessa a Dio⁴⁰. Dall'ampio spettro metaforico della *Bellezza dell'universo* abbiamo scelto un intrico di immagini che consente di valutare la facoltà montiana di mediare cultura classica e letture moderne⁴¹, trasmessa alla poesia

⁴⁰ Dallo Zumbini, che definisce la cantica «una pagina della storia della natura», è derivata l'interpretazione cosmica seguita dal Flora lettore di un «sentimento poetico della creazione e dell'armonia cosmica» (commento alle *Poesie*, Vallecchi, Firenze, 1928) e dal Bustico colpito dalla «mirabile sinfonia cosmica in smaglianti terzine» (*Poesie*, Paravia, Torino, 1934). Voce dissonante tra queste è quella del Momigliano che sottolinea la disegualianza ispirativa e il dato barocco dell'espressione. Lavorando in una direzione filologica A. Scrocca (*Studi sul Monti e sul Manzoni, Pierro*, Napoli, 1905) e C. Calcaterra (*A cent'anni dal Monti*, «Convivium», Bologna, 1929, I) hanno scoperto la fonte della cantica e ricostruito con ricca analisi l'ambiente che l'accoglie fervidamente.

⁴¹ Insieme agli altri modelli che, solitamente, si richiamano per *La Bellezza*, il Binni ha posto il *Furioso* dimostrando con felice acribia i punti di contatto tra le due opere (cfr. *Corso su V. M.* cit.).

italiana dell'800, vivificata con geniali soluzioni dal Leopardi e dal Manzoni. Sono le due terzine comprese nei versi 31-36:

Tu con essa alla grande opra scendesti,
E con possente mano del furibondo
Càos le tenebre indietro respingesti,
Che con muggito orribile e profondo
Là del creato su le rive estreme
S'odon le mura flagellar del mondo

La schematizzazione sintattico-lessematica riordina il nucleo metaforico in una lettura più agevole e più interpretabile. All'interno della proposizione principale («Tu.../ ... respingesti») una micrometaphora («possente mare») rappresenta il modo di sviluppo della metafora primaria: «del furibondo/ Caos le tenebre»; nella dipendente («Che/... S'odon») due micrometaphore («muggito orribile e profondo» e «del creato su le rive estreme») precedono la metafora essenziale («le mura flagellar del mondo»); le micrometaphore sono i tratti periferici e significativi che preparano i due assunti fondamentali che letti di seguito («Tu.../ ... del furibondo/ Càos le tenebre indietro respingesti,/ che.../ S'odon le mura flagellar del mondo») riecheggiano semanticamente una sezione del *De rerum natura*:

Ergo vivida vis animi pervicit, et extra
processit longe flammantia moenia mundi,
atque omne immensum peragravit mente animoque⁴².

Di Lucrezio rimane mirabile in Monti l'immagine della forza che respinge l'ignoranza umana e giunge ai confini dell'universo, ma il valore dell'intelletto è stato rimpiazzato dall'azione alata della bellezza, in piena coerenza - osservanza di un neoclassicismo spiritualizzato e papalino. La diversificazione traluce nelle due metafore: «le mura flagellar del mondo» e «flammantia moenia mundi», che esprimono l'una il limite della conoscenza umana, avvolto nell'oscuro mistero («tenebre»), imposto forse da Dio, e l'altra il confine fiammante che l'intelligenza umana investiga, percorre e conosce («omne immensum peragravit mente animoque»).

Dal tema euristico delle due analogie scaturisce una contrastante visione del mondo: Lucrezio assegna alla mente del filosofo

⁴² Citiamo dall'edizione di A. Ernout approntata per la Société d'édition: *Belles Lettres*, Paris, 1960.

una spinta gnoseologica che la disviluppa dagli ostacoli dello spiritualismo, e la distende oltre il mistero alimentata da una ragione che se non pretende di spiegare il tutto almeno lo investiga; il Monti invece si affida ad uno spiritualismo che non si adombra per l'ignoto ma copre coi veli di questo il mondo conoscibile con le chiavi dell'intuizione. La scelta lessicale evidenzia perfettamente il contrasto: «flammantia» si oppone a «tenebre» che connotano la materialità delle «mura» di insondabile oscurità divenuta implacabile flagello («flagellar»); e opposto al «peragravit» è il «respingesti» che asselva in sé il senso di una lotta centaurica.

Approfondiamo i livelli semici del fraseggio montiano. L'espressione «del furibondo/ Càos le tenebre» parrebbe codificarsi secondo un logico schematismo:

se Càos disordine, se disordine oscurità, quindi Càos = tenebre;

senonché le «tenebre» montiane non concettualizzano il «Càos», ne sono invece materiamento, sono traslato fisico di una realtà filosofica; infatti la reificazione predicativa che il Monti attribuisce al sema buio-oscurità ridonda nella sfera materiale che, nella versificazione, si addensa di suoni pausati e profondi «s'ODON le muRA flagellar del mONDO». La mimesi del «Càos» si svolge in catastrofe che il binomio winckelmanniano (ragione-bellezza), ibridato col pensiero dei Lumi, allontana e confina in regioni non descrivibili. La tenebra è solo respinta, il dissiparla era stato possibile, secondo Lucrezio, solo con la riflessione di Epicuro («effringere ut arta/ naturae primus portarum claustra cupiret») che «vivida...pervicit». Diaforicamente, il conflitto montiano si risolve in un allentamento della spessa cappa del cosmico disordine, quasi che al mortale non sia concesso inoltrarsi nel mistero in cui si lottano materia e spirito, luce e tenebre. Il Monti accetta e rinforza il vigore della Bellezza, ma insiste sull'azione di una limitata ragione che organizza le parti note dell'universo e assiepa ai suoi margini l'ignoto disordine; l'opera combinata di Bellezza + Ragione può vedersi al di qua di nuove colonne d'Ercole oltre le quali il creato è avvolto da nubi imperscrutabili anche all'artista. Il poeta, infatti, non tenta neppure di evadere da ciò che gli è noto: la sua arte si esplica nel ritratto di fenomeni naturali studiosamente conosciuti.

4.2. Il senso più riposto di questo intrico metaforico annuncia un messaggio estetico: la bellezza sta nelle forme visibili del creato, e l'uomo non ha alcun limite nell'imitarle; il disordine irrapresentabile, situato oltre le facoltà umane, è disperso là dove non può turbare o tentare l'arte. Il coacervo di metafore separa l'oscurità, inattuabile in compiute forme artistiche, dalla luce che è qualità sostanziale della Bellezza («ministra di luce»), esclusiva aspirazione del genio, misura che verifica la perfezione degli oggetti delle arti figurative e vitalizza la scrittura poetica. Le «tenebre» significano gli improduttivi fantasmi interiori, le larve opache di un'ispirazione che abbandona la perfezione della natura; il «Càos» evoca il sonno della ragione donde affiorano tenebrosi ed indecifrabili segni. La terzina 37-39, nel descrivere il movimento delle «tenebre», quasi onde di materico travaglio, plasticizza il moto scomposto e vagolante della mente disordinata:

Simili a un mar che per burrasca freme,
E sdegnando il confine, le bollenti
Onde solleva, e il lido assorbe e preme.

Gli effetti sonori si intrecciano con quelli ritmico-sintattici, sicché emerge l'asprezza di una lotta che coinvolge la coscienza e le sue ombre. Gli eleganti *enjambements* («Tu/... respingesti», «furi-bondo/ Càos», «bollenti/ Onde»), gli iperbati («le tenebre indietro respingesti», «alla grande opra scendesti», «S'odon le mura flagellar», «che per burrasca freme») le dittologie («con muggito orribile e profondo», «e il lido assorbe e preme»), la frequenza dei legami paratattici («scendesti,/ E.../... respingesti», «E sdegnando... Onde solleva, e il lido assorbe e preme») propongono una soluzione melodica dell'endecasillabo lacerata e indurita dai tratti fonici AR-RA-RE-LLE-ON che alternando labiali, liquide e nasali sottolineano la «grande opra» e l'inferire del «Càos». Nel complesso ritmico e nelle svolte del contenuto la marca lucreziana si è dissolta per gli acquisti dal *Paradiso perduto* e dai sonetti shakespeariani, e per i primi filtri del sublime protoromantico; ma qui conta, più di ogni altra qualità, la valenza concettuale della metafora che complica «Tenebre-Càos» di un senso originale: lo sconvolgimento dei fantasmi interni che deturpano la mente e l'arte.

5. Lo spoglio dei nuclei metaforici esaminati non smuove intorno al Monti forti entusiasmi, ma neppure lo denuncia ingegnoso lettore del Tesoro, abile fabbro di vuote esornazioni, né gli nega una cultura fatta ansiosa da molteplici conflitti interni. Ormai può divenire lisa e consunta la tesi del letterato abile a smerciare con veste riornata gli altrui panni, ad arrangiare col proprio ritmo melodie pescate altrove, perché il Monti ha tratto dalle proprie letture segnali e folgorazioni, armonizzati quelli e stemprate queste in una visione della vita pencolante tra spiritualismo e concretezza, in una scrittura pervasa di meliche vibrazioni e trapunta dal gusto del grandioso, in una lezione critica a volte troppo facile ma in certe occasioni fiammante di profonde intuizioni.

Mescidare questi contrasti in una «mistura» di tinte equilibrate non fu facile, ond'è che il colore ambiguamente delicato di certe metafore segnala un'anima colpita da appuntamenti storici mancati, non certo ripudiati; un'anima che si voleva coerente quando l'ora della coerenza non era ancora suonata, mentre il suo interesse si rivolgeva alla comunicazione letteraria, fidato punto di riferimento nel dissonante trapasso del secolo della ragione a quello del cuore⁴³.

Giuseppe Castrillo

⁴³ Se ce ne fosse ancora bisogno il Mineo fornisce una palese dimostrazione di quanto il giudizio sul Monti esorbiti dalle ragioni della poesia e si invecchi in almanaccature sociologiche: «Nessun letterato più del Monti si identifica e si risolve tutto nella storia della sua <carriera>, cioè nella storia dei suoi prodotti e della collocazione e ascesa sociale che ognuno di questi gli permette o consolida. Egli fu infatti il tipo dell'intellettuale conformista in buona coscienza, inetto all'elaborazione o all'assimilazione di autentiche ideologie o visioni del mondo, utile al potere e per questo sempre onorato e remunerato» (V. M. in *Il primo Ottocento* cit.).

UNA NOVELLA IN LATINO DEL BOCCACCIO:
« DE PAULINA ROMANA FEMINA »

Un momento di vivacità narrativa del Boccaccio latino è costituito dalla biografia XCI, *De Paulina romana femina*, nei *De mulieribus claris*: lo sostengono autorevoli studiosi, tra i quali V. Zaccaria che parla esplicitamente di « narrazione moscia e vivace », di « sapore piccante »¹. L'univocità del giudizio ci ha suggerito l'idea di far rivivere il « gusto narrativo » del capitolo boccacciano attraverso una lettura che ricerchi gli schemi narratologici catalogati dal Bremond², e che ricostruisca il rapporto *fabula*-intreccio ritenuto dal Tomasěvskij la base del raccontare³. Confrontando la biografia XCI con il suo archetipo, l'*Epitome* dello Pseudo-Egesippo compendiata nello *Zibaldone Magliabechiano* f. 52r⁴, e con la novella IV,2, primo gustoso rifacimento dell'originale latino⁵, cercheremo di far luce

¹ Cfr. V. Zaccaria, *Note all'edizione critica del De mulieribus claris*, vol. X di *Tutte le opere di G. Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1970, p. 541.

² C. Bremond, *Logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1977.

³ Cfr. B. Tomasěvskij, *La costruzione dell'intreccio in I formalisti russi* a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1977, pp. 311-326.

⁴ La storia di Mondo e Paolina di Giuseppe Flavio (*Antiquitates Judaicae*, XVIII, 7) ebbe una larga diffusione nel Medio Evo, attraverso il compendio dello Pseudo Egesippo e lo *Speculum historiale* VIII, 4 di Vincenzo di Beauvais (cfr. le contrastanti osservazioni di L. Di Francia, *Alcune novelle del Decameron illustrate dalle fonti*, in « Gior. stor. Lett. It. », 1904, pp. 56-70, e di G. Billanovich, *Restauri boccacceschi*, Roma, 1945, pp. 97 e sgg.). Il Billanovich fa derivare dallo stesso racconto egesippiano di Paolina e Mondo il tema dell'avventura notturna nelle altre opere boccacciane; ad esempio la sorpresa nel sonno che riporta Florio a Biancofiore (*Filocolo*, IV, 118), Caleone a Fiammetta (*Comedia*, XXXV, 60 e sgg.), Panfilo a Fiammetta (*Elegia*), e che ricongiunge i due protagonisti nell'*Amorosa visione* (XLIX, 22-30).

⁵ Cfr. V. Zaccaria, *Note all'ed. crit. cit.* p. 541; G. Billanovich, *Restauri boccacceschi*, cit. p. 97 e sgg.; G. Padoan, *Sulla novella veneziana del Decameron*, in *Boccaccio, Venezia e il Veneto* a cura di V. Branca e G. Padoan, Firenze, Olschki,

anche sugli accorgimenti retorico-linguistici che hanno permesso una pagina ricca di godibilità narrativa e di «spirito spregiudicato».

È opportuno richiamarsi subito alla trama della biografia. La bella Paolina, sposa pudica e obbediente al marito, devota al dio Anubi fino alla bigotteria, viene concupita dal giovane Mondo che, non riuscendo a scalfirne la castità, ricorre all'aiuto di un anziano sacerdote e dei colleghi di questi che custodiscono il tempio dove la donna si reca a pregare. Paolina, irremovibile e schiva quando il giovane la persegue con assalti diretti, crede stolidamente ai sacerdoti portavoci di un ridicolo messaggio: il dio Anubi è desideroso di incontrare la sua devota; naturalmente Mondo, orditore dell'inganno, si presenterà nelle vesti della divinità. La donna non teme frodi, anzi gode per l'interessamento divino; si consulta, poi, con il marito che, più stolto di lei ed inorgogliuto per l'onore, acconsente all'incontro. Nel tempio, su di un letto preparato dai sacerdoti, Paolina attende Anubi al quale si concede perché convinta di generare una creatura immortale. La beffa si compie, ma la passione del focoso Mondo non si estingue dopo il primo avventuroso congiungimento, e cresce d'intensità. Il giovane, credendo di aver ormai conquistato Paolina, le rivela l'inganno onde diventarne amante. Invece la donna turbata denuncia l'accaduto al marito che ottiene dall'imperatore Tiberio una punizione esemplare per i colpevoli.

La modellizzazione narrativa rientra nel tema dell'inganno per passione. Il protagonista Mondo, che chiameremo «personaggio agente» (mutueremo questa e le successive definizioni dal Bremond)⁶, per modificare la situazione di innamorato respinto⁷ ha bisogno dell'aiuto di un complice, «influenzatore», chierico di mestiere, che facilita l'incontro notturno. Anche negli squarci complementari all'azione fondamentale l'agente ricorre alla connivenza di «agenti minori»: i sacerdoti che allestiscono il letto per l'adulterio («Stratur ergo ede in sacra, ignaris omnibus, preter eam et sacerdotes, lectus

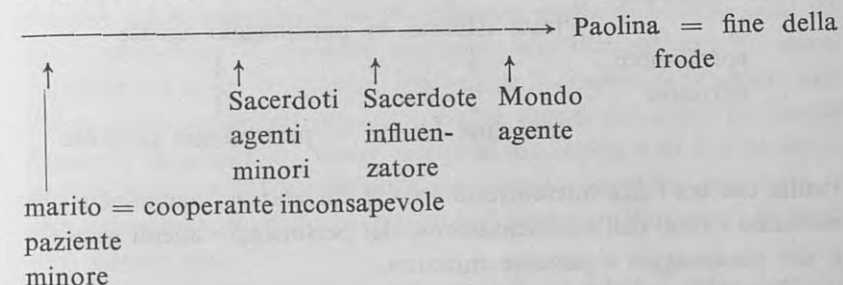
1979, pp. 17-46; V. Branca, *Note all'ed. crit. del Decameron*, Milano, Mondadori, 1976, p. 1211 e dello stesso autore *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 214-15.

⁶ C. Bremond, *Logica del racconto*, cit.

⁷ Per il dominio dell'uomo, e in particolare dei burlatori, sulla realtà cfr. C. Segre, *Boccaccio: narrazione e realtà*, in *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 310.

deo dignus») ⁸, e che introducono il giovane («a sacerdotibus intromissus») nel tempio. Poiché l'inganno è inconsapevolmente subito, la protagonista rientra nella categoria del «personaggio paziente»; e con essa, in una dimensione singolarmente comica, anche il marito è «paziente minore» in quanto dovrà sopportare lo scorno della beffa.

Da questa schematizzazione risulta che gli agenti cooperano per la riuscita del piano contro Paolina e che i pazienti, pur senza volerlo, sono causa della propria sventura:



Dal grafico risulta che 1) Paolina è lo scopo cui tende l'azione principale; 2) tutta la *fabula* si sviluppa nel tentativo di mettere in contatto il soggetto dell'inganno con la vittima di questo; 3) tra Mondo e Paolina si stabiliscono le correlazioni narrative, cioè le sequenze principali: a) Manovre d'inganno; b) Successo iniziale dell'inganno; c) Fallimento improvviso dell'inganno. La modellizzazione fornisce un primo dato: il campo della novella e quello della biografia sono strutturati identicamente; in essi, infatti, si intrecciano episodi ed eventi che spingono i poli del racconto ad attrarsi o a respingersi.

Le sequenze, ossia le unità narrative funzionali, rientrano nello schema proposto dal Bremond (1. Virtualità; 2. Attualizzazione; 3. Scopo raggiunto) ed accettato dal Segre per il gruppo (tipo A) delle novelle della settima giornata del *Decameron*, indicato con la sigla I(nnamoramento) - B(effa) - T₁(radimento) - T₂(radimento realizzato)⁹. A questa ripartizione aggiungiamo una quarta sigla: F(alli-

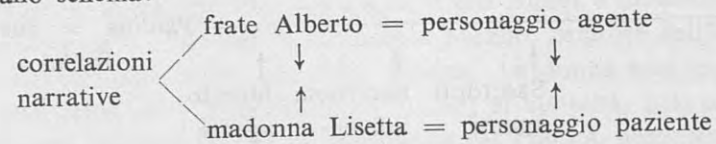
⁸ Citiamo per il *De mulieribus* dall'ed. crit. cit.

⁹ Cfr. C. Bremond, *I possibili narrativi*, in AA. VV., *L'analisi del racconto* («Communications» 8), Milano, 1969, pp. 97-122, a p. 100; C. Segre, *Funzioni*,

mento improvviso) che riconduce la biografia nella sezione dei racconti con esito tragico, come la novella di frate Alberto.

L'insieme narrativo della biografia e la concatenazione dei ruoli rimandano al *Decameron*. Infatti frate Alberto è il protagonista agente della novella (polo positivo-soggetto della narrazione) che corrisponde al Mondo del cap. XCI; al polo opposto, come oggetto dell'inganno e quindi personaggio paziente, è Madonna Lisetta da ca' Quirino.

Dallo schema:



risulta che tra i due intercorrono solo le correlazioni narrative e che mancano i ruoli dell'«influenzatore», dei personaggi «agenti minori» e del personaggio «paziente minore».

Tuttavia, lo svolgersi dell'inganno con l'iniziale successo ha delle frequenze strutturali simili sia nel *De mulieribus claris* sia nel *Decameron* IV,2. Ma, oltre le isotopie di base, qui preme presentare le diversità che caratterizzano il capitolo XCI come momento narrativo e discorrerne. Nel *Decameron* la successione delle azioni è questa: frate Alberto a) progetta, b) esegue, c) ottiene il risultato; ovvero a) «assume il compito», b) «passa all'atto», c) «compie l'azione». Il frate è solo nell'ideazione e nella preparazione dell'inganno; nell'esecuzione ha con sé un «fido compagno» che non dà e non toglie alla dorsale della storia. L'astuta figura decameroniana si presenta come intermediaria tra l'«agnolo Gabriello» e madonna Lisetta, assommando in sé il duplice ruolo di protagonista agente e di influenzatore.

Nel *De mulieribus claris*, invece, Mondo non agisce direttamente su Paolina, che di lui sospetterebbe, avendo più volte ricevuto proferte d'amore dal giovane, ma si serve di un mediatore per influenzarne la condotta¹⁰. Mentre nel *Decameron* le possibilità di agire,

opposizioni e simmetrie nella giornata VII del *Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1977, p. 123 e sgg.

¹⁰ Nel testo latino di Egesippo l'amante si avvale della complicità dei sacer-

quasi scopertamente, si moltiplicano per la stupidità vanagloriosa di Lisetta, qui si assottigliano per l'onestà e la pudicizia di Paolina nella quale può far breccia solo l'autorità di una fede che per lei è ragione di vita. Ecco dunque l'intervento dell'influenzatore (e qui il ricordo non può che andare alla maliziosa avventura che si vive nella *Mandragola* del Machiavelli), sacerdote di professione e degno della massima fiducia perché anziano e venerabile: «ex eis senectute venerabilior»¹¹.

Se l'azione di frate Alberto è autonoma e continua, tanto da disporsi su di una retta linea di sviluppo, quella di Mondo, non del tutto autonoma, si presenta spezzata, senz'altro obliqua¹²: questi progetta e assume il compito, ma ottiene il risultato solo dopo aver avuto come punto di riferimento altri agenti dei quali ha diretto l'opera e ha sfruttato i servizi, sicché la sua azione non è il prodotto dell'iniziativa e del rendimento del singolo soggetto, ma come in una commedia si allarga e coinvolge, con mirabile gioco di parti, altri personaggi.

Nella novella di frate Alberto c'è lo schema della tragedia che prevede il protagonista e il deuteragonista; nel *De mulieribus* c'è la struttura della commedia che prevede una serie di intermediari e di relazioni secondarie tra i protagonisti. Le differenze strutturali riguardo alla presenza e ai ruoli dei personaggi non dipendono dal movente principale della *fabula*, dal piacere che spinge sia frate Alberto sia Mondo. Oltre questo movente generale e in qualche modo metafabulare si annovera nel *De mulieribus* un movente privato: quello dei sacerdoti cui Mondo promette denaro.

doti, ma non si parla della funzione specifica del sacerdote più anziano. Nelle *Antiquitates Judaicae*, XVIII, 65-80 di Giuseppe Flavio a ordire l'inganno è Ida, una liberta di Mondo. La versione compendiosa latina pseudo-egesippiana ha soppresso questo personaggio.

¹¹ Nella qualificazione c'è la fusione del comico e dell'ironico. Qui l'ironia mette in ridicolo. Il Boccaccio sembra attuare l'espedito comico ricordato da Cicerone e consistente nel designare con un termine onorevole un'azione (in questo caso un personaggio: «venerabilior») che non lo è affatto. Cfr. Cicerone, *De Oratore*, II, 272.

¹² E intanto ha l'andamento dell'avventura decameroniana: «L'avventura è un accadimento frazionato; seguirne il decorso costituisce l'impegno dello scrittore e il piacere del lettore» (C. Segre, *Boccaccio: narrazione e realtà* cit., p. 311).

Ancora una volta possiamo creare uno schema delle correlazioni interne al *De mulieribus*, tenendo presente l'intuizione di Lotman che vede la nascita di una qualsiasi storia dalla relazione di campi semantici divergenti per la mediazione di un personaggio¹³:

Mondo (campo semantico: piacere)	Paolina (campo semantico: castità) sacerdote (mediazione)
-------------------------------------	---

I campi semantici dell'agente e del paziente sono opposti: a) perché riguardano poli antitetici (piacere-castità, inganno-fede); b) perché la loro conciliazione scaturirà dalla pressione ambigua esercitata su uno dei due poli (ogni contrapposizione frontale è destinata a fallire). La mediazione tra piacere e castità, tra inganno e fede è fornita da un personaggio insospettabile: il sacerdote, venerabile all'apparenza, che invece agisce per la soddisfazione del proprio interesse privato. Questi è più vicino di ogni altra figura sociale e morale alla casta e credula Paolina, e può esercitare su di lei ambigualmente il peso dell'autorità che gli proviene dalla propria funzione. L'ambiguità smussa e sgomina l'assolutezza dei principi morali e predispone lo svolgimento dei casi. Tra gli attanti maschili della biografia-novella si stabilisce una linea di collegamento: il loro comportamento ha in comune una chiara isotopia: il piacere, sdoppiato in due fasi diversificate dall'obiettivo: piacere erotico (Mondo) piacere economico (sacerdote).

Emerge, frattanto, un dato di fatto: la castità, altro polo della narrazione, rimane indifesa dalle minacce per la credulità della donna che non saprà contrastare l'azione combinata di Mondo e del sacerdote. La biografia-novella consiste, quindi, in un sottile gioco per rendere compatibili due poli opposti, attraverso l'adeguamento di un polo all'altro con manovre ambigue che sviliscono la dignità umana di Paolina. La narrazione registra questi passaggi e li evolve; configura i personaggi con le loro valenze attive e passive; contrappone i semi fondamentali con un gioco di equivoci in cui ciò che è una qualità morale (la castità) appare in una dimensione deviata (castità + credulità), e ciò che è una caratteristica immorale (passione erotica) diventa una qualità attiva (passione erotica + intelligenza)¹⁴.

¹³ J. Lotman, *Le texte et la fonction*, in « Semiotica », I, 2 (1959), pp. 205-17.

¹⁴ Boccaccio infatti scrive: « in fraudes vertit ingenium ».

La contrapposizione polare non appare nel *Decameron* IV,2; qui *fabula*, movente e intreccio fanno capo ad un solo polo (il piacere) anch'esso diversificato in due tendenze, scaturite da un'isotopia di base (per Lisetta piacere sensuale + piacere vanaglorioso, per frate Alberto piacere sensuale + piacere beffardo), e produttore di una medesima sensazione (godimento) che soddisfa la naturale indole dell'agente e della paziente che vivrebbero all'infinito la loro situazione, se non intervenissero eventi modificatori. La vicenda di Lisetta e frate Alberto tradisce l'impianto della commedia (la beffa unisce i personaggi per tramite di ciò che essi intimamente desiderano), pur rientrando nella cornice tragica della IV giornata per l'esito violento che riguarda esclusivamente l'agente. Anche nel *De mulieribus* lo schema è ambiguo, oscilla tra commedia e tragedia (ed il lettore non può non accorgersene): mentre gli attanti maschili cer-

cano di ricavare piacere	erotic	, l'attante femminile accarezza
	economico	

ed alimenta l'idea di un rito da compiersi. Chi legge non può fare a meno di sorridere perché è a conoscenza dell'equivoco; ma, al tempo stesso, la sua attenzione è attratta da una probabile tragedia finale: 1) perché Paolina è ignara (e ciò è vero anche per Lisetta); 2) perché Paolina pensa di essere il tramite di un evento mistico (la nascita di un figlio di Anubi) e solo per questo si presta all'azione. Basta che la donna torni alla ragione perché il comico si muti in tragico¹⁵. Nel *Decameron*, invece, l'equivoco è rotto all'esterno dei personaggi sicché Lisetta passa dinanzi agli occhi del lettore come stupida e immorale, osservata nel momento della sua eccitazione e studiata come ridanciano personaggio da commedia. In Paolina non ci riesce di distinguere la faccia ridicolo-credula da quella casta-integra: l'autorispeccamento delle facce provocherà il tragico. La chiave della tragedia è nelle proporzioni fondamentali della biografia-novella:

piacere sensuale:	piacere economico
castità:	tragedia

¹⁵ Ci pare, perciò, che debba essere integrata la visione del Billanovich il quale scrive: « Mentre per quel racconto (di Paolina) c'è poi nel tardo, ma voluttuoso e loquace *De claris mulieribus*, la lunga, compressa risata del maturo Boccaccio », op. cit., p. 98.

Se infatti nella prima proporzione c'è interdipendenza tra i termini ciò accade anche nella seconda che manca del tutto nel *Decameron*. A queste proporzioni tematiche si accompagnano nel *De mulieribus* quelle dei protagonisti:

Mondo:	Sacerdote-Sacerdoti
Paolina:	marito

L'interdipendenza ritorna anche in questo secondo schema: Mondo non può agire senza la complicità dei sacerdoti, Paolina non agisce senza il consiglio del marito. Questa osmosi tra i personaggi non si riscontra nella IV,2, priva dello schema a coppie ed impostata sul confronto tra un agente ed una paziente. Perciò la biografia sembra rispettare il meccanismo della commedia e la novella quello della tragedia. Lo svolgimento logico del racconto nel cap. del *De mulieribus* finisce per avvicinare tra di loro i personaggi, nonostante le opposizioni, secondo questo percorso: Mondo → Paolina → Sacerdote → Paolina → Marito → Paolina → Mondo. In questo circuito è situata la chiave narrativa: ogni personaggio porta un contributo decisivo e necessario all'azione finale: anche il marito (appena accennato come esistente nel *Decameron*, e quindi assente come protagonista o in qualche modo attore) contribuisce all'evoluzione dell'inganno imprevisto, con la pressione psicologica che esercita su Paolina, la quale gli devolve piena obbedienza e gli è tributaria di un rispetto pari solo a quello per il dio Anubi. La biografia ci mostra una struttura circolare in movimento, un balletto in cui tutti finiscono per essere agenti e pazienti. Alla circolarità narrativa del *De mulieribus* corrisponde la ciclicità del *Decameron* dove si aprono due circuiti: 1) Frate Alberto → Lisetta → Frate Alberto; 2) Fratelli → Frate Alberto → Ospite → Frate Alberto; due cicli quasi indipendenti e regolati al loro interno da leggi strutturali diverse.

La vera demarcazione tra *De mulieribus* e *Decameron* è segnata dalla diversificazione psicologica e semica di Paolina e Lisetta. E di vera demarcazione si tratta poiché il Boccaccio latino converte la grossolana stupidità della protagonista decameroniana in enorme semplicità¹⁶, tramite la tecnica del doppio: Paolina è un dupli-

¹⁶ Il Boccaccio avvedutamente chiama « ridicola » la « simplicitas » di Paolina, perché essa è involontaria e naturale e non finta, artificiale e intenzionale. La

cato *in positivo* di Lisetta¹⁷. Ma è pur sempre un duplicato: non discerne il falso e l'inganno, non sente che la propria fede, si esalta per la propria dedizione alla divinità; qualità senz'altro poco positive e sterili, tanto vero che il Boccaccio chiude la biografia-novella con sottile ironia: Paolina è nota per la sua *simplicitas*, ovvero per la bigotteria della propria fede metarazionale. Tuttavia la demarcazione c'è: il movente del cedimento di Paolina è sacralizzato; la castità è ben ferma tanto che può essere vituperata solo con l'aggiramento; la paziente sbaglia anche per l'errore del marito cui essa è volontariamente sottomessa; infine la vendetta su Mondo è spontanea ribellione di un personaggio riservato e pudico.

La simmetria-differenza tra Paolina-Lisetta riguarda le reazioni di fronte all'interessamento dell'Angelo-Divinità per le loro persone. La rivelazione dell'amore del falso agnolo Gabriello si basa su due punti: a) il desiderio non di un uomo, ma di una natura superiore, celeste; b) il modo scelto dall'agnolo per incontrarsi con la donna: a) e b) sono gli strumenti di una possibile induzione in errore facilitata dalla stupidità di Lisetta che accetta lo scambio di persona e lo ritiene possibile (l'agnolo prenderà la sembianza del frate). La rivelazione a Paolina è più ambigua: a) il sacerdote rivelatore è degno di rispetto; b) l'inganno è simulato come dovere morale che coinvolge l'indole stessa della donna. Entrambe le rivelazioni fanno perno sulle qualità differenzianti le protagoniste: nel

« simplicitas » come ingenuità, credulità, cecità, mancanza di agilità mentale, permetterà la realizzazione di una storia ridicola, in quanto in contraddizione con una necessità morale. Cfr. G. W. Leibniz, *Saggi di teologia* in *Scritti filosofici*, Torino, Utet, 1968, vol. I, p. 649; Saulnier, *Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, Vrin, 1940; E. Souriau, *Le risible et le comique*, « Journ. de psychol. », 1948, n. 2; Ch. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, 1966; H. Bergson, *Il riso* in *Opere*, Torino, Utet, 1971; L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977, in part. pp. 18-19 e 141-142. Ma più ridicola è la storia di Lisetta, in cui oltre al riso ci sono la disapprovazione e il disprezzo dello scrittore. Nella novella IV,2 il ridicolo conta su numerose risorse: la presunzione e l'argomentazione superflua di Lisetta, il linguaggio equivoco, gli attributi e gli epiteti caricaturali dell'autore che si compiace di ridicolizzare la donna.

¹⁷ Quanto al personaggio di Madonna Lisetta si leggano le considerazioni del Padoan, *Sulla novella veneziana* cit.; cfr. anche M. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza, 1974, pp. 399-403; E. Auerbach, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1967, vol. I, pp. 222-252.

Decameron la stupidità copre ed annulla la sfera morale, nel *De mulieribus* la credulità oblitera il discernimento e la sagacia, svaluta la ponderazione; nel primo caso si giunge fino al peccato (Lisetta si dice disposta all'incontro ma pretende fedeltà dall'agnolo cui fa divieto di « lasciar lei per la Vergine Maria »), nel secondo si è convinti di aderire con pienezza e legittimità ai voleri divini.

Oltre le implicazioni che deturpano di più o di meno le due donne nel raccogliere la rivelazione, si registra un'ulteriore simmetria che aggancia la biografia alla logica del racconto: Paolina e Lisetta sono coinvolte in un evento connotato dal fascino del gioco, ovvero nella beffa che cattura gli sciocchi¹⁸. A volte la comicità delle situazioni sgorga dall'arguzia, dalla trovata spiritosa: a volte la novella si sorregge su di una frase, su di un motto di spirito; non in questo caso, dove la ridicola storia fa perno sull'insipienza delle protagoniste soddisfatte della richiesta e consenzienti. La novella qui è nei casi e non nell'arguzia, nella psicologia e non nello spirito sapido delle protagoniste; è soprattutto nella loro presunzione. La soddisfazione di Lisetta nasce dalla sua vanità, dal criterio edonistico con cui ella vive e affronta la realtà. Diversa è la natura della soddisfazione di Paolina, che percepisce nella rivelazione il beneficio di una eventuale protezione e obbedisce per l'incitamento etico-spirituale che blocca i suoi freni inibitori e le vieta, in qualche modo, di vedere la frode e di scorgere l'inganno.

Quanto alle rivelazioni e al loro snodarsi esiste ancora una convergenza notevole tra *Decameron* e *De mulieribus*. In quest'ultimo la vicenda produce una seconda rivelazione con la quale il protagonista agente, credendo di aver libero gioco presso Paolina, si svela autore della beffa. Nel *Decameron* la seconda rivelazione ha voce in una zelante comare informata dalla stessa Lisetta, ma sorridentemente estranea alla situazione¹⁹. La rivelatrice dell'opera volgare copre il ruolo della compagna maldicente che spara a dritta e a manca diffamando il soggetto delle sue piacevoli delazioni. La differenza

¹⁸ Questo tipo di beffa, ovvero il clima che l'avvolge, ci ricorda anche la novella VII,3, una novella ambientata in Siena dove è protagonista frate Rinaldo, innamorato e compare di Madonna Agnesa, sostanzialmente diverso da frate Alberto e ugualmente sferzato dall'ironia « compiaciuta » dello scrittore.

¹⁹ Cfr. G. Padoan, *Sulla novella veneziana*, cit., p. 43.

dei canali rivelatori non pregiudica la simmetrica conclusione, tragica per i beffatori di entrambe le storie.

Le rivelazioni in entrambe le opere hanno una medesima funzione riguardo alla trama: le prime preparano la beffa, le seconde la interrompono. Ma se esaminiamo ciò che esse provocano a livello dei personaggi troviamo una sostanziale diversità. Nel *Decameron* con la prima rivelazione frate Alberto è agente, Lisetta è paziente, con la seconda frate Alberto è paziente ma Lisetta scompare. Nel *De mulieribus* prima Mondo è agente e Paolina paziente, poi Paolina è agente e Mondo paziente; e non solo si registra uno scambio di ruoli, ma emerge la moralità di Paolina che rivela l'inganno al marito e riacquista con pienezza la propria onestà. La consapevole difesa dell'integrità unita al rinsavimento del marito procura l'esito tragico della biografia-novella, e il balletto delle parti si muta in una contrapposizione frontale: Paolina + Marito + legge contro Mondo + Sacerdoti. Il passaggio dalla struttura della commedia alla struttura della tragedia è nella scomparsa del movimento circolare che implicava uno per uno i personaggi coinvolti con le loro debolezze-virtù, e nell'avvento del bipolarismo: da una parte i beffati, dall'altra i beffatori. Dalla prima alla seconda rivelazione si attua una trasgressione del codice semico entro cui era sistemata la protagonista paziente: Paolina, esempio di credulità (sema 1), diventa poi teste di dolore per la considerazione del proprio errore (sema 2). Nella biografia si verifica pure un notevole transfert psicologico: dalla soddisfazione si passa alla frustrazione; e infine prende corpo la metamorfosi dell'azione: dalla beffa subita alla messa in atto della vendetta. Si procede quindi alla riabilitazione della protagonista nell'ambito della narrazione.

Questi scambi di ruolo valgono pure nel *Decameron* IV,2: chi prima era agente (frate Alberto) diventa paziente; la metamorfosi contempla un totale capovolgimento della fisionomia del protagonista: da braccatore con inganno diventa braccato con inganno²⁰. Nel *De mulieribus*, più che di una metamorfosi accidentale, si può parlare di una prospettazione di vera identità: Mondo, frodatore occulto, si rivela e si perde, al contrario di frate Alberto che obbedisce al suo ruolo di ingannatore ed è tradito dagli elementi impre-

²⁰ Cfr. gli studi già citati di Padoan, Baratto, Auerbach.

vedibili dell'ambiente, e che costretto ad agire di nascosto con Lisetta continua a celarsi anche dopo l'attuazione delle proprie imprese. Mondo si inserisce in una casistica nuova: abbandona la maschera, rinuncia alla «trappola»²¹ e viene allo scoperto determinando così la propria sconfitta²². Senza le modificazioni del ruolo primitivo non vi sarebbe più narrazione: nel *Decameron* spunta dalla prima parte una seconda novella più impegnativa della prima, carica di simbologia (la caccia all'uomo, l'uomo trasformato in orso, l'orso ghiotto di miele, il miele simbolo del sesso)²³, e destinata a rientrare nel tema della giornata: i casi d'amore terminati in tragedia; nel *De mulieribus* la narrazione, verso la fine, si rattappa cronachisticamente: non si origina una microstoria ma si tirano le conclusioni della vicenda, e con queste l'autore intende innestare il capitolo nel proposito generale della cornice: l'illustrazione dello *specimen* di una virtù o di un vizio.

Nel complesso la IV,2 e il cap. XCI hanno in comune piani identici al cui interno si ritrovano precipue similarità:

²¹ Il Bremond ha stabilito il sistema con cui funziona la trappola e le implicazioni psicologiche di chi subendo l'inganno si pone inconsciamente nella trappola e inconsciamente vi collabora: «tendere la trappola significa agire in modo che l'agredito anziché proteggersi come potrebbe, cooperi a sua insaputa con l'aggressore... La trappola si realizza in tre tempi: dapprima un inganno; poi, se questo riesce, un errore dell'ingannato; infine, se il processo fraudolento è portato a termine, lo sfruttamento ad opera dell'ingannatore del vantaggio acquisito che pone alla sua mercé un avversario disarmato» (*L'analisi del racconto*, cit., p. 111).

²² Corre identità tra Mondo e il decameroniano Ricciardo Minutolo: anche questi, dopo aver posseduto l'amata con inganno, le si rivela (III,6).

²³ Per il simbolismo nella narrativa realistica del Boccaccio cfr. A. Rossi, *Semiologia del simbolo* in «Par», 200, 1966, pp. 52-8.

<i>De mulieribus claris</i>	<i>Decameron</i>	<i>Decameron</i>	<i>De mulieribus</i>
Mondo astuto	Frate Alberto — Marito stolto	Frate Alberto — Marito	Sacerdoti
Mondo irreligioso	civilmente e socialmente disimpegnato, sessualmente valido	civilmente e socialmente impegnato, disimpegnato al sesso	dediti all'interesse, irreligiosi
Chierici irreligiosi	— <i>Paolina</i> bigotta	—	<i>Moglie + Marito</i> indipendenti
—	— <i>Laici</i> religiosi-irreligiosi	—	<i>Moglie + Marito</i> religiosi e uniti
—	—	<i>Frate Alberto — Lisetta</i> buon predicatore, finto santo	<i>Mondo</i> intraprendente, rotto all'inganno e vizioso
—	—	—	<i>Frate Alberto</i> intraprendente, rotto all'inganno e vizioso

In queste ambivalenze si esplica il principio costante della narrativa decameroniana: rapporto tra vero e falso, vero che appare come falso, falso che trionfa come vero; iniziale vittoria del falso e definitivo assestamento del vero.

Il narratore in volgare e quello in latino sfruttano tecniche rappresentative identiche. Verso le due protagoniste femminili il Boccaccio usa sempre un metro valutativo che risente dell'avversione o della simpatia per il personaggio: ghiaccia Lisetta con una ironia che sfiora l'invettiva, circonda di umorismo Paolina credula (il modello del comico si sviluppa con due sentimenti, ironia e umorismo, che di esso costituiscono le facce essenziali). Poi, ragionevolmente ingeneroso con il marito di Paolina²⁴, è invece deferente con il casato dei ca' Quirino (il che vuol dire che egli sfrutta due moduli diversi: la derisione e la deferenza che partecipano dell'ottica sociale, del peso che la coppia di mariti può vantare); ha una certa comprensione per Mondo e per frate Alberto, inquadrati nel calco dell'avventura e rispondenti al dinamismo medievale del ribaldo che non si sottrae agli obblighi o ai castighi dell'evento e che aderisce agli stimoli del reale.

Un altro probante conforto alla tesi di questa biografia modellata in novella proviene dall'analogia tematica tra la novella delle papere, incastonata nella introduzione alla quarta giornata, e una riflessione che il narratore senile appone come epigrafe nella presentazione dei casi di Paolina romana: «Sane cum ubique a iuvenibus speciose amentur et he potissime quibus est solers castimonie cura...». Quest'espressione rievoca, per il senso generale, per lo spirito e per la linea sintagmatico-paradigmatica, l'introduzione alla IV giornata, nella quale il Boccaccio accampando le leggi imperscrutabili della natura si difende dalle accuse di «prender diletto» dal «piacere» alle donne, dal «consolarle» o «commendarle»: «Sono adunque, discrete donne, stati alcuni che, queste novelle leggendo, hanno detto che voi mi piacete troppo e che onesta cosa non è che io tanto diletto prenda di piacervi e di consolarvi e, alcuni han

²⁴ D'altra parte anche la fonte non nasconde una certa ironia per questo personaggio («Fit ingens in stupro mulieris mariti gaudium»). E Boccaccio, già nello *Zibaldone*, non perde tempo a colpirlo («Stupro mulieris vir letatur») per poi aggredirlo nel *De mulieribus*: («stolidior coniuge», «insulsus homo»).

detto peggio, di commendarvi, come io fo»²⁵. La lunga giustificazione che segue nel *Decameron* è ridotta all'essenziale nel *De mulieribus* che enuncia una regola generale (l'innamoramento nato dal convergere di bellezza-pudicizia), tramite una dizione sentenziosa e dimostrativa raccolta intorno al presente congiuntivo («amentur»), tempo nodale della funzione assertiva, dell'enunciato vero ed incontrovertibile. La constatazione latina è introdotta dal morfema «sane», che traduce l'«adunque» del volgare, subito ricalcato dall'avverbio «ubique» il quale universalizza il tema dell'impossibilità di sottrarsi all'avvenenza femminile e alle forze dell'amore che da quella si alimentano.

Nel *Decameron* la dimostrazione della legge naturale che attrae uomo e donna ricorre ad una prova, per così dire, storiografica, enunciata con il rituale schema narrativo che presenta il fatto nei suoi particolari come realmente accaduto: Filippo Balducci, addolorato per la morte della consorte, si ritira in montagna e vi conduce vita d'eremita, impedendo al figlio che ha portato seco ogni contatto con la realtà; ma venuto in Firenze per necessità, col giovane ormai pronto all'amore, vede che questi si lascia attrarre da «una brigata di belle giovani donne e ornate». Filippo per non destare la concupiscenza del figlio chiama quelle «papere» e le definisce «mala cosa»; la reazione giovanile è scattante e logicamente prevedibile: «Io non so che voi vi dite, né perché queste sieno mala cosa: quanto è, a me non è ancora paruta vedere alcuna così bella né così piacevole come queste sono»; scontato è il sentimento di resa in Filippo che si piega di fronte all'istanza della natura: «... e sentì incontanente più aver di forza la natura che il suo ingegno»²⁶. L'innaturale, imposta monacazione non preserva dall'amore, forza incoercibile e volutamente ignara delle conseguenze: resta fissato il tema della IV giornata, e resta contemporaneamente fissato il valore di una legge psico-fisica non invalidabile. Né il biografo contraddice siffatta legge, anzi la enuncia, non certo con l'intento di giustificare Mondo, ma per spiegare quelle pulsioni che ne hanno smosso l'ardore²⁷. La biografia rientra quindi nel grande schema delle imprese

²⁵ Citiamo dal *Decameron*, ed. cit. p. 345.

²⁶ *Decameron*, ed. cit. p. 349.

²⁷ Cfr. *De mulieribus claris*, cap. XIII.

amoroze sospinte dalla natura e destinate a fallire o a creare scompensi nei soggetti umani (perplesso e sconfitto appare Filippo dopo l'impennata del figlio, addolorata e inorridita Paolina romana dopo aver conosciuto l'inganno che l'ha ridotta a strumento della passione dell'amante, rifiutato con ostinazione).

La biografia, quindi, si apparenta alla IV giornata in termini di ulteriore sviluppo, di appendice; e della sezione decameroniana ricorda non solo gli intrecci, il tema di fondo, la sorridente malizia del narratore, l'ambiguità degli equivoci, ma soprattutto la spinta dell'inconscio che manovra l'intera vicenda, che rivela l'invulnerabilità di una legge inarrestabile di fronte agli ostacoli e nel suo affermarsi. Il *Decameron* è per altri temi una *discriminante diacronica* dell'opera boccacciana, ma rispetto al tema dell'amore costituisce un centro di irradiazione: prima e dopo le Cento novelle, il Certaldese vuol dimostrare quanto possano le leggi dell'uomo rispetto a quelle dello spirito e della morale, più alte sì e proprio per questo inaccessibili e fredde.

Tra biografia e novella (ovvero tra *De mulieribus* e *Decameron*) intercorre anche una similarità strutturale quanto alla cornice. Della cornice del *Decameron* si è parlato da sempre con fine esegesi²⁸; e da ultima la soluzione avanzata dal Weinrich chiaramente riafferma il nesso reale tra racconto e contesto generale: la cornice costituirebbe una struttura perimetrale e tematica entro cui si inseriscono infrastrutture narrative: le novelle collegate le une alle altre dal loro inizio e dalla loro fine. Il Weinrich scrive: « Il galante uditorio riprende il motivo della novella per commentarlo e questa discussione offre materia per passare alla novella seguente, il cui narratore fa riferimento in genere alla novella precedente o alla sua morale. In questo modo nessuna novella sta isolata, ma piuttosto ciascuna di esse è inserita in un'azione che si continua per dieci giorni fa-

²⁸ Per quanto riguarda la « cornice » cfr. F. Neri, *Il disegno ideale del Decameron in Storia e poesia*, Torino, 1944; G. Getto, *La cornice e le componenti espressive del Decameron in Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini, 1972; V. Branca, *Coerenza dell'Introduzione al Decameron. Rispondenze strutturali e stilistiche* in « Romance Philology », XII, 1960; G. Barberi Squarotti, *La cornice del Decameron o il mito di Robinson*, in *Da Dante al Novecento*, Milano, 1970, pp. 109-58; V. Sklovsky, *Lettura del Decameron*, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 167-218.

cendo da cornice narrativa. Le novelle ... prendono quindi l'avvio immediatamente nel momento culminante della conversazione sicché l'inizio è strettamente legato alla cornice»²⁹. La cornice fa da intelaiatura o meglio è la linea intertestuale; in essa il Boccaccio inserisce i cento fili delle sue novelle, i co-testi, che si inanellano l'uno nell'altro per dignità tematica, si rispondono per coerenza narrativa, si incastrano in base al meccanismo che li vuole adeguati al messaggio iniziale (proprio gli effetti dell'amore e la loro terapia curativa) e li trasforma in convinti *exempla*³⁰. In linea di massima ciò accade anche nel *De mulieribus*, nonostante certe non lievi disparità. Partiamo da queste. Manca la « giovane brigata » che si scambia con mutuo accordo i co-testi per dimostrare la tesi iniziale. Non si creano, pertanto, le pause di piacevole conversare da cui scaturisca l'*exemplum*, le quali rendono il *Decameron* un'esperienza vissuta scenicamente, uno scambio di variazioni tematiche asseverante l'ufficio sociale della letteratura che facilita la comunicazione attraverso l'esposizione di una novella implicante passato e presente, storia e favola, sentimento dell'attore-sentimento del lettore, tradizione e fatti metarazionali. Le biografie, invece, cadono nel silenzio che non è un vuoto di azioni, di pensiero, bensì il perimetro entro cui l'autore lascia che il lettore svolga autonoma riflessione sui casi proposti. Tale silenzio crea la cornice interiorizzata dalla meditazione per la quale un vizio e una virtù si alternano conducendo il lettore a misurare la densità etico-civile della sua vita sociale. Pur senza rifarsi alla biografia precedente o successiva, il Boccaccio premette ad ogni storia un segmento prenarrativo in cui annuncia il tema e fa intravedere l'esito; e alla fine di ogni capitolo una digressione moraleggiante compendia le analisi dello scrittore³¹. Ma nel cap. XCI manca ogni indugio moralistico, e ciò avvantaggia ancora la tesi del prevalere, in queste pagine, del gusto narrativo sull'impegno storico-etico-biografico.

²⁹ H. Weinrich, *Il racconto cornice (Boccaccio)*, in *Tempus*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 176-182.

³⁰ Per il valore esemplare delle novelle nel *Decameron* cfr. C. Segre, *Boccaccio: narrazione e realtà*, cit. p. 309.

³¹ Cfr. A. Cerbo, *Tecniche narrative del Boccaccio latino*, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale », Sezione romanza, XXII,2, Napoli, 1980, pp. 317-57.

Mentre nel *Decameron* il parlato copre l'intermezzo tra una novella e l'altra nel *De mulieribus* tale legame è sì muto, ma non meno comunicativo, perché implica tra Mittente-Oggetto-Destinatario un pieno e attivo coinvolgimento. La possibile episodicità dell'opera latina è fugata sia dalla struttura cronologica che incatena le storie, sia dal bilancio morale implicito nella funzione del lettore, che lo porta a raffrontare e riunire i co-testi biografici. Dalla ludicità del *Decameron*, che raccoglie in mutua orale corrispondenza i gestori delle novelle, si passa alla singolarità dell'esperienza meditativa del *De mulieribus*, dove il rapporto tra l'autore e il suo ideale lettore si fa più stretto, più intimo e più immediato³². Da una cornice più estesa e circolante si è passati ad un legame segmentale, cioè la viva affabulazione è sostituita dalla specifica riflessione; ma nell'una e nell'altra cornice il discorso è sempre continuo dal primo all'ultimo segmento narrativo o biografico e il clima che si respira permane schietto e aggregante.

Del *Decameron* inoltre sopravvivono nelle biografie anche le strutture del tempo fornite dai predicati verbali³³: i testi della verifica sono IV,2 e XCI. La novella, nella sua prima fase, è introdotta con un passato remoto (*Fu adunque*), il più frequente dei tempi verbali, e sempre usato negli attacchi e nelle conclusioni narrative del *Decameron*. L'esordio della biografia riecheggia la struttura in volgare (*consecuta est*). L'autore in volgare segue questo ritmo temporale: intorno al passato remoto, tempo che porta in primo piano il personaggio e l'azione, fa irradiare i tempi dello sfondo: imperfetto indicativo, gerundio, participio passato ecc. Intorno al *Fu (adunque)* si dispone questa catena temporale: *fu chiamato, (opere molto)...conosciute, recarono, non era in Imola chi gli credesse, accorgendosi, non aver luogo, disperato, si trasmutò, pensò, trovare, fatto non aveva*: i tempi dello sfondo coronano il tempo dell'azione e ne prolungano gli effetti stabilendo dei piccoli nuclei intorno ai quali l'evento incomincia, dura e termina. E lo stesso atteggiamento conserva il narratore latino: tra il primo perfetto (*consecuta est*) e il successivo che prepara l'azione principale dal punto di vista nar-

³² Cfr. la *Dedica* e il *Proemio* al *De mulieribus*.

³³ Per l'uso dei tempi verbali nel *Decameron* cfr. le pagine citate di H. Weirich.

ratologico (*vertit*) si snoda una lunga sequenza dei tempi dello sfondo: *imperante, habebatur, nupta, reputabatur, curabat, colebat, obsequi posset, promereri, erat, sollicitare ceperat, posset obtinere, optabat, dicata, sinebat, insisteret, adverteret, preripi*. Per focalizzare l'azione nodale e metterne in rilievo il punto d'inizio, il biografo usa un perfetto che subito richiama l'attenzione del lettore: *actum est*, ecc.³⁴, un'espressione che ripropone le stesse volgari del tipo *avvenne che, avvenne una volta che*, ecc.³⁵. Questo sistema di costruzione temporale ha nel *De mulieribus* un suo ritmo ordinato. Tuttavia rispetto alla prosa volgare un'infrazione c'è, ed è un prodotto tipico della lingua latina: il rapporto perfetto-tempi dello sfondo si altera con l'uso del presente storico che serve a creare intorno all'azione un clima di sospensione e di attesa che scatena esclusivamente l'ansia per ciò che è imminente. Il Boccaccio, infatti, sceglie ed usa il presente storico quando l'azione richiede una pausa psicologica tipica nell'evento scenico: lo strumento della trappola in cui sta per cadere Paolina è introdotto da uno *stratur*, per la trappola che scatta una sequenza di presenti storici: *affuit-ruit-annuit-intrat-iubet-fruitur*. L'uso del presente storico, grammaticalmente diverso dal perfetto ma collegato ad esso dalla funzione sintattica, non inficia il gusto perché eccede la norma strutturale dei tempi usati nel *Decameron*, anzi rappresenta una scoperta che rende più efficace e ricca la periodizzazione narrativa; infatti condensa gli effetti psicologici che deriveranno

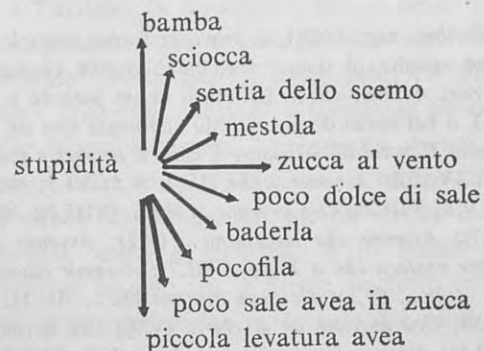
³⁴ In *De mulieribus*, cap. LXXI, si trova la forma *contigit ut*.

³⁵ Diamo uno spoglio di queste formule narrative costanti e leggermente varie nel *Decameron*: *Avvenne che ...* [all'inizio di un periodo o di un capoverso (per es. V,10 ecc.), o nel corso di un periodo che inizia con un gerundio, introdotto con i sintagmi *E in tal disposizione, E così, E in questa maniera* (II,2; II,6; IV,5; IV,6; IV,7; IV,10)]; *Avvenne ... che* (IV,3; V,5; VI,5; ecc.); *Ora avvenne che ...* (II,8; V,3; V,8; VIII,2); *Ora avvenne ... che ...* (VIII,7); *Avvenne un giorno che ...* (II,8; VII,7); *Avvenne che un giorno ...* (V,1); *Avvenne una notte che ...* (IV,5); *Avvenne per ventura che a Baffa ...* (II,7); *Avvenne adunque che ...* (V,1); *Avvenne adunque ... che ...* (V,5); *Or pure avvenne che ...* (III,1); *Ora avvenne un giorno che ...* (VI,9); *Ora avvenne un dì che ...* (V,9); *Ora avvenne una volta tra l'altre che ...* (VIII,6); *Avvenne in questi tempi che ...* (V,5; VIII,7); *Ora tra l'altre volte avvenne che ...* (IX,5); *Ma tutto altramenti adivenne che ...* (V,2); *Ma pur trall'altre avvenne una mattina che ...* (VII,2); *Sopravenne appresso che ...* (X,10). E specificamente nella IV,2 si succedono: a) « *Ora avvenne che una giovane donna bamba e sciocca ...* »; b) « *Pure avvenne un giorno che, essendo madonna Lisetta...* »; c) « *Avvenne che di questo fatto alcuna novelluzza ne venne a frate Alberto ...* ».

dall'azione successiva e cala il lettore nel momento storico in cui l'evento si realizza. Non è una semplice transizione temporale, perché il Boccaccio dà vita a ciò che i linguisti contemporanei³⁶, sviluppando il concetto greco di *metástasis* già tradotto da Quintiliano col termine *translatio temporum*³⁷, designano « metafora temporale ». Neppure a livello di strutture temporali il biografo riuscirà a rinnegare le tecniche del novellista concedendosi perfino di usare le sigle di una sintassi del verbo che la frequenza e la ripetitività hanno trasformato in stereotipi.

Bastano questi elementi a dare risalto narrativo e novellistico alla biografia? Il gusto del racconto deve essere colto al di là della sua logica e della sua struttura, negli apporti semantici del lessico e nelle costruzioni sintattiche, che trasformano una qualsiasi storia in una narrazione compiuta e piacevole. Nell'indagine sulle forme linguistiche (aggettivi, sostantivi, predicati) ci rifacciamo alla relazione tra il *De mulieribus*, la fonte di Egesippo, la prima trascrizione della fonte sullo *Zibaldone Magliabechiano* e la novella IV,2 del *Decameron*.

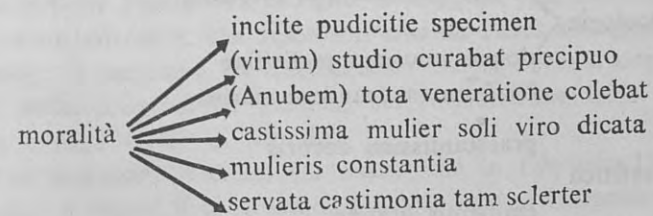
La vicenda del *De mulieribus* si contrappone a quella del *Decameron* per il sema da cui esse si originano: nella prima la « simplicitas », nella seconda la stupidità. Di fatto il sema « simplicitas » non ha repliche sinonimiche nel cap. XCI, mentre le varianti del sema stupidità sono diverse e ben colorite:



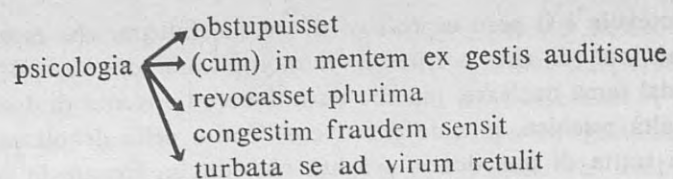
³⁶ Cfr. gli studi di Larochette, « Les Études classiques », XIII (1945), p. 78 sgg.; H. Sten, *Les temps du verbe fini*, København, 1964, p. 6; W. E. Bull, *Time, Tense and the Verb*, Berkeley, 1968, p. 60 sgg.; e in particolare le osservazioni di H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, SS 523 e 814.

³⁷ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IX, 2, 41 e IX, 3, 11.

Notevole è il peso espressivo di questi sintagmi che esprimono una mistione di riso e ripulsa. Il moltiplicarsi dei lessemi provenienti dal sema nucleare, più che testimoniare l'esigenza di descrivere una realtà psichica, intende descrivere l'entità della debolezza mentale: si tratta di una donna svagata che non sa frenare la propria leggerezza, che agisce senza testa (cinque interi sintagmi esplicano tale concetto: « sentia dello scemo », « zucca al vento », « poco dolce di sale », « poco sale avea in zucca », « piccola levatura avea »), quindi di una donna che non possiede alcuno strumento di riflessione e di inibizione. Sul piano semantico la « simplicitas » sembra una modesta dizione della credulità; dal suo sema nucleare non si diparte alcun lessema degno di menzione. Piuttosto la parola « simplicitas » ci suggerisce che Paolina è una di quei « semplici » ai quali Pampinea vorrebbe rivolgere il proprio messaggio nella premessa alla novella di frate Alberto: « De' quali [sta parlando della sfacciataggine e dell'ingordigia dei religiosi] se quanto si convenisse fosse licito a me di mostrare, tosto dichiarerei a molti *semplici* quello che nelle lor cappe larghissime tengan nascoso ». I « semplici » in questione rappresentano i creduloni uccellati dai furbastri in cappa, gli indifesi contro la malvagità astuta ma non disposti a farsene circuire e tuttavia circuibili perché sommamente ingenui. Fermamente colpevole è, invece, la stupidità, non tanto per sé, ma per come ci è presentata: con un'insistenza ed un'energia che vogliono focalizzare l'immoralità di un atteggiamento colpevole. Peraltro la mancata irradiazione lessematica dalla « simplicitas » è compensata dalle numerose attribuzioni etiche di Paolina:

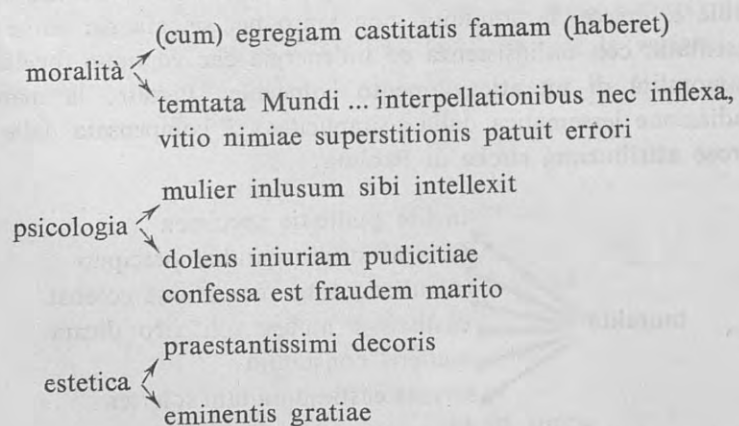


e dagli squarci psicologici colti in seguito alla seconda rivelazione, densi di forte coscienza morale e di turbamento, più che di sdegno per l'errore, e perciò impregnati del desiderio e della volontà di riparare:



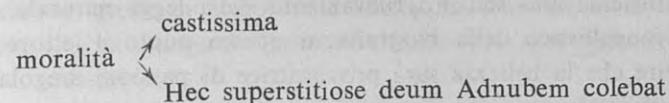
La ricchezza lessicale investe Lisetta con energica denuncia; i fasci semantici che convergono in Paolina muovono da un altro versante: la virtù, sicché la «simplicitas» non può ridondare nella sfera della piena negatività, essendo invece richiamo di una ristretta sagacia intellettuale. Inoltre la presentazione ricca di attributi e di epiteti del personaggio di IV,2 comporta un effetto spiacevole: si prova fastidio per l'autocelebrazione tronfia di una donna che vanta la propria bellezza e la definisce «celestiale». La plastica eleganza del corpo di Paolina è descritta con due tratti pieni di sfumature: a) insignis formositate oris; b) insignis corporis venustate; la replicazione dell'«insignis» indulge su aspetti fondamentali della grazia femminile e su particolari di qualità erotica collegati finanche dall'identità di alcuni fonemi nell'ambito delle parole (*tate - oris*).

Dallo sfoglio del lessico di Egesippo Paolina appare più povera e per certi versi disadorna³⁸:



³⁸ Citiamo da *Hegesippi qui dicitur Historiae Libri V*, (II,4) a cura di V. Usani, Vienna-Lipsia, 1932, I, pp. 137-39. Per la frequenza delle derivazioni dalla fonte Egesippo nel Boccaccio latino cfr.: A. Hortis, *Studi ...*, Trieste, Dase, 1879, pp. 336-383; F. Macri-Leone, *Il Zibaldone boccaccesco della Magliabechiana*, in «Giorn. stor. della Lett. it.», Torino, Loescher, vol. X, 1887, p. 16 e p. 34.

e ancor più scarna dal *corpus* delle qualificazioni dello *Zibaldone Magliabechiano*:



psicologia: → intellexit mulier sibi illusum. Viro prodit.

estetica: → spetiosa

I dati raccolti avvalorano il gusto narrativo della biografia. In Egesippo si coglie un solo aspetto interessante: la coppia «gratia» e «decus» che riunisce l'armonia spirituale e l'avvenenza fisica; nello *Zibaldone*, invece, è evidente la fretta del copista che riduce all'osso le notazioni in guisa di semplici appunti. Lo scarto tra i testi si fa notevole nella mimesi della bellezza: la felicità novellistica del *De mulieribus* insiste sul particolare della bocca e della flessuosità del corpo, in grado di scuotere il senso e di annullare ogni inibizione in Mondo³⁹. Al contrario di Egesippo che si sofferma su elementi psico-somatici e li raffina, il Boccaccio attua uno schema proporzionale di notevole persuasione amorosa (*formositas: os = venustas: corpus*), i cui membri nello scambio generano un gioco di illusione sensuale vibrante e caldo. I quattro termini fanno della bellezza un «indizio» determinante (usiamo il termine col significato che Roland Barthes gli attribuisce); essi assolvono alla loro specifica semanticità non in quanto attributi-ornamenti, ma in quanto stimoli dell'azione dei personaggi: Mondo per effetto di quell'indizio concupisce Paolina ed escogita la trappola. La concatenazione degli eventi narrativi, che Jakobson chiama l'asse sintagmatico del discorso⁴⁰, è permessa da quell'indizio che si afferma con qualità agenti nella proporzione estetica, nell'enunciazione delle leggi di natura e nelle trame di Mondo.

Dal confronto intertestuale risalta che in Egesippo l'asse sintagmatico è fiacco, il tono lento, il colore narrativo opaco: sembra di leggere un fatto di cronaca di scarsa importanza («ludibrium

³⁹ Si legga la vibrante descrizione della bellezza del volto e del corpo di Elena (*De mulieribus*, XXXVII).

⁴⁰ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 19.

percelebratum est»), in cui sono assenti e i passaggi logico-causali e l'imprevedibile spinta di una bellezza stimolante. La proporzione erotica, insieme allo schietto rilevamento della legge naturale, apre il clima novellistico della biografia: a questo punto il lettore può già inferire che la bellezza sarà provocatrice di passioni sregolate le quali metteranno in moto disegni fraudolenti.

Il fascino della bellezza muliebre è arricchito dalla fedeltà di Paolina sposa, attenta alla cura del marito: « sic nupta inclite pudicitie specimen reputabatur a cunctis nec aliud, preter virum, studio curabat precipuo, quam ut Anubi Egyptiorum deo, quem tota veneratione colebat, obsequi posset et eius promereri gratiam ». Il biografo, nella disposizione sintattica, anticipa il rispetto per il marito sulla venerazione della divinità; col costrutto pone in primo piano la femminilità di Paolina per farne la scintilla che accende la passione di Mondo.

In Paolina si riscontra l'efficace *topos* del cuore ben difeso e munito che trasforma la biografia da mero fatto di cronaca riguardante un banale adulterio in spaccato di accesa tensione erotica. Questi fenomeni narrativi riflessi nella partitura lessicale non si riscontrano in IV,2 (e poco male perché le risorse del Boccaccio sono notevoli), ma neppure in Egesippo dove, mancando la notizia della dedizione speciale al marito, si vanifica l'immagine metaforica di Paolina come munita fortezza e di Mondo assalitore audace: i poli antitetici di uno schema echeggiante la tradizione medievale e ovidiana. E altrettanto carenti sono gli schizzi dello *Zibaldone*, abbozzi e materiali per storie future.

Interessanti, per i risvolti narrativi, sono le nervature lessicali che legano Paolina al marito nella fase in cui si decide l'incontro tra la donna e il dio: « Que cum audisset Paulina ob sanctitatem suam ... adeoque vera credidit uti a deo Anube auribus suis percipisset ipsa mandata viroque suo retulit omnia. Qui stolidior coniuge, annuit petenti ut pernoctaret in templo ». Il marito, nella sua stoltezza, al pari della moglie è tratto in inganno dalla situazione e poi dalla presentazione che la protagonista fa dell'evento; un insieme di elementi che lo convincono a dare l'assenso. Il predicato « annuit », col quale il Boccaccio descrive il marito consenziente, riassume momenti psicologici: dà risposta positiva alla situazione come è stata prospettata (e come è stata intesa dalla donna), partecipa la considerazione che il personaggio maschile ha di sé perché consorte

di una donna privilegiata. Il gioco di specchi rifratto tra Paolina e il marito focalizza soprattutto la stupidità di quest'ultimo e rilancia l'equivoco quale chiave e tema della novella; incentra infine sul deuteragonista paziente l'aspetto comico che serpeggia tra i vari spunti narrativi.

Confrontando, nella fase dell'innamoramento e delle prime schermaglie non riuscite, il Mondo del Boccaccio con quello egisippiano, si continua ad accertare lo scarto semantico e lessicale:

<i>Historiarum</i>	<i>De mulieribus claris</i>	
temptata (Paulina)		
Mundi interppationibu	a) nunc oculis gestibus facetiis	} sollicitare } ceperat
	b) nunc promissionibus atque muneribus	
	c) nunc precibus et blanditiis	

avvalorato dal *climax* ascendente che riporta lo scherzo, sdoppiato in ammiccamento e arguzie, dal quale si passa a forme di catture materiali (promesse e doni) che, svuotate dai dinieghi di Paolina, vengono sostituite da mezzi di più sofisticato aggancio amoroso (circuizioni affettivo-psicologiche, ovvero preghiere e lusinghe). Lo schema ternario della sollecitazione ripercorre la tecnica dell'assedio amoroso (ancora un ristagno culto della presenza ovidiana), alimentato dalla ferma negazione di Paolina e suscettibile di nuove fasi, dato che l'indole dell'amante non è affatto arrendevole (si pensi ai numerosi sviluppi della passione amorosa pressappoco contigui o addirittura identici nel *Decameron*). I sette sostantivi del *climax* (*oculis, gestibus, facetiis, promissionibus, muneribus, precibus, blanditiis*) sono derivazioni semiche dell'innamoramento che, replicato in queste forme, si pone come un altro significativo veicolo della transcodificazione esterna della biografia in novella, e insieme alla difesa della castità da parte di Paolina crea momenti di felice narrazione. Se al Boccaccio preme insistere sulle fasi dell'innamoramento vuol dire che sulla sua retina visivo-descrittiva si imprimono i luoghi cari al narratore che correda i fatti di valenze psichiche e fa scaturire gli intrecci novellistici dalla dialettica interna dei personaggi. Dal *climax* dei tentativi amorosi emerge sia la tensione, sia il suo grado di energia i cui massimali potrebbero determinare tanto una conflagrazione quanto un superamento; lo scoppio arresterebbe la no-

vella (favorebbe una soluzione immediata e senza svolgimenti narrativi), il superamento verso altre forme crea invece modelli per una successiva narrazione: è quanto accade nel capitolo XCI.

Per una legge necessaria del racconto, gli elementi che accrescono e nutrono la tensione o sono esterni ai personaggi o si avviano intorno alla loro psiche. Nel *De mulieribus* tocca al comportamento di Paolina, ad una sua specifica micropersuasione, direbbe Michel Foucault, costringere la tensione verso un tragitto ben determinato: l'inflessibilità della coscienza di sposa descritta in tre rapidi membri sintattici che potrebbero essere resi in un grafico siffatto, costruito secondo la disposizione frastica voluta dall'interpunzione:

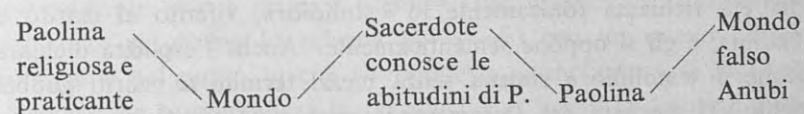
- A Sed omnia frustra:
 B castissima mulier soli viro dicata,
 C amantis cuncta sinebat in auras.

L'asseveramento semantico espresso dal primo membro (A) è lentamente pausato, appunto per dimostrare l'inattaccabilità della donna; e decisamente assertivo è anche il *cursum* degli altri membri (B e C) che rappresentano la forza con la quale la micro-persuasione psichica agisce nella donna. L'irriducibilità di Paolina fa aumentare ed esasperare la tensione erotica nel protagonista agente, il cui primo assalto viene rigettato bellamente. Infatti la metafora «sinebat in auras» traduce l'idea che Paolina si è fatta delle profferte amoroze, inconsistenti e disperse al vento. Attraverso il sintagma si definiscono, una volta per tutte, l'insospettabilità e la severità della donna, il che non toglie la volontà di Mondo di tramare per la riuscita del suo piano (peraltro il Boccaccio è un esperto referente del contesto assalto amoroso-rimando, ripresa amorosa-definitiva vanificazione). Le ragioni del primo fallimento che muoveranno l'inganno di Mondo sono disposte simmetricamente, nella struttura del periodo: il motivo del diniego di Paolina (M) si trova tra il commento dell'Autore (C) e la stima (S) assegnata dalla donna alla richiesta d'amore:

C	M	S
Sed omnia frustra:	castissima mulier soli viro dicata,	amantis cuncta sinebat in auras.

Il diniego psichico incatenato dalle due negazioni spingerà Mondo ad abbandonare gli attacchi frontali e ad usare una tecnica subdola per trame laterali e nascoste: «vertit ingenium in fraudem».

Dalla sconfitta dei tentativi amorosi si passa alla frode, dalla frode si giunge alla trappola: nel succedersi di queste fasi interviene un attore principale per la riuscita dell'inganno, il mediatore non contemplato da Egesippo. L'intervento del mediatore richiama la devozione religiosa di Paolina e la sua frequentazione del tempio, e fissa indelebilmente la bigotteria di fondo del personaggio paziente. Il riferimento dei rapporti, delle azioni e della psicologia alterna i personaggi tra loro, li sposta con il meccanismo intrecciato della commedia, li dispone quasi per linee oblique:



Tale concatenazione, seppure manovrata con rapidi sincretismi, è il logico sviluppo di un racconto che procede con fluidità. Un «autem» trasforma il percorso rettilineo tra Mondo e Paolina in un tracciato obliquo che costringe il protagonista agente a scavare nelle abitudini della donna, giungendo così ai sacerdoti: «Consueverat autem Paulina Ysidis templum singulis diebus visitare sacrisque continuis placare Anubem. Quod cum novisset iuvenis...». È dunque rilevabile nell'*autem* tanto la funzione morfematica quanto quella semantica (come accade per gli «adunque» del *Decameron* che congiungono e snodano le azioni fondamentali). Egesippo non sospetta neppure che la storia possa organizzarsi con quegli andirivieni strutturali, né che possa essere narrata scrutando nel mondo occulto dei personaggi e indugiandovi. La tecnica degli spostamenti, ben assimilata dal biografo, si accende per quel semplice morfema «autem» che introduce indagini psicologiche e funzioni narrative:

- a) focalizzazione della personalità di Mondo, stravolta dal primo diniego e alla ricerca dell'inganno
- b) focalizzazione della funzione dell'intermediario
- c) focalizzazione della personalità dell'intermediario
 - ↗ esternamente venerabile
 - ↘ internamente ambiguo
- d) ricostituzione dell'assetto narrativo: fasi dell'inganno

Spicca nelle focalizzazioni l'aggettivo «venerabilior» che inquadra il sacerdote in una luce ironica: non vi sono altri segni di venerabilità se non nella vecchiezza dell'uomo, la cui «placida vox» ricorda il discorso derisorio e polemico tenuto da Pampinea contro i frati nell'esordio di IV,2: «... e ancora a dimostrare quanta e quale sia la ipocresia de' religiosi, li quali co' panni larghi e lunghi e co' visi artificialmente palidi e con le voci umili e mansuete nel dimandar l'altrui ...»⁴¹. Il prestito lessicale dal *Decameron* («placida voce» = «voci umili e mansuete») è altamente probabile, garantito dalla mira del Boccaccio di attaccare l'ipocresia dei religiosi, e dalla finalità narrativa che impone un personaggio equivoco per il suo carattere di mediatore suadente e mellifuo. Il «venerabilior» ambiguo dall'età richiama fonicamente lo «stolidior», riferito al marito di Paolina, e gli si oppone semanticamente. Anche l'esplicita dichiarazione di «stolidior» rimena senza mezzi termini ai mariti gabbati della VII giornata del *Decameron*⁴²; essa rappresenta una maggioranza rispetto alla credulità di Paolina che, in qualche modo, esce preservata da accuse più gravi riguardo alla decisione finale (la richiesta del falso Anubi). Il marito infatti potrebbe essere l'ostruttore e mandare in frantumi la messa in iscena di Mondo, ma rifiuta il ruolo di oppositore perché non si considera nella posizione di aggredito:

- a) non evita il pericolo
- b) non costruisce un processo protettivo
- c) è incapace di determinare il fallimento della trappola

Il Boccaccio, qualificando con lo «stolidior» la consistenza di attore e di ragionatore del marito, spiega con un solo termine e senza risvolti narrativi la mancanza di opposizione a Mondo.

Una eguale mancanza si ritrova in Paolina, a causa della nuova tensione psicologica incardinata dalla suadente richiesta del sacerdote («... diceret noctu ad se venisse Anubem eique iussisse ut eidem diceret se devotione sua delectatum plurimum seque eo in templo

⁴¹ *Decameron*, cit., p. 367.

⁴² In particolare al marito «santoccio» rappresentato con cruda ironia in VII,3 e al marito di III,4, dove si coglie la caricatura della credula bigotteria del povero «bizzoco».

per quietem eius desiderare colloquium»). Quel che avviene nell'animo di Paolina è riportato con più dovizia della sferzante accusa al marito, ed è tripartito in tre brani autocelebrativi:

- a) Paulina ob sanctitatem suam contingere arbitrata,
- b) in immensum ex dictis gloriata secum est;
- c) adeoque vera credidit uti a deo Anube auribus suis percepisset ipsa mandata.

Studiando la disposizione data dal biografo ai tre momenti di autocelebrazione, ci si accorge che gli effetti psicologici (a—b) sono stati premessi alla causa c), anch'essa di natura psichica perché l'avvenimento non è reale, è ritenuto tale; invertendo l'ordine sintagmatico, si ottiene lo schema c)—a)—b) con un nuovo *climax* culminante nel punto b) che ripropone la «simplicitas» di Paolina. L'espressione b) semantizza la «simplicitas»: infatti la donna dimentica la propria dimensione terrena, crede di trasmigrare a livelli divini e percepisce la propria «sanctitas» attraverso i «mandata» della divinità, i quali facilitano il «secum gloriare». Il *climax* avvisa che in Paolina si sta innalzando una tensione eguale per forza a quella di Mondo. Il novellista contrappone due tensioni diverse che condividono un'isotopia fondamentale: il desiderio dell'incontro. La regola individuata dal Lotman nello svolgersi del racconto (l'incontro di due campi semantici opposti per l'opera di un *medium*) si ripete una seconda volta: dapprima il *medium* era il sacerdote, ora è il marito che però entra inconsapevolmente in quel ruolo. Anche la tensione di Paolina muove verso il superamento innescato dalla «stoliditas».

La descrizione delle aspettative di Paolina, in Egesippo, è eseguita con una struttura monosemica: «laeta», un aggettivo che, pur carico di certe ambiguità, non rivela il tipo di soddisfazione nascosto nella lietezza ed è perciò una voce semanticamente spenta. Semmai il *climax* del *De mulieribus* rimanda al *Decameron* per Lisetta (ma qui il comico e il triviale danno un tono ridanciano all'autocelebrazione) così ripresa:

- a) ella rimase faccendo sì gran galloria,
- b) che non le toccava il cul la camicia,
- c) mil/le anni parendole che l'agnolo Gabriello a lei venisse.

Il narratore ha rispettato i periodi dell'evoluzione spirituale. Preme però sottolineare, in questo spoglio lessicale comparato, le diverse incidenze semantiche. Se «galloria» riflette in qualche modo il «secum gloriare», il sintagma plebeo b) presenta una psicologia rozza che ha già intravisto la soddisfazione sensuale, e l'intera espressione c) fotografa esattamente l'aspettazione ansiosa del congiungimento. Il lettore non può nutrire alcun dubbio sulla «licetezza» di Lisetta, la quale non si illude sul movente dell'incontro, anzi ne gongola. È interessante notare che il colore semantico diffuso nel lessico di IV,2 è scuro, torbido, malizioso, ma in fondo si imparenta per intensità a quello del capitolo XCI che, sebbene più pulito e privo di scorie, è capace di mettere a nudo una mentalità altrettanto fatua. Correndo con l'occhio allo *Zibaldone* si vedranno i passaggi contratti, le notazioni espunte, il fatto ridotto ai suoi termini più secchi: «... viro permictente, pergit in templum Ysiddis, noctem exegit. Removentur arbitri; stratis se locat, deum in somnis expectans»; si tratta di una trascrizione da Egesippo più o meno fedele replicante tutti i predicati verbali delle *Historiarum*.

Si profilano quindi nel *De mulieribus* i preparativi della trappola attraverso sintetici quadri scenici:

- a) la preparazione del letto per l'incontro nel tempio
- b) l'ingresso di Paolina al calar delle tenebre
- c) la fine dell'orazione
- d) l'uscita dei fedeli
- e) l'attesa del dio nel letto da parte di Paolina.

I momenti a) e b), nodali affinché la trappola scatti, sono condensati in gesti e immagini: a) «Stratur ergo ede in sacra ... lectus deo dignus»; b) «tenebris in terram obumbrantibus». Il punto a) è ricco di illusoria sacralità, ripete gesti pausati, quasi rallentati, che esternano un falso senso di mistero: il letto vien posto nella parte inaccessibile del tempio, per influenzare ancora di più la donna. Il punto b), un'immagine quasi poetica, collega la profondità del luogo sacro all'avvento della notte. Entrambe le fasi a) e b) creano l'ansia e l'attesa dello scattare della trappola, mentre la pagina di Egesippo non suscita vere reazioni emotive. Il punto e) («deum expectatura lectum adit»), volutamente vago nel *De mulieribus*,

è chiaro nelle *Historiarum* («... quasi sacri cognitionem misterii perceptura sese stratis composuit suis, aestimans quod ad eam deus suus in somnis veniret et per visionem sese eidem demonstraret»), dove subito dopo lo storico riporta un particolare («verum ubi aliquid noctis processit, quo facilius mulier plena somni deciperetur...») che il biografo certaldese trascura, forse per creare nel suo racconto una situazione e un clima diversi. Il Mondo di Egesippo pare approfittare di Paolina nel sonno, con un gesto di violenza quasi fisica. Invece la violenza di cui riferisce il Boccaccio è d'ordine psicologico ed è rivolta contro la moralità di Paolina; nel capitolo si parla dell'annebbiamento delle facoltà della paziente con il participio «soporate», che implica appunto la perdita dei riflessi, ma si descrive la donna caduta nella trappola, e quindi nelle mani di Mondo che la raggira con astuzia, solo dopo il risveglio o almeno lo scuotimento dal sonno.

La caratterizzazione del protagonista agente (introdotto in iscena dai sacerdoti) è affidata al linguaggio metaforico:

- a) Mundus ... ex composito ornatu Anubis tectus, affuit;
- b) et cupidus amate a se mulieris ruit in oscula

Non è così nella fonte egisippiana che dà notizia dell'accostarsi di Mondo a Paolina con un semplice «advenit», replicato dall'«adest» dello *Zibaldone*. L'«affuit», di cospicuo apporto narrativo, descrive l'irrompere della passione con la marca tipica dell'affluenza delle acque, e quindi rende analogo lo straripare dei fiumi all'eccedere del senso: l'effetto raggiunto dalla metafora abbraccia la sfera psichica. L'autore non vuole infatti parlare di un semplice movimento, ma far risaltare i tratti psichici che hanno generato l'evento e l'accompagnano. Quasi rimato a livello fonico, e rispondente sul piano retorico all'«affuit» è il secondo predicato «ruit» che amplifica il significato del primo.

L'espressione «ruit in oscula» è trascritta da Egesippo, ma il tratto sintagmatico si inserisce in un contesto solidale, in una struttura di una propria autonomia che avvalorata l'importo lessicale più che esserne avvalorata; infatti la voce «ruit», anticipata dalla stessa gradazione fonica dell'«affuit», riprende e arricchisce il sema di questo nella struttura testuale, di cui *affuit-ruit* rappresentano due clausole conclusive di identico peso ritmico. Tra «affuit e ruit»

si pone come intermediario metaforizzante l'aggettivo «*cupidus*». I due predicati sono sememi del sema nucleare *scorrere*, e attingono, attraverso l'intermediario, un tenore psichico, sicché rappresentano contemporaneamente un movimento fisico ed un moto psichico-sensuale. Il Boccaccio ha saputo rivitalizzare la metafora della fonte, inserendola in un testo dove la realtà viene presentata con misure poetiche. L'elaborato tratteggio psicologico di Mondo coinvolge Paolina il cui ruolo di paziente è sottolineato anche dall'espressione: «*iubetque (Mundus) excusse somno atque obstupescenti bono animo esse*», che nel travolgimento sintattico (*iubeo* costruito col dativo) esemplifica la sottomissione della protagonista femminile. La sezione lessicale del *De mulieribus*, che rivela la subalternità di Paolina, è più pregnante rispetto al testo di Egesippo limitatosi ad uno stanco «*expergefactae*», ed insiste con profondità sul dato fisico-psichico della donna con tre participi, ossia con forme verbali abilitate a sintetizzare ogni tipo di azione pratica e spirituale:

- a) iam soporate
- b) excusse somno
- c) obstupescenti

Le notevoli differenze lessicali e semantiche tra il testo boccacciano e quello egessippiano si estendono anche ai nessi strutturali e alla conduzione logica del racconto, differenze schematizzabili in questo assetto:

Boccaccio	Egesippo
a) Anubi si rivela	a) Anubi si rivela mostrando il viso
b) Anubi ricorda la venerazione di Paolina	b) Paolina cede e si mostra beata
c) Anubi rivela lo scopo dell'incontro	c) Paolina accetta l'amplesso
d) Paolina espone i suoi dubbi	d) La donna dubita
e) Mondo tranquillizza la donna con esempi	e) Anubi dà esempi per tranquillizzarla
f) Paolina acconsente	f) Anubi promette un figlio a compenso dell'unione

- g) Anubi entra nel letto
- h) Congiungimento carnale
- g) Congiungimento carnale
- h) Ritorno di Paolina presso il marito
- i) Anubi lascia la donna profetizzandole la maternità

La versione boccacciana è articolata e consequenziale, presenta, in certe zone, la discorsività tipica della novella; l'azione del congiungimento carnale, fuoco e centro della trappola, non avviene *ex-abrupto*, ma dopo un sapido colloquio che si rivela convincente e suavisivo per Paolina, non privo di una certa logicità. Egesippo, invece, inverte i tempi senza rispettarne la successione logica; il punto di maggiore equivocità riguarda il momento del dubitare di Paolina, che viene dopo un amplesso susseguente ad un sentimento di beatitudine (non sarebbe meglio dire di godimento, se l'espressione dice: «*amplexum petenti non negat*»?). In Boccaccio l'indecisione della paziente, formulata con circonlocuzioni dubitative, infoltita di legami interni focalizzanti un senso di sgomento e di incredulità («*Que ante alia petiit ab amasio deo numquid superi aut possent aut consuevissent misceri mortalibus*»), è più ambivalente di quella riscontrabile in Egesippo che sembra riportare un'informazione secca giudicata di scarsa importanza («*refert tamen utrum deus possit homini misceri*»). Le involute interrogative boccacciane potrebbero rappresentare un certo tentativo di ritorno alla sagacia da parte di Paolina; la brevità dell'interrogativa egessippiana non ci consente tale dubbio. Ma che significato può avere questa differenza? Il novellista-biografo vuol presentare lo scontro tra il falso Anubi e Paolina, permettendoci di disgiungere le responsabilità dell'uno e dell'altra e di valutarne la colpevolezza: pertanto acquiesce l'equivoco in cui cade Paolina e rinforza le capacità persuasive di Mondo che smussa dubbi reali e illude la donna. Le tensioni semantiche di Mondo e di Paolina si scontrano sul campo semantico dell'equivoco: il falso Anubi coglie frutti del tutto materiali e cercati con fraudolenza, ma Paolina ama credendosi eletta e divinizzata dal contatto carnale. Ci si trova di fronte ad una delle leggi della commedia: gli errori che sono il sale dell'esistenza hanno il peso di gratificare chi li commette. Sono gli errori sui quali aleggia sempre la beffa, come prevede lo svolgimento del testo boccacciano

latino: « Sed cum iam nox iret in diem, abiens luse dixit eam filium concepisse ».

Con abilità narrativa il biografo, a poco a poco, smantella le strutture lessicali della trappola: prima indugia sulle gestualizzazioni di certi comportamenti (« sublato...lecto ») e poi riferisce, in modo essenziale, il ritorno della donna al marito, ancora colpito dalla derisione boccacciana (« Creditit insulsus homo et applausit »). L'« insulsus » aggrava la lezione martellante ed icastica del biografo che, forse inconsciamente, accosta il marito di Paolina alla Lisetta decameroniana (espliciti sono i rimandi dell'aggettivo latino ai sintagmi della stupidità « che sa di poco sale », « pocofila », ecc.). Intorno all'aggettivo si sistema una coppia di predicati efficaci (« creditit »-« applausit ») che ipostatizzano la stupidità del secondo paziente in due contigui contesti semantici: il primo denota il fidarsi, l'arrendersi ad un evento che comprova la trappola; il secondo visualizza la rozzezza psicologica dell'uomo⁴³. Successivamente, per raggiungere la totale ilarità, il Boccaccio presenta i due coniugi nell'attesa dell'erede divino: « nec dubium quin ab ambobus fuisset expectatum pariendi tempus ». L'apice comico si coglie nell'espressione introdotta dal giuntore, « quin », un'espressione che acutizza la stupidità dell'uomo e della donna colti nell'attesa ridicolmente festosa del figlio di Anubi. Il legame sintattico tra questo giuntore e il successivo (« ni ») mette in relazione la linea credulità-bigotteria di Paolina e del marito con la infrenabile passione di Mondo che ricompare nelle vesti di artefice erotico. Il costrutto « quin-ni » libera gli scambi tipici della novella: si passa dall'equivoco alla verità, i ruoli agente-paziente si invertono, muta la condizione psicologica dei personaggi. La novella è costruita sulle smagliature narrative per le quali uno sfibramento del tessuto provoca soluzioni impreviste ed immediate, e definitivamente immutabili che siglano l'epilogo narrativo. Il rapporto di dipendenza dei connettivi contrae sintatticamente la prosa, espunge episodi di scarsa importanza nella narrazione, vivacizza le situazioni disposte in una successione di rapidi fotogrammi e fa in modo che l'autore guidi la vicenda a suo piacimento.

⁴³ Il verbo esprime « allegrezza mostrata con atti », raggiunge quindi lo stesso effetto plastico della parola « galloria » nel *Decameron*, IV,2. Cfr. la nota 9 di V. Branca nell'ed. crit. mondadoriana, p. 1216.

La narrazione di Egesippo, basata sull'esclusiva denotazione dei fatti, aggruma una serie di sezioni narrative: il ritorno a casa di Paolina + le reazioni di Paolina e del marito + il trascorrere del tempo + la nuova rivelazione. Il Boccaccio invece preferisce centellinare le reazioni emotive dei personaggi: Mondo, dopo il primo legame fraudolento, gli pare bruciare di passioni contraddittorie (il desiderio > della cautela) che appaiono semanticamente nella frase latina (« hi iuvenis ardens nimium minus caute dolum aperuiset »), in cui sono accoppiati « nimium-minus », discordi ma fonicamente simili per i tratti fonici (*ni-nus, mium-mi*). Poi l'acme erotica del giovane si polarizza in una frase lunga, sintatticamente complessa, tramata dei sensi multipli del discorso amoroso: « Is quidem forte conscius eam avide in amplexus et coitum venisse, arbitratus, si prostratam a se ingenio suo eius ostendisset pudicitiam, flexibilem magis et avidam eque noctis futuram; et sic faciliore via iterum et sepius in concupitos posse redire amplexus, eunti ad templum Pauline factus est obvius dixitque voce submissa: — Beata, inquam, es Paulina, cum ex me Anube deo conceperis — ». La disposizione strutturale del periodo accavalla i sintagmi dell'erotismo, che manifestano il crescere di una tensione mai estinta e ritornante con urgenza:

- a) forte conscius eam avide in amplexus et coitum venisse,
- b) arbitratus, si prostratam ostendisset pudicitiam,
- c) flexibilem magis et avidam eque noctis futuram;
- d) et sic...in concupitos posse redire amplexus

Il biografo fa in modo che Mondo tenti di trasferire le proprie sollecitazioni sensuali alla donna, e narra di un'ardente tensione che continua al di là della prima stazione della vicenda. In tal modo, estintasi una storia, se ne ripropone una seconda ingenerata dalle motivazioni erotiche e dal preciso conflitto tra la tensione di Mondo che resta uguale a se stessa e quella di Paolina che si orienta diversamente, quando la rivelazione mette a nudo la trappola. La deviazione tensiva della donna fa cambiare lo schema strutturale che passa dal comico al tragico, e produce un totale disambiguamento della vicenda. L'inserzione del tragico nel campo narrativo si verifica per un'eccessiva fiducia in sé provata dal giovane: Mondo, forte del proprio ingegno e delle capacità amatorie, crede di aver attratto Paolina nella propria sfera di azione.

Si invertono le parti: Mondo diventa credulo, semplice; non sospetta la reazione per una ipervalutazione di sé, quella stessa che aveva indotto Paolina a prestar fede alla falsa e ridicola ambasciata. La biografia continua con gli equilibri semantici che avevano fornito materia di intreccio: una volta che il biografo attribuisce a Mondo la qualità di Paolina, il ruolo dei personaggi si scambia: l'agente subirà l'azione della paziente. L'autoconvincimento di Mondo è espresso dal sintagma « forte conscius » (aggettivo + avverbio)⁴⁴ che svela una consapevolezza audace per la sopravvalutazione delle proprie capacità: l'invenzione narrativa e lo scavo psicologico si inseguono e si susseguono.

Il gioco delle parti non traspare in Egesippo; poiché viene meno l'elemento pragmatico, la fonte riproduce solo mere informazioni: tra queste il discorso di Mondo a Paolina, articolato e retorico, vuoto ed iperbolico, ridotto nel *De mulieribus* ad una capziosa e subdola battuta, nella quale il giovane, presentandosi materiale presenza del dio Anubi, rivela con compiacimento la propria identità. Il discorso di Egesippo vale almeno una menzione se non altro per contrapporre l'agente della fonte a quello ricostruito dal Boccaccio:

« beata Paulina concubitu dei, magnus deus Anubis, cuius tu accepisti mysteria. Sed disce te sicut diis ita et hominibus non negare, quibus tribuunt quod tu negaveris, quia nec formas suas dare nobis nec nomina dedignantur. Ecce ad sacra sua deus Anubis vocavit et Mundum ut tibi iungeret. Quid tibi profuit duritia tua, nisi ut te XX milium quae obtuleram compendio defraudaret? Imitare deos indulgentiores, qui nobis sine pretio tribuunt quod abs te magno pretio impetrari nequitum. Quodsi

⁴⁴ L'avverbio *forte* usato con questo significato (*fortemente, ben*) è molto frequente nel *Decameron*, soprattutto accoppiato alla voce verbale. Eccone la frequenza nelle novelle della IV giornata: « fortissimamente seguire la grandezza dello animo mio » (IV,1); « si *fortemente* disposta a quello che ... » (IV,1); « di che ella *forte* si chiamò per contenta » (IV,2); « il che *forte* dispiacque loro » (IV,3); « I giovani si maravigliavan *forte* » (IV,5); « si maravigliaron *forte* » (IV,5); « ma ansando *forte* » (IV,6); « *forte* disiderando » (IV,7); « piangendo ella sempre *forte* » (IV,7); « di che ella si maravigliò *forte* » (IV,8); « amandosi *forte* » (IV,9); « e piacerne sdegnò » (IV,9); « si maravigliò *forte* » (IV,9); « stordì *forte* » (IV,9); « e piacerdogli *forte* » (IV,10); « a menarlo più *forte* » (IV,10); « maravigliandosi *forte* » (IV,10); « dubitò *forte* » (IV,10); « dormivan *forte* » (IV,10). Come si vede *forte* ha lo stesso significato di *fieramente* (« *fieramente* innamorato », IV,8), di *oltre misura* (« *oltre misura* dolente », IV,8), di *oltre modo* (« di che *oltre modo* dolente », IV,8) ecc.

te humana offendunt vocabula, Anubem me vocari placuit et nominis huius grati effectum iuvat ».

La leziosità e la mellifluidità del dire tralucono nella ripetizione lessicale (« concubitu dei, magnus deus... »; « Sed disce te sicut diis... »; « Ecce ad sacra sua deus Anubi vocavit... »; « Imitare deos indulgentiores... »), nella disposizione sintattica delle frasi legate da una cospicua serie di relativi (« cuius », « quibus », « quod », « quid », « quae », « qui », « quod »), nel succedersi delle correlazioni e delle esplicazioni (« sicut diis - ita et hominibus »; « quia nec formas suas dare nobis nec nomina dedignantur »; « qui nobis sine pretio... magno pretio »), nell'interrogativa retorica usata con forza asseverativa (« Quid tibi profuit »), nella proposizione conclusiva ridondante in una concessione ben calcolata. Il discorso, per come è impiantato, contraddice il personaggio avventuroso e pieno d'ingegno che smaglia nel *De mulieribus* e che appena s'intravede nelle linee egisippiane. La discorsività ampia ed ampollosa è dimostrazione di calcolo freddo, di imperizia nel conoscere la fisicità dell'esistenza e la profonda insondabile natura del cuore umano. La battuta pronunciata nel *De mulieribus*, proprio perché spericolata, si attaglia al personaggio che conosciamo e convalida la metamorfosi di un'indole che da attenta e callida diventa fiduciosa e credula. La mancanza in Boccaccio dello sventurato discorso (un aggettivo da leggersi a più livelli) è coerente con l'impianto della biografia: rapido racconto sviluppato intorno a un'azione fondamentale e scritto ritraendo ora una psicologia ora un'altra e soffermandovisi con gusto ed ironia. La chiave dell'intreccio e della resa biografica si trova infatti in queste contrapposizioni mutuabili:

<i>Mondo</i>	<i>Paolina</i>
astuto-accorto > ardente	credula > sagace
ardente > astuto-accorto	difesa della castità > onorabilità

e in questi rapporti immutabilmente fissi:

Paolina C Anubi	Paolina ≠ Mondo
-----------------	-----------------

Il Boccaccio ha costruito due personaggi che portano alle estreme conseguenze la loro diversità, generando il conflitto finale e permettendo, con l'assegnazione moralistica delle colpe, di intonare la biografia alla cornice dell'operetta latina. Paolina cresce con signifi-

cativa azione, imprende infatti la prassi che travolgerà il primo agente e i suoi collaboratori, induce il lettore alla riprensione del male ma non può impedirgli di sorridere per la sua credulità.

Gli accorgimenti e le manifestazioni del gusto dotano il capitolo di un'estrema godibilità, avvertita dal lettore latino che sa cogliere nell'espunzione dei dialoghi, nella fitta struttura delle relative, nella nodalità dei morfemi e nella ricchezza dei sintagmi brevi ed incisivi, una tecnica di concentrazione narrativa che non neutralizza aspetti e situazioni, ma fa germinare rapidi squarci pregni di umori vitali, di immagini saporose, di fenomeni espressivi intrisi di colorazioni lessicali vivaci e sfumate, volte ad accentrare l'attenzione e a rinnovare il ricordo di identiche stazioni narrative lette un tempo in volgare.

Il godimento provato nel leggere è frutto di un incoercibile gusto della scrittura, di una ricerca delle forme, delle costruzioni del periodo e degli accorgimenti ritmici, attraverso i quali la narrazione procede spedita o lenta. Dallo spoglio di questi elementi si ricavano le chiavi e i modi che hanno permesso al Boccaccio di costruirsi una prosa latina elastica e conforme ad un narrare più rapido del volgare e come questo incisivo.

Nel capitolo i nessi, ovvero gli elementi dinamici della narrazione, sono costituiti innanzi tutto dai pronomi relativi: Et + pronomi dimostrativi, che aprono i periodi (se ne contano 9) secondo l'abitudine latina già sperimentata nell'abbondante, robusto e fluido periodare volgare delle novelle, ove il Boccaccio tenta il più difficile e il più vario uso della forma del relativo:

- 1) *Qui dum ceptis insisteret adverteretque aperto calle sibi mulieris constantia viam preripi, in fraudes vertit ingenium.*
- 2) *Quod cum novisset iuvenis, amore ostendente, dolum inauditum excogitavit; ...*
- 3) *Que cum audisset Paulina ob sanctitatem suam hoc contingere arbitrata, in immensum ex dictis gloriata secum est; ...*
- 4) *Qui stolidior coniuge, annuit petenti ut pernoctaret in templo.*
- 5) *Cui iam soporate Mundus, a sacerdotibus intromissus et ex composito ornato Anubis tectus, affuit; ...*
- 6) *Que ante alia petiit ab amasio deo numquid superi aut possent aut consuevissent misceri mortalibus.*
- 7) *Cui evestigio Mundus respondit posse, ...*
- 8) *Quibus auditis Paulina letabunda petito annuit: ...*
- 9) *Ex quo subsecutum est ut vir conquereretur Tyberio; ...*

Nel primo periodo, dopo un elemento (*Qui*) della reggente vengono intere proposizioni subordinate (2 causali introdotte dal connettivo *dum* + 1 subordinata oggettiva); poi continua la reggente, secondo la topica S + S + S + R.

Nella prima parte del secondo e del terzo periodo si riscontra, oltre ad una certa simmetria, la stessa topica S + S + R, cioè le subordinate temporali introdotte dal giuntore *cum* e le subordinate col participio precedono le reggenti.

C'è ancora simmetria tra i periodi 4 e 6 dove i giuntori pronomi relativi (*qui* e *que*) hanno la funzione di soggetto. I due periodi seguono una topica leggermente variata R + S e R + S + S (la subordinata del periodo 4 è finale, quelle del periodo 6 sono di natura interrogative indirette).

Un certo parallelismo si attesta pure tra periodi 5 e 7 dove *cui* è sempre riferito al personaggio paziente (Paolina)⁴⁵ e dove il soggetto espresso è sempre Mondo, personaggio agente.

Al movimento del racconto contribuisce anche l'uso dinamico di alcuni avverbi e di talune congiunzioni che creano rapidi quanto sintetici legami temporali-causali tra due periodi o tra due proposizioni. Il rafforzativo *Sane* (certo) apre energicamente il breve segmento riflessivo-commentativo, assente sia nella fonte di Egesippo sia nello *Zibaldone*. *Sane* richiama l'attenzione del lettore su materia da cui l'Autore vuol trarre le proprie considerazioni in forma quasi sentenziosa. E intanto su questa meditazione si innesta il personaggio di Mondo con la sua passione, quale esemplificazione di una verità di fatto (e si noti pure la forza e la funzione dell'altro avverbio: *ubique*).

Congiunzioni e avverbi si avvicendano nel racconto con la stessa dialettica: la congiunzione *sed* seguita dall'avverbio *frustra*, e poi *autem*, congiunzione avversativa, usata dall'autore per precisare maggiormente un elemento, e che permette di riprendere e sviluppare una tessera appena abbozzata, cioè la venerazione di Paolina

⁴⁵ Il dativo del pronome relativo abbonda nel *Decameron*, per es. III,1: « *A cui* Nuto rispose »; « *A cui* la badessa disse »; « *A cui* la compagna disse »; « *A cui* colei rispose ». Molto spesso la forma *A cui* si alterna con *Al quale*, per es. in IV,2 (« *Al quale* ella con un mal viso rispose »; « *A cui* frate Alberto disse ») e in II,2 (« *Al quale* Rinaldo rispose »; « *A cui* colui »; « *A cui* Rinaldo rispose »; « *A cui* la fante rispose ») per non citare altre novelle.

per Anubi, che ora diventa consuetudine di culto: «*Consueverat autem Paulina Ysidis templum singulis diebus visitare sacrisque continuis placare Anubem*». *Autem*, in questo caso, consente il passaggio da un personaggio ad un altro, da un segmento narrativo ad un altro. Una funzione non meno dinamica e sintetica hanno ancora *quidem*, *ergo*, *iam*, *et sic* e *verum*, questi ultimi tanto disseminati nel *Decameron*.

Alla stessa tendenza di rendere la prosa viva e moscia appare obbedire l'uso di moduli della prosa narrativa: la formula *actum est...ut*, per introdurre la parte propriamente narrativa dopo frasi di inquadramento, cui segue l'imperfetto (congiuntivo) in accordo con l'uso dei narratori. Verso la fine del capitolo formule pressoché identiche (*subsecutum est ut* e poi *actum est ut*) si incalzano con una certa rapidità rivelando l'intenzione del biografo di concludere la narrazione.

Ma la tendenza alla sintesi e al dinamismo si attesta non solo nella connessione dei vari periodi e dei vari nuclei e brani narrativi, bensì anche nell'ambito della stessa frase. Si colga infatti l'efficacia dei giuntori tra più proposizioni, per esempio delle correlative nelle proposizioni comparative di uguaglianza:

uti (forma rafforzata di *ut*)...*sic*

e poi:

nec aliud...quam ut

Il connettivo *nec aliud* introduce la proposizione che costituisce il primo termine di paragone («*nec aliud...studio curabat precipuo*») ed è seguito prima da «*preter virum*» e poi da *quam* (+ *ut* e congiuntivo, invece di *quam* + infinito) che introduce a sua volta la proposizione costituente il 2° termine di paragone («*quam ut Anubi Egyptiorum deo...obsequi posset et eius promereri gratiam*»). Questi connettivi modali, grazie alla loro struttura, sinteticamente inquadrano due qualità di Paolina (il suo amore per il marito e la devozione per il dio Anubi), due altre funzioni che Barthes ha individuato sul piano del discorso narrativo chiamandole: gli «indizi», i quali «rinviano ad un carattere, ad un sentimento, ad un'atmosfera, ad una filosofia».

Tuttavia dalla lettura del capitolo XCI del *De mulieribus* ci accorgiamo che al dinamismo sintetico della struttura del racconto con-

tribuisce anche l'abuso del participio, un abuso riscontrabile già nel *Decameron* di cui riportiamo un esempio dalla stessa novella seconda della quarta giornata:

«E stato alquanti di, preso un suo fido compagno, n'andò a casa madonna Lisetta: e, trattosi da una parte in una sala con lei e non potendo da altri esser veduto, le si gittò davanti inginocchione e disse: ...».

Nella biografia latina abbonda soprattutto il participio presente (al posto del gerundio o di altre subordinate esplicite), il cui uso crea un legame ipotattico tra due proposizioni. Siffatto impoverimento della costruzione subordinante del periodo è un dato di fatto nel latino medievale, e l'erudito Boccaccio lo ha già rinvenuto e riscontrato negli ultimi scrittori latini (Apuleio) e negli scrittori cristiani (tra gli altri Sant'Agostino)⁴⁶. Accanto ai participi presenti in ablativo assoluto («*Tyberio Cesare Augusto imperante*», «*amore ostendente*», «*eo premonstrante*», «*tenebris obumbrantibus*») e accanto ai participii congiunti, il cui uso si riscontra nei seguenti casi:

«*actumque est, eo premonstrante, ut ex eis senectute venerabilior, venientimore solito Pauline placida voce diceret noctu ad se venisse Anubem eique iussisse ...*».

«*... eunti ad templum Pauline factus est obvius dixitque voce submissa ...*»

non mancano costruzioni di participi presenti attributivi («*iuvenis ardens*») e sostantivati («*obstupescenti*, «*abiens*, «*petenti*»).

Non certo inferiore è la frequenza del participio passato, il cui uso, se nel *Decameron* irrobustisce l'ossatura della sintassi del periodo volgare, nel *De mulieribus*, data la natura biografica dei capitoli, è innanzi tutto prova di ricerca della sintesi della sintassi latina del periodo. Così si alternano i due usi (verbale e nominale) del participio passato. Nell'uso nominale esso si presenta nella forma attributiva («*cui iam soporate*»; «*et cupidus amate a se mulieris*»; «*se Anubem a se tam diu veneratum fore*»; «*ex composito ornato*»; «*in concupitos amplexus*»; «*amplexu coituque optato*»), nella forma predicativa dell'oggetto («*... arbitratus, si prostratam*

⁴⁶ Per il latino nel Medioevo cfr.: Mohrmann, *Le dualisme de la latinité médiévale*, «*Revue des études latines*», 29 (1951); Lot, *La fin du monde antique*, Parigi, 1927; Sepulcri, *Le alterazioni fonetiche e morfologiche nel latino di Gregorio Magno e del suo tempo*, «*Studi medievali*», 1 (1904-5), pp. 171-234; G. Billanovich, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Friburgo di Svizzera, 1952.

a se ingenio suo eius ostendisset pudicitiam, ...»), nella funzione di predicato nominale («... ut eidem diceret se devotione sua *delectatum plurimum*»: è sottinteso «esse») e ancora nella forma di participio sostantivato (« Qui dum *ceptis* insisteret ...»; « iubetque *excusae* somno ...»; « abiens *huse* dixit eam filium concepisse»; « in immensum ex *dictis* gloriata secum est»; « ... et in mentem ex *gestis auditisque* revocasset plurima ...»; nell'uso verbale il participio passato si presenta come ablativo assoluto (« arbitrisque *remotis*»; « Quibus *auditis*»; « Mane autem *facto*»; « *sublato* e templo a sacerdotibus lecto»; « *comperta* fraude») e infine come *participium coniunctum* (« castissima mulier soli viro dicata»; « Mundus, a sacerdotibus *intromissus* et ex composito ornato Anubis *tectus*, affuit ...»; « ... Iovemque per tegulas in gremium Danis *lapsus*, dedit exemplum, et ex eo accubitu genuisse Perseum, ...»).

Si registra ancora l'uso di participi passati usati con il significato di participi presenti:

« ... et *ratus* Anubis sacerdotes votis suis plurimum posse conferre, eos adivit illosque amplissimis donis in suam deduxit sententiam; ... ».

« Que cum audisset Paulina ob sanctitatem suam hoc contingere *arbitrata*, in immensum ex *dictis* gloriata secum est; ... ».

« Is quidem forte conscius eam avide in amplexus et coitum venisse, *arbitratus*, si prostratam a se ingenio suo eius ostendisset pudicitiam, flexibilem magis et avidam eque noctis futuram; ... ».

nonché l'uso, notevolmente sintetico, del participio futuro di natura finale: « ... deum *expectatura* lectum adit» o del participio futuro attributivo: « Credidit insulsus homo et applausit coniugi enixure deum ».

Oltre alle numerose e insistenti costruzioni col participio, di cui abbiamo discusso, si attestano nella biografia costrutti con l'accusativo + infinito⁴⁷, costruzioni con *cum* + congiuntivo che rendono

⁴⁷ La costruzione dell'accusativo con l'infinito domina soprattutto nel *Filocolo*, insieme ad altri costrutti molto latineggianti (verbi in posizione finale, inversione del verbo ausiliare, attributi messi prima del sostantivo, abbondanza di participi presenti); ma si trova anche in altre opere giovanili del Boccaccio, e con una certa prevalenza sulla costruzione opposta con *che* e il verbo finito. Solo con il *Decameron* si raggiunge definitivamente la fase di armonia tra i due modelli e quindi tra la prosa strettamente latineggiante e la nuova lingua letteraria volgare. Cfr. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medie-*

il gerundio di natura causale o temporale, con *dum* + congiuntivo, con *ut* + congiuntivo di natura finale; e ancora: una costruzione con i connettivi modali *adeo ... ut* col significato di *come se*, e un'altra con i giuntori *nec dubium quin*, cui segue una perifrastica passiva e un genitivo del gerundio e poi ancora il connettivo *si* che introduce un'ulteriore proposizione subordinata: « *nec dubium quin* ab ambobus *fuisset expectatum pariendi* tempus, *ni* iuvenis ardens *nimum minus* caute dolum aperuisset ». E non manca qualche anomala costruzione latina, come nel caso della precedente perifrastica passiva (resa con il participio passato, invece che con il gerundio), nonché certe incostanze costruttive, come attesta la diversa costruzione del verbo *iubeo*, per ben due volte costruito col dativo (invece che con l'accusativo) della persona cui è rivolto il comando, ma una prima volta seguito dal congiuntivo introdotto da *ut* (« eique iussisse *ut* eidem *diceret* ... »), successivamente invece dall'*infinito* (« iubetque *excusae* somno atque *obstupescenti* bono animo *esse* »). Quindi le anomalie più rilevanti si riscontrano soprattutto nella sintassi del verbo, anche se non mancano nella sintassi semplice: l'uso del comparativo, per esempio, in luogo del superlativo (« ex eis senectute *venerabilior* »); e spesso anche nella punteggiatura (si veda l'errata collocazione del ; nel periodo 18 che dà luogo a forme di anacoluto). Una forma di anacoluto si evidenzia anche all'inizio della narrazione, nell'ampio terzo periodo che si divide in due segmenti: uno riflessivo, l'altro narrativo: manca il verbo della R, ossia il verbo che esprima l'azione di innamoramento di Mondo⁴⁸.

Il capitolo XCI si compone in tutto di 21 periodi: il primo è di una sola proposizione R; pochi sono quelli brevi e di struttura semplice e regolare che si alternano a periodi lunghi e complessi,

vale a G. Boccaccio, Roma, 1943, p. 171 e sgg.; Migliorini, *Lingua e cultura*, Roma, 1948, p. 42; Maggini, *I primi volgarizzamenti dei classici latini*, Firenze, 1952; C. Segre, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, « Memorie dell'Acc. dei Lincei », Classe di scienze morali, S. VIII, Vol. IV (1952), pp. 39-193; G. Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 65-6.

⁴⁸ Per la lingua latina del Boccaccio cfr.: V. Zaccaria, *Appunti sul latino del Boccaccio nel De mulieribus claris* in *Studi sul Boccaccio* diretti da V. Branca, Firenze, Sansoni, 1965, vol. III, pp. 229-246; E. G. Parodi, *La cultura e lo stile del Boccaccio*, in *Lingua e Letteratura* a cura di G. Folena, Venezia, Neri Pozza, 1957, II, pp. 471-79.

a volte per riprendere un elemento precedentemente accennato (periodo 6), altre per introdurre rapidamente e con accento ironico un personaggio secondario (periodo 9), altre ancora per focalizzare un'immagine (periodo 4), ma sempre per creare una pausa e un respiro nel racconto.

Il periodo 6 è formato da due proposizioni: R + coordinata a R. I periodi 9 e 12 seguono una topica lievemente diversa: R + S(9), R + S + S(12).

Quest'ultima topica viene invertita nella prima parte del periodo 7: S + S + R e si accresce di una terza S nei periodi 5 e 16 e nella prima parte del periodo 8: S + S + S + R.

Una nuova topica S + R / R + coordinata a R si riscontra nel periodo 14, diviso in due membri dai due punti e caratterizzato dall'abile accostamento dei verbi delle due R, entrambi al tempo presente («annuit») e («intrat»); e un'altra ancora nel periodo 17, nel quale risalta la posizione del soggetto («insulsus homo») interposto tra due azioni («Credidit» e «applausit») e ancora la collocazione di attacco dello sdrucchiolo «crédidit»: R + coordinata R / R + S + S.

Nei periodi 7, 10, 11, 13, ciascuno dei quali si può dividere in più parti, secondo le cesure segnate, il Boccaccio crea di volta in volta un ritmo diverso, un appesantimento o una sospensione narrativa, proprio grazie alla struttura sovraccarica o spezzata dei periodi. Vediamoli più da vicino.

Periodo 7: S + S + R / S + S oggettiva + R + coordinata a R / R + S + S + S + S oggettiva + S oggettiva + S finale + S oggettiva + S oggettiva. La terza parte del periodo è tutta una giustapposizione di subordinate, in particolare oggettive dipendenti dal replicarsi del verbo dire nel discorso indiretto del sacerdote a Paolina.

Periodo 10. La prima parte del periodo consta di due proposizioni (R e S) ma è mossa per lo stacco tra il verbo della R e il suo soggetto. Segue poi la topica: S + R + S + S + coordinata R.

Periodo 11. Qui la prima sezione è di tre proposizioni ma la reggente presenta uno stacco dei suoi membri alla rovescia: prima il soggetto e poi il verbo «affuit» posto dopo due S. Il periodo poi segue la seguente topica: R + coordinata a R + S oggettiva / S oggettiva + S + S oggettiva + S finale.

Periodo 13. R + S oggettiva + S + Coordinata a R + S oggettiva + S relativa.

Non mancano infine periodi in cui, come nel *Decameron*, si rivela la simpatia del narratore per le costruzioni prolettiche e ascendenti come attestano in particolare i periodi 2 e 18. Nell'edificio di siffatti periodi la costruzione ascendente concentra le linee di forza del discorso verso la fine.

Periodo 2. S + R + coordinata a R + 2^a coordinata + S + S + S. Non è solo la disposizione delle proposizioni nell'ambito del periodo (si veda come *quam ut* sono seguiti prima dalla subordinata relativa e poi dalla proposizione che essi reggono), ad alimentare il ritmo ascendente ma anche la struttura dei connettivi modali. «Nec aliud» è un sintagma prolettico, «quam + ut» è l'epanalessi che introduce la subordinata.

Periodo 18. S oggettiva + S + S + S oggettiva / S + R + coordinata a R. La spinta ascendente è alimentata dall'accavallarsi di subordinate e dalla collocazione di chiusura della R e della coordinata R; tutta la tensione che si protrae fino alla fine del periodo si smorza poi improvvisamente in quel «voce submissa».

In questo capitolo, scritto con notevole impegno stilistico, l'ondulazione ritmica delle frasi è resa attraverso vari accorgimenti:

- 1) l'alternanza ricercata di vocaboli, come dimostrano in particolare la disposizione degli aggettivi o la varia posizione degli avverbi e spesso l'uso peregrino di taluni (per es. *potissime*, forma usata solo da Servio, al posto della forma comune *potissimum*) e la loro concatenazione a due o addirittura a tre secondo una tecnica a contrasto: «ni juvenis ardens *nimum minus caute* dolam aperuisset».
- 2) L'uso, non consueto e perciò escogitato per esigenze di ritmo, di anteporre l'infinito al verbo servile da cui dipende («ut ... obsequi posset ...»; «sollicitare ceperat»).
- 3) La ricerca di figure retoriche, come metafore e immagini, e il rispetto del *cursus* (qui *planus et tardus*)⁴⁹.
- 4) L'iperbato, sempre caro al Boccaccio per il suo effetto di armonia. Esso distribuisce termini di pari valori, che di norma si uniscono con un segno di coordinazione, o intorno a un verbo («speciose *amentur et he potissime quibus est...*») o intorno ad un

⁴⁹ Cfr. E. G. Parodi, *Osservazioni sul cursus nelle opere latine e volgari del Boccaccio*, in *Lingua* cit., pp. 480-500.

sostantivo (« castissima *mulier soli viro dicata*»; « credit *insultus homo et applausit* »).

- 5) La *transgressio* di grande uso nel latino classico, e anch'essa rispondente all'esigenza di distribuzione ritmica delle parole. Essa si trova nei due tipi: 1° tipo: *perversio* (« ede in sacra»; « eo in templo»; « in eius venisse concubitus »); « in romani vulgi vertetur fabulam »; 2° tipo: *traiectio* (« lectus deo dignus »; « similis gigneretur deus »; « cum iam soporate »; « in suam deduxit sententiam »; « et amplexu coituque fruitur optato »; « solers castimonie cura »).

Anna Cerbo

APROXIMACIONES A « LA ULTIMA NIEBLA » DE MARIA LUISA BOMBAL

Nace María Luisa Bombal en Chile, en 1910, pero se educa en Francia. Sus estudios de doctorado en la Universidad de la Sorbona (con tesis sobre Prosper Mérimée) y sus contactos con los novelistas franceses, especialmente con la obra de Marcel Proust, y con los músicos y pintores de los movimientos de vanguardia, influyen notablemente en su entonces naciente vocación de escritora. Regresa a Chile, pero dos años más tarde, en 1933, la vemos en la Argentina junto a Pablo Neruda y a otras figuras literarias de Buenos Aires. En la revista «Sur», que funda otra mujer, Victoria Ocampo, aparecen sus primeras obras. Estas, de inmediato, llaman la atención por su acento personal y sus técnicas modernas. Queda así incorporada a la Generación de 1930, que busca nuevas formas de expresión y que marca nítidamente el final de una época y el comienzo de otra. Con esta orientación salen de la pluma de la Bombal cuentos y novelas en los que hay una oscilación entre el sueño y la realidad, entre el presente y el recuerdo del pasado. Preocupada por el papel de la mujer latinoamericana en la sociedad, convierte en tema central de su obra el sufrimiento espiritual femenino. Tanto en sus novelas *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938), como en sus cuentos, entre los que destacan «Las islas nuevas» y «El árbol», publicados en 1939, hay mujeres sufrientes, de vidas vacías, atrapadas en el molde tradicional.

En *La última niebla* la autora plantea el problema de la mujer casada que no se siente realmente amada. Su amor a su esposo Daniel (la protagonista no tiene nombre) no es correspondido por éste. Ambos viven un mundo de absurdo y sin sentido: «¿Para qué nos casamos? / «Por casarnos», dicen. Daniel sigue enamorado de su primera esposa, que ha muerto hace un año, y su nueva mujer lo sabe. La situación conflictiva que este hecho produce entre ellos refleja una nota existencial. Daniel acepta la realidad, aunque sufre,

ella encuentra como escape vagar fuera de la casa y por barrios envueltos en nieblas. Rechaza la verdad refugiándose en la ensoñación. La dualidad vigilia-sueño surge, por tanto, como una defensa contra el absurdo de su existencia y como un deseo de canalizar la angustia perenne que esta situación le crea. La agonía que para ella representa ver pasar el tiempo sin encontrar el amor que añora la impele a fabricarse su propio universo en el que espera, durante años, con ansia secreta, la inminencia del amante. Una noche de niebla, cree hallar el amor que llenará sus apetencias y la anhelada felicidad, pero el desconocido desaparece y desde entonces su vivir se limita a rumiar aquel recuerdo, que es lo único que le da felicidad, y a envejecer esperando su regreso. Muchos años después, mientras, envuelta en nieblas, se bañaba en un estanque, cree verlo pasar. Iba en el fondo de un coche cerrado. De pronto tiene la instantánea visión de que se asoma a los cristales y le sonríe. Quiso llamarlo para retenerlo, pero no sabía su nombre. Desde el reencuentro, se siente embriagada de dicha y no hace caso a los frecuentes indicios reveladores de la inexistencia de su enamorado. Los años pasan. Cuando vuelve otra vez a la ciudad, busca desesperadamente todo aquello que fue escenario de su pasión: la casa, la calle estrecha. Pero esta vez se convence de que todo ha sido un sueño creado por su imaginación. Retrocede aterrada, frustrada. El brusco despertar a la realidad la hace pensar en el suicidio, fórmula que después, aconsejada por su marido, encuentra ridícula en una mujer de su edad. Su situación no tiene salida. La limitan las circunstancias del hogar y del ambiente. La única solución es resignarse a vivir una vida sin sentido para «vivir-dice-correctamente, para morir correctamente algún día».

María Luisa Bombal logra transmitirnos las vivencias de sus atormentados personajes apartándose deliberadamente de lo documental, en su lucha contra el regionalismo criollista del que no queda en ella el menor residuo. Reacciona al relato de corte naturalista, aún vigente en Chile, eligiendo para su narración una historia imaginada. Con ésta (y con su otra novela, *La amortajada*), se anticipa, en unos diez años, a la corriente surrealista, de gran interés en el psicoanálisis. El título, de sentido metafórico, ya anuncia la vaguedad, el misterio y el halo de irrealidad que flota en las páginas de la novela y que persiste como una superrealidad. La niebla, la constante bruma que envuelve a la protagonista, será símbolo de sus visiones y de

su estado de ensoñación. Indudablemente el tema es un rechazo a lo cotidiano, que queda superado en el alma de la heroína cuando logra evadirse hacia ese paraíso de fantasía en el que decide vivir, para ella tan auténtico como el de su vida real: «La tristeza reafuye a la superficie de mi ser con toda la violencia que acumulara durante la noche»¹. Recuerda lo soñado como real y quiere prolongarlo en su vida. Cuando la experiencia soñada se le esfuma, trata de volverla a vivir en sueños: «Noche a noche he tratado ... de volver a encontrar el mismo sueño» (p. 60). Así como la niebla borra los contornos de las cosas, así se diluye el límite que separa en la obra el plano real y el imaginado. Esta identificación de sueño y realidad responde a la necesidad de la protagonista de creer realmente en el amor imaginado, única razón de su existencia.

La obra aparece narrada por la mujer que sueña. La oímos a través de su relato, que emerge de su mente y de su corazón. Aún los demás hechos, como el amor de Regina y su amante, nos llegan filtrados por su particular perspectiva. El romance de Regina, de intensa pasión carnal, corre paralelo al soñado e imaginado de la protagonista y tiene un valor funcional porque, por oposición, destaca el mundo de quimera en que ésta vive. El suicidio de Regina, cuando la deja el amante, al final de la novela, hace tomar conciencia a nuestro personaje de su propia desdicha. Envidia su dolor, su trágica aventura y hasta su posible muerte. Regina «lo ha tenido todo ¡amor, vértigo y abandono!» (p. 101). Ella, en cambio, ha malgastado su vida en puros sueños.

La acción de la obra se mueve en forma contrapuntística entre diversos planos que forman diferentes triángulos amorosos: el plano imaginario de la protagonista, vivido con el hombre desconocido, y el real con su esposo y los planos reales de Regina con su amante y con su marido Felipe. El punto y contrapunto de estos dramas refuerzan el ámbito ideal por los contrastes que establecen. La complejidad creada por esta diversidad de situaciones, de tramas externas e internas, hace participar de un mundo de vivencias múlti-

¹ María Luisa Bombal, *La última niebla*. Buenos Aires, Editorial Andina, 1971, p. 54. Las citas subsiguientes se refieren a esta edición y aparecen sólo con el número de la página.

ples y simultáneas que enriquecen la acción. La misma dualidad contrapuntística de lo temático se refleja en lo espacial y en lo temporal. La hacienda, con su vieja casa campestre, situada en una colina y «aislada entre cipreses, como una tumba» (p. 43), es el escenario de su vivir cotidiano lleno de tedio y de aburrimiento: «Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez» (p. 55). Sólo junto al fuego de la chimenea logra quebrar la monotonía que la rodea cuando ve surgir de entre las chispas la imagen del amante. Al traspasar la verja del jardín, todo se vuelve ficción para ella. El bosque, el parque, el río, el estanque, son mudos testigos de sus esperas ansiosas. En las calles, la plazoleta y la casa de la ciudad, vive sus amores imaginarios. Su angustia de lo temporal es constante: «¡Con qué rapidez la estación va acortando los días!» (p. 49). El pasar de sus años tiene una lentitud aplastante por el peso del amor no alcanzado. La vejez le va arrebatando todo derecho a amar. Su cuerpo se marchita y su cara se aja: «Mi seno está perdiendo su redondez y consistencia de fruta verde» (p. 63). En cambio, Regina apenas siente pasar el tiempo. Las cosas también comunican una temporalidad agobiante a tono con el sentir de la heroína. Allí están «la melancolía de las viejas cretonas», «el jardín abandonado», las «viejas cadenas» de la verja, el «botón oxidado» de la puerta. La pesadez de los objetos refleja su cansancio vital y simboliza la disposición de su alma: las copas son «de pesado cristal» (p. 53), «una fuente desgrana una sarta de pesadas gotas» (p. 55). Hay una ronda de objetos con significados: «los muebles crujen en la oscuridad durante la noche» (p. 39) y el sombrero de paja que pierde es el indicio de que ha estado con su amante.

En la naturaleza encuentra la protagonista una prolongación del amante imaginado. Esta le sirve de marco a su ensoñación y le ofrece la sensualidad que busca en él. En el bosque intuye la presencia de su enigmático amigo, siente un estado de embriaguez amorosa y su cuerpo vibra con ansias de entrega pasional. Entrar en éste era como entrar en el lecho del amado: «Salgo al jardín, huyo. Me interno en la bruma, Cierro los ojos y me abandono ... Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque ... Me voy enterrando hasta las rodillas en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda las plantas acuáticas me enlazan

el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua» (pp. 47-48). El goce sensual que le produce esta naturaleza se expresa a cada paso en imágenes de clara y profunda resonancia poética, creando la atmósfera de irrealidad que la envuelve: el cuerpo de su amante es «como una grande ola hirviente». La naturaleza se hace cómplice de su sentir: «Me consuelo pensando en que la llovizna que me salpica el rostro es la misma que está aleteando contra el pecho de mi amigo» (p. 73). Y «Un gran viento me lo devolvió la última vez» (p. 66). Igual carga lírica se desprende de las vívidas imágenes sensoriales que establecen una especie de paralelismo entre las sensaciones que el imaginado amante le proporciona y las que le llegan del campo. Su hombre desconocido «huele a fruta, a vegetal» (p. 59), «De él se desprende un va_o, pero envolvente calor» (p. 47); mientras que de la tierra percibe «aromas profundos y mojados» (p. 47), siente «una delicada frescura con olor a río» (p. 72) y oye «ruidos», «murmullos», «resonancias misteriosas», «voces secretas», «susurros cálicos» y hasta un eco lejano que le repite «¡Amoor!».

Facilitando la creación de la realidad dual y en función poética constante, como elemento formal del ensueño en que vive inmersa la heroína, está la niebla. La autora la usa como «Leitmotiv» para propiciar el ambiente de irrealidad y como eficaz elemento expresivo del halo emocional y fantástico que envuelve a la protagonista, amurallándola contra todo lo que la rodea. Al principio, ésta trata de defender su identidad «contra el asalto de la niebla» (p. 43), pero, poco a poco, se va familiarizando con ella y ya no sabe vivir sino a su ritmo. En lo adelante se dedica a percibir sus estados y registrar sus efectos: «Una sutil neblina ha diluído el paisaje» (p. 43), «Los cazadores parecen haber sido secuestrados por la bruma» (p. 49). La niebla borra «las siluetas de los árboles» (p. 43), comunica a la ciudad «la tibia intimidad de un cuarto cerrado» (p. 53), transforma en vaho «la luz blanca de un farol» (p. 55) y «con su barrera de humo, prohíbe toda visión directa de los seres y de las cosas» (p. 95). Esta niebla propiciadora de la dualidad surrealista no sólo aparece permeándolo e inmaterializándolo todo en el exterior, sino que se convierte en obsesión en la mente de la heroína y se inmiscuye en sus sueños: «Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y es-

fumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo ... (p. 52). La prepotencia que en la novela ejerce este elemento de la naturaleza, sentido también con riqueza sensual, le da carácter de personaje, y, en ocasiones, de antiprotagonista. Daniel rezonga: « ¡Maldita niebla! » (p. 50) y ella exclama: « ¡Esta niebla! ¡Si una ráfaga de viento hubiera podido descorrerla, como un velo, tan sólo esta tarde » (p. 94). La bruma, además, traiciona su amor: el carruaje de su amante desaparece « como si se lo hubiera tragado la niebla » (p. 70). Por ello, cuando está en plena felicidad con su hombre soñado, en el momento de la entrega imaginada, afirma: « la niebla ... no conseguirá infiltrar en este cuarto un sólo átomo de muerte » (p. 57). Pero, al cerrarse su trayectoria vital, después del intento de suicidio bajo las ruedas de un coche y de conformarse a vivir en esa realidad que aborrece, surge de nuevo la niebla, lo desvanece todo y se impone, prestando « a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva » (p. 103).

Otro procedimiento surrealista no menos eficaz deriva la autora de la niebla: los contrastes de luces y sombras que dan un matiz de claroscuro y una ambientación de misterio a la obra: « Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque » (p. 47), donde hay « un resplandor que flota entre los árboles » (p. 47); su cuarto está « sumido en una semioscuridad resplandeciente » (p. 79) y en la casa de su amante hay una « oscuridad completa, pero de pronto todo se ilumina » (p. 57). Propician las alternadas visiones de luces y sombras, el crepúsculo, la aurora, el otoño y el invierno, tratados con innegable don artístico y enriquecidos con planos de actividad psicológica.

La prosa de María Luisa Bombal transmuta en materia poética lo animado y lo inanimado con recursos de alta calidad lírica y de intensa actividad anímica. Lo vemos en el uso surrealista de imágenes, símiles y metáforas: los « espejos brillando como aguas apretadas hacían pensar en un reguero de claras charcas » (p. 78), una « inmensa galería de cristales abre sobre un patio florecido » (p. 96), roza su frente « un pájaro ... de alas de color de otoño » (p. 44), la lluvia multiplica « sus hebras de plata » (p. 78) y hay « lirios de hielo », « collar de pájaros » y « mar de hojas ». Algunos símiles e imágenes dan una nota impresionista de evidente rango poético:

« lenta se alejaba la lluvia como una bandada de pájaros » (p. 78), « un soplo de brisa hacía palpar las sedas » (p. 78), su corazón era « liviano como un pájaro » (p. 67). Y no faltan las imágenes expresionistas, a tono con las anteriores, puestas allí con el propósito de distorsionar y deformar la realidad: divisaba « dos árboles de gruesas ramas convulsas » (p. 96), « El agua alarga mis formas, que toma proporciones irreales » (p. 48) y « Recojo extrañas caracolas, cristales que ... se convierten en guijarros negruzcos e informes » (p. 69).

De importancia primordial en la obra es la habilidad con que la novelista presenta la irrealidad del amante, determinada por el mismo vocabulario usado para nombrarlo. La protagonista lo llama « mi amigo », dice que le llega « como una aparición », lo percibe como « un ser invisible », « casi sobrenatural », su constante presencia es sólo en imagen, no recuerda su voz y por último se convierte en « un recuerdo tan vago y tan lejano ... que le parece casi una ficción » (p. 93). Daniel lo considera un « fantasma » y la ciudad donde ella lo busca es también una « ciudad fantasma ». Es significativo que los únicos personajes sin nombres en la novela son la heroína y su amante, como si aquélla participara de la inexistencia de éste. Sin embargo, en el pequeño mundo de seres humanos donde se mueve la protagonista (Daniel, Felipe, Regina y su amante, Andrés, la madre de Daniel y los criados) ninguno (y aquí se establece de nuevo la dualidad contrapuntística) tiene tanta realidad como ella. Su modo confesional hace participar al lector de sus procesos anímicos, ahondar en su interior, percibir su intimidad, registrar las oscilaciones de sus sentimientos y las curvas de su emoción: « Hay mañanas en que me invade una absurda alegría (p. 64) o « Hay días en que me acomete un gran cansancio ... » (p. 66). Su condición de mujer de carne y hueso, de legítimos impulsos primarios, nacidos de una auténtica emoción raigal, mueve a compartir su « vivir estrechado ».

Dámaso Alonso, en el prólogo a la edición que comentamos, considera que esta cualidad de presentarnos a los personajes, escenarios y situaciones, especialmente a la protagonista, sin narraciones ni descripciones, sino en forma directa y actuante, es uno de los más destacados valores artísticos de la autora. Así, sin retóricas ni complicados análisis psicológicos y en un estilo fluido, sencillo y natural, construye María Luisa Bombal su novela, rompiendo con viejos moldes y dándonos una obra de decidida realización poética

por la maestría con que maneja los elementos de su arte y por el innegable don de lo lírico esencial de su singular temperamento de mujer.

Zenaide Gutiérrez-Vega

IL TESTO, I SOTTINTESI E LA LETTURA DELLA « HISTOIRE DE NOÉ SARAMBUCA » DI J. RIVIÈRE

« Voilà quatre mois que je suis sur une malheureuse histoire et, quand la première partie est finie, elle se trouve être un poème ». Così scriveva Jacques Rivière ad André Gide nel giugno 1912, a proposito della sua *Histoire de Noé Sarambuca qui avait le sens de l'orientation*¹.

Protagonista di questo singolare racconto, rimasto incompiuto, è uno di quei personaggi che il romanziere « fait naître [...] sur les confins de lui-même »², anche se li sospinge poi verso altri luoghi.

Ben noto all'autore³ è il paesaggio descritto sin dall'*incipit* modulato con accenti — simili a una eco lontana della consueta formula iniziale delle fiabe — che sembrano arricchire di valori

¹ Il testo della *Histoire de Noé Sarambuca qui avait le sens de l'orientation* è stato pubblicato postumo in « Mesures », 2 (1935), pp. 13-28 (attualmente, si dispone anche di una edizione anastatica della rivista: Kraus reprint, Neudeln-Liechtenstein 1969, vol. I-VI, 1935-1940). Le problematiche fasi della redazione di questo testo sono state ricostruite da Marcel Raymond sulla base di alcune lettere inedite: « Le 8 août 1912, Rivière parle de Noé à Copeau: 'C'est un sujet très près de mon cœur et que je crains d'avoir rendu trop littéraire'. Le 13 août: 'Je vois bien qu'il est impubliable tel quel'. Il devait y avoir une seconde partie toute de récits, d'aventures, Rivière y renonce, décide de 'retaper la première partie, en mettant Je à la place de Noé et en intitulant poème'. Il n'a pas dit Je » (M. Raymond, *L'Œuvre comme événement*, in *Etudes sur Jacques Rivière*, Paris, Corti, 1972, p. 109, nota n° 7).

² « [...] Dans la plupart des romans français on sent que l'auteur a obtenu ses personnages de lui-même, qu'il les a fait sortir de son âme [...]; pour former chacun [...] il a détourné ses traits vers des traits nouveaux et fait naître son héros sur les confins de lui-même ». (J. Rivière, *Le roman d'aventure*, in *Nouvelles Etudes*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 270-271). Salvo diversa indicazione, nelle citazioni il corsivo è sempre nostro.

³ Jacques Rivière infatti è nato a Bordeaux nel 1886.

intemporali il presente discorsivo⁴, mentre la voce dell'io-narrante si eleva nei toni del declamato prima di spegnersi nel presunto silenzio⁵ della narrazione storica:

Si l'on vient de l'Est, c'est l'endroit où les collines de Benauges commencent à s'entr'ouvrir sur la vallée de la Garonne et dans leurs déchirures Bordeaux laisse monter ses clochers et ses mâts [...]. C'est ici la rive de l'Ouest [...] Ouest creux et tourmenté [...] Ouest, ma patrie confuse, [...]

C'est dans ce pays que ses parents laissèrent Noé Sarambuca lorsqu'ils partirent pour le Canada⁶.

La presenza dell'eroe trasforma tuttavia lo spazio geografico, che comincia ad assumere caratteri mitici: un'ampia e incerta prospettiva da « mistico chiaroscuro », comprende nella stessa visione diverse configurazioni terrestri, però lo sguardo muove da un punto fissato come in prossimità del mare:

*[...] Par-dessus les haies basses de ce pays morcelé, à travers les petits jardins comme des bouquets sombres, au-delà des vignes où laboure un grand cheval blanc dont on n'aperçoit que la croupe — comme d'une falaise (et l'église sur le bord est un phare) on découvre les Landes, [...]*⁷.

Ogni delimitazione tra la terra e il mare si annulla quindi nei tratti poetici di un'immagine — « [...] les Landes, pareilles à une

⁴ Cfr. E. Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français e La subjectivité dans le langage*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

⁵ « L'énonciation historique [...] caractérise le récit d'événements passés [...]. Les événements sont posés comme ils sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. *Personne ne parle ici*; les événements semblent se raconter eux-mêmes » (E. Benveniste, *op. cit.*, p. 239 e p. 241).

⁶ *Histoire de Noé* (che in seguito designeremo con la sigla *H. N.*), pp. 15-16. La presenza, nel passo citato, di indicatori della deissi accusa il carattere discorsivo della prima sezione del testo, nella quale, inoltre, significativamente si esalta — parlando in termini Jakobsoniani — la funzione emotiva del linguaggio, cioè « la funzione [...] che si concentra sul mittente (e) mira ad un'espressione diretta dell'atteggiamento del soggetto riguardo a quello di cui parla » (R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 186).

⁷ *H. N.*, p. 15. È evidente che Rivière adotta qui la tecnica simbolista dell'animazione delle preposizioni: « [...] Le preposizioni vengono approfondite, animate, trasposte dall'oggettivo allo spirituale, e, da una limpida precisione, in un mistico chiaroscuro » (L. Spitzer, *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*, in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, p. 11).

houle bleue semée d'écume, ou parfois saisies d'ondes immenses qui accourent en glissant du fond de l'horizon »⁸ — che in una composita struttura⁹ dà risalto al valore inconsueto e simbolico del rapporto delineato; il trionfo della natura acquia infatti si fa presagio del « déplacement » del protagonista, del suo accedere ad altre dimensioni e, quando il nome alfine lo individua, il micro-ambiente mitico, la casa-arca dimora naturale di Noé, può inserirsi senza contrasto nel macro-ambiente reale:

[...] Du dehors avec ses toitures trouées, ses murs rongés et salis par les averses, ses hautes fenêtres ternes, où parfois une vitre manquait, (la maison) avait l'air d'un vieux navire délabré et hors d'usage, à l'ancre dans ce pays atlantique¹⁰.

La lettura in chiave analogica consente di penetrare a poco a poco nello spessore di senso che il testo ha evidentemente iniziato a costituire già dal titolo, proponendosi quale narrazione delle vicende di un novello Noé¹¹.

Certo, a guisa di un « navire à l'ancre », la casa del nostro Sarambuca è ormai al riparo da ogni tempesta; ma un accidente verificatosi sul mare, un naufragio¹² — immagine efficace, per quanto indebolita, del diluvio di biblica memoria —, distruggendo il nucleo di affetti preesistente nel suo piccolo mondo ha provocato conseguenze drammatiche, che sembrano giustificare il triste aspetto dell'esterno cadente. E d'altronde, anche quest'arca *sui generis* è un rifugio, luogo di salvaguardia e di continuità giacché al suo interno

⁸ *H. N.*, p. 15.

⁹ Si tratta di una struttura sintattica che attualizza nel testo rivieriano una tendenza caratteristica del simbolismo, poiché « lo scrittore simbolista predilige le espressioni asimmetriche. Le frasi e i frammenti eterogenei, collegati fra di loro, formano un'unità più o meno artificiale, che può sussistere soltanto nel momento rappresentato dal poeta » (L. Spitzer, *op. cit.*, p. 32).

¹⁰ *H. N.*, p. 16.

¹¹ « Un nom propre doit être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants; ses connotations sont riches, sociales et symboliques » (R. Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in AA. VV., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, pp. 29-54, p. 34).

¹² *H. N.*, p. 16: « L'enfant n'avait encore que quatre ans au moment où les vieilles tantes à qui il avait été confié, reçurent la nouvelle laconique du naufrage au large de Terre-Neuve de *La Galante*, capitaine Manuel Sarambuca ».

palpita una imperitura e segreta forma di esistenza, una « foule de présences » cui ha dato vita il desiderio di conoscere del capitano Manuel Sarambuca, presunto protagonista di una lunga e beninteso simbolica peregrinazione, tragicamente interrotta proprio dal naufragio « au large de Terre-Neuve »:

[...] *Au dedans* elle restait emplie d'échos et de souvenirs, de visions confuses et des images de toute la terre. Les séjours qu'y faisait jadis le capitaine Sarambuca, dans les intervalles de ses voyages, avaient amené une foule de présences qui maintenant encore subsistaient. Ce que cet homme avait vu vivait ici secrètement, [...] ¹³.

Individuate le brevi sequenze di questa sorta di 'palinsesto' narrativo, percorriamo a ritroso l'itinerario di lettura del racconto fino al preambolo da cui prende l'avvio. Si tratta della concisa relazione di avvenimenti che fanno da sfondo alla vicenda principale e che, dato il loro intrinseco carattere 'operativo', possono essere adeguatamente definiti in termini proppiani, descrivendo il seguente movimento ¹⁴:

ALLONTANAMENTO: C'est dans ce pays que ses parents *laissèrent* Noé Sarambuca [...] Les vieilles tantes à qui il avait été confié *reçurent la nouvelle* laconique du naufrage [...].

MANCANZA: Auprès d'elles il grandit *seul* [...] Elles prévinrent tous ses désirs d'enfant sage et sérieux. Mais, [...] *elles ne savaient rien lui apprendre* [...] pour calmer la grande soif de connaissance dont il était altéré [...].

RIMOZIONE DELLA

MANCANZA: Ce fut la maison où il vivait qui *l'instruisit*, ce fut elle qui *l'initia* au monde ¹⁵.

La serie delle funzioni pone in risalto la compiuta struttura logico-temporale del *raccourci*, ma quest'ordine manifesto in modo immediato potrebbe dipendere da una causalità diversa, che regola l'articolarsi degli avvenimenti sul piano simbolico. È lecito infatti ritenere che la situazione determinata da una tale sequela di fatali coincidenze corrisponda in realtà ad un segreto disegno significativo,

¹³ *H. N.*, p. 17.

¹⁴ Cfr. V. Propp, *Morfologia della fiaba*, 4a ediz., Torino, Einaudi, 1966, pp. 98, 32, 41, 58.

¹⁵ *H. N.*, p. 16.

al quale si deve risalire per giustificare i caratteri particolari qui prestati a funzioni e circostanze tipiche dei racconti di iniziazione ¹⁶.

Bisogna dunque far luce sulle sospette ragioni di questa curiosa esperienza intellettuale a base *topogenetica*, il cui annuncio del resto risponde all'attesa del lettore, edotto fin dal principio che la sorte narrativa del nostro Noé è predestinata da un misterioso talento, dal dono singolare di un non meglio definibile *génie de l'espace*. Questa conferma del valore programmatico del titolo sollecita ora ad un suo più attento esame.

Nel positivo impianto dell'intestazione — con l'accento posto sul carattere biografico degli avvenimenti passati e ormai compiuti che il racconto intende evocare, quasi a sopire ogni perplessità nel lettore debitamente allettato ¹⁷ dalla promessa illustrazione di un'inusitata attitudine, — il nome del protagonista si insinua quale elemento gravido di ambiguità nella sua trasparente « référence » ¹⁸;

¹⁶ *La maison* e *Noé* rappresentano la variante originale del binomio *Mentore - iniziando*, tipico dei racconti di iniziazione; nello schema convenzionale di sviluppo di tali racconti, la solitudine dell'iniziando è un *topos* caratteristico, adottato anche da Rivière: « [...] Il grandit *seul* »; « [...] Cet enfant *solitaire* »; « [la tour-observatoire di Noé] C'était dans *la solitude* de l'habitation *une solitude nouvelle* » (*H. N.*, p. 16 e p. 19). Altro motivo ricorrente nei racconti di riti iniziatici (e nella letteratura mistica) è quello dell'ascolto attento prestato alla parola del mistago come segno di disponibilità che merita accoglienza: « [Noé] *l'écoute* parler »; « Noé *écoutait* le récit merveilleux, il entrait dans la connaissance des choses, il se sentait *admis* peu à peu à leur drame invisible » (*ibid.*, p. 18 e p. 19).

¹⁷ « [...] Tout titre a donc plusieurs sens simultanés, dont au moins deux: 1) ce qu'il énonce, lié à la contingence de ce qui le suit; 2) l'annonce même qu'un merceau de littérature va suivre [...]. Cette annonce méta-linguistique a une fonction *apéritive*: il s'agit de mettre le lecteur en appétit [...]. Le récit est une marchandise, dont la proposition est précédée d'un 'boniment' [...] » (R. Barthes, *op. cit.*, p. 33 e p. 34). Il corsivo è nel testo.

¹⁸ « La référence à certaines histoires connues (déjà écrites dans l'extra-texte global de la culture) fonctionne comme une restriction du champ de la liberté des personnages, comme une prédétermination de leur destin » (Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-167, p. 164). Il complesso di informazioni fornite dal titolo (per altro preposto al corpo del testo ancora pregno di tutte le sue virtualità), impedisce nel nostro caso di considerare in atto il processo sopra descritto; tuttavia il riferimento 'funziona' comunque come un segnale *d'alerte* perché resta evidente che la scelta di un simile nome non può essere occasionale e perciò senza conseguenze sulla narrazione incipiente.

Torna qui ad evidenziarsi lo strano apparentamento con la vicenda biblica e certe scelte narrative finiscono, ancora una volta, col non potersi spiegare soltanto in funzione del tema iniziatico: una « grille » di lettura si dispone sul testo e ne isola alcuni motivi — per l'appunto, quelli riferibili al mito duplice della *distruzione* e della *rigenerazione*²⁵ —, valorizzando così il fatto che Noé venga introdotto alla « *co-naissance des choses* »²⁶ proprio nell'ambito della « *maison* », etimologicamente definita luogo della *permanenza*²⁷.

Torniamo a seguire quanto accade nei confini di questa dimora sovradeterminata, modello approssimativo del vascello biblico, con il rinnovato carico « *d'images de toute la terre* ».

Qui, il solitario fanciullo vive come fuori dal mondo, in una realtà senza storia — (particolare non trascurabile nel destino dell'eroe omonimo di colui che è scampato alla distruzione dell'umanità) —, e tuttavia partecipa della vita dell'universo, da dove giungono le « *nouvelles* » che sostentano in Noé l'impulso vitale dell'aspirazione alla conoscenza:

[...] Cet enfant solitaire ignorait tout ce qui se passait dans les villes, toutes les histoires humaines; il ne recevait de nouvelles que de l'univers²⁸.

Porte e finestre sono perciò motivi ricorrenti nelle descrizioni della casa²⁹: rappresentano parti fondamentali nella struttura de

²⁵ « [...] Les mythes du Déluge sont [...] presque universellement connus [...]. A côté des mythes diluviens, d'autres relatent la destruction de l'humanité. [...] Le Déluge a ouvert la voie [...] à une régénération de l'humanité ». (M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 71-72.)

²⁶ « De la vieille demeure Noé reçut apprentissage. Et ce ne fut pas à bien écrire ni à bien parler, ni aux mathématiques, ni à la philosophie qu'elle le forme, mais à la connaissance des choses naturelles [...]; il entra dans la connaissance des choses; il se sentait admis peu à peu à leur drame invisible » (*H. N.*, p. 18 e p. 19). « [...] Claudel est le plus grand esprit qui ait jamais été » (J. R. et Alain-Fournier, *Correspondance*, cit., vol. I, p. 198). Questo perentorio giudizio del giovane Rivière la dice lunga a proposito della profonda (anche se tutt'altro che incontrastata e trionfante) influenza esercitata su di lui dalla figura e dall'opera dell'autore del *Traité de la Co-naissance au monde et de soi-même*, che è qui inevitabile ricordare.

²⁷ « La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité » (G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1974, 8° éd., p. 34).

²⁸ *H. N.*, p. 19.

²⁹ « Du dehors [...] avec ses hautes fenêtres »; « il y avait au rez-de-chaussée

« l'organe »³⁰ (di comunicazione) che, dando accesso per queste vie al vento disperso nell'immensità circostante del « *pays (...) sans limites* »³¹ e della « *région sans bornes* »³², concerta in base ai suoi « *renseignements* »³³ un meraviglioso racconto per iniziare Noé ai segreti delle realtà naturali.

Il crescendo dell'anafora cadenza il discorso del Mentore, il cui intento espositivo è significato dalla forma logica di una enumerazione scrupolosa:

[...] Il y a l'espace, il y a les continents et les eaux, il y a les vents qui ont des chemins réguliers, il y a les nuages que compose lentement la mer [...]³⁴

e raffigurato nel gesto plastico-verbale dell'ostensione:

[...] Voici le Printemps trouble dont les remous un matin entreprennent de dégourdir la campagne et font tourner lentement les arbres
[...] Voici l'Été obscur qui tombe comme un lourd oiseau frappé, [...] ³⁵.

une vaste salle à manger [...] ses cinq fenêtres s'ouvraient sur l'Ouest »; « il fallait qu'on s'accoudât à cette fenêtre béante »; « Quatre petites fenêtres s'ouvraient dans le toit »; « par une porte basse on pénétrait »; « [le vent] finissait en elle en faisant battre faiblement une porte »; « en bas une lourde porte donnait sur la campagne » (*H. N.*, p. 16, p. 17, p. 20, p. 19, p. 20).

³⁰ « La maison, avec ses angles, ses replis et son labyrinthe intérieur semblait l'organe d'un sens mystérieux » (*ibid.*, p. 19).

³¹ « Ce pays qui ne voit pas la mer [...] est vague, pluvieux, mouvant et sans limites comme elle » (*ibid.*, pp. 15-16).

³² « [...] cinq fenêtres s'ouvraient sur l'Ouest, sur Bordeaux, sur la région sans bornes d'où montent les marées et les vents, [...] » (*ibid.*, p. 17).

³³ « Elle recueillait le vent par ses fenêtres, le conduisait, le détournait et il finissait en elle en faisant battre faiblement une porte. Et ces renseignements sans voix sur le monde qu'il contient, entraient dans les chambres, s'y apaisaient, s'y faisaient impalpables et sensibles » (*ibid.*, p. 19).

³⁴ *Ibid.*, p. 18. Otto sono nel testo le ripetizioni dell'espressione, a proposito della quale bisogna ricordare quanto afferma Léo Spitzer nel suo studio, già più volte citato, sul simbolismo: « La nuova poesia ha riportato in onore il y a, che a noi tedeschi sembra così prosaico » (L. Spitzer, *op. cit.*, p. 67).

³⁵ La parola è l'elemento su cui si basa la personificazione della casa, importante espediente narrativo e simbolico della *Histoire*; dunque non è inutile sottolineare che « *voici* » ha la funzione di un « *embrayeur* », in quanto ricorre nel testo di un discorso diretto riferito. Questo particolare spiega inoltre l'uso del *presente*: « [Noé] l'écoula parler et voici ce qu'il entendit d'abord: Il y a l'espace, [...] Voici le Printemps [...] Voici l'Été [...] » (*H. N.*, p. 18).

Ma questo bizzarro racconto cosmografico, recitato sui toni della certezza, non ricalca la scarna linearità del trattato scientifico, poiché elementi e fenomeni vengono paragonati ad una serie eterogenea di figure in movimento, disposte come in un quadro vivente di incerto stile barocco³⁶:

[...] il y a les nuages que compose lentement la mer et qui sont blancs, ou noirs parfois et brillants, quand le Sud les envoie par grandes bandes, pareils à des *chevaliers sauvages* dont la figure suante et sombre luit au soleil [...]. Il y a encore les pluies qui s'avancent en nageant dans le ciel, comme des *bêtes ruisselantes et essoufflées* [...]³⁷.

« *Cavaliers sauvages* », « *bêtes ruisselantes* » e ancora « *anges alchimistes* » e « *insectes phosphorescents* » sono però anche simboli palesi dell'energia³⁸ che circonda il luogo, punto geometrico e *pivot* dello spazio infinito, dacché:

La maison est un refuge, une retraite, un *centre*³⁹.

In verità, l'intricata e complessa struttura della casa di Noé⁴⁰ è lungi dal ricordare la geometrica dimensione interiore cui allude Bachelard, e che per la simbologia rappresenta « le foyer d'où partent le mouvement de l'un vers le multiple, de l'intérieur vers l'extérieur »⁴¹; pure, il movimento costretto e apparentemente senza direzione de « (l')esprit enfantin *errant* par les grandes salles »⁴² di questo

³⁶ Come non pensare al « fourmillement de grotesques » e alle « silhouettes multiformes » che popolavano lo spazio scenico dei « ballets de cour », presi in considerazione da Jean Rousset nel 1° capitolo della sua opera *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1965, p. 14 e seg.

³⁷ *H. N.*, p. 18.

³⁸ « L'espace est dans la symbolique, le cadre dans lequel le monde issu du chaos s'organise, le lieu où se déploient toutes les énergies » (*Dictionnaire des symboles*, sous la direction de J. Chevalier, Paris, Seghers, 4 tomi).

³⁹ G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, p. 102.

⁴⁰ « Il y avait au rez-de-chaussée une vaste salle à manger [...]. Le reste de la maison était un *dédale* de corridors, d'escaliers, de chambres et de pas-perdus; aucune symétrie; la distribution la plus *irrégulière* et la plus inutilement *compliquée* qui se pût voir: tant de *détours* faisaient paraître cet intérieur plus vaste encore qu'il n'était » (*H. N.*, p. 17).

⁴¹ « Le *centre* n'est donc point à concevoir dans la symbolique, comme une position simplement statique. Il est le foyer d'où partent le mouvement de l'un vers le multiple... » (*Dictionnaire des symboles*, cit.).

⁴² *H. N.*, p. 19.

curioso « *labyrinthe* »⁴³ in fondo è orientato verso l'esterno: la parola diventa filo d'Arianna per il novello Teseo che *interrogando*⁴⁴ la realtà sensibile, *procede* nel campo del sapere con la conoscenza dell'operosa dinamica dei fenomeni naturali:

[...] Noé *écoutait* le récit merveilleux; il *entrait* dans la connaissance des choses; il se sentait *admis* peu à peu à leur drame invisible⁴⁵.

L'essere legato alla totalità delle cose può determinare la propria situazione⁴⁶; e allora nello spazio — fin qui definito, all'interno come all'esterno, dall'unico attributo dell'immensità⁴⁷ — si confrontano due dimensioni antinomiche, ma si stabiliscono anche nuove e significative « distanze »:

[...] Noé, *petite conscience* de ce vaste cerveau, esprit enfantin errant par les grandes salles hantées, venait toucher de son âme cet air lointain et calmé. Comme le jeune roi des mers dans son palais liquide, orné de fleurs, d'étoiles, de rayons et de tapisseries qui bougent comme des yeux, il *donnait audience* aux tempêtes⁴⁸.

La diversità nell'atteggiamento di Noé, che prima « *écoutait le récit* » e poi « *comme le roi il donnait audience* », manifesta la (misteriosa) trasformazione interiore⁴⁹ del personaggio che, dopo il biblico « *vieux*

⁴³ « La maison avec ses angles, ses replis et son *labyrinthe* intérieur semblait l'organe d'un sens mystérieux » (*ibid.*).

⁴⁴ « [...] il lui fallait pour calmer la grande soif de connaissance dont il était altéré *interroger* autour de lui les choses » (*ibid.*, p. 16).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶ « [...] Pour connaître où je suis, il me faut partir de l'endroit où je suis, m'étendre indéfiniment par la pensée dans les espaces, afin qu'ayant possédé ces espaces, je puisse enfin, revenant à moi, *fort de ma connaissance universelle, déterminer* avec assurance, par la proportion que j'ai avec l'univers, où je suis et ce que je suis » (G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon-Flammarion, 1961-1979, p. 98).

⁴⁷ Cfr. *supra* p. 239 e la nota n° 40.

⁴⁸ *H. N.*, p. 19.

⁴⁹ È ormai evidente che il tessuto degli avvenimenti di questo racconto non segue il filo della logica causale e temporale e che il divenire del personaggio (secondo transizioni peraltro assai incerte e che l'uniformità della narrazione all'imperfetto rende ancor più difficilmente percettibili) risponde piuttosto a vaghe esigenze allegoriche. Perciò non è possibile interpretare il significato di questa « trasformazione » in termini assoluti e univoci. Sembra tuttavia legittimo ravvisare in questa situazione simbolica i segni di una raggiunta consapevolezza,

navire» torna ad abitare un altro ambiente mitico marino, il « palais liquide», residenza regale e dimora acquea, solo apparentemente contrapposta al leggendario edificio *terrestre* del labirinto.

In questo mondo simbolico infatti, gli elementi sono compatibili e non plasmano figure « uniformi».

Quando, percorrendo i tortuosi meandri della casa dove coesistono il terrestre e l'acquatico, sembra preclusa persino la facoltà di ritornare sui propri passi e nasce improvviso il timore, il cammino può (quindi) procedere come una tranquilla navigazione prossima all'approdo:

[...] tant de *détours* faisaient paraître cet intérieur plus vaste encore qu'il n'était. Parfois on se trouvait tout à coup sur un palier désert et dans un coude si brusque de l'escalier qu'il semblait qu'on n'eût plus rien derrière soi et qu'il fallait qu'on s'accoudât à cette fenêtre béante et *dégarnie*, comme au bordage d'un navire, au moment que la côte est en vue⁵⁰.

E poi, alla costruzione labirintica è annesso uno spazio tutto diverso, i cui principali motivi architettonici sono però anch'essi chiaramente leggibili quali simboli della terra:

A l'angle Sud-Ouest, la maison était flanquée d'une *tour carrée* qui avait servi longtemps de pigeonnier [...]. En haut la tour s'achevait par une chambre *carrée* [...]. *Quatre* petites fenêtres où l'on ne pouvait passer que la tête, s'ouvraient dans le toit, chacune orientée vers chacun des *quatre points cardinaux*⁵¹.

La lineare struttura geometrica della torre quadrata si erge contrapponendo le proprie proporzioni a quelle irregolari e dispersive del «reste de la maison», mentre nella sua architettura sono iscritti gli stessi caratteri della stabilità che nell'ambiente circostante si sostituiscono ora a quelli iniziali della fluidità e dell'incertezza⁵²:

da parte del soggetto della conoscenza, delle proprie capacità percettive e intellettive.

⁵⁰ *H. N.*, p. 17.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 19-20. « [Le carré] est le symbole de la terre ». « Le quatre symbolise le terrestre ». Per ulteriori chiarimenti circa i simbolismi correlativi del *quadrato*, del numero *quattro* e dei *punti cardinali*, cfr. il citato *Dictionnaire des Symboles*.

⁵² Ricordiamo la descrizione iniziale: « [...] Ce pays qui ne voit pas la mer, est plein de son trouble morne; il est vague, pluvieux, mouvant et sans limites comme elle. [...] Ouest, [...] patrie confuse » (*H. N.*, pp. 15-16).

[...] le monde était autour, la terre de Dieu avec ses *directions immuables* comme un *champ de toutes parts appuyé*⁵³.

È questa la rassicurante visione che si offre allo sguardo di Noé nella rinnovata solitudine del suo « osservatorio »⁵⁴ sopraelevato, uno spazio complementare, necessario per la casa che voglia assommare in sé i requisiti (« la verticalité » e « la cosmicité ») della dimora « oniriquement complète »⁵⁵; e vien da chiedersi se questo luogo privilegiato della ricerca 'scientifica' non rappresenti piuttosto la meta appropriata di un itinerario spirituale⁵⁶.

Certo è che dapprima il testo completa l'immagine della torre descrivendone con cura intenzionale le differenze di livello⁵⁷, senza omettere un particolare — quello di una porta, sul basso, da cui si accede alla campagna, ma « depuis longtemps *verrouillée* »⁵⁸ — che sembra come preludere a un 'deprezzamento' del carattere cosmico e naturale della casa. Poi, invece, la solida architettura torna a confondersi di nuovo nella realtà esterna e nell'elemento fluido, ché la « chambre carrée » in cima alla torre per Noé non è solo un osser-

⁵³ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴ « [...] Dans la solitude de l'habitation c'était une solitude nouvelle. [...] En haut la tour s'achevait par une chambre carrée [...]. Ce fut l'*observatoire* de Noé: le monde était autour... » (*H. N.*, pp. 19-20).

⁵⁵ Oniricamente completa rispetto ai canoni bachelardiani fissati da quest'immagine 'in negativo': « Faisons quelques remarques sur les *demeures oniriquement incomplètes* [...]. Au manque des valeurs intimes de *verticalité*, il faut adjoindre le manque de *cosmicité* de la maison des grandes villes. Les maisons n'y sont plus dans la nature » (G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, cit., p. 42). Non è irrilevante poter constatare, inoltre, che la completezza onirica è come perfezionata da un altro fattore di cui essa stessa è condizione: « La maison *oniriquement complète* est la seule où l'on puisse vivre dans toute leur variété les rêveries d'intimité. On y vit seul, ou deux, ou en famille, mais surtout *seul* » (id., *La terre et les rêveries du repos*, cit., p. 103).

⁵⁶ Nella tradizione cristiana infatti la torre è « un symbole de vigilance et d'ascension » (*Dictionnaire des symboles*, cit.).

⁵⁷ « [...] Par une porte basse, au bout du corridor qui traversait tout le premier étage, on pénétrait à *mi-hauteur* dans l'escalier de la tour. [...] A gauche, des marches descendaient dans l'ombre; *en bas* une lourde porte donnait sur la campagne [...] *En haut*, la tour s'achevait par une chambre carrée [...] » (*H. N.*, pp. 19-20).

⁵⁸ « [...] *en bas* une lourde porte donnait sur la campagne, mais elle était depuis longtemps *verrouillée*; malgré sa pesanteur, les rafales, comme des paquets de mer l'ébranlaient sourdement par instants » (*H. N.*, p. 20).

vatorio, ma anche un'ideale « *cabine aérienne* »⁵⁹. Non per nulla questa casa è stata... edificata in quel caratteristico « *endroit où [...] le vent sur les lèvres met un goût salé* »⁶⁰, « *pays natal* » dell'autore e del suo eroe⁶¹ i quali qui, insieme, trovano « *les justes substances* » per la loro comune « *rêverie* »:

*Le pays natal est moins une étendue qu'une matière [...]. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance, c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale*⁶².

Per il momento, comunque, lasciamo il nostro Noé nella sua torre poli-funzionale e ascoltiamo quanto vien dicendo il narratore che, interrotta la narrazione al passato, assume ora il tono impersonale ma suavisivo del presente gnomico⁶³, per enunciare un dogma importante:

⁵⁹ « Noé se promenait dans sa cabine aérienne; [...] » (*ibid.*, p. 21).

⁶⁰ « Si l'on vient de l'Est, c'est l'endroit où les collines de Benaugue commencent à s'entr'ouvrir sur la vallée de la Garonne [...] — Si l'on vient de l'Est, c'est l'endroit où pour la première fois le vent sur les lèvres met un goût salé » (*ibid.*, p. 15).

⁶¹ Cfr. *supra*, p. 1.

⁶² G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, 11e réimp. 1973, pp. 11-12. Altri dettagli confermano il complesso 'cromatismo' di questa « *rêverie* »: cfr., ad esempio, *supra*, nota n° 58. Del resto, l'*umida* forza del vento è protagonista di altre pagine rivieriane: « [...] L'après-midi le vent tourne au nord. Assis au bord de la vigne, je l'écoute arriver longuement derrière moi. Il saisit les arbres d'un trouble bleu et invisible. Il ruisselle au travers, il coule entraînant un peu les branches, noyant les feuilles dans un murmure [...] » (J. R., *Les beaux jours*, in « *La Nouvelle Revue Française* », 1 nov. 1910, pp. 521-530, p. 525). « [...] Cet hiver je suis resté de longs moments à ma fenêtre à soutenir la force du vent, qui venait de la mer et coulait inflexiblement pendant des jours entiers »; « [...] Et le vent, oh! qui dira ce vent d'est, qui me met en détresse. Il venait, il s'abattait sur moi et m'inondait »; « Aujourd'hui le temps est prodigieusement pur et liquide. C'est le vent du nord qui coule comme une eau » (J. R. et Alain-Fournier, *Correspondance*, cit., vol. I, p. 224; vol. II, p. 122 e p. 414).

⁶³ Il presente (che è uno dei tempi dell'enunciazione discorsiva) tradisce in questo caso la presenza del narratore, anche per quella che potremmo definire una particolare, latente 'intenzionalità conativa': « L'uso dei tempi permette anch'esso di agire su un uditorio. [...] Per quanto concerne, ad esempio, il francese, si può dire che il passato è l'irrefragabile, il fatto; l'imperfetto è il tempo del transitorio; il presente esprime l'universale, la legge, la normalità. Il presente è il tempo della massima, della sentenza [...] » (Ch. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, vol. I, p. 169).

[...] *l'espace n'est pas indifférent*, il n'est pas partout pareil à lui-même; [...] il a des formes qui ne sont pas les mêmes suivant que l'on regarde ici ou là⁶⁴.

Una breve scena che ha tutto il sapore di un apologo illustra il credo significativo nelle sue implicazioni:

— La bête poursuivie un instant s'arrête, elle repère sa situation, elle aspire avec inquiétude et voici qu'elle comprend où elle est.
[...] Pour ceux qui vivent près de la nature il n'est rien d'abstrait;

La presenza dell'immagine della « *bête poursuivie* » spiega come (nel contesto) lo spazio si differenzi nelle forme particolari dei « *recoins (et) des cachettes inimitables* » o perché rechi i segni « *des traces et des pistes* »; tuttavia, questa curiosa 'rappresentazione metonimica' richiama alla mente altri testi di Rivière, nei quali la figura del cacciatore qui evocata *in absentia*, è l'invariante espressiva, il simbolo atto a significare uno stato costante di reattività e di tensione emotiva:

[...] Je suis comme le chasseur aux aguets, qui, plié sur ses jambes, comprend soudain toute sa vigueur à l'image des périls qu'il se sent prêt à dominer⁶⁵.

[...] cette vibration de tout l'être en tendance, cette émotion de l'âme attentive et tendue comme une chasseresse⁶⁶.

⁶⁴ La lettura proposta trascura la caratteristica tensione poetica di questo passo del testo, che è dunque opportuno riprodurre qui nella sua completa articolazione: « Ce fut l'observatoire de Noé: le monde était autour, la terre de Dieu avec ses directions immuables comme un champ de toutes parts appuyé. — La bête poursuivie un instant s'arrête, elle repère sa situation, elle aspire avec inquiétude et voici qu'elle comprend où elle est. Et il peut faire nuit, et peut-être il n'y a pas d'étoiles. Pourtant le Nord est là qu'elle ressent comme, dans la fraîcheur de l'obscurité, une fraîcheur plus grande. Pour ceux qui vivent près de la nature il n'est rien d'abstrait; l'espace n'est pas indifférent, il n'est pas partout pareil à lui-même; mais comme des herbes foulées monte une odeur que l'on reconnaît, ainsi il y a en lui des endroits, des traces et des pistes; et comme un nid s'arrange dans un certain nœud de branches, ainsi il est plein de recoins, de cachettes inimitables et il a des formes qui ne sont pas les mêmes suivant que l'on regarde ici ou là. Les êtres primitifs logent dans l'espace comme dans un vieux grenier, avec le chant de l'après-midi entre les tuiles, et ils savent bien que de ce côté-ci le toit descend plus lentement, et ils entendent le rosier qui est au midi » (*H. N.*, pp. 20-21).

⁶⁵ J. R., *De la Foi*, in *De la sincérité envers soi-même*, Paris, Gallimard, 1943, p. 41.

⁶⁶ J. R. et Alain-Fournier, *Correspondance*, cit., vol. II, p. 247.

Apparentemente privo di diretta connessione con la nostra *Histoire*, in realtà questo indizio è prezioso come punto di partenza per una nuova spedizione in altri scritti rivieriani, alla ricerca di elementi che possano permettere di esplorare la sospetta profondità della nozione di «indifférence», con quella di «détermination» chiamata direttamente in causa proprio dal nostro testo.

Nell'agosto 1918 Rivière dava alle stampe *L'Allemand*, un curioso saggio di etnopsicologia dal sottotitolo significativo *Souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre*⁶⁷. Il saggio ha per oggetto lo studio de «l'antagonisme français-allemand», secondo l'autore basato sull'incomponibile disaccordo tra due diversi «rythmes nerveux»⁶⁸, identificabili, il primo, con il pulsare impaziente e febbrile de «la vivacité», de «l'intrépidité» e de «l'entrain»⁶⁹; il secondo, con il battere aritmico, senza intensità e senza durata dell'apatia.

Nella prima parte de *L'Allemand*⁷⁰ si sostiene la tesi che tale «grave inertie de la sensibilité» è da porre in relazione con «le défaut de réalité psychologique dont souffre l'âme allemande», in quanto:

⁶⁷ A proposito delle particolari vicende legate all'elaborazione e alla stampa del testo de *L'Allemand*, (Paris, Gallimard, 1919), cfr. *Avant-Propos de la première édition*, *ivi*, pp. 13-24. In queste pagine Rivière esamina il carattere (tutto personale) del suo nazionalismo, affermando tra l'altro: «Ceci n'est pas un jugement, une mise en accusation de l'Allemagne, du genre de celles que dressent quotidiennement nos journalistes et nos hommes d'Etat. On ne trouvera pas dans mon livre l'appareil solennel de la justice. Je n'y condamne rien; j'y déteste seulement. Mon livre n'est rien de plus que la grande détestation que mon esprit fait de l'Allemagne».

⁶⁸ *Préface pour la première réimpression*, 1924, *ivi*, pp. 7-11, p. 9.

⁶⁹ «[...] L'Allemand ne peut pas affronter le Français; il est sans armes devant lui, il n'a rien qui corresponde à ces désirs droits et perçants, à cette vivacité passionnée, à cette avide intrépidité du cœur dont son partenaire est pourvu. [...] Dès qu'il paraît à nos yeux, la réalité a toutes ses nuances. Je ne dis pas que cette promptitude soit dans tous les cas un avantage. [...] Mais enfin elle témoigne d'une vigueur générale, d'un entrain et d'une 'pleine-terre' des sentiments, auxquels l'Allemand [...] ne saurait songer à résister» (*L'Allemand*, *cit.*, pp. 31-32).

⁷⁰ Il saggio si compone infatti di due parti: nella prima (che comprende 4 capitoli), l'autore delinea «un portrait de l'Allemand», sulla base di esperienze e di ricordi personali; nella seconda, invece, Rivière intende «verificare» il suo «portrait» e «fixer l'essence du génie allemand», chiedendo per questo «tous (ses) matériaux à un Allemand» e precisamente, al filosofo Paul Natorp (*ibid.*, p. 23).

cet ensemble de goûts, d'instincts, de préférences et d'aversions, qui fait la substance de chaque âme et donne au caractère sa tournure, est en (elle) d'une indigence prodigieuse⁷¹.

Una intera costellazione lessicale si dispone quindi intorno alle idee-chiave di *assenza* e di *inesistenza* («néant intérieur» - «trou» - «vacance» - «cœur vacant» - «vide» - «vide intérieur») e a quelle di *manca* e di *insufficienza* («défaut» - «indigence» - «pauvreté intérieure»), ribadite infine dalle due immagini di chiara risonanza mistica, ma di segno tutto negativo, del «désert» e della «nuit intérieure»⁷².

Queste particolari inflessioni mistiche riecheggiano in una pagina interessante nella quale Rivière, esaminando le inevitabili ripercussioni della «insuffisante détermination psychologique» sull'intelligenza, individua il singolare principio per cui «l'indifférence du cœur entraîne chez l'Allemand [...] un affaiblissement du sens des valeurs»⁷³.

L'istinto topografico sostiene ora l'immaginazione dell'autore intento a definire questa facoltà innata che consente all'uomo di orientarsi nei vari campi dell'esperienza e della conoscenza e che pertanto rappresenta un «double» significativo del «sens de l'orientation»:

Tout esprit normal a deux versants. Ses idées se disposent sur deux pentes opposées, celle du Bien et celle du Mal, celle du Vrai et celle du Faux, celle du Beau et celle du Laid. Bien entendu, il peut y avoir des erreurs, principalement pour les idées qui naissent près de la crête; il arrive qu'on les place sur le côté qu'il ne faudrait pas, n'importe qui peut prendre le Mal pour le Bien, le Faux pour le Vrai; il y a même des gens qui intervertissent complètement ces valeurs [...] Mais enfin tous distinguent, tous démêlent, séparent, répartissent.

Chez l'Allemand seul, il semble que la ligne de partage des eaux n'existe pas. C'est un esprit plan. Les idées qui y germent ne sont pas opposées [...] entre elles ne se glisse pas ce trait sinueux qu'on voit sur les cartes, subtilement diviser les terres voisines et rejeter les ruisseaux qu'elles secrètent vers des vallées différentes. L'Allemand sait qu'il y a un Vrai et un Faux, un Bien et un Mal; mais il n'en sent pas le relief. Comme tout le monde, il rattache à ces notions les faits qu'il trouve dans son expérience, les inspirations qui lui viennent. Mais c'est à tâtons; [...]. Jamais la dis-

⁷¹ *Ibid.*, p. 58; p. 42; p. 29.

⁷² *Ibid.*, p. 32; p. 42; p. 33; p. 47; p. 30; p. 141; p. 53; p. 42; p. 29; p. 139; p. 126; p. 74.

⁷³ *Ibid.*, p. 53; p. 58.

inction ne jaillit en lui d'une source vive et naturelle; [...] rien ne l'avertit directement de la justice ou de la justesse d'une chose; il faut qu'il les détermine; son cœur, ses sens ne lui parlent pas de ça, il n'a pas de nerfs non plus pour ça ⁷⁴.

Nello spazio interiore dal rilievo deciso, i corsi d'acqua, disciplinati e quieti, non recano più traccia dell'incontenibile violenza della fonte dalla quale scaturiscono, ma seguono una linea definita, poiché è una linea *tendenziale*.

Dove limiti e confini non sono fissati è invece impossibile orizzontarsi; allora il movimento dello spirito, teso con indifferenza a raggiungere una meta incerta, rischia di trasformarsi in un moto senza fine, prigioniero di se stesso e della propria vitalità senza slanci:

Au lieu de penser les choses sous les deux catégories antithétiques de Bien et de Mal, il les pense sous la catégorie unique du *Possible*.

[...] *Son esprit glisse d'un mouvement uniforme* tout le long de l'échelle du possible, sans sentir de différences; *il arrive*, sans être accroché, retenu, averti, *à la hauteur de tout, de n'importe quoi*. [...]

l'Allemand [...] *prolonge*. Il ne sort pas de la vérité, parce qu'elle n'a pas pour lui de *limites* propres; s'il la déborde, c'est sans la voir; *au-delà comme en deçà, c'est le même paysage* pour lui; et le seul cadre qu'il touche, où il se sente enfermé, [...] *c'est encore ici celui du possible*.

Le possible est une catégorie *vertigineuse* ⁷⁵.

Non è difficile comprendere quanto questo « exemple [...] d'une pensée confuse et fléchie » ⁷⁶ arricchisca la lezione della *Histoire* secondo cui « l'espace a des formes qui ne sont pas les mêmes, suivant que l'on regarde *ici ou là* »; ad essa si connettono ora associazioni di ampiezza insospettata, e tuttavia misurabile nello scarto compreso tra i due valori estremi del « but » e del « cas », della determinazione e della contingenza.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 74-75; p. 108; p. 76.

⁷⁶ « [...] Au fond ce livre est une aventure que j'ai courue; j'y ai poussé ma chance jusqu'au bout, avec injustice, avec insolence. Il s'agissait pour moi, [...] de me conquérir. Je discernais en moi, dans mes limbes, un certain *don contemplatif*, une certaine pureté de regard, qui pouvaient peut-être, pensais-je, devenir mon originalité. Pour les mieux saisir, il me fallait un repoussoir: l'Allemand était là; je l'ai pris pour *exemple d'une pensée au contraire confuse et fléchie* » (*Préface pour la réimpression*, p. 10).

Tornando adesso al testo della *Histoire*, troviamo Noé intento nella sua « cabine aérienne » a un gioco semplice ed antico quanto il mondo:

Noé se promenait dans sa cabine aérienne; il fermait les yeux [...] *il marchait en rond, très vite*; puis tout à coup immobile, [...] il s'écoutait savoir vers quel point du ciel son visage était tourné. Un instant tout en lui s'agitait brouillé, informe. Puis, comme en une eau qui s'apaise renaît un profil troublé, ainsi *la distribution des choses* reparaisait secrètement dans son cœur. Par un *tourbillon* il se séparait du monde et s'enchantait ensuite de sentir son énorme *immobilité* se rétablir ainsi qu'une *mer solide* [...]. A aucun jeu il ne se plaisait davantage qu'à oublier ainsi par violence sa situation au milieu du monde et à la retrouver par le simple tâtonnement de son *âme savante* ⁷⁷.

Il movimento rotatorio strappa il fanciullo alla naturale posizione di equilibrio e travolge nella fluidità del vortice l'assetto stabile delle cose, che minaccia di disperdersi in una confusa agitazione. Ma nella vertigine Noé conserva la certezza di riacquistare l'equilibrio e di ritrovare inalterato l'ordine del mondo perché, mentre l'anima sembra abbandonarsi all'incoscienza degli occhi chiusi, in lei più lucida diventa la capacità discriminativa del « sens de l'orientation »:

Il déchiffrait intérieurement sa place [...] il la lisait sur un *obscur cadran* qu'il portait en lui-même. S'il allait se tromper, il sentait en lui de *longues lignes électriques* le corriger doucement et l'adresser où il fallait; elles bougeaient comme une *aiguille hésitante et infaillible*; elles oscillaient à travers lui jusqu'à l'avoir ramené là où il se trouvait vraiment ⁷⁸.

Queste immagini poetiche sono però anche fortemente allusive: per dirla con Rivière non sembra che Noé manchi « de nerfs » come « l'Allemand »! E qui il significato della sequenza narrativa legato alla dimensione sintagmatica della storia si arricchisce di risonanze particolari per il lettore che è in grado di riconoscere nell'« *âme savante* » un'entità caratterizzata dalla pienezza di quella « substance » emotiva ⁷⁹, il cui difetto altrove è causa di una nefasta indifferenza che affievolisce ogni spontaneità e ogni costanza di giudizio; l'« *âme* » di Noé, capace di « déchiffer sa place au milieu du monde » non è

⁷⁷ *H. N.*, p. 21.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ « Cet ensemble de goûts, d'instincts, de préférences et d'aversion, qui fait la substance de chaque âme (...) » (*L'Allemand, cit.*, p. 29). Cfr. *supra*, p. 10.

« une âme qui sait », ma piuttosto « une âme qui goûte »⁸⁰ e che manifesta apertamente il proprio entusiasmo e l'interna soddisfazione:

(il) *s'enchantait* [...]. Debout, *souriant de joie*, avant de rouvrir les yeux, il voyait devant lui les arceaux légers de l'Est [...]. A aucun jeu il ne se *plaisait* davantage qu'à oublier [...] sa situation au milieu du monde et à la retrouver [...]⁸¹.

Il tessuto narrativo e simbolico della *Histoire* sembra assumere sempre più decisamente la forma di una parabola da leggere in relazione al contesto intertestuale⁸² delle altre opere di Rivière ed è in tale convincimento che proseguiamo la nostra lettura:

Noé — tant la situation de sa tour dans l'univers lui devenait connue et monotone — rêvait d'être le timonier que l'on charge d'atteindre un port lointain à travers la mer informe. O volupté de tenir une direction, d'éprouver entre ses mains cette roue habile qui remue un peu, mais qu'il faut garder ferme contre toute dérive! Cap au Nord! La bourrasque tombe sur le flanc, la vague, [...] court le long du bordage, et le bateau donne de la bande. Cependant Noé, au milieu de la confusion des eaux, sent le Nord comme un chien qui renifle, et il lutte en silence de ses mains calmes, et il faut bien que la vaste carcasse suive sa frêle pensée muette. Les lames, prises de biais, giclent tout droit contre le taillemer [...]. On entend les toiles claquer brusquement; tout l'effort du vent pèse contre nous. Tant pis! [...] sous l'horizon bas et proche Noé connaît le Nord immuable et son âme lentement vainc cette matière désordonnée⁸³.

La narrazione in terza persona s'interrompe in modo improvviso a questo punto del testo e nel passaggio eccezionale dall'on al nous,

⁸⁰ Questa lettura postula un recupero del significato etimologico del termine « savant ».

⁸¹ *H. N.*, p. 21.

⁸² « [...] Pour qu'une histoire se donne à lire comme ayant expressément un sens, il faut bien qu'elle soit interprétée — d'une manière conséquente et univoque — par celui qui la raconte, ou bien qu'elle « baigne » dans un contexte qui l'investit, en quelque sorte, d'intentionnalité. [...] l'interprétation d'une histoire parabolique — et, par extension, de toute histoire qui relève de l'exemplum — est rendue possible, voire nécessaire, par les redondances internes de l'histoire et par le contexte intertextuel où l'histoire s'insère » (S. Suleiman, *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, in « Poétique », 1977, pp. 468-489; p. 480 e p. 481). Certo, la nostra *Histoire* non ha una 'intentionnalité' pedagogica o esemplare, resta però indiscutibile il suo impianto allegorico, la cui 'interpretazione' può utilmente valersi dell'inserimento nel quadro intertestuale.

⁸³ *H. N.*, p. 22.

si concreta nuovamente⁸⁴ la significativa presenza del narratore-autore: una spia testuale conforta l'ipotesi di lettura, l'identificazione tra il personaggio e l'autore sostiene il postulato di una particolare connessione tra la *Histoire* e gli altri scritti rivieriani.

In realtà, la bella e chiara allegoria della volontà ferma e del pensiero in lotta contro le minacciose potenze dell'incertezza, del disordine e della confusione, può essere considerata la prima versione, poetica e complessa di un'immagine che ritorna in forma puramente descrittiva nelle varianti de « l'immense océan de l'incertitude »⁸⁵, de « l'immense océan de l'indifférence »⁸⁶ e de « la masse indéécise du possible »⁸⁷, delineando la figura costante di quella 'hantise dell'indeterminato' che rappresenta la componente affettiva del razionalismo di Rivière.

Il significato dell'allegoria del viaggio non si esaurisce tuttavia nell'esaltazione della ragione, poiché anche il sensualismo⁸⁸ rivieriano torna qui ad aver voce in capitolo: le mani che stringono il timone de « la vaste carcasse » non sono inerti e semplici strumenti

⁸⁴ Cfr. *supra*, p. 1 e p. 244.

⁸⁵ « Chesterton comble avec de la déduction tous les endroits où la vérité se retire, voulant impressionner ainsi par la masse et la conséquence de sa machine. Moi, je n'ai parlé que là où j'apercevais de l'immense océan de l'incertitude émerger quelque vérité » (Citato da M. Turnell, *The criticism of Jacques Rivière*, in « Modern Language Review », XXXV, n° 4, (1940), pp. 470-482, p. 473).

⁸⁶ « [...] Les représentations Dada, [...], avaient un sens très clair, Elles voulaient dire: ' [...] C'est vous, public, vous, nos aînés, qui avez commencé. [...] Par votre faute tout est pareil. Nous vous défions de retrouver le moindre critérium, de prononcer sans inconséquence le moindre jugement sur les produits de votre cerveau ou de votre volonté. Bon gré, mal gré il faut que vous fassiez le plongeon avec nous, il faut que vous vous lanciez avec nous à la nage dans l'immense océan de l'indifférence. Grâce à vous la psychologie n'est plus qu'une vieille histoire '. [...] » (J. R., *Reconnaissance à Dada*, in *Nouvelles Etudes*, cit., pp. 295-310, p. 307).

⁸⁷ « A chaque tourbillon de Nijinski, au moment où il venait clore, en s'agenouillant et en croisant les mains, la boucle qu'il avait ouverte en s'élançant dans l'espace, tout mon plaisir était de revoir par la pensée la figure entière de son mouvement, vive, pure, stricte, enlevée, et comme arrachée d'un bloc, et par un coup de force à la masse indéécise du possible » (J. R., *Le sacre du printemps*, in *Nouvelles Etudes*, cit., pp. 73-97, p. 83).

⁸⁸ A proposito del « sensualismo » di Rivière, cfr. in particolare: Ch. Doelker, *Lire et dire, essai de biographie intérieure de Jacques Rivière*, Zurich, City-Druck, 1963.

della volontà e de « la frêle pensée muette », ma organi di una sensibilità attiva e partecipe, che gode nella tensione e vive l'esperienza di una nuova fonte di « volupté ».

Il viaggio di Noé non è però fine a se stesso: la sua navigazione è diretta verso « un port lointain », perché non si deve dimenticare che per Rivière « l'aventure » è un movimento orientato, che « mène » a un « but » anche quando segue l'arbitraria direzione del « cas ».

Su questo schema si modella infatti un'altra metafora rivieriana, « double » significativo del viaggio di Noé, nel quale traspare nuda e coerente la rete di fili tematici altrimenti sottesa al disegno della *Histoire*:

[...] La création ne peut se produire de l'indifférence; un esprit qui crée, c'est toujours un esprit qui préfère, qui désire, qui déteste; c'est toujours un esprit qui prend violemment parti, qui nage avec véhémence, à travers les vagues entrecroisées et le clapotement du possible, vers un rivage reconnu de loin et depuis longtemps désiré, la Terre Promise⁸⁹.

Questa metafora dell'atto creativo è anche quella di un viaggio, di una navigazione particolare, ché « l'esprit » dell'artista è qui immerso nel mare e « nage avec véhémence », per raggiungere la meta che (non a caso) rappresenta « le but d'une quête qui est aussi d'ordre spirituel »⁹⁰. Simbolo del cuore umano « en tant que siège des passions »⁹¹, il mare è difatti « il luogo » della « détermination », intesa nell'accezione di Rivière, mistico⁹² che rinnega i valori della « quiétude » perché contrari alla funzione stessa della vita:

[...] de même qu'en respirant il analyse l'air et en sépare les éléments, de même, par le simple fait d'être là, (l'être vivant) distingue et choisit, et préfère; [...] ⁹³

⁸⁹ « Extraits » dal testo di una conferenza su *Le rôle de La Nouvelle Revue Française dans le mouvement d'avant guerre*, tenuta da Rivière durante il periodo del suo internamento in Svizzera, dopo due anni di prigionia, pubblicati nel numero speciale de « La Nouvelle Revue Française » del febbraio 1975, n° 266, pp. 11-18, p. 15.

⁹⁰ *Dictionnaire des Symboles*, cit.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Lo stesso Rivière si definisce un mistico, o meglio: « un composé de deux êtres [...] l'un rationaliste et idéologue, l'autre mystique et passionné » (J. R.-Alain-Fournier, *Correspondance*, cit., vol. I, p. 185).

⁹³ J. R., *De la Foi*, in *De la sincérité envers soi-même*, cit., p. 65.

e che ama l'avventura in quanto « l'aventure, c'est ce qui advient, ... »⁹⁴

Queste considerazioni tornano in mente, rileggendo una delle più intense pagine critiche di Rivière⁹⁵, nella quale egli illustra una teoria personale della forma poetica e del contenuto dell'esperienza estetica⁹⁶, un testo che nella sua completa autonomia non tarda a rivelare una corrispondenza profonda con l'episodio dell'*Histoire* in cui il piccolo Noé, nella torre, gioca girando su se stesso:

Pour que se déclare en nous l'émotion poétique, il est indispensable que tout nous soit donné d'un seul coup, la fin est toujours au même niveau que le commencement; [...] tout est de plain-pied; tout est de même abord. Les vers forment un cercle; ils sont tournés les uns vers les autres, ils se regardent, ils nous enferment dans leur ronde. C'est qu'ils travaillent à nous désorienter sur place; ils tâchent de nous inspirer l'oubli du temps et de sa dimension. L'émotion poétique est une sorte de *tournoiement* par lequel se reforme en nous, au milieu même de la fuite des choses, une *flaque* d'éternité; l'âme se répand brusquement tout entière dans une *coupe* de mots et elle y *clapote sans courant*; elle perd pour un instant toute communication avec ce qui passe; elle se retrouve pour un instant mélangée et fondue avec cette *indifférence* divine qui dort au plus profond d'elle-même. Le poète nous fait entrer dans un *sommeil enchanté* où les *mouvements*, comme *délestés*, sont *sans direction*; et de quelque côté qu'ils s'adressent, ils ne rencontrent que la barrière égale et immobile des songes. [...] Le Symbolisme est une des formes les plus parfaites de la poésie; car justement il dispose

⁹⁴ J. R., *Le roman d'aventure*, in *Nouvelles Etudes*, cit., p. 273.

⁹⁵ Si tratta di una pagina del lungo saggio *Le roman d'aventure*, apparso ne « La Nouvelle Revue Française » nel 1913, con il quale Rivière partecipa a quei « débats sur le roman (qui) étaient devenus par excellence le terrain de la recherche en littérature ». (M. Raymond, *L'exemple de Strawinski et l'esthétique de Jacques Rivière*, in *op. cit.*, pp. 133-192, p. 160).

⁹⁶ Sottolineando il carattere soggettivo di tale concezione, non intendiamo però ignorarne quello « oggettivo » e persino profetico, che meglio risalta nella definizione più concisa, contenuta nel testo di una conferenza su *Rimbaud et Laforgue*, tenuta da Rivière al Vieux-Colombier il 6 dicembre 1913, in cui « nous ... lisons une définition formaliste de la poésie comme « système fermé » (définition moins courante alors que de nos jours!) » (R. Lefèvre, introduzione al testo della conferenza, in J. R., *Rimbaud, dossier 1905-1925*, présenté, établi et annoté par Roger Lefèvre, Paris, Gallimard, 1977, p. 61). Ecco il testo in questione: « [...] On pourrait presque dire qu'il y a poésie toutes les fois et seulement lorsqu'un sentiment ou une idée sont pris dans un système fermé, dans un ensemble de mots qui existent simultanément, qui se rattrapent, se balancent et forment une boucle » (*ibid.*, p. 68).

le poème comme un lit bien horizontal et bien uni, où l'âme n'a plus qu'à se laisser glisser et où rien n'arrête la lenteur de son remous et de son tourbillon⁹⁷.

L'immagine di Noé che ad occhi chiusi « par un tourbillon [...] se sépar(e) du monde », perdendo ogni contatto con la realtà travolta nella fluidità del vortice, è dunque una versione particolare di un « mythos » rivieriano, il cui « logos latente »⁹⁸ riveste nel nuovo contesto più complesse tonalità affettive. Nell'esperienza poetica lo spirito si abbandona all'incoscienza di un sonno — simile all'immersione in un oceano assai diverso dalla « mer solide », ridotto alle paradossali dimensioni d'« une coupe » e quieto nella torbida inerzia d'« une flaque » — durante il quale, senza peso, torna in un mondo dove non ci si può orientare. Prigioniero della « ronde » dei versi, lo spirito del lettore perde infatti un particolare senso dell'equilibrio che potremmo definire, con Georges Poulet, la coscienza della « centralité du moment de l'existence »⁹⁹ o, con lo stesso Rivière, « le sens de la réalité et de la vie »¹⁰⁰.

Nell'incoscienza stato di torpore evocato dall'immagine del « lit bien horizontal et bien uni », come seguendo le volute di una spi-

⁹⁷ J. R., *Le Roman d'aventure*, cit., pp. 276-277.

⁹⁸ « [...] ogni mythos comporta un logos latente, che esige di essere esibito » (P. Ricoeur, *Della interpretazione, Saggio su Freud*, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 31).

⁹⁹ « [...] Entre la subjectivité-centre et l'objectivité-périphérie n'y-a-t-il pas moyen d'établir une relation non plus théorique mais pratique? N'y a-t-il pas moyen de trouver l'exemple d'une vie qui se présente comme un développement ordonné et harmonieux entre les deux extrêmes? Cet exemple est celui de Goethe. ' Chaque instant de son existence, dit Gundolf possédait la faculté de servir de centre et de pivot à la totalité de son existence '. [...] Il n'y a pas de remarque plus juste [...]. La centralité du moment de l'existence a donc chez Goethe, [...] une capacité d'extension incomparable. C'est comme si, au point médian des choses, surgissait à chaque fois une force si véhémente qu'elle en arrivait, dans sa violence agressive à menacer le monde et les dieux ». (G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, cit., p. 194).

¹⁰⁰ Cfr. J. R., *Carnets (1914-1917)*, Paris, Fayard, 1974, p. 31 (Ricordando che per Rivière « l'aventure, c'est ce qui advient », è particolarmente interessante notare che egli parla qui del « détraquement du sens de la réalité » come di un'« espèce de parallélisme (de) l'esprit par rapport aux événements »). Cfr. inoltre J.R.-A. Artaud, *Correspondance*, in A. Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, vol. I, p. 54: « ... je réagis toujours, pour mon compte, dans le sens de la vie ».

rare, lo spirito ritorna in un luogo fuori del tempo, posto « al di qua » delle cose, che si disperdono — (« au milieu même de la fuite des choses une flaque d'éternité ») — perché il movimento centripeto e coesivo non è pensabile in mancanza del centro. Nessuna forza sembra più assicurare la coesione della realtà quando l'anima acquista una singolare facoltà di espansione — (« l'âme se répand brusquement ») — e si abbandona al languido movimento che « la barrière égale et immobile des songes » circoscrive senza arrestare, ignorando nella sua « indifférence » quella tensione che permette a Noé, tornato immobile, di ritrovare « sa place au milieu du monde » e intatta intorno a sé « la distribution des choses ».

Spezzando qui il filo delle associazioni che s'intreccia alla trama della nostra *Histoire* incompiuta completiamo ora la lettura del testo.

Nello spazio circoscritto della casa, Noé « ne pouvait employer qu'à une besogne rêvée son sens de l'orientation »¹⁰¹; e tuttavia l'episodio del sogno — quello del timoniere in navigazione verso mete lontane — resta isolato, poiché una nuova e decisiva esperienza attende il nostro protagonista a coronamento della sua singolare iniziazione e del progressivo sviluppo del suo talento innato:

Peu à peu autour de Noé le paysage s'agrandit, se prolongea mystérieusement. Non seulement il sut où il étaient le Nord et l'Est et l'Ouest et le Sud, mais encore il les vit¹⁰².

L'improvviso, inspiegabile e gratuito apparire della visione, che però è anche frutto dell'attenzione esclusiva e di una costante disciplina¹⁰³, traspone nella dimensione poetica aspetti caratteristici dell'esperienza mistica:

D'abord vaguement [...] Mais à mesure que Noé tendait son âme vers elle, l'apparition se précisait, se ramassait; elle prenait une sorte de violence concentrée, de précision obscure et terrible. A la fin ce fut une commotion dans son cœur, une reconnaissance brusque et informelle. S'il se mettait à l'une ou à l'autre des petites fenêtres du pigeonnier, quelque chose en lui sourdement éclatait, pareil aux explosions des songes. D'un seul coup,

¹⁰¹ H. N., p. 23.

¹⁰² *Ibid.*, p. 25.

¹⁰³ « Mais, s'il ne pouvait employer qu'à une besogne rêvée son sens de l'orientation, pourtant la nuit lui permettait de l'exercer avec plus d'ignorance, de hasard et de joie que le jour » (*ibid.*, p. 23).

entier, massif, mais défini comme un visage, l'Occident ou le sombre Septentrion *était présent* devant lui. Comme un devin qui ne sait rien dire, *il voyait* ¹⁰⁴.

L'immaginazione che non divaga, tesa e orientata, è una forma di esplorazione generatrice d'immagini in cui si trasformano i dati della geografia positiva:

Mer d'Irlande, tumultueuse sous ses brumes, avec une voix étouffée comme les cavernes où retentissent ses basses lames, avec des déesses vêtues d'algues qui nagent sous ses roches grises, ou parfois étendues aux rivages, pleurent à sentir leur corps touché par l'écharpe des pluies [...] ¹⁰⁵.

Ma la « voyance » di Noé non si spinge verso le regioni dello sconosciuto e dell'illimitato: il suo sguardo si arresta ai limiti del mondo già esplorato, passando dalla « tumultueuse Mer d'Irlande » all'Africa « baigneuse au large dos, sombre comme l'olive » ¹⁰⁶ e all'« immense désert de l'Océan », costellato « d'îles [...] posées sur les flots comme des diadèmes » ¹⁰⁷. Così, muovendosi dalla finestra esposta verso

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁶ « Mais si Noé s'approchait de la fenêtre du Sud, il voyait s'avancer à sa rencontre les régions brillantes caressées par le vent séduisant et argenté qui monte des Tropiques. Les feuilles plates dans l'air chaud s'agitent avec des reflets. Les orages roulent avec facilité le long des côtes comme des navires parmi la houle tiède des détroits. L'homme assis sous les palmes, auprès de la mer, lève le bras et la brise est devenue si confuse qu'il la sent clapoter mollement autour de ses mains comme autour d'une bouée. L'après-midi étale tourne sur elle-même avec un lent remous. Et le courrier des Îles, avec un bref appel, longeant des rives basses et vertes comme les berges d'un étang, entre au port de Madère qui est un pavillon blanc sur les eaux. Afrique, grand herbage où serpente ensevelie une file de porteurs noirs! *Afrique, baigneuse au large dos, sombre comme l'olive*, à moitié descendue dans les eaux lourdes et peuplées d'un fleuve énorme! [...] » (*H. N.*, pp. 26-27).

¹⁰⁷ « Puis se déplaçant dans sa tour vers l'Ouest, Noé laissait son regard tourner sur le monde comme le rayon d'un phare et balayer l'immense désert de l'Océan. Des îles s'éclairaient au passage, posées sur les flots comme des diadèmes, avec des nuages accrochés à leurs pointes comme des banderoles et le soleil du soir au bout, laissant tomber sur la mer et sur une pirogue de noirs paquets d'argent. D'autres fumaient dans l'azur ainsi que des chaumières. Des criques s'ouvraient où les courants s'arrondissaient comme des serpents bleus et dans le silence bruissaient sur les récifs avec un gazouillis de ruisseaux. Des plages filaient doucement avec leurs arbres et les sombres forêts dérivait au ras des eaux » (*ibid.*, p. 27).

Nord a quella del Sud e spostandosi ad Ovest prima di volgersi ad Oriente ¹⁰⁸, nella torre idealmente egli iscrive una croce, il simbolo privilegiato del destino umano ¹⁰⁹. Si comprende allora l'improvviso cambiamento di 'qualità' della visione scorta dalla finestra aperta verso Est:

Enfin Noé, comme un arabe, se tournait vers l'Orient d'où l'homme est descendu. Par la petite fenêtre *il ne voyait que le toit de la maison*, puis la charmille, puis la campagne plate, coupée de haies, sillonnée de chemins ¹¹⁰.

Nella profondità di un paesaggio reale lo spazio vissuto è ritrovato al risveglio improvviso dalla contemplazione, che significativamente coincide con lo scandire delle ore:

Un homme dans une vigne, portant dans le dos une grande boîte verte arrosait les feuilles de sulfate. Rien de caché, rien qui pût échapper au regard. Mais, tout à coup, derrière lui, montant au pas de son cheval le raidillon de l'Eglise, du fond de sa voiture le boulanger lançait son triste appel de corne. Et c'était dix heures du matin qui monstrueusement arrivait du fond du monde ¹¹¹.

Il tempo, misura costante in spazi diversi dove in fondo si perpetua la stessa, comune realtà umana:

Et cette heure qui montait claire, blanche et morne sur l'horizon, elle avait passé sur des campagnes où le temps était bas et chargé, sur des villes où les hommes s'assemblaient sur les places et regardaient en l'air, croyant qu'il allait y avoir une éclipse; et des ouvriers étaient sortis d'un puits de mine juste pour sentir peser son passage; et il y avait un enfant qui venait de se baigner et qui l'avait vue de dessous l'arche d'un pont. Et plus loin encore dans une grande plaine arrosée par le Danube, des moissonneurs s'étaient arrêtés de travailler et avaient pensé confusément à des présages ¹¹².

Il momento vissuto da Noé, mitico rappresentante dell'umanità,

¹⁰⁸ « [...] le sombre Septentrion était présent devant lui [...]. Mais si Noé s'approchait de la fenêtre du Sud, [...]. Puis se déplaçant dans sa tour vers l'Est, [...]. Enfin Noé [...] se tournait vers l'Orient [...] » (*ibid.*, pp. 26-27).

¹⁰⁹ Cfr. *Dictionnaire des symboles*, cit.: « [...] les deux axes croisés en forme de croix constituent avec l'axe zénith-nadir la sphère totale de l'espace cosmique et symboliquement de la destinée humaine ».

¹¹⁰ *H. N.*, p. 27.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹¹² *Ibid.*

non si perde nella durata irreversibile del tempo, ma idealmente ne risale il corso fino alla fonte imperturbabile:

Et enfin il y avait là-bas un ravin absolument désert où sa face s'était d'abord reflétée comme en un miroir de plomb. C'est l'Asie, où elle est née. L'Asie délaissée par les eaux, pareille aux montagnes de la nuit que l'on sent peser sur son sommeil, pareille à une aigle qui plane et à un troupeau sur une plate-forme de rochers et à un orage qui se trâne sur les arbres et au silence intérieur qui précède les mauvaises pensées ¹¹³.

L'immagine biblica del rifluire delle acque si rispecchia in quella dell'«Asie délaissée par les eaux», dominando la parte finale della narrazione che, curiosamente, ha preso le mosse dalla singolare formula di apertura «Si l'on vient de l'Est [...]».

Un ideale ritorno al punto di partenza sembra dunque chiudere come su se stesso questo testo 'aperto', la prima ed unica parte d'«une malheureuse histoire» che l'autore giudicò «impublishable» perché, contro le sue intenzioni «elle se trouv(a) être un poème» ¹¹⁴. Chi ha letto queste pagine, tra le più belle di Rivière, rifiuta tuttavia di accettare tale severo giudizio, in cui, per di più, sembra come di cogliere un'eco di quello espresso da Voltaire quando chiedeva:

«Qu'est-ce qu'un poème en prose, sinon un aveu d'impuisance?» ¹¹⁵.

Rosa Maria Losito

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Cfr. *supra* p. 1 e la nota n° 1.

¹¹⁵ Citato da B. Johnson, *Quelques conséquences de la différence anatomiques des textes. Pour une théorie du poème en prose*, in «Poétique», 1976 (28), p. 450.

PROLIFERAZIONE LINGUISTICA E METAFORA SOCIALE
(A PROPOSITO DI «ROL DE CORNUDOS»
DI CAMILO JOSE CELA)

1. Camilo José Cella è uno degli scrittori contemporanei spagnoli che con particolare intensità si è posto il problema della creatività della lingua. Fin dal suo esordio letterario (*La familia de Pascual Duarte*, 1942), e con speciale accentuazione a partire dagli anni '50, ha lavorato insistentemente lungo un elaboratissimo itinerario di scelte lessicali, sintattiche, stilistiche. Nella narrativa (romanzi e racconti), nei numerosi libri di viaggi, negli articoli e nelle pagine di saggistica, l'attenzione per la lingua ha costituito uno dei nuclei problematici centrali, su cui si è incentrato il suo interesse artistico-estetico e filologico.

Costante preoccupazione di Cella è stata quella, in particolare, di rinnovare la lingua letteraria, inserendovi voci, espressioni, costrutti presi dalla lingua parlata: «... me plantée, con plena conciencia de lo que intentaba, mi propósito de conseguir un castellano de raíz popular que, apoyándose en la lengua hablada y no en la escrita, pudiera servir de herramienta a mis fines»¹. Derivano da questa consapevole scelta metodologica il tono di «colloquialità» della sua prosa e i tratti reiterativi delle sue costruzioni sintattiche, anche se calibratissime strutture parallelistiche, oppositive, ecc. segnalano in Cella un trattamento elaborato della lingua, nonché una raffinata coscienza di «hablista».

Sara Suárez², studiando l'evoluzione del lessico e dello stile di Cella, individua tre fasi della sua ricerca linguistico-letteraria. Con approssimativo riferimento alla periodizzazione della storia della

¹ Cfr. *Nota sobre la herramienta literaria* (1960), prologo a *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Madrid, 1944, p. 357.

² *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid, Alfaguara, 1969.

letteratura, le chiama fasi pre-classica (arcaizzante), classica (dominio perfetto della lingua) e barocca (virtuosismo e manierismo)³. Le prime due fasi comprendono approssimativamente il primo decennio di attività dello scrittore: le opere più significative sono, rispettivamente, *La familia de Pascual Duarte* e *La colmena*, 1951. La fase barocca, annunciata da *El gallego y su cuadrilla*, 1949 (in cui compaiono i primi *Apuntes carpetovetónicos*), tende ad affermarsi negli anni successivi e caratterizzerà complessivamente l'attività di Cela fino ad oggi. In questo periodo la sua prosa diventa «eccentrica»: si sviluppa su complicate costruzioni sintattiche; vi predominano l'accumulazione lessicale, la fioritura sinonimica; si dilatano i dettagli e gli incisi; nascono comparazioni stravaganti, virtuosismi fonici (allitterazioni, paronomasie, ecc.); prende corpo il ritratto grottesco: lo stile di Cela, insomma, obbedisce a quella che Sara Suárez chiama una *estética deformante*⁴. Con gli *Apuntes* e con libri successivi, come *Historias de España, I. Los ciegos. Los tontos* (1965); *Historias de España, II. La familia del héroe* (1965), *El ciudadano Iscariote Reclús* (1965), *Tobogán de hambrientos* (1962), ecc., in effetti, Cela si colloca su linee diacroniche che da Quevedo arrivano a Valle-Inclán (in letteratura) e da Goya risalgono a Regoyos o a Zuloaga (in pittura)⁵.

La perdita del centro non è solo presente sul piano stilistico, ma anche sul piano dei contenuti e delle strutture. Sul piano dei contenuti, Cela mira alla rappresentazione, tra l'ironico e il grottesco, di tipi e di figure della emarginazione sociale o di particolari ambienti: i ciechi, i tonti, ma anche le prostitute (*Izas, rabizas y colipoterras*, 1964), a cui si aggiungono, tra gli altri, i «cornuti», come vedremo fra breve; oppure tende alla descrizione di mondi sconcer-

³ Sono distinzioni di massima, relative a tendenze dominanti. La stessa autrice osserva che sono «fases difíciles de deslindar, por no decir imposibles, que se interfieren y mezclan, y que, incluso, concurren en una misma obra más de una vez, porque el paso a una nueva fase no invalida de ningún modo los métodos adquiridos en las anteriores, sino que los incorpora y absorbe» (Suárez, cit. p. 11).

⁴ Suárez, cit. p. 17.

⁵ Sull'importanza della pittura (in particolare del ritratto) e della fotografia in Cela, cfr. A. Zamora Vicente, *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor)*. Madrid, Gredos, 1962, *passim*.

tanti e criptici, intrisi di sapienza cabalistica e di cultura eterogenea e misteriosa (*Gavilla de fábulas sin amor*, 1962; *El solitario*, 1966). Sul piano della struttura, le opere di Cela tendono a ridurre progressivamente la «fabula» e ad aggrovigliarsi in una impressionante prolificità lessicale e metalinguistica (*Los viejos amigos*, 1960). Come osserva Sara Suárez, nelle opere di Cela appartenenti alla terza fase «no hay narraciones lineales (...) sino abigarrados y punzantes comentarios en torno a unas figuras o unos acontecimientos deformados, en los que interesa el chispazo, el aguafuerte, la anécdota pasajera o el retrato abocetado en parchazos multicolores, pero no un argumento encadenado y resuelto por los métodos tradicionales»⁶: è una tecnica, del resto, già annunciata dagli *Apuntes*⁷.

L'attenzione di Cela ai problemi della lingua, comune e letteraria, nasce da una continua ricerca empirica, sia linguistica sia filologica. È un interesse persistente che si manifesta in Cela fin dall'inizio della sua attività di scrittore, molto prima, quindi, del suo ingresso nella Real Academia de la Lengua (1957).

Caratteristici di Cela, in questo senso, sono i «vagabondaggi linguistici»⁸. Si tratta di viaggi che compie periodicamente e sistematicamente in tutte le zone della Spagna, durante i quali si preoccupa di annotare tutto ciò che legge o sente: è una curiosità inesauribile in cui si combinano lo scrupolo notarile e il fascino della scoperta archeologica. Infatti, per un verso la sua attenzione si rivolge anche ai minuti dettagli di grafia, alla esatta definizione di un termine, alle sue accezioni e particolarità di uso (locali, dialettali); per altro verso, si sforza di resuscitare dalla dimenticanza parole disusate, proverbi, modi di dire, ecc. magari sotterrati in documenti ufficiali oppure nei dialetti, nei gerghi, nei linguaggi speciali dei più lontani paesi della Spagna⁹.

I suoi libri, specialmente quelli di viaggi (dal *Viaje a la Alcarria*, 1948 a *Viaje al Pirineo de Lérida*, 1964, ecc.), sono frequentemente

⁶ Suárez, cit. p. 20.

⁷ Di essi Cela dà questa definizione: «Bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado de un tipo o un trozo de vida peculiares de un determinado mundo» (*Relativa teoría del carpetovenismo* (1963), prologo a *El Gallego y su cuadrilla*, 1949, p. 231).

⁸ L'espressione è di Zamora Vicente, cit. *passim*.

⁹ Suárez, cit. *passim*, in particolare, p. 24.

costellati di notazioni, avvertenze, spiegazioni linguistico-filologiche. In genere, i suoi «escarceos» linguistici riguardano problemi di etimologia, di varianti, di significati, di relazioni sinonimiche, ecc. di determinate voci.

Gli ingenti materiali linguistici raccolti da Cela hanno preso, specie da alcuni anni, la forma del dizionario. Penso, per esempio, al *Diccionario secreto*, I-II, 1971, in cui sono raccolte moltissime voci, di origine sia popolare sia letteraria, appartenenti al campo semantico dell'erotismo. Questi materiali confluiscono poi nei suoi libri di invenzione, con una prodigalità e una incontinenza senza limiti: «Después de recogido [todo lo que afecta a la lengua] parece que no se siente con valor para seleccionar vocablos, sino que, como un padre incapaz de elegir entre varios hijos, nos los ofrece todos, exhaustivamente (aunque, eso sí, barajados con deliciosa habilidad) transformando sus últimos libros en auténticos testamentos lingüísticos del español actual»¹⁰.

2. Dalla confluenza di questi elementi (voracità lessicale, predominio di tipi e figure curiosi o marginali, particolarità di struttura, vocazione linguistico-filologica, vena beffarda e grottesca, ecc.) nasce una delle opere più recenti e singolari di Cela, e forse unica nella stessa bibliografia spagnola: *Rol de cornudos* (Madrid, Noguer, 1976).

Il libro è costituito da: una dedica, un *Prooemium Galeatum*, una breve documentazione erudita sul termine cornuto, una poesia di Juan del Encina (che ha per tema, naturalmente, i cornuti), quindi una lunghissima enumerazione (sotto forma di dizionario) della eteroclitica «fauna» degli uomini vittime della «inestabilidad sentimental de sus esposas».

I primi due testi — scritti con un tono tra l'ironico e il beffardo — esibiscono i trucchi retorici messi in opera dall'autore. In particolare, le citazioni di appoggio alle sue argomentazioni si fondano, mescolandosi, su due livelli: uno della realtà e l'altro dell'invenzione.

A) *Dedica*. Il libro ha una doppia dedica alla «memoria»: da un lato a Charles Fourier («tratadista que clasificó los cornudos de su tiempo») cioè all'utopista politico realmente vissuto (1772-1835),

¹⁰ Suárez, cit. p. 29.

e dall'altro lato a Estanislao de la Sagra y Mascaraque (detto «pijo péndulo») che non classificò cornuti, ma era «amico» dell'autore e visse dal 1918 al 1976 (la data della sua morte coincide con quella di uscita del libro). L'abbinamento dei due nomi nasce dalla beffarda considerazione che «ambas sucesivas esposas tanto y tan honesto solaz proporcionaron a mis carnes y a mi espíritu gracias a lo mucho y bien que cornificaron en vida a su difunto». Sono qui operanti, come si vede, lo spostamento dei piani della realtà, il gioco allusivo del linguaggio, il tono ironico. Non solo il soprannome dell'amico («pijo péndulo») è allusione alle sue scarse capacità amatorie (probabile giustificazione delle corna), ma c'è anche una indiretta allusione alla disattenzione di Fourier (utopista, filosofo), il quale, studiando i cornuti e classificandoli, non si avvedeva che lo era egli stesso. L'informazione che Cela cornificava l'amico e il filosofo è collocata su due livelli: l'uno della realtà (congruenza temporale, connotata anche da «carnes»), l'altro della finzione (piacere intellettuale derivato dalla conoscenza delle corna di Fourier, connotato da «espíritu»). Questa duplice informazione, nella sua valenza allusiva, apre la strada al possibile inserimento dello stesso autore, in prima persona, in quel mondo di cornuti di cui sta parlando. È un ironico e malizioso autosmascheramento. Infatti, Fourier è ormai un «testo» (secondo Barthes il testo della «felicità erotica»¹¹), mentre Estanislao de la Sagra y Mascaraque è la «realtà»: finzione e realtà tendono a unirsi nel nome dell'autore (di Cela), il quale è insieme persona reale e «testo» (classificatore di cornuti).

Coinvolgendosi in prima persona, Cela pone ironicamente l'accento su una condizione di universale «cornudaje», nella duplicità della sua manifestazione: il cornuto è una persona reale e contemporaneamente vive nella rappresentazione letteraria (è anzi un tipo della letteratura di invenzione colta, erotica o semplicemente pornografica). A questa duplicità come totalità allude anche il cognome di don Estanislao: che è «sagra» (che si può interpretare come contrazione di «sagrado»: il cornuto, infatti, è vittima di una infedele) e «mascaraque»: riferimento alla peculiare duplicità che le corna introducono sul viso, come maschera metaforica.

¹¹ Cfr. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971, pp. 81-124. Cfr. anche O. Lottini, *Sade, Fourier, Loyola interpretati da Barthes*, in «Filosofia e società», 3 (1972), pp. 539-547.

B) *Prooemium*. Il registro ironico (della realtà e dell'invenzione) continua con il *Prooemium Galeatum*. In questo caso, Cela, per appoggiare in forma di citazione le proprie argomentazioni, ricorre a nomi di personaggi noti (Senòcrate, Senòfane, Seneca, Paracelso, Giandomenico Romagnosi). Questo registro divarica l'intenzione di Cela e l'annulla. Dichiarata, infatti, che la sua opera non è un vero e proprio libro (e comunque non un libro di invenzione), ma un insieme di schede erudite sul tema dei cornuti: « No se trata de un libro sino de una suma de papeletas eruditas coleccionadas con el sólo propósito de facilitar una herramienta al sabio que la hubiere menester ». Questa dichiarazione di umiltà è un trucco. La funzione di servizio delle « papeletas » (strumenti di lavoro per lo studioso) è smentita palesemente nella stessa prefazione, perché c'è solo la forma della citazione dotta ed esatta, ma non la sostanza, dato che si alterano e manipolano le idee degli autori citati.

Il registro ironico è presente anche su un altro piano. Il *Prooemium* è detto « Galeatum »: cioè difensivo e polemico. Ma si può anche interpretare come anagramma del termine latino « galateum », cioè di buone maniere, subito messe in discussione e smentite, quando l'autore offre il « trabajito » al « paciente y cornudo lector ».

Cela affronta, nel *Prooemium*, il problema della causa e dell'origine delle corna, nonché della loro funzione. Qui mira a deludere l'aspettativa del lettore, producendo una forma di straniamento: sposta la causa delle corna dal sesso al pensiero, e, implicitamente, vi elimina la donna, la cui infedeltà diventa così puramente secondaria. Ciò che conta è il pensiero dell'uomo: pensare le corna, infatti, significa avere le corna: « al hombre le florecen los cuernos cuando comete el pecado de pensar ». Per cui la ricetta è: « no pienses y no serás cornudo ». Le corna, dunque, come pensiero metonimico: « los pensamientos solidifican su substancia en forma de cuerno al salir de la cabeza y entrar en contacto con los espíritus que flotan en el éter » (questa opinione di Cela sarebbe confortata, secondo lui, dal Lothus-Matra, libro sacro dei sidonii).

Se vogliamo portare alle estreme conseguenze il ragionamento di Cela, da queste parole discende che, poiché il pensare è intrinseco all'uomo, lo è anche l'essere cornuto. Ecco perché Cela, facendo di necessità virtù, finisce con l'attribuire alle corna una funzione medicamentosa e benefica. Confortato dal parere di Paracelso, osserva che le corna producono antidoti per lottare contro i disturbi

del carattere e della memoria, contro l'amnesia topografica, le anomalie del comportamento e la mancanza di coordinazione delle idee, « ya que proceden a modo de pararrayos que desvía la chispa a los abismos ».

Ma la frenesia citatoria di Cela non si ferma qui. Sempre mimando l'argomentazione scientifica e il ricorso alle fonti autorevoli, produce altre testimonianze di appoggio. L'operazione di Cela consiste ora nel mascherare e nobilitare il luogo comune sull'esistenza dei cornuti e sulle loro caratteristiche (l'episteme popolare), con la citazione dotta. In sintesi, rendere plausibile il « già saputo ». E cioè: a) ogni mammifero superiore è cornuto (assioma di Jakubowski); b) le corna sono mutevoli come le nubi e non ne esistono due uguali (teoria di Senòcrate); c) un dio unico — che regge tutto l'universo — dispensa corna con prodigalità infinita (spiegazione di Senòfane); d) le specie di cornuti sono tante quanti sono gli uomini (ipotesi di Romagnosi).

Di fronte a questa universalità (biologica, culturale, divina), Cela ritaglia *pro domo sua* uno spazio di intervento. Se classificare la totalità è pressoché impossibile, si tratta allora di rendere operativa e fattibile una impresa altrimenti disperata; cioè: individuare le « classi » e gli « archetipi » dei cornuti (« sí admito que son varias sus clases y diversos sus arquetípicos especímenes ») e di questi fare un « primer recuento »: è il suo dizionario.

Come si vede, caratteristica del libro è l'ironia erudita. Cela gioca abilmente i registri retorici e mette fuori pista con inganno esplicito. Si muove lungo linee strategiche di manipolazione del lettore, di cui mira a modificare la competenza modale (il sapere), ma fondandosi sulla sua complicità (sottintesi e implicazioni). Colloca, inoltre, il suo testo in uno spazio di marginalità e nell'intersezione di linguaggi impossibili, tra l'improbabile sapienza scientifica e la citazione di autorità, tra la seriosità e l'aleatorietà fantastica, tra l'ovvietà del luogo comune e la denominazione esatta.

La leggerezza *nonchalante* su cui si snoda il gioco di Cela nasconde, infine, una sottile operazione trasgressiva. Si è detto che Cela, nelle sue opere, non affronta temi sociali, politici, ecc. direttamente, ma indirettamente: la sua ironia (e la sua critica) è sempre linguistica¹². In questo caso, se il cornuto esiste in quanto una

¹² Suárez, cit. p. 35.

norma è stata violata (il contratto matrimoniale), il libro sui cornuti non poteva nascere che da una violazione delle norme; la retorica della dedica, la serietà della prefazione, l'esattezza della citazione. In breve, la trasgressione linguistica è, in primo luogo, manipolazione dei prolegomeni all'argomento: gli uni e l'altro non sono affrontati con la franca ammissione dell'invenzione, ma con la pretensiosità dei trattati, per esempio sessuologici, la cui esattezza (alla Linneo) è violata, nelle stesse premesse, con le manipolazioni delle codificazioni retoriche e strutturali.

3. C) *Le fonti*. Nel *Prooemium*, dunque, la mimesi dell'erudizione è sottoposta a un trattamento ironico e sostanzialmente viene elusa. Tuttavia, prima di presentarci il suo dizionario dei cornuti, Cela intercala un'altra documentazione erudita, sempre relativa al cornuto (epoca dell'apparizione del termine nella codificazione legislativa, etimologia, valore metaforico). Instaura così un diverso rapporto tra esattezza erudita e invenzione letteraria.

Il suo scopo è quello di circoscrivere un profilo tipo del cornuto, proveniente dalla psicologia collettiva e dal sapere codificato. Le fonti della sua documentazione non sono letterarie, ma lessicografiche (dizionari) e legislative (*Fueros*). Le prime sono: S. de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), R. A. E., *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), J. Corominas, *Diccionario crítico-etimológico* (1954-1957); una sola fonte è moderna, le altre sono antiche. Quelle legislative, tutte antiche, sono costituite, invece, da: *Fuero de Zorita de los Canes* (1180), *Fuero de Cuenca* (1189), *Fuero de Madrid* (1202)¹³.

Sono testi che comportano istituzionalmente la registrazione di eventi già consolidati, di idee ricevute, di luoghi comuni; essi forniscono risposte, sotto forma di asserzioni e di norme: in questo senso, implicano conservazione e tradizione¹⁴.

¹³ Questi *Fueros* sono citati anche in Cela, *Diccionario secreto*, cit. p. 540.

¹⁴ Per una analisi semiotica e linguistica dei dizionari, cfr., tra l'altro, J. e C. Dubois, *Introduction à la lexicographie: le dictionnaire*, Paris, Larousse, 1971; J. Rey-Debove, *Étude sémiotique et linguistique des dictionnaires français contemporains*, Mouton, 1971.

Al contrario, il testo letterario comporta una diversa forma di comunicazione: in genere, implica innovazione e creazione. In effetti, è quest'ultimo il livello sostanziale del « dizionario » di Cela, che è tale solo nella forma (parola esponente, carattere discontinuo della scrittura, ecc.), mentre il contenuto delle definizioni si iscrive in un articolato processo di creatività e di invenzione, che segmenta arbitrariamente il rapporto segno/cosa, senza le costrizioni della istituzionalizzazione ideologica.

Il senso profondo di questa documentazione erudita (del resto parziale e frammentaria) è in funzione dell'esibizione indiretta dell'io dell'autore e della sua opera. La quale conserva le caratteristiche e i procedimenti tecnici dei dizionari, ma minandoli dall'interno, perché, più che totalizzare un sapere dato, crea un sapere altro, nella singolarità e nella originale specificità dell'invenzione letteraria. Si ripete, in forma diversa, la dialettica (già vista) tra l'esattezza erudita (come ripetitività, stereotipia, ecc.) e l'innovazione linguistica, come varietà e proliferazione lessicale. Del resto, non è casuale che, nel dizionario, le fonti principali per le definizioni delle varie specie di cornuti sono letterarie, come vedremo più avanti.

4. C'è il rapporto, dunque, tra ripetitività e invenzione, come cartina di tornasole della distanza tra l'erudizione e il testo letterario. Nell'intersezione di questa funzionalità risiede il senso della bibliografia a cui Cela affida il compito di testimoniare le caratteristiche dei cornuti.

Vediamo, in primo luogo, le citazioni dai testi legislativi¹⁵. In essi, come si accennava, il tasso di ripetizione è elevato (fatti salvi problemi propriamente linguistici che, nell'attuale ottica, non prendo in esame). Si tratta della codificazione legislativa del termine cornuto (considerato parola offensiva e tale da comportare una ammenda per chi la profferiva) in una scrittura ripetitiva e ridondante che abbraccia il campo sinonimico sia dell'insulto che dell'ammenda: « Tod aquel que algun omne dixiere o llamare malato, o cornudo, o fodido, o fijo de fodido, peche ii marauedis... » (*Zorita de los Canes*);

¹⁵ Lascio qui da parte qualunque controllo di carattere filologico, sulle citazioni e sui testi antichi. Mi interessa esclusivamente la funzione che i passi in spagnolo arcaico hanno, nell'economia del testo attuale.

« Qual quiere que a otro dixere malato o cornudo o fodido o fi de fodido, peche dos mr. si fuere prouado...» (*Cuenca*), « Toto homine qui a uezino uel a filio de uezino (...) dixierit alguno de nomines uedados « fudid in culo » aut « filio de fudid in culo » aut « cornudo » (...) pectet medio morabetino...» (*Madrid*). In altra prospettiva, si potrebbe rilevare, come fatto storico, l'anzianità della presenza del termine cornuto, come offesa, nei *Fueros*; ma ciò che conta, sul filo del nostro discorso, è la ridondanza concettuale e la fissità normativa delle caratteristiche che presentano i tre testi.

Anche nel caso dei dizionari risalta la dimensione invariante e stereotipata (nella evoluzione dal '600 ai giorni nostri) degli enunciati prodotti. La funzione è data dalla loro stessa « presenza » che diventa verità in sé. Cela non vi interviene, infatti, con giudizi interpretativi, con analisi dei procedimenti tecnici di comparazione dei testi o con riferimenti alle caratteristiche generali del discorso lessicografico, ecc.; si limita a giustapporre definizioni come semplici elementi di informazione, nella loro dinamica puramente strumentale: sono la testimonianza di una saldezza semantica, che sussiste nel tempo.

Le definizioni sono le seguenti: Covarrubias: « Cornudo es el marido cuya muger le haze trayción juntándose con otro y cometiendo adulterio »; Correas: « Así llaman al ke konsiente ke su muxer trate con otro, i aunke no lo sepa »; *Academia*: « Dicese del marido cuya muger le ha faltado a la fidelidad conyugal »; *Autoridades*: « Metaphoricamente se le dá este nombre al marido à quien su muger ofende ».

Sono definizioni, come si vede, che costituiscono un insieme di asserzioni sull'uomo e la donna di valore generale, fondate su un sapere ripetuto (luogo comune e idee ricevute), sia pure con presenza di modalità socioculturali. Si noti, infatti, il riferimento alla « trayción » (Covarrubias), alla mancanza di « fidelidad conyugal » (*Academia*), alla « ofensa » (*Autoridades*) come peculiari designazioni di relazioni sessuali non prescritte (non matrimoniali); oppure la dimensione eufemistica dei termini « tratar », « ofender » per indicare il rapporto sessuale della donna sposata, fuori dal matrimonio, e la forma perifrastica di « faltar a la fidelidad conyugal ». Infine, va notato il carattere connotativo di « infedele », riferito alla donna (opposto implicitamente a « fedele ») che trasporta in ambito religioso un comportamento privato, sulla base del principio (culturale) della natura

sacra del vincolo matrimoniale: la relazione adulterina, così, non solo non è prescritta, ma è anche interdotta.

Un minimo principio di diversificazione argomentativa si ha con la descrizione delle eventuali condizioni del tradimento della donna e delle reazioni del marito tradito, di cui viene abbozzato tipologicamente un profilo. Le molteplici relazioni in cui si potrebbe articolare l'azione adulterina sono sostanzialmente ricondotte al problema della conoscenza o non conoscenza dell'adulterio, da parte del marito. Covarrubias: « el marido está inorante dello, y no da ocasión ni lugar a que pueda ser »; oppure: « otros [mariti] lo saben o barruntan ». *Autoridades* afferma che il tradimento è consumato « bien que [il marito] lo ignore, ò lo consienta ». Insomma: l'effetto è lo stesso sia che il marito conosca il tradimento della moglie sia che lo ignori; sia che abbia sospetti sia che non ne abbia; sia che acconsenta sia che non acconsenta, ecc. Cioè: quali che siano le condizioni preliminari e contestuali all'adulterio, e l'eventuale atteggiamento del marito tradito, rimane sempre la condizione di disonore dell'uomo.

Sono codificate anche le eventuali reazioni dell'uomo. Covarrubias le articola su due piani: a) il marito, appena viene a conoscenza del tradimento della moglie, non accetta l'offesa e reagisce. In questo caso, « compárese al ciervo, que no embargante tenga cuernos, no se dexa tratar ni domesticar ». Oppure, b) ci sono mariti, la cui reazione al tradimento della moglie è tiepida: « son comparados al buey, que se dexa llevar del cuerno, y por esso llaman a éste paciente; no sólo porque padece su honra, sino también porque él lo lleva en paciencia ». *Autoridades* prevede, invece, un atteggiamento reattivo univoco del marito tradito, che riflette una posizione maschiocentrica più decisa. La colpa della moglie non sta solo nell'azione erotica, ma anche nel successivo tentativo di dissimularla: al « marido que no consiente la ofensa de su muger, y que la ignora, siempre procuran precaverse y guardarse de que llegue à su noticia: y assi ò no lo sabe nunca, ò si lo sabe es mui tarde ». Esclude nel limbo del non dicibile il marito che « sa » e che « acconsente »: l'uomo non saprà mai, oppure conoscerà il tradimento della moglie, quando sarà troppo tardi per porre riparo al « danno ».

La situazione di duplice inganno della moglie, cioè tradimento e volontà di nascondere il tradimento, è all'origine di una codifica-

zione, sotto forma di proverbio o frase fatta, presente in Covarrubias, *Correas, Autoridades*: «El marido es el postrero que lo sabe»¹⁶.

Infine, sull'etimologia del vocabolo cornuto, i dati proposti sono costituiti da un insieme compilativo, che risale a fonti diverse (lessicografiche e non lessicografiche). Il termine cornuto, nel suo valore metaforico — osserva Correas — si sarebbe formato «... por semexanza de los animales de kuerno». La spiegazione che fornisce è questa: «porke la muxer buelve la espalda al marido ke aborreze, i la cara a otro ke le agrada más; i de bolver i poner el kogote, kontra el marido, parte donde están los kuernos en los animales — i por eso se llaman «cornexales» las dos partes más altas de la cabeza —, poniéndoselos de punta para ke se klave i le aparten, hazen esta gradazón: púsole los kuernos; luego, tiene puestos los kuernos; si tiene kuernos, luego es kornudo». Aggiunge Correas che «otras frases ai tales ke se tokan en éstas». Tuttavia, «Algunos, ignorando este fundamento i modo de hablar nuestro», avanzano altre spiegazioni. E cioè, che il termine cornuto derivi dalla somiglianza col «kabrón, ke no se le da nada ke otro kabrón tome la kabra»; oppure che derivi da «kuklillo», passero che penetra nei nidi altrui, mangia le uova che trova e vi depone le proprie; per cui «las otras aves le krían los hixos». Correas aggiunge di non credere alla storia di questo passero «por ser kontra naturaleza no kriar sus hixos». Una eventuale somiglianza — che giustificherebbe il sorgere della metafora — la trova, invece, nella identità dei fonemi iniziali delle parole «kuklillo» e «kuerno».

Anche Covarrubias, come Correas, raccoglie l'origine animale (passero, caprone) della metafora, ma aggiunge altre svariate e fantasiose origini. In breve: cornuto sarebbe derivato: a) dal latino *corde nudus*, perché il cornuto non avrebbe il coraggio di guardarsi in faccia, avendo perso l'onore; b) da corno (strumento musicale),

¹⁶ Possiamo aggiungere altre frasi proverbiali, non raccolte nella documentazione di Cela: «Tras cornudo, apaleado, y ambos satisfechos» (*Correas, Vocabulario...*), «Sobre cornudo, apaleado, y ambos satisfechos» (*Ibid.*), «Cornudo y apaleado, mandadle a bailar» (J. de Mal Lara, *Philosophia vulgar*, 1568). Una variante più moderna, è il detto: «Todo Madrid lo sabía, todo Madrid menos él», che è una battuta pronunciata da un personaggio della commedia *El hombre mundo* di Ventura de la Vega. Maggiori dettagli in J. M. Iribarren, *El porqué de los dichos* (1955), Madrid, Aguilar, 1974⁴, p. 591.

perché in certi paesi il passaggio dei cornuti era annunciato e accompagnato dal suono di questo strumento; c) per assimilazione agli abitanti di Cinifia (descritti da Ovidio, *Ibis*), città in cui erano famosi i «cabrones»; d) per trasformazione del vocabolo arabo *carran* (= cornuto) o dell'ebraico *cherenudo* (in ebraico, *cheren* = *cuerno*). A coronamento, infine, di questo «sapere» metaforico (di origine animale o puramente lessicografico) è segnalata la provenienza mitologica del termine: unione tra Mercurio (sotto forma di caprone) e Penelope (la moglie di Ulisse), da cui sarebbe nato il dio Pan, provvisto di corna. Curiosa e significativa origine; i cornuti avrebbero così un dio protettore a cui votarsi (sia pure pagano) e l'orgoglio di assimilare la loro condizione a quella del prototipo divino.

5. A questa documentazione storico-erudita (che ha la funzione, come abbiamo accennato, di totalizzare il sapere sul cornuto, di porsi come «tesoro» della comunità linguistica a cui appartiene) Cela fa seguire un brevissimo (e unico) commento, fatto «dalla parte della donna»: «Hoy — y a consecuencia de la lucha planteada por la mujer en pro de la justa reivindicación de sus derechos — quizá pueda empezarse a contemplar la posibilidad de que también pudiera haber cornudas». È una piccola apertura, all'interno di un universo di valori maschiocentrici, subito chiusa dialetticamente dall'inserimento della successiva poesia di Juan del Encina, che, invece, è espressione del tradizionale punto di vista maschile. Sia il commento di Cela che la poesia di Encina implicano una problematica che possiamo indicare come valori femminili vs valori maschili, sia pure nella dissimmetria del loro rispettivo statuto: in un caso valori tradizionali e consolidati, nell'altro tentativo ipotetico di rovesciarli.

D) *La poesia di Encina*. La poesia¹⁷ di Juan del Encina si colloca lungo una linea interlocutoria maschile (da uomo a uomo),

¹⁷ Trascriviamo qui di seguito il testo riportato in *Rol de cornudos*:

« ¡Cucú, cucú, cucucú!
Guarda no lo seas tú.
Compadre, debes saber
que la más buena mujer

con una chiara connotazione didattica, sotto forma di consigli. Il destinatario, infatti, è il « compadre » (= amico, compagno). L'oggetto del messaggio si riduce a un giudizio sulla donna e la sua sessualità. E cioè: a) l'amico deve soddisfare sessualmente la propria moglie (*Harta bien la tuya tú*); b) malgrado ciò, deve diffidare sempre di lei, soprattutto non lasciarla mai sola (*si tu mujer sale a mear / sal junto con ella tú*). I consigli all'amico mirano a metterlo in guardia perché non diventi cornuto (*Guarda no lo seas tú ... debes saber ... has de guardar / para nunca encornudar*) ma hanno anche una portata generale: riflettono una concezione fallocentrica della donna che, per certi aspetti, chiamerei, col dovuto margine di approssimazione, « laica ». Essi implicano: a) smodato desiderio sessuale della donna (erotismo sfrenato); b) « naturale » inclinazione all'inganno e dunque all'adulterio. Sono ricette che sottendono uno sfondo ideologico — sia pure degradato — nella concezione dell'amore e della donna: per un verso positività dell'erotismo, ma per altro verso indicazione di sfiducia e di conflittualità verso di essa. In altri termini, esaltazione della potenza sessuale e, insieme, della falsità femminili.

Questa immagine « famelica » della donna (proposta da Juan del Encina) rispecchia una episteme popolare maschile: sono luoghi comuni, convinzioni diffuse, ecc. al cui fondo è possibile rintracciare una sorta di paura dell'uomo per la superiorità sessuale della donna, della quale si ha una visione fantasmatica¹⁸. La pansessualizzazione femminile, quindi, incombe sull'uomo come una minaccia:

rabia siempre por joder.
Harta bien la tuya tú.

Compadre, has de guardar
para nunca encornudar;
si tu mujer sale a mear,
sal junto con ella tú. »

Si badi che esiste una terza strofa, che cito qui appresso (Cfr. J. del Encina, *Obras Completas*, (1496) III, Madrid, Espon. Calpe, 1978 p. 319):

« Compadre, guárdate del cuerno
en verano y en invierno
que, aunque te pareza tierno
duro le hallarás tú ».

¹⁸ Cfr. P. English, *L'eros nella letteratura* (1927), trad. ita. Milano, Garzanti, 1976, *passim*.

bisogna non solo rendersene conto, ma anche esorcizzarla con l'ironia e con il riso. È una visione che è diventata un topos culturale ed esistenziale: dalla tradizione « carnascialesca » medievale risale alla satira oscena e alla letteratura pornografica contemporanea, passando attraverso la letteratura libertina e licenziosa del '700 e dell'800¹⁹.

Al fondo di questa concezione fantasmatica c'è per l'uomo una perenne sfida, dall'esisto incerto: soddisfare la sessualità femminile (della moglie) è una condizione necessaria, ma non sufficiente per poterne conservare la virtù ed evitare le corna. Bisogna continuamente sorvegliare un tesoro, la cui integrità non dipende dalla virtù degli uomini (perché la porta è aperta dall'interno): questi, infatti, sono i destinatari della chiave, non i destinatori.

Se nella visione della donna che lo chiamano « laica » si tratta di rincorrere, per così dire, la sessualità femminile e di vigilarla, « recitando » lo spazio matrimoniale in quanto territorio di competizione e di libera caccia, nella visione « religiosa » (cattolica) le cose sono radicalmente diverse. Qui la sessualità della donna non solo è negata, ma è anche messa sotto accusa. Come è noto, secondo l'antica tradizione cristiana (che risale a San Paolo e ai Padri della Chiesa) l'amore sessuale è opera del diavolo. E tuttavia, senza di esso, verrebbe a mancare lo scopo del matrimonio, cioè la procreazione (che ha per fondamento il motto evangelico « crescete e moltiplicatevi »). Per uscire da questo dilemma, l'atto sessuale veniva approvato solo nella sua meccanica puramente fisiologica, ma depurato dal « piacere ». Il matrimonio, di conseguenza, veniva considerato come l'istituzione in cui si doveva esercitare il còito²⁰.

Questa concezione dell'amore coniugale (su cui particolarmente hanno insistito Sant'Agostino e San Tommaso d'Aquino) che è stata patrimonio della chiesa medievale (e continua ad esserlo ancora oggi) si fondava su due premesse: a) atteggiamento sessuofobico;

¹⁹ *Ibid.*, pp. 188 e segg. Su questi temi vedi anche, tra l'altro, C. Pascal, *Antifemminismo medievale*, in *Poesia latina medievale*, Catania, 1907, pp. 147-184 e, in prospettiva recente, « El viejo topo », 10 (1980), numero « extra » dedicato a « Masculino-feminino ».

²⁰ San Paolo (*Epistola ai Corinzi*, cap. 7, v. 9) raccomandava di sposarsi appunto per evitare la fornicazione, cioè il peccato: « Más vale casarse que abrazarse (en el infierno, por el pecado de lujuria) ». Cfr. Iribarren, cit., p. 593.

b) antifemminismo. In primo luogo, infatti, quell'ideologia era volta alla neutralizzazione dell'istinto sessuale, cioè a porlo sotto il controllo della «ragione». Da questa sorta di razionalizzazione antropologica discende l'esaltazione del celibato, dell'astinenza sessuale e, nel caso del matrimonio, la preferenza per l'unione priva di contatti sessuali. Questi, però, erano consentiti sulla base del diritto alla proprietà che vincolava i coniugi: in particolare, il diritto dell'uomo alla proprietà del corpo femminile.

Quanto all'antifemminismo, è noto che la cultura medievale cattolica considerava la donna causa del peccato originale e, quindi, principio del male. In questo senso, è paradossale che si sia sviluppata la crudele e terribile superstizione dell'incarnazione del male nel corpo femminile, accanto al culto di Maria, cioè la devozione verso la maternità verginale. Se la donna, dunque, era l'intermediaria del diavolo (il quale si serviva del sesso femminile per rovinare l'umanità), la sua persecuzione come «strega» era la realizzazione pratica di quel convincimento e, addirittura, era vista come un dovere.

Questa concezione demoniaca, presente soprattutto tra i cupi e spietati domenicani, è all'origine di un sistema di valori che fondava insieme la superiorità maschile e l'inferiorità delle donne e che arrivava fino alla loro espulsione dal genere umano: infatti, venivano spesso contrapposte alle «creature umane»²¹.

Sono concezioni, come si vede, che riflettevano un punto di vista maschile e le argomentazioni adottate²², servivano agli scopi degli uomini. Se il sesso dell'uomo era peccato, la sessualità della donna era diabolica: l'istituzione matrimoniale doveva così moderare e regolamentare non solo la carne, ma anche il diavolo (il male). Di conseguenza, si comprende facilmente perché la violazione del vincolo matrimoniale, in generale, non poteva avvenire che ad opera della donna, in quanto appunto, opera diabolica; per cui, di fatto, è previsto preferentemente l'adulterio femminile come peccato autentico, ma non quello maschile.

Sorge a questo punto un curioso paradosso, a proposito delle corna dell'uomo: egli è vittima (di un tradimento, di un peccato), ma è anche, nel rapporto tra i sessi, un privilegiato: la reversibilità,

²¹ English, cit. pp. 139 e segg.

²² *Ibid.* pp. 188 e segg.

nel sistema dei valori socioculturali, non è possibile, fin quando non solo i valori sono imposti dall'uomo, ma anche la storia è scritta da lui. È una supremazia potenziata anche dalla lingua, che gli fornisce un importante supporto dato che, come è noto, i nomi femminili derivano da quelli maschili (secondo Bally)²³. Pertanto, il sostantivo femminile *cornuda* (come propone Cela ironicamente) dipende non solo linguisticamente, ma culturalmente da *cornudo* (maschile), allo stesso modo che «donna Giovanna» avrebbe come ineliminabile presupposto marcato, anch'esso sia culturalmente sia linguisticamente, «don Giovanni». La pressione morfematica della lingua non è casuale: perché si possa parlare di *cornuda*, è necessario superare insieme la storia e la lingua: rovesciare il mondo, insomma.

È un rovesciamento che per intensità e radicalità di rivendicazioni è un problema di oggi, «a consecuencia de la lucha planteada por la mujer en pro de la justa reivindicación de sus derechos» (come dice Cela), ma ha anche avuto nel passato e nella cattolicissima Spagna voci, sia pure sporadiche, più francescanamente comprensive dei diritti delle donne. Una di queste è quella di Sor Juana Inés de la Cruz che ha intaccato con forza l'unilateralità maschiocentrica del cattolicesimo spagnolo, con una appassionata difesa della donna e una dura requisitoria contro gli uomini:

«Hombres necios que culpáis
a la mujer, sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis ...

¿Cual será más de culpar,
aunque cualquiera mal haga,
la que peca por la paga
o el que paga por pecar?»²⁴

²³ Bally sottolineava «l'abitudine della maggior parte delle nostre lingue di derivare i nomi femminili da quelli maschili». Questo fatto «non cessa di avere ripercussioni nel modo in cui si presentano al pensiero le relazioni fra i sessi» (C. Bally, *El lenguaje y la vida* (1913), trad. spag. Losada, Buenos Aires, 1941, pp. 183-184).

²⁴ Cfr. Sor Juana Inés de la Cruz, *Contra la injusticia de los hombres al hablar de las mujeres*, in *Inundación Castálida* (1689); ora tradotta in Sor Juana Inés de la Cruz, *Risposta a Suor Filotea, seguito da D. Maraini-Sor Juana*, Torino, La Rosa, 1980.

Con queste parole, Sor Juana mette a nudo il privilegio dell'uomo, sostenendo con buon senso, che per peccare, se non altro, bisogna essere almeno in due (l'uomo, oltre che la donna) e in due dividere la colpa eventuale.

La sua era, però, una voce isolata: la pressione dell'ideologia e della cultura marciava in altra direzione, fino a tempi recenti. Il privilegio dell'uomo e la sua proprietà della Parola sono rimasti inalterati nel tempo. Essi non riflettono solo, come si è accennato, un punto di vista maschile, ma sono la punta emergente di una sorta di masochismo intellettuale, in cui si intrecciano l'altare e la polvere: l'uomo con le corna si è autocollocato in un vicolo cieco, dove le dure repliche della storia fanno sentire le loro particolari esigenze.

6. *E) Il lessico.* L'universo del cornuto (ultima parte del libro) è costruito da Cela sulla base di una lista o inventario lessematico che, data la sua natura di dizionario, costituisce una serie elencativa chiusa. Questa, a sua volta, esibisce un sapere diffuso dei contenuti dell'universo assiologico e semantico, quale materia prima del referente contestuale. La denominazione esponente, nel dizionario, è costituita da una serie di termini, volti a saturare in prima approssimazione, secondo Cela, la tassonomia del «cornudaje». È un lessico appartenente a codici culturali diversissimi (letterari, politici, psicologici, pedagogici, religiosi, artistici, medici, ecc.) in cui risaltano la fervida fantasia e l'abilità linguistica di Cela. La complementazione (con valore attributivo o qualificativo) del termine cornuto ne circoscrive dottamente l'universo morfologico. Cela si adopera, con una sorta di insistenza maniacale, nel tentativo di nominare questa particolare fauna umana, segmentandola in specie e sottospecie, come un nuovo Linneo. Si tratta di incredibili ritratti barocchi, di acute pennellate che fissano grottesche fisionomie, di particolarissimi profili, in una fantasmagoria figurale, che mette in luce la varietà poliseno del cornuto come metafora sociale.

Il legame tra denominazione (= Dn) e definizione (= Df) è una regola implicita del gioco testuale. Esso si fonda su una equivalenza frutto della particolare codificazione dell'autore. Infatti, l'arbitrarietà della qualificazione (esempio: cornudo *abanderado*, cornudo *zurupeto*, ecc.) crea un effetto-sorpresa come conseguenza dell'invenzione e dell'accostamento linguistico. Abbiamo già accennato che Cela fa ricorso alla cultura e alla erudizione (denominazioni

fondate su riferimenti culturali) e presumibilmente all'esperienza diretta e alla letteratura orale (universo semantico immagazzinato); ora possiamo aggiungere che questi significati contestuali sono da Cela reinventati e rielaborati in un codice personalissimo, che si presenta come una griglia orientata su un eroe socioculturale, insieme positivo e negativo, diffuso e marginale. L'operazione metalinguistica consente a Cela di attribuirsi la paternità dell'offerta di un dono, come generosa ricompensa, a questi eroi sconosciuti, la cui esatta nomenclatura finora sfuggiva alla sapienza descrittiva. Utilizzando denominazioni disponibili nella lingua comune (e costruendone di artificiali), Cela ha posto le basi di un linguaggio dei cornuti (sia pure ancora rudimentale), suscettibile di valorizzarne la complessa realtà. È una esaltazione polisemica delle possibilità di riconversione culturale dei cornuti, colti nell'intersezione di molteplici codici.

Ma l'impresa tentata da Cela è per un verso arbitraria e per altro verso insufficiente (anche se non si può negarne l'arditezza). Per definizione (di Cela), infatti, la lista dei cornuti è aperta... e l'onomasiologia pressoché infinita. Inoltre, certe assenze sembrano inspiegabili: invano si cercherà nel dizionario il «cornuto celiano» (o «celesco») per esempio, oppure in «cornuto donchisciotte»; come invano si cercherà di sapere come sarà il «cornuto extragalattico» o «lunare»...

Forse però si tratta di rlievi ingiusti: questa opera è comunque destinata, nella sua singolarità, a costituire un riferimento curioso ed essenziale, nella bibliografia panerotica e metaforica sui cornuti.

Si trattava di togliere il cornuto dall'empiria dell'affabulazione privata e discontinua, come anche dalla stereotipia della rappresentazione letteraria dozzinale, o dall'isolamento privilegiato nella codificazione dei grandi scrittori (da Cervantes a Balzac a Ibsen, per fare qualche esempio). Restituirgli un rilievo comunicativo tra l'esattezza della denominazione e la creatività della letteratura; toglierlo dalla marginalità, dandogli respiro sociale, normalizzandolo. Soprattutto: superare la duplice contraddizione in cui vive il cornuto: per un verso, infatti, egli è là come la vita, all'intersezione tra le culture, la storia, il tempo, e tuttavia cambia coi climi e coi tempi, con l'età e con i sessi; come la tartaruga eleatica è in movimento pur essendo fermo. Per altro verso, vive in un universo affollato di con-

simili, ma non c'è mai qualcuno che rivendichi l'appartenenza a questa categoria, sia singolarmente che collettivamente: isolato tra la folla.

Cela, invece, ne ha colto l'importanza e la benefica necessità. Ha visto che il cornuto, come l'economia sommersa, riesce a garantire, nella sua universale marginalità, un ricambio energetico (triangolare), assai proficuo per la sopravvivenza della specie, anche se i suoi prodotti vengono talvolta ingenerosamente sottovalutati; ha intuito che sprigiona tante energie (giudiziarie, letterarie, sessuali, economiche, delittuose, ecc.), che una sua, del resto improbabile, estinzione provocherebbe un collasso antropologico dagli esiti catastrofici.

Di questo eroe della specie, invisibile e presente, oggetto di scherno e di riso, o di allarmati anatemi, ha colto, con profondo e benevolo intuito, la decisiva importanza e si è applicato a descriverlo con cameratesco affetto. Certo, i problemi erano tanti e le soluzioni proposte da Cela non sempre sono adeguate. Però, malgrado le obiezioni che si potrebbero muovergli (anch'esse infinite come i cornuti) il giudizio è complessivamente positivo.

Non rimane, a questo punto, che un ultimo lavoro da fare: penetrare il discorso di Cela, per coglierne i principi organizzativi essenziali. Compiere, ad altro livello, la sua operazione, cioè: ricondurre a unità problematiche e orientative minime la raggiera di relazioni variabili che intersecano il corpus linguistico, fissando le procedure operative messe in atto da Cela per parlare la realtà dei cornuti.

7. Si è già detto che il testo di Cela è articolato in forma di dizionario, cioè su una Dn e sulla corrispondente Df. La Dn è costituita da un aggettivo qualificativo (assai raramente da un breve enunciato) che accompagna il nome cornuto. Anche la Df si presenta sotto forma di aggettivo, ma più frequentemente, di una sequenza frastica. Esiste, inoltre, una certa distanza tra l'una e l'altra, dato che la relazione istituita è ambigua, e, molto spesso, arbitraria. Ma l'equivalenza, come si accennava, fa parte del gioco, è un presupposto implicito.

Tuttavia, quale che sia la distanza semantica, esiste sempre tra Dn e Df un legame esplicito di natura anaforica: si tratta dei sostit

tuti pronominali *el* e *aquel* o della semplice ripetizione, nella Df, del termine cornuto²⁵. Per esempio:

Dn	Df
<i>cornudo a la égloga. El que se adorna....</i>	
<i>cornudo al aerosol. Aquel a quien....</i>	
<i>cornudo agropecuario. Cornudo bucólico....</i>	

Quanto ai rapporti sintattico-semantici, si possono avere due casi: a) la Df (espansione sintagmatica della Dn) è più lunga della Dn, è costituita, cioè, da una frase o da sequenze frastiche. Oppure: b) la Dn e la Df sono uguali, sono cioè costituite da un ugual numero di parole (in questo caso si tratta di enunciati semplici).

Vediamo quest'ultimo caso, assai frequente. La costruzione è la seguente:

Dn	Df
<i>cornudo assorto</i>	<i>cornudo ejecutivo</i>

Come si vede, all'uguaglianza quantitativa e sintattica fa riscontro l'opposizione semantica tra « assorto » ed « ejecutivo » (staticità vs movimento). È questa una procedura assai diffusa, accanto a rapporti di correlazione semantica, metalinguistica, ecc. tra Dn e Df, la cui analisi dettagliata non facciamo qui.

Nei casi di uguaglianza quantitativa, spesso il termine della Df (nel caso in esame *ejecutivo*) è ripreso testualmente in una successiva Dn, per cui si stabilisce una articolata rete di rimandi interni. Nel caso specifico, abbiamo:

Dn	Df
<i>cornudo assorto</i>	<i>cornudo ejecutivo</i>

e successivamente (secondo la progressione alfabetica):

Dn	Df
----	----

cornudo ejecutivo. El que, metido de hoz....: è qui che Cela dà la Df per esteso non solo di *ejecutivo*, ma anche, per estensione, di *assorto*, determinando così diffusi effetti di senso.

²⁵ Sull'anafora come correlazione sintattica, cfr. M. Maillard, *Anaphores et cataphores*, in « Communications », 19 (1972), pp. 93-105, e come ripetizione testuale, cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica* (1949), trad. ital., Bologna, Il Mulino, 1969, *passim*, in particolare, pp. 249-250.

Altra costruzione consiste nella duplicazione del termine da definire (cioè della Dn). Esempio:

Dn	Df
<i>cornudo adaptado</i>	<i>cornudo catequizado</i>

Quest'ultimo termine, che qui serve per definire *adaptado*, è ripreso in altro luogo per illustrare un'altra Dn, es.: *cornudo amansado*. Df = *cornudo catequizado*, cioè: sia *adaptado* che *amansado* sono definiti con lo stesso termine (*catequizado*).

Infine, c'è nel testo (e risalta particolarmente nel caso di Dn = Df) una costante tendenza alla condensazione lessica. Richiama l'attenzione il fatto che Cela usi lessemi non primitivi, ma derivati (suffissi, prefissi, composti) che concentrano in sé una proposizione o evitano spiegazioni lunghe. Si tratta di forme economiche e sintetiche, provenienti prevalentemente dalla lingua comune, che danno alla scrittura di Cela un carattere di contrazione sintattico-semantiche.

Qui di seguito vediamo le più frequenti procedure formali di costruzione delle parole:

— Suffissazione: in linea generale, le suffissazioni sono sia verbali sia nominali (nomi o aggettivi), con predominio quantitativo delle seconde. Quanto al valore semantico che i suffissi aggiungono ai lessemi, diamo queste indicazioni, statisticamente rilevanti:

- a) suffissi nominali (formano sostantivi)²⁶:
 - agente dell'azione implicita nel lessema (forma *-dor*), es.: *culpador, vengador, rebuscador, palmateador, ecc.*;
 - stato, qualità (forma *-cio*), es.: *nutricio, ecc.*;
 - accrescitivi (forma *-on*), es.: *bolsón, ecc.*;
- b) suffissi aggettivali (danno origine ad aggettivi; i più numerosi):
 - qualità o stato (forme: *-al, -ero, -ico*), es.: *vocacional, notarial, milagrero, luético, cinegético, ecc.*;
 - appartenenza a una setta, sistema politico, filosofico, ecc. (forme: *-ista, -dor, ecc.*), es.: *molinista, conservador, comunista, anarquista, ecc.*;

²⁶ Per lo sfondo metodologico di questa analisi, cfr. H. Urrutia, *Lengua y discurso en la creación léxica*, Madrid, 1978, *passim*; F. Marcos Marín, *Aproximación a la Gramática Española*, Madrid, 1974, *passim*.

- appartenenza a uno stile (forma *-esco*), es.: *plateresco, churrigueresco, ecc.*;
- accrescitivi, diminutivi, dispregiativi (forme: *-on, -ote, -ito, ecc.*), es.: *llorón, zabolón, zagarote, zurito, santurrón, ecc.*

— Prefissazione. Sono assai numerosi anche i termini formati con prefissi. Predominano quelli che aggiungono alla radice un valore negativo o di privazione (*apóstata, ecc.*); le parole che hanno le forme *im-in-i-* (varianti foniche di uno stesso fonema) con valore negativo (*incansable, ecc.*); quelle che indicano anteriorità (forma più diffusa *pre-*): *prenupcial, predeterminado, premonitorio, ecc.* Assai frequenti anche le forme che aggiungono alla radice un valore intensivo o reiterativo: *preocupado, pretensioso, peripatético, ecc.*

— Composizione. Le caratteristiche funzionali e strutturali delle parole composte più frequenti sono le seguenti: predominano in assoluto le forme Verbo + Aggettivo e Verbo + Sostantivo. Il V è, in genere, alla terza persona singolare del presente indicativo, mentre A o S sono al plurale. La costruzione è, dunque, di tipo subordinante, in cui cioè il secondo elemento del composto (determinante) modifica il primo (determinato) quale suo complemento diretto, come l'accusativo modifica il verbo. La collocazione degli elementi e la costruzione dei composti sono specifici della tradizione della lingua castigliana²⁷.

La significazione del composto, rispetto ai singoli componenti, comporta non solo una diretta denotazione dell'oggetto o della persona, ma anche una connotazione delle sue proprietà in forma metaforica (*cantamañanas, meapilas*, riferito a persona: il cornuto). Il vocabolo composto ha natura sostantivale e, qualche volta, più raramente, aggettivale (*travestista, ecc.*).

Salvo qualche eccezione (*pelafustán, sacabuche, travestista, vivavirgen, autozaheridor* ecc.) si tratta di composti perfetti (col plurale nel secondo elemento) e singolari, quanto al numero.

I composti sono tratti in prevalenza dal lessico familiare e popolare: *gilipollas, pelagallos, pelagatos, pinchaúvas, ecc.*, oppure dal lessico storico (*sacapelotas, espantanublados*) o da altri lessici specialistici: musicali (*sacabuche*), meccanici (*automotriz*), ecc.

²⁷ Urrutia, cit. pp. 49 e segg.

Dunque: nella costruzione delle Dn e delle Df un dato di risalto è costituito dalla presenza diffusa di parole derivate, nelle forme segnalate. Non si tratta, nella maggior parte dei casi, di creazioni originali di Cela. Tuttavia, molte di queste parole sono di uso poco comune (*robaperas*, *pinchaúvas*, *cantamañanas*, *meapilas*, *pelagatos*, ecc.) oppure non sono raccolte nei dizionari. Il merito di Cela è quello di metterle in circolazione — non solo in questo testo, ma anche in altri ²⁸ — costruendo così, con un lessico in gran parte inconsueto e marginale, una rete di relazioni variabili, diffusa ed espressiva, centrata su valori prevalentemente metaforici.

8. Nel caso, invece, di Df = frase (o sequenze frastiche), siamo in presenza di veri e propri microracconti, costruiti con procedure di qualificazione descrittiva (ritratto, profilo) e di funzionalità operativa (azioni, comportamenti, ecc.). Anche in questo caso ci limitiamo a cogliere alcune caratteristiche generali del discorso di Cela.

La prevalenza di parole derivate (che abbiamo appena notata come caratteristica rilevante nel caso di Dn = Df) è presente anche nel caso di Df > Dn, sia pure in forma meno accentuata. Le Df, inoltre, sono costituite da SN (che esprimono qualità) e da SV (che esprimono azione), presenti contemporaneamente o alternativamente. Questi sono seguiti sistematicamente da un commento dell'autore che illustra le caratteristiche del cornuto dall'esterno, cioè collocando qualità e azioni (proprietà delle varie specie di cornuti) in rapporto alla società (in prevalenza) oppure vedendoli in relazione allo stesso cornuto. Ecco un esempio:

« *cornudo suplicante*. Cornudo tímido (SN) que saca fuerzas de flaqueza » (SV). Segue quindi il commento: « Es especie que, aunque sin aprovechamiento alguno, lucha contra sus propios y parvos condicionamientos ».

Altra caratteristica delle Df è la presenza di riferimenti culturali. Molte sono quasi letteralmente costituite da testi altrui (citazione diretta) oppure da richiami a testi e autori, di cui si riassumono le opinioni (citazione indiretta). A parte fugaci apparizioni di Correas, Torres Villaroel, Darío, ecc., sono maggiormente utilizzati (in ordine

²⁸ Suárez, cit. pp. 473 e segg.

decescente) testi di Quevedo, Fourier e del *Cancionero de Obras de Burlas Provocantes a Risas* ²⁹.

Nel caso di Fourier, la citazione è sempre indiretta. Le sue opinioni sono richiamate da Cela sia quando concorda con esse, sia quando (assai più spesso) non è d'accordo e le smentisce o integra. In questo secondo caso, la forma è la seguente: « cornudo borrachón. Para Fourier es...Lo entiendo mejor como...»; oppure: « cornudo fulminante. Fourier lo relaciona...Más bien creo...»; « cornudo ortodoxo. Para Fourier es...Más bien lo entiendo... ».

Del *Cancionero* sono ripresi, in particolare, alcuni versi della *Carajicomedia* ³⁰ per definire il « cornudo agrícola ». Il richiamo è mediato dalla parola « Cornualla », di cui si parla nella *copla* LXXXV: « Venidos al campo de cuerncs patentes, / a donde infinitos avía desiguales / vi cornualla... ». Si tratta di un richiamo fondato sulla metaforicità della parola « cornualla », che è esempio classico ³¹ di

²⁹ Il *Cancionero* (costituito da una serie di componimenti di varia lunghezza, di contenuto parodistico, osceno e blasfemo) venne pubblicato a Valencia da Cristóbal Koffman, nel 1511, come sezione nona del *Cancionero General de Hernando del Castillo*, col titolo *Obras de burlas provocantes a risa*. Nel 1519 venne pubblicato a Valencia da Juan Viñao autonomamente rispetto al *Cancionero General*. L'edizione apparve con il titolo, che ha conservato anche in seguito, di *Cancionero de Obras de Burlas Provocantes a Risa*. In questa seconda edizione venne inserita *La carajicomedia*. Il *Cancionero de Obras...* non venne più ristampato separatamente fino all'inizio del secolo scorso, quando apparve a Londra, tra il 1841 e il 1843, una ristampa (basata sull'edizione del 1519) curata dall'erudito spagnolo Don Luis de Usóz y Río. Di recente è stato ristampato (a cura di J. A. Bellón e P. Jauralde Pau, Akal, 1974) sulla base della edizione di Valencia, 1519, e di quella di Usóz. Per ulteriori dettagli rinviamo all'ed. di Bellón-Jauralde.

³⁰ La *Carajicomedia* (forse il componimento più importante di tutto il *Cancionero de Obras de Burlas Provocantes a Risa*) venne composta presumibilmente tra il 1506 e il 1519. Il nome dell'autore, indicato nell'introduzione, Fray Bugeo Montesino è fittizio.

L'opera è una imitazione burlesca e oscena delle *Trescientas* (1444) di Juan de Mena (di cui riprende intere *coplas*, con lievi variazioni) e, nel titolo, ricorda chiaramente la *Celestina*. Essa è costituita da *coplas* inframmezzate a brani in prosa ed è un lungo racconto delle avventure del vecchio « carajo » (che ormai « ... está siempre cabeça abaxado/que nunca levanta su ojo del suelo ») di Diego Fagardo: « Tus casos falaces, carajo, cantamos, / tus ferocidades, bravezas no pocas... » (*Carajicomedia*, in *Cancionero de Obras...*, pp. 170-218).

³¹ Cfr. N. Galli de'Paratesi, *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo*. Milano, Mondadori, 1969³, p. 44.

sostituzione del termine «cornuto», per alterazione fonetica; cioè: un termine innocuo esistente (Cornovaglia) viene modificato in tutto o in parte, acquistando così un diverso significato (cornuto). Altri versi sono tratti dalla poesia *Aposento en Juvera*, per definire il «cornudo con pintas», ecc.

Nel caso di Quevedo, quasi per una più pronunciata affinità elettiva, Cela ricorre con abbondanza a molti sonetti e a testi in prosa (*Carta de un cornudo a otro intitulado el siglo del cuerno*). Alcuni sonetti sono trascritti integralmente (es.: «cornudo puro y simple», descritto col sonetto *Cuando tu madre te parió cornudo*), oppure sono utilizzati, di volta in volta, quartetti o terzetti. Si tratta, data l'estensione del ricorso a Quevedo, di una vera e propria chiamata di correo, di una sorta di cooperazione che mira a sanzionare l'autore secentesco come una «auctoritas» nobilitante sulla linea del sarcasmo grottesco della rappresentazione letteraria dei cornuti.

Un altro livello di intertestualità è costituito dall'inserzione di cantilene, frasi fatte, proverbi come elementi definitivi. Gli esempi sono numerosi. Nel caso del «cornudo ganancioso por comparación», i versi seguenti ne delineano il commento: «Aquí se caga / y aquí se mea. Y aquí el que tiene tiempo / y ganas / se la menea». Oppure: «Caga el rey y caga el papa / y, en este mundo de mierda, / sin cagar nadie se escapa».

Infine, in altri casi, la Df è affidata a brevi storie che illustrano le caratteristiche di determinate specie di cornuti, con battute finali *à la diable*. Un esempio tipico è la Df di «cornudo al ajedrez» (si tratta del cornuto ingannato dalla moglie con il marito dell'amante di lui: sono corna reciproche). La situazione è la seguente: A è sposato con B; C è sposato con D. A va a letto con D (B e C lo ignorano). C va a letto con B (A e D non lo sanno). Il reciproco inganno si regge sul segreto. Se questo viene a cadere, la situazione — dice Cela — «pierde encanto y puede caerse en la promiscuidad».

Il telefono funge da «macchina» (in senso narratologico) che rivela l'inganno: «Dícese que, estando Juan (A) en la cama de María Francisca (D), sonó el teléfono que ella tenía en la mesa de noche; lo descolgó y, tras haber hablado, explicó al amante:

— Nada; es Pedro (C) que me dice que no le espere, que se queda a cenar contigo».

Si tratta, come si vede, di brevissime storie che illustrano, con ironia o con sarcasmo, il complicato mondo dei cornuti. La casi-

stica narrativa è ricchissima di aneddoti, di trovate umoristiche, di situazioni grottesche, soggettive e oggettive, in cui si dibattono innumerevoli uomini e donne, vittime o protagoniste dell'universo della «cornudería». È una sorta di teatro del mondo in cui Cela ha intessuto la trama della sua sapienza narrativa, del suo bizzarro talento erudito, della sua abilità di manipolatore di parole.

9. Per finire, una notazione conclusiva.

Abbiamo visto che il libro è costruito su meccanismi di elencazione: autori, vocabolari, *Fueros*, definizioni lessicali, ecc. Ciascuno di questi elementi ha un significato spesso scontato e prevedibile. Il senso, però, nasce da una loro singolare distanza che richiede la messa in moto di meccanismi interpretativi che servono a tirare le fila del gioco testuale, a partire dall'asse oppositivo principale erudizione vs letteratura.

All'intersezione di queste linee, risalta la grande capacità di invenzione linguistica di Cela (e l'ironica acutezza di osservatore del mondo che lo circonda) nel parlare l'universo dei cornuti: la proliferazione lessicale al servizio della metafora sociale.

Otello Lottini

LA TRASGRESSIONE NEI «CONTES CRUELS»
DI VILLIERS DE L'ISLE-ADAM:
VIAGGIO INCONSAPEVOLE NELLA DIMENSIONE
DELL'INCERTEZZA

Avvicinarsi ai *Contes cruels*¹ significa immergersi nella vertigine del dubbio!

Dubitare delle apparenze della vita, arrivare a credere di poterne oltrepassare i limiti fisici — anche se (ma forse soprattutto) con la sola forza del pensiero —, costituiscono le fasi emozionali attraversate dal lettore che si inoltra nel vasto paesaggio di situazioni e di figure umane offerto dall'autore.

La strategia adottata da Villiers conduce ad una riflessione: il dubbio è un sentimento che appartiene a tutti gli esseri dotati di un minimo di sensibilità. In una società come quella della seconda metà del XIX secolo, scossa dai fermenti delle nuove classi sociali e da nuove acquisizioni scientifiche che le danno un'impronta nettamente positivista, scrittori come Villiers, eredi aristocratici di un passato chiuso nello spazio limitato degli appartenenti ad una ben definita classe sociale, rimangono disorientati di fronte all'incipiente movimento di massificazione che tende ad appropriarsi, e ad adattare alle proprie esigenze, valori e comportamenti di cui pochi prima si riservavano il diritto. La reazione è quella di arginare questo movimento ponendo una barriera fra sé e gli altri, e attribuendo a questi ultimi un'insensibilità verso le cose spirituali che diventa il nuovo marchio di esclusione².

¹ I *Contes cruels*, riuniti in volume, furono pubblicati nel 1883 presso l'editore Calman-Lévy; i *Nouveaux contes cruels* nel 1888 dalla Librairie Illustrée. Nel presente articolo i racconti menzionati, compresi quelli appartenenti alla seconda delle due raccolte, sono stati raggruppati sotto l'unica denominazione di *Contes cruels*.

² Cfr. M. Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 33-34.

Villiers, non ritenendo che la società in cui vive posseda la capacità del dubbio, si assume il compito di aprire un sentiero verso un universo inesplorato, di additare l'altra faccia del «fenomeno», di mostrare che è illusorio fondarsi sulla certezza del «fatto». Si potrebbe pensare ad una funzione quasi didattica di questi racconti, se non si scoprisse che in effetti la volontà dell'autore è di escludere già a priori gli altri, in quanto non appartenenti alla cerchia degli «happy few»³, da questa capacità di dubitare per riservare a se stesso, in quanto artista, il ruolo di unico essere in grado di adempiere a questa funzione dell'intelligenza.

Il risultato di questa manovra è di produrre su un certo tipo di lettore ottocentesco (quello, per intenderci, che consuma il prodotto finale e che non appartiene al circuito chiuso dei privilegiati⁴), l'effetto di sentirsi indebolito nella sua sicurezza scienziata per essere trasportato in un universo i cui limiti non sono certi ma oscillano continuamente verso la parte più nascosta, ma non per questo meno essenziale, di questo mondo.

Una lettura dei *Contes cruels* in chiave di trasgressione parte proprio dalla nozione di limite su cui si fonda ogni aspetto della vita, quella sociale come quella spirituale. L'essenza del limite è quella della sua possibilità di violazione⁵. La violazione del divieto — la «trasgressione» del limite — è l'esperienza di un mondo diverso, in cui regnano l'angoscia, la morte, altre leggi cioè cui bisogna sottostare per entrare a far parte di un mondo regolato dalla capacità individuale di infrangere le regole imposte dal proprio ambiente e scegliere così la libertà. Da ciò si vede come la trasgressione, nei *Contes cruels*, si presenti con un carattere provocatorio e con un duplice valore. Attraverso di essa si realizza la volontà di Villiers di insinuare il dubbio sulla definitività dei confini dell'universo materiale

³ Cfr. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, Bologna, Il Mulino, 1974, in cui si dice inoltre: «Questo motivo d'associarsi i meno, proprio per separarsi dai più, è sempre insito nella formazione d'ogni minoranza» (p. 14).

⁴ Per entrare in questo circuito l'opera generalmente serve da carta vincente per l'autore, in special modo nel caso di Villiers; questo tipo di lettore allora diventa l'antagonista di cui bisogna necessariamente tener conto perché forma un «mercato», una «piazza» per l'opera, ma nello stesso tempo costituisce un bersaglio da attaccare se si vuole rimanere nel giro.

⁵ Cfr. G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 72.

e sulla sua appendice, l'apparenza; in questo modo egli offre la sua personale risposta al carattere raziocinante della società positivista.

La trasgressione gioca dunque sul divieto (il limite) e sul suo superamento.

Una volta oltrepassato il limite, però, il divieto non è affatto eliminato, anzi la sua esistenza diventa ancor più ossessionante per il trasgressore.

La trasgressione si riveste quindi di un significato ambiguo e ambivalente: essa costituisce il delicato punto di equilibrio del sociale, ma nello stesso tempo non è ammessa dalla società, anche se questa trova il proprio fondamento appunto nel limite che, per sua natura, presuppone la violazione. Questa ambiguità provoca l'angoscia in chi trasgredisce. Ne *Les Demoiselles de Bienfilâtre*⁶, per esempio, nella prostituta Olympe nasce il senso della colpa proprio nel momento in cui essa si accorge di amare «gratuitamente»; l'angoscia scaturisce cioè dalla presa di coscienza del contrasto con le leggi dell'ambiente in cui ella vive.

Non bisogna credere che l'angoscia sia provocata in maniera contingente e casuale: essa è strettamente legata alla trasgressione; anzi, senza l'angoscia il divieto non esisterebbe neppure⁷. Essa vive in simbiosi con questa esperienza che è l'esperienza dell'insicurezza, del non avere più punti di riferimento certi cui aggrapparsi collettivamente, dell'imperativo morale di trovare una nuova strada che bisogna intraprendere da soli.

Conscio di questo, l'attore Esprit Chaudval, protagonista de *Le Désir d'être un homme*, cerca disperatamente di far nascere dentro di sé questo sentimento che è l'unico che può provargli di non essere un'«ombra» sulla terra, ma un essere vivo, simile a quelli di cui ha tante volte finto sulla scena le passioni. Anch'egli dunque compie un atto di ribellione, preparato — per così dire — «a tavolino», e perciò artificioso, sterile; e cerca inutilmente nella propria immagine allo specchio⁸ il riflesso di questa angoscia provocata.

⁶ Le citazioni dei racconti sono tratte da: Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels et Nouveaux contes cruels*. Sommaire biographique, introduction, notes, bibliographie et appendice critique par P.-G. Castex, Paris, Garnier frères, 1968.

⁷ Cfr. G. Bataille, *op. cit.*, p. 15.

⁸ Lo specchio non solo è simbolo narcisistico, ma anche «del doppione tenebroso della coscienza». Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo libri, 1972, p. 93.

Gli manca però la coscienza che l'essenza della trasgressione è colta solo da quegli esseri per i quali i limiti hanno una funzione essenzialmente morale: e non è il caso del gesto di Esprit Chaudval, — un assassinio premeditato —, che per sua natura ignora completamente il divieto⁹.

È dunque l'istinto, e non la coscienza, che dà vita alla trasgressione. È l'istinto che conduce verso questo vasto campo di conoscenza. È ancora l'istinto che spinge la giovane Natalia, protagonista del racconto *Sœur Natalia*, ad abbandonare lo stato di religiosa, accettato a priori come il miglior modo per ottenere la salvezza eterna, per inseguire invece una felicità terrena, che la lascia delusa, ma che è pur sempre un'esperienza che ella deve fare per capire finalmente qual è la sua strada.

Compiuto il primo passo, si avvia un processo che costringe il trasgressore a scelte che riguardano l'ambito che lo circonda: nel caso già citato, Natalia, dopo aver deciso di fuggire con colui che la ama, accetta le condizioni della nuova situazione (perché da lei stessa scelte) fino a quando non si accorge dell'errore commesso, svelato dal confronto con lo stato anteriore. Il trasgressore può decidere, una volta oltrepassato il limite, di tornare indietro e assoggettarsi alle leggi uniformanti, oppure proseguire, il che comporta l'abbandono di determinati pregiudizi, o regole fisse, o atteggiamenti razionali, per consegnarsi in maniera integra alla nuova conoscenza. Per chi ha subito l'effetto devastatore della società materialista ciò risulta molto difficile, ed è per questo che chi vi riesce, perché dotato di poteri ipersensibili, acquista un carattere di sovrumano, si spoglia dei requisiti terrestri per diventare una specie di «superuomo», che crea da sé il proprio destino, accettando di affrontare l'ignoto.

È questo dunque l'essere prometeico. Una tipologia che ritroviamo nel protagonista del *Duke of Portland*, il quale, avvicinando il lebbroso emarginato da tutti, viola una legge morale e sociale per appagare la propria libertà di spirito; trasferendo su di sé il contagio egli subisce fino alla morte le conseguenze del suo atto. Con la sua ribellione rivela uno degli aspetti fondamentali della trasgressione, l'individualismo, che, sostanzialmen-

⁹ Cfr. G. Bataille, *op. cit.*, p. 81.

te, si identifica con l'isolamento: isolamento soprattutto sociale poiché, per Villiers, nel «mondo della differenza»¹⁰ possono entrare solo gli esseri distraccati dal sociale, quelli per i quali un certo tipo di società, e i suoi relativi valori, non hanno forza nel momento in cui è in gioco l'affermazione del proprio «io». È una sintesi, questa, tra reale e ideale, vanificata ormai dall'avvento di un mondo puramente empirico.

Questi «veri eroi» hanno un'alternativa: la rinuncia orgogliosa a superare quel limite, se ciò provocasse una frattura con la propria individualità. Come *L'Inconnue*, che sacrifica sull'altare del proprio «io» la grande trasgressione dell'amore, l'unico sentimento, insieme con il desiderio di morte, rimasto impenetrabile alle convenzioni umane. La sua rinuncia attesta che esiste anche un'impossibilità di trasgredire, di interrompere il flusso uguale e continuo delle cose, la cui ripetitività finisce per essere immutabilità e non divenire. È ciò che si può verificare in *Antonie*, in cui il succedersi di situazioni e personaggi nella stanza della donna impedisce la realizzazione della trasgressione. In questo caso è il tempo, il cui divenire nasconde in sé un principio distruttore, che la rigetta in quell'«univers de la répétition»¹¹ dominato dalla normalità e dall'abitudine.

È dunque un mondo di violenza quello che Villiers ci fa intravedere nei suoi racconti, un mondo esterno che schiaccia chi viola i suoi divieti per scegliere una libertà che, anch'essa, ha le sue leggi. La trasgressione, infatti, possiede le proprie regole altrettanto rigide che quelle che la impongono: anzi, ancora più rigide, in quanto, una volta innescato il processo, non è più possibile tornare indietro verso l'ordine, ma ci si precipita nel baratro della dissennatezza e quindi della perdita di quei limiti che è indispensabile per la trasgressione. La sua significazione più profonda, infatti, è quella della festa, intesa non nel senso di caos assoluto, ma di partecipazione all'orgia della non-regola all'interno di un sistema regolato, promessa quindi di ristabilimento dei divieti che, all'occorrenza, potranno di nuovo essere infranti¹².

¹⁰ Cfr. J.-P. Gourevitch, *Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Seghers, 1971, p. 67.

¹¹ Cfr. J.-P. Gourevitch, *op. cit.*, p. 66.

¹² Cfr. M. Bachtin, *Il mito di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, per questa interpretazione della festa e delle sue implicazioni.

Questo aspetto, tuttavia, non è presente dappertutto nei *Contes cruels*, anzi in molti racconti l'atteggiamento di Villiers si avvicina sostanzialmente ai valori borghesi e religiosi della società in cui vive, soprattutto quando sono in gioco certe pietre miliari del cristianesimo, che impongono di violare la legge quel tanto che serve a far nascere il senso del peccato e quindi il desiderio di espiare, ma non oltre, allontanando così quelle situazioni esasperate che hanno il senso di una vera e propria profanazione.

Ne *L'Incomprise*, per esempio, la trasgressione di Simone sconfinata nella morbosità, pur tuttavia ha il significato di una violazione dei comportamenti stabiliti dalla società e dalla religione entro certi schemi. E Villiers la condanna, così come condanna la profanazione, ne *L'Enjeu*, dell'abate Tussert, colpevole di essersi giocato a carte, perdendo, il « secret de l'Église ».

Dalla condanna deriva non solo la forza della propria solitudine, come si è potuto constatare nel *Duke of Portland*, ma anche il piacere di compiere un gesto dissacratorio, come nel caso de *Le Convive des dernières fêtes*, in cui l'infernale barone Saturne libera la diabolicità che ha in sé sostituendosi al boia nelle esecuzioni capitali. Anche qui Villiers dimostra di non comprendere il legame che unisce il piacere ad un atto di morte, un atto profanatore di certe regole morali, e lo sconfessa tentando così di esorcizzarlo.

Questa particolare situazione nasce, come afferma Bataille, dall'errore di base su cui poggia tutto il cristianesimo, il quale non riconosce alla trasgressione il suo carattere sacro: anche il demone della ribellione, Satana, è di origine divina, ma il cristianesimo rifiuta di credere, e di far credere, che la trasgressione e il sacro si identificano, poiché al sacro si può accedere solo violando un divieto¹³. È così che il cristianesimo rimanda la trasgressione ad un mondo profano, dove la ritroviamo cogliendola soprattutto nei racconti che interessano il sociale. Invece essa si annulla nei racconti che riguardano più da vicino la religione (*L'Enjeu*, *Sœur Natalia*, *Le Convive des dernières fêtes*): in essi Villiers sceglie la strada della sottomissione alla Divinità, ma anche qui, in effetti, c'è una sfumatura polemica che tocca il sociale, perché la sua scelta scaturisce sempre dalla contrapposizione ad un mondo che ha vanificato l'anelito spirituale consacrando alla pura attenzione empirica.

¹³ Cfr. G. Bataille, *op. cit.*, p. 134.

Di contro alla posizione difensiva della religione cristiana che si riscontra in alcuni racconti, in altri Villiers aderisce profondamente, e nella maniera più idealistica, all'esoterismo. Ma la contraddizione non è che apparente: l'occultismo, che all'epoca fu oggetto di un rinnovato interesse in seguito alla riscoperta delle teorie swedenborgiane¹⁴, non si presenta solo come trasgressione all'ortodossia religiosa, ma anche come nuovo campo di conoscenza dal quale Villiers, insaziabile nella sua ricerca di un mezzo espressivo personale ed elitario, non poteva non essere solleticato. Così *Véra* rappresenta la testimonianza, in terra, di un amore ultraterreno che può realizzarsi solo con l'ausilio di simboli esoterici, come la chiave. In questo modo il conte d'Athol, che fino ad allora ha negato, con la forza della sola immaginazione, la scomparsa dell'amata, potrà chiudere alle sue spalle le porte del mondo fisico e aprire quelle del soprasensibile, realizzando la suprema ricongiunzione con il suo ideale, *Véra*.

La stessa probabile derivazione latina del nome di colei che, per Villiers, incarna l'Ideale femminile in senso assoluto, mette in risalto l'opposizione fra la « verità concreta » di un mondo impalpabile e l'illusione falsa dell'apparenza sensibile, e l'orientamento inevitabile dell'autore per una dimensione del primo tipo¹⁵. Ciò che Villiers vuole provare attraverso l'esperienza esoterica è la possibilità di fondere la materia e lo spirito, annullando così il limite che li separa, limite che tuttavia può cancellarsi solo per un attimo, ma la cui riconferma è determinante ai fini della trasgressione.

È importante sottolineare qui che il dominio dell'occulto fonda le proprie basi su un rapporto del tipo percezione-coscienza che, fondamentalmente, è un rapporto statico poiché non implica un'interazione con l'universo, ma una sua percezione¹⁶, così come si può verificare ne *L'Intersigne* in cui al protagonista, barone Xavier de

¹⁴ Cfr. A. Palumbo, *E. Swedenborg come modello abusivo di superuomo*, in « Il superuomo e i suoi simboli nelle letterature moderne » vol. III, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 151.

¹⁵ Per altre interpretazioni della radice di questo nome cfr. T. Di Scanno, *La presenza dell'occultismo nei «Contes cruels» di Villiers de l'Isle-Adam*, in « Il superuomo » III *cit.*, pp. 166-167.

¹⁶ Cfr. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp. 126-127.

la V''', si presenta, in una sequenza di strani « avvertimenti », il presagio della morte dell'amico, l'abate Maucombe. Questo tipo di rapporto è la spia che fa capire la ragione per cui Villiers, in alcuni casi, ondeggia fra il rifiuto di alcuni valori borghesi e la loro accettazione (come per esempio ne *L'Incomprise*): dietro la percezione, di cui sono dotati solo esseri particolarmente sensibili, si nascondono l'inazione, la volontà di chiudersi nella propria torre di avorio, peraltro più perché non si è capaci di entrare a far parte di un mondo nuovo che per una scelta aprioristica che spinga all'isolamento. Così Villiers, aderendo in alcuni casi a valori tradizionali fatti propri dalla borghesia, lancia, per così dire, una sorta di ponte con l'altra riva, in modo da non interrompere definitivamente i contatti. Il che può lasciare spazio all'ipotesi di un suo velato desiderio di inserimento proprio in quel circuito dal quale si autoemargina.

Un'ulteriore conferma proviene anche dal gruppo di racconti che fanno leva sulla satira del progresso scientifico, il fenomeno più rilevante dell'epoca, ritenuto dagli scrittori come Villiers colpevole di voler oltrepassare i limiti dell'umano per sconfinare nel campo del soprannaturale. Qui egli, facendo uno sfoggio magniloquente di ironia, che costituisce un potente mezzo di liberazione dalle costrizioni violente della società¹⁷, dimostra di sapere non solo attaccare e negare il mondo che lo circonda, ma anche di saperlo rappresentare e cogliere nei suoi aspetti umani più diversificati, pur conservando il proprio atteggiamento critico nei riguardi di ciò che descrive. La funzione liberatoria che questi testi hanno per l'autore (e di godimento per il lettore) si trasforma così in « momento sociale », in dialogo con gli altri, anche se si avverte un rafforzamento della barriera che lo separa da essi. Ne *L'Amour du naturel*, per esempio, anche il bosco, ultimo rifugio per chi vuole sfuggire all'artificialità del progresso cittadino, risulta contaminato, cosicché non resta che rassegnarsi a diventare dei « perfetti mediocri ». L'inutilità del passaggio da uno spazio all'altro giustifica il rafforzamento della barriera per chi, come Villiers, non vuole cedere alla corrente e annullarsi nel meccanismo stritolante del materialismo. Ma se la barriera è rinforzata, ciò vuol dire che c'è il pericolo, o almeno l'intenzione inconscia, dello sconfinamento.

¹⁷ Cfr. S. Freud, *Il motto di spirito*, Torino, Boringhieri, 1975, p. 196.

Si è parlato genericamente del limite come elemento base, insostituibile, della trasgressione. A questo punto è possibile attribuirgli una significazione più precisa nell'ambito dei *Contes cruels*: il limite è il diaframma che divide Villiers dagli altri, è il punto di « scontro » tra due modi di intendere il reale: l'uno, borghese e laico, che fa appello a valori positivistici che sono tuttavia valori di cambiamento, di evoluzione verso l'acquisizione di nuovi modi di essere e nuove forme di vita; l'altro, aristocratico e sacrale, che si richiama ai fondamenti conservatori che appartengono al passato di un mondo che rivendica il diritto esclusivo, per pochi, alla trasgressione; se è vero che, come dice Bataille, il mondo sacro della trasgressione è quello « de la fête, des souverains et des dieux »¹⁸.

Nel momento in cui la società borghese, iniziando un processo di stratificazione dei livelli di vita, e dunque di massificazione qualitativa, ha allargato il limite dei propri divieti, svilendo il potere di trasgressività, ecco che in Villiers scatta la molla della rivendicazione elitaria di un gesto superiore. Si comprende allora meglio l'asprezza della ridicolizzazione della figura dello Scienziato il quale, nuovo dio della creazione, assume a simbolo negativo di trasgressore poiché usurpa una funzione che non gli spetta. Ma questo accanimento di Villiers contro gli uomini nuovi, gli idoli del suo tempo, non ha altro sapore che quello di deviare ancora una volta il proprio isolamento sociale, attirando l'attenzione del lettore, e la sua critica inevitabile, sui fenomeni più clamorosi dell'epoca. In questo modo l'autore coglie il lettore contemporaneo di contropiede, precedendolo nelle obiezioni; e ponendolo come davanti ad uno specchio gli lascia l'atroce sospetto, dopo la gratificazione del divertimento, di appartenere anch'egli alla razza delle creature insensibili che non si accorgono più, ormai, di vivere in un mondo violentemente e mostruosamente repressivo di ogni apertura spirituale.

Appare chiaro allora il fine ultimo della trasgressione, che è volontà di non uniformarsi, tenace attaccamento e fedeltà ad un soggettivismo ereditato che impone il rifiuto del cambiamento e della mobilitazione collettiva alla trasformazione sociale e alla conseguente sostituzione di valori.

Si spiega in questo contesto il fallimento della trasgressione nei

¹⁸ *L'Érotisme*, cit. p. 76.

Contes cruels. Infatti, sia che essa si avvolga nell'alone della sacralità (come nel caso del *Duke of Portland* oppure di *Souvenirs occultes*), sia che risulti impossibile o profana, in tutti i casi essa viene penalizzata. L'angoscia e la morte sono infatti le punizioni che la società infligge al violatore, ma nello stesso tempo sono la prova della sua presenza, perché è la condanna, in definitiva, che definisce la trasgressione. La dualità positivo-negativo della figura del trasgressore trova così la propria sintesi nel fallimento. Come si sarà compreso, dal punto di vista dell'autore, sono positivi quei personaggi che, attraverso azioni che escono dai canoni di comportamento seguiti dalla massa, rivestono il proprio individualismo della sacralità necessaria alla trasgressione. La glorificazione del loro gesto è in funzione dell'ostilità che esso suscita in uno spazio negativo come quello borghese, per cui due sono i caratteri indispensabili al trasgressore perché sia considerato positivo: la sua estrema sensibilità, in ogni caso la sua straordinarietà che lo differenzia dagli altri; e la sua collocazione in un ambito in cui non si sente inserito dal momento che non valorizza le proprie qualità ipersensorie, o meglio che ha sostituito altri valori a quelli di cui l'eroe positivo è portavoce.

A questa classificazione c'è un'eccezione: anche i protagonisti de *L'Incomprise*, o di *Le Convive des dernières fêtes*, o di *L'Enjeu*, possiedono questi caratteri, ma non rientrano in questa categoria poiché, come si è visto, essi aggregano in sé tutta una serie di opposizioni. Infatti, quando la trasgressione tocca comportamenti morali e sociali che cadono nella profanazione, per Villiers essa si carica automaticamente del segno negativo, poiché la sua coscienza ha già compiuto delle scelte.

Del resto, sarebbe impossibile ammettere tutti i tipi di trasgressione, perché così sarebbe il caos, cioè la mancanza di divieti e di regole da violare, che sono indispensabili per ritornare ad un ordine stabilito una volta assaporata la gioia, ma anche l'angoscia, del disordine. In questo modo l'insicurezza derivante dall'impossibilità di far riferimento a qualcosa, il vuoto di non sapere quale sia il proprio posto e la propria funzione in un universo senza limiti, invertono la direzione e avviano necessariamente verso un ambito normativo senza il quale il trasgredire non avrebbe senso.

Un altro caso che sfugge a tale prima classificazione è quello di *Sentimentalisme*, il racconto ritenuto da tutti come il testamento spirituale dell'autore, in cui egli esprime, attraverso il personaggio

di Maximilien (le cui qualità extrasensorie lo rendono, in definitiva, un disadattato), il proprio punto di vista sulla funzione dell'artista. Ebbene, questo racconto non appartiene certo a questa prima classificazione: ciò è dovuto alla presenza del personaggio femminile, Lucienne Émery, che fa emergere tutta la contraddizione esistente fra l'essere artista, che in fondo per Maximilien significa essere «à l'écart», incomprenduto dai comuni mortali (è questa la ragione della sua rinuncia a esprimere verbalmente i propri sentimenti), e l'essere semplicemente un uomo, alla cui dimensione la vita sociale è indispensabile.

Al contrario, il trasgressore negativo è colui il cui gesto non riesce neppure ad affacciarsi a una dimensione superiore, capace di sottrarlo alla mediocrità di una vita ordinaria: anche se ciò viene inizialmente intrapreso, non riesce a completarsi a causa della scarsa autonomia nei riguardi di una materialità che si oggettivizza in vere e proprie dipendenze psicologiche (come il denaro), sottoposte da Villiers alla luce crude («cruelle») e amara dell'ironia.

Ma anche qui vi sono delle maglie che si aprono nel reticolato. *Maryelle* è un racconto in cui tutto tende a porre in una luce negativa la figura della mondana protagonista (un ruolo che Villiers attribuisce spesso alle sue figure femminili, il che può dare adito alla supposizione che, essendo l'ideale femminile irreperibile nella realtà, la prostituta sia l'unico tipo di donna rappresentabile in relazione a un certo tipo di società). *Maryelle*, infatti, non avverte alcun dissidio fra la passione che ha per l'amante e il proprio mestiere; accetta senza rimorso il denaro derivante dalle sue prestazioni, ma nello stesso tempo ha paura che questo stesso denaro possa «sporcare» il rapporto con Raoul. Di qui viene la contraddizione che rende questa figura estremamente vera e fresca, soprattutto per la sua maniera istintiva di cogliere e godere il suo momento di gioia senza inutili tormenti morali. In effetti, talvolta capita di cogliere significative contraddizioni fra il puro pensiero teorico che l'autore crede di potere continuamente ribadire, e l'opera con la quale lo vuole esprimere. Questo dimostra che nei *Contes cruels* l'universo della trasgressione permette di correggere il tiro della provocazione intenzionale, che così è costretta a cedere il passo all'emissione di segnali inconsci, rivelatori dell'atteggiamento più nascosto e inconfessato dell'autore.

L'EUGÉNIO DE CASTRO DI RUBÉN DARÍO

Si può ragionatamente affermare che Eugénio de Castro è uno dei non molti poeti portoghesi dell'Ottocento-Novecento che furono noti in vita appunto anche per la presenza in Paesi stranieri e, per di più, con una presenza non solo di iniziativa personale ma anche per inviti ufficiali e per non minori ufficiali accoglienze. Si pensi infatti all'invito fattogli nel 1932 dalla Reale Accademia d'Italia in occasione di un ben noto Convegno Volta, viaggio che gli ispirò fra l'altro, il 10 novembre dall'Hotel Terminus di Napoli, il seguente telegramma per D'Annunzio a Gardone: « Visitando per la prima volta l'Italia vi entro salutando il suo Massimo Poeta »¹; e si pensi ancora a quella che era stata la sua andata in Spagna nel 1922, a proferirvi una conferenza sul poeta portoghese ottocentista António Feliciano de Castilho, su invito della « Residencia de Estudiantes » in Madrid, un invito — sia detto per inciso — da potersi giudicare un apparente paradosso non meno significativo di quello italiano di dieci anni dopo, se proprio non lo si voglia definire ancora più significativo di esso, data la tradizionale ignoranza e indifferenza reciproca fra Spagna e Portogallo. Si tratta di quella situazione messa ulteriormente in luce, proprio per contrasto, dalle poche e sia pure significative eccezioni ben note, a cominciare da quella rappresentata da Unamuno: quell'Unamuno con cui anche proprio Eugénio de Castro coltivò un'interessante corrispondenza, prolungatasi nel tempo, almeno da parte di Eugénio de Castro, dal 1904 appunto fino al 1936, come risulta da un interessante saggio di Julio García Morejón². Era stato, quel viaggio a Madrid, l'occasione per la

¹ Devo la fotocopia del telegramma al già Sovrintendente al Vittoriale danuziano Emilio Mariano, che qui ringrazio.

² È il saggio in cui tale studioso pubblica la *Correspondencia inédita de Eugénio de Castro dirigida a Unamuno*, in « Revista Interamericana de Bibliografía », XXVI,

presa di contatto di Eugénio de Castro con molti fra i più notevoli letterati spagnoli del tempo, da Jacinto Benavente ad Américo Castro, da Eugenio D'Ors a Ramón Pérez de Ayala presenti con altri al banchetto datogli in quella «Residencia», non senza l'incontro con letterati più giovani, fra i quali il poeta Juan González Olmedilla che già ne aveva tradotto in spagnolo *O Rey Galaor* pubblicato nel 1913; e anche con letterati ispanoamericani, dal venezuelano Rufino Blanco Fombona al messicano Alfonso Reyes: un banchetto, quello ricordato, che diede modo a uno dei suoi promotori, il critico letterario Enrique Díez-Canedo (Badajoz 1879-Méjico 1944), di scrivere un articolo molto importante per la storia della ripercussione dell'opera di Eugénio de Castro fra autori e traduttori spagnoli e ispanoamericani, *Eugénio de Castro en la bibliografía española*³. È di fatto un articolo dal quale appare la popolarità già allora inconsueta di Eugénio de Castro nel mondo di lingua spagnola, confermatasi poi seconda solo a quella di Camões: superiore senz'altro cioè a quella di tutti gli altri poeti portoghesi, Antero de Quental e il futuro Fernando Pessoa compresi. E non si scende qui a dar notizia di tale popolarità, non essendo questo il mio presente scopo, che si limita a richiamar l'attenzione sulla posizione di Rubén Darío nella storia di tale popolarità.

Spetta infatti senz'altro a Rubén Darío, e non a Miguel de Unamuno, la prima presentazione — una presentazione ampia e totalmente positiva — di Eugénio de Castro al mondo di lingua spagnola — senza che si intenda con questo diminuire i meriti decisivi

1976, N. 1, pp. 3-59; saggio che riprende abbondantemente le pagine dedicate da Morejón a Unamuno e ad Eugénio de Castro in uno dei capitoli del suo libro fondamentale su *Unamuno y Portugal* (Madrid 1964, pp. 516: alle pagine 397-425), *En Coimbra con Eugénio de Castro*, dove si definisce senz'altro Unamuno «el hombre que más contribuyó, antes que Villaespesa y González Olmedilla, a la divulgación de la obra de un modernista como Eugénio de Castro, en España e incluso en América». Si sa che a nessuno è finora riuscito a trovare le lettere di Eugénio de Castro a Unamuno, falliti come sono stati anche i tentativi di Morejón presso uno dei figli del poeta portoghese. Ci sarà qualcosa di D'Annunzio negli incartamenti lasciati da Eugénio de Castro?

³ Apparso dapprima nel quotidiano madrilenno «El Sol» (9-3-1922), fu ripubblicato nel volume di *Conversaciones literarias: segunda serie 1920-1924* (Méjico 1964, pp. 268, postumo, a cura del figlio Joaquín).

anche di Unamuno al riguardo —: un Darío che vede in Eugénio de Castro un «modernista» (giacché il «simbolismo» portoghese che si riconosce nell'opera di Eugénio de Castro — soprattutto nella prima parte di essa — entra senz'altro, per le sue caratteristiche sostanziali, nell'atmosfera del «modernismo» spagnolo e ispano-americano), interprete e araldo cioè di quel «modernismo» di cui è notoriamente aspro avversario Unamuno, tutto impegnato a dare all'arte una finalità ben diversa da quella di «arte per arte» che si può ben riconoscere nell'ondeggiante esperienza di estetica modernista del passaggio fra l'Ottocento e il Novecento: un termine, si ricordi, quello di «modernismo», che a Unamuno riesce «tan indeterminado e indeciso como él de *romanticismo* lo era» (da Guillermo Díaz Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid 1951, p. 155).

Del resto anche la cronologia è chiara: è facile presumere che Unamuno abbia avuto visione delle pagine dedicate da Rubén Darío a Eugénio de Castro già nel 1896, raccolte come erano in *Los Raros* che Unamuno molto probabilmente possedeva, dato che rivolgendosi a Darío con uno scritto del 26 settembre 1907 gli chiedeva ciò che non possedeva di lui, cioè *Prosas profanas* e *Azul*: ed Eugénio de Castro è l'unico poeta iberico di cui quella raccolta di Darío parla. E mentre Unamuno scrive il proprio articolo su *Eugénio de Castro* in quell'anno 1907⁴, articolo che avrebbe costituito il capitolo preliminare del noto volume *Por tierras de Portugal y de España* (Madrid 1911), appunto al Darío di quelle pagine del 1896 in Buenos Aires va senz'altro attribuito il merito di aver richiamato l'attenzione sul poeta portoghese in Europa, per lo meno in Spagna⁵, dove se ne occupa Franco Villaespesa e lo traduce Juan González Olmedilla: a Unamuno allora presente ancora soprattutto come prosatore-pensatore, interessato non solo a Eugénio de Castro fra i portoghesi,

⁴ Apparso nel numero del 14 aprile de «La Nación» in Buenos Aires, fu riprodotto nella rivista «El Cojo Ilustrado» di Caracas il 15 dicembre dello stesso anno.

⁵ Al molto che si è ovviamente scritto su Rubén Darío varrebbe la pena di aggiungere qualcosa sullo specifico tema dell'importanza da lui avuta per la conoscenza di poeti e di prosatori europei nell'America Latina: è ancora Darío che a Buenos Aires legge, per esempio, D'Annunzio nei testi originali in italiano e vi si appassiona, presumibilmente servendo da tramite sia pure magari indiretto per la lettura del poeta italiano da parte di quell'ambiente letterario.

aveva idealmente fatto strada un Darío-poeta nella presentazione di un portoghese-poeta.

Le pagine di Rubén Darío su Eugénio de Castro sono la conferenza da lui tenuta all'Ateneo di Buenos Aires: riprodotte nella raccolta più importante dei saggi del poeta, *Los Raros*, divennero poi il prologo al volume di traduzioni di un buon numero di liriche della raccolta di Eugénio de Castro *Salomé e outros poemas* (1896) pubblicato da Villaespesa nel 1914⁶, quel Villaespesa che nel 1916 avrebbe dato alle stampe una scelta anche dall'altra raccolta del De Castro *A sombra do Quadrante*, del 1906. E sono pagine fra le più notevoli delle molte con cui Rubén Darío presentò in America documenti delle letterature europee, in saggi, conferenze, articoli di giornali; e degne di un'attenzione particolare a causa della pressoché assoluta indifferenza anche del mondo ispanoamericano per le letterature del mondo di lingua portoghese.

La presentazione di Eugénio de Castro avviene nell'atmosfera entusiastica, estemporanea e impressionistica — si direbbe — consueta al Darío lettore e critico di poesia, che si abbandona volentieri ai voli lirici anche in questo aspetto della propria attività. Ha infatti inizio con una alata rievocazione della « noble y docta ciudad de Coimbra » (la Coimbra, in primo luogo, di Inês de Castro « tan bella cuanto sin ventura »), per poi rivendicare alla « Iberia » quella « resurrección del espíritu latino » che Vogüé poco tempo prima aveva riconosciuto all'Italia grazie a D'Annunzio, passando peraltro subito a fare di Eugénio de Castro il moderno Vasco da Gama coronato da Camões: « Eugenio de Castro, bizarro y mágico Vasco de Gama de la lira, vuelve de sus incursione a un Oriente de ensueño, de sus expediciones a los fantásticos imperios, a países del pasado, lleno de riquezas, dueño de raras piedras preciosas, conquistador y argonauta vestido de suntuosos paramentos e impregnado de exóticos perfumes »⁷.

Al di sotto e al di là dell'esuberanza lirica con cui la presentazione procede è da fissarsi, per la storia della critica letteraria, il

⁶ Questa traduzione di Villaespesa da liriche di *Salomé e outros poemas* era stata preceduta da altre due traduzioni dalla stessa raccolta, rispettivamente di Ricardo Baeza (1910) e di José María Rianza (1912).

⁷ Cito dal secondo dei quattro volumi delle *Obras completas* di Rubén Darío nell'edizione madrilena di Afrodísio Aguado (1950), alle pagine 494-495.

contrasto che il Rubén Darío del 1896 presenta fra il Portogallo celebrato all'estero e fiorente « en armoniosas flores de arte y de vida », « bello y glorioso país de guerreros, de descubridores y de poetas » (... tierra en que florecen los naranjos⁸), e la madrepatria Spagna « encerrada en la muralla de su tradición, aislada por su propio carácter, sin que penetre hasta ella la oleada de la evolución mental de estos últimos tiempos » (p. 495) (un contrasto — va detto — lontano dalla realtà, giacché vede sì la Spagna della vigilia del '98, ma non vede il Portogallo dilaniato dalle conseguenze drammatiche dell'umiliazione subita dall'ultimatum inglese del 1890 a proposito dell'agognata unificazione fra Angola e Mozambico). Segue l'evocazione della « hermosa y real » Lisbona, con una scorsa attraverso la serie di portoghesi navigatori, governatori e poeti, con un indugio compiaciuto sulle due ottave dedicate da Camões a D. Diniz che Darío paragona al predecessore Afonso III passato alla storia con la denominazione di « Bravo »⁹: ottave camonianie che legge e di cui dà poi una versione in prosa.

Nel confessare l'ignoranza che anch'egli aveva avuto fino allora di Eugénio de Castro si rammarica dell'ignoranza che il mondo di lingua spagnola ha del mondo di lingua portoghese, cioè tanto del Portogallo che del « gran país, hijo de Portugal, cuyas manifestaciones espirituales son en el resto del continente completamente ignorados » (p. 497): il Brasile. Pochi hanno letto Camões nel mondo di lingua spagnola: fra i moderni solo si conosce l'esistenza di Herculano, « gracias a los versos de Núñez de Arce », e di Eça de Queiroz, grazie all'editore « que ha esparcido a los cuatro vientos, en castellano », *Primo-Basilio* (sic!). E ricordata l'amarezza dello scrittore portoghese Pinheiro Chagas al constatare in Madrid tale indifferenza per il proprio Paese (un'indifferenza non più che parzialmente interrotta dall'attenzione di Pardo Bazán e di Sánchez Moguel), traccia un rapido schema della letteratura portoghese dell'Ottocento, uno schema del quale oggi interessano non più che le diversità di proporzione dei valori attribuiti da Darío a certi scrittori, al di là dei riconosci-

⁸ Vieni fatto di pensare che Rubén Darío abbia voluto sostituire gli aranci ai limoni del goethiano « Kennt du das Land, wo die Zitronen blühen? », al cui ricordo è difficile pensare che si sia saputo sottrarre.

⁹ *Os Lusíadas*, c. III, ott. 96.

menti convenzionali anche suoi per Garrett, Herculano, Teófilo Braga: di Oliveira Martins infatti non fa più che il nome, accostandolo a quello di storici ben minori; di Antero de Quental dice di conoscere « algunas poesías ». Non tralascia quindi di elogiare Leopoldo Díaz, che nella sua qualità di « hábil husmeador de elegantes novedades, nos traduce una que otra poesía portuguesa » (p. 501); si sente confortato dagli echi che cominciarono a giungere « de un renacimiento en las letras brasileiras y en notables revistas jóvenes » (ivi); si addolora per la morte (appunto di quell'anno 1896) — contemporaneamente a quella di Verlaine — « del gran poeta João de Deus » (ivi), del quale ha modo di sottolineare i meriti — che gli attribuisce — di oppositore e avversario deciso della « epidemia » romantica.

La parte più interessante dell'esposizione è anche la più valida, trattandosi di considerazioni che vengono, più che dal Darío critico, dal Darío poeta. Per avviare l'apologia di Eugénio de Castro egli si sofferma di nuovo a lungo su João de Deus, presentato pressoché esclusivamente come un « artefice di versi » — per dirla col De Sanctis —, e del quale sottolinea le doti di estrema varietà strutturale e di usi metrici, fino al « quebrarse en los hemistiquios más caprichosos, y aun sin sílabas definidas, pero siempre cayendo dentro de la armonía fundamental y orgánica del verso, tal como el oído romántico lo estableció » (p. 502): insomma, una risoluzione magistrale del « problema presentado por los llamados nephelibatas¹⁰, de la remodelación de la estructura del verso » (ivi). Dopodiché prende come spunto un gesto simbolico che Eugénio de Castro ventinovenne aveva compiuto alla morte di João de Deus, al deporre sul feretro del poeta « una corona de violetas y crisantemos, con esta leyenda: A João de Deus, Eugénio de Castro » (p. 503).

E il primo aspetto dell'esaltazione di Eugénio de Castro è l'apprezzamento per la sua ribellione all'incombente moda di « americanismo » che tormenta l'umanità (alla stessa stregua — aggiunge — di Huysmans in Francia), e il consenso al suo timore che « en breve dejaremos de ver el cielo »: ci si presenta un Eugénio de Castro iscritto da Rubén Darío nel « grupo de pensadores y de hombres

¹⁰ « Nephelibatismo » (da « nephelibata » = viandante delle nuvole), si sa, è la definizione data al simbolismo in Portogallo da Eugénio de Castro.

de arte, que en distintos climas y bajo distintos cielos van guiados por una misma estrella a la morada de su ideal; que trabajan mudos y alentados por una misma misteriosa y potente voz, en lenguas distintas, con un impulso único. ¿ Simbolistas? ¿ Decadentes? !Oh, ya ha pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por sutiles clasificaciones! Artistas, nada más, artistas a quienes distingue, principalmente, la consagración exclusiva a su religión mental, y el padecer la persecución de los Domicianos del utilitarismo; la aristocracia de su obra, que aleja a los espíritus superficiales, o esclavos de límites y reglamentos fijos». (p. 504). Il de Castro gli appare anche come il difensore degli artisti del Sud (dei « países del sol ») dall'accusa — che Darío trova senza fondamenti — di scrivere cose oscure e nebulse quali quelle che scrivono gli artisti dei Paesi del Nord, nonché il polemista contro la moda del diletterismo letterario, che da monopolio dei borghesi si è allargata fino alle più basse classi popolari, per cui qualunque uomo del volgo (un *boni frate* qualsiasi), che pur teme di esprimere giudizi su attività dello spirito, si arroga il diritto di trinciare giudizi sulla creazione letteraria.

Appare pertanto evidente che Rubén Darío si vale di Eugénio de Castro quasi come strumento per affermare la propria convinzione che il diritto di giudicare l'arte spetta meramente agli artisti, allo stesso modo con cui solo i matematici possono giudicare la matematica e i chimici la chimica. Gli serve a tale scopo anche la constatazione della conoscenza della poesia di Eugénio de Castro da parte di critici e di artisti francesi (Remy de Gourmont) e italiani (Vittorio Pica), in quanto autore di una poesia la cui gloria « elitaria » consiste nell'essere compresa, si direbbe, da personalità come lui, una « gloria » che egli attribuisce solennemente all'autore di *Oaristos* (è notoriamente il titolo del primo, famosissimo, libro di versi di Eugénio de Castro, del 1890: un termine, quello di « oaristos » = « dialoghi intimi », preso da un passo di Verlaine): la gloria, cioè, « de ser comprendido por aquellos que pueden comprenderle, la gloria en la comunidad de los "aristos" » (p. 506); in una « iniciación en el nuevo sacerdocio estético », quella di Eugénio de Castro, avvenuta sotto l'influenza di Verlaine e di Swinburne. E per concludere traduce ampiamente passi da opere del poeta, *Horas*, *Sagrador*, *A freira*, *Belkiss*, accompagnandone le versioni con commenti informativi e valutativi, e aggiungendo l'invito a leggere il poema *Belkiss* (grazie al quale il simbolismo ritenuto « un pozo de sombra »

è invece «lleno de luz») nella traduzione italiana del Pica; accostando infine Eugénio de Castro a Gabriele D'Annunzio in quanto «primeros músicos en el sentido pitagórico y en el sentido wagneriano del arte de la palabra» (p. 516).

Pur nell'emotiva esposizione di queste pagine Rubén Darío conferma l'ampiezza e l'intensità del proprio interessamento, già in quegli anni, per la poesia europea in genere e, in essa, per quella di un poeta di tanto notevole di quanto non noto al mondo di lingua spagnola al quale egli si rivolge: un poeta che dal punto di partenza della sua piccola patria portoghese ha servito da stimolo a un poeta latinoamericano per contribuire comunque a promuovere una maggiore attenzione reciproca fra gli scrittori dei due continenti.

Giuseppe Carlo Rossi

Zaharia Sângeorzan, *Pezerini români la Columna lui Traian*. Bucureşti, Editura Sport - Turism, 1979, pp. 297.

Le affinità fra i popoli romeno ed italiano sono molteplici e profonde. Entrambi hanno innanzitutto la stessa matrice storica e parlano sì due lingue romanze diverse, ma che continuano direttamente il cosiddetto latino 'volgare'. Le somiglianze superano però la loro semplice, anche se fondamentale, collocazione storico-linguistica. Si tratta infatti di similitudini che spaziano in un campo vasto, dai tratti somatici, psichici e di temperamento, a molti usi, costumi ed abitudini. Qualcosa in comune, ma qualcosa di profondo — intendiamoci — è sempre esistito e si è conservato nei due popoli, quantunque essi si siano sviluppati in contesti molto diversi per quanto concerne i fattori storici, geografici, religiosi, economici, politici e sociali. È vero che le affinità molto intime sono sentite dai romeni più che dagli italiani, ma questo si può spiegare facilmente tenendosi in conto sempre la storia diversa e i contatti che sono avvenuti lungo i secoli tra gli appartenenti ai due popoli.

È ormai noto che nel processo di 'riromanizzazione' della lingua e della cultura romena un'importanza basilare ebbe soprattutto la Francia, e solo in misura minore l'Italia. Tuttavia abbiamo l'impressione che le pagine più entusiaste, più pertinenti e, forse, anche quantitativamente più numerose, riguardino l'Italia e non la Francia. A prescindere dai fattori precedentemente indicati, la spiegazione dell'apparente paradosso consiste anche nel fatto che il territorio dell'odierna Italia coincide geograficamente con la culla dell'antico Impero romano; essa, come luogo dove maggiori sono le testimonianze della passata gloria romana, rappresenta per noi romeni — se dovessimo utilizzare la formula 'en vogue' adesso in Romania — uno «spazio archetipo». Non meno importanti per questo orientamento affettivo, ma pure estetico, decisamente filo-italiano, sono il Rinascimento italiano e la sua straordinaria importanza nonché il

fatto che l'Italia è, per antonomasia, il paese della pittura, della scultura e della musica.

* * *

Una raccolta di varie testimonianze sull'Italia di ieri e di oggi, tutte appartenenti ad intellettuali romeni che hanno visitato la terra da loro considerata la seconda patria¹, ci offre recentemente il noto critico letterario romeno Z. Sângeorzan. Il suo volume, di quasi 300 pagine, viene preceduto da una introduzione *Conștiința latinității* 'La coscienza della latinità' (pp. 7-14), nonché da una premessa intitolata *Argument* 'Argomento' (pp. 15-20). Nella prima, l'A. sviluppa l'idea che «l'Italia è stata e rimarrà per la Romania il simbolo della latinità che esprime la coscienza della loro origine comune, il destino della storia con la quale ci identifichiamo» (p. 7). Sono messe in risalto le parole dei cronisti romeni che parlavano di «Maica Roma» 'Madre Roma' ed affermavano che «de la Râmne tragem» 'da Roma discendiamo' (Gr. Ureche), e la importanza che ebbe l'Italia per la formazione o per le idee espresse dallo Stolnic C. Cantacuzino o dagli esponenti della 'scuola transilvana' detta anche 'latinista'. Convinto che esiste in ogni epoca un tipo di viaggiatore in un certo senso diverso perché differenti sono, nel tempo, la sua psicologia, la sua sensibilità e la sua percezione critica, Sângeorzan si prefigge di realizzare dalla somma di impressioni «un ritratto dell'Italia ricavato dai diari di viaggio» (p. 9).

Per ragioni connesse alle diverse modalità di ricezione dell'Italia che variano nel tempo l'A. ha strutturato il materiale in tre capitoli che corrispondono a tre epoche. La prima, l'Epoca classica (1800-1900), si confonde di fatto con l'apparizione del diario nella letteratura romena. I viaggiatori in quest'epoca vogliono «conoscere, vedere, istruirsi» (p. 9) e le loro impressioni «sono reazioni sincere di fronte alla natura e all'arte italiana» (p. 9). Lo spirito critico è ridotto, il sentimento che domina è quello di ammirazione assoluta. Non molto diversa è la tipologia del viaggiatore romeno in Italia

¹ Due sole eccezioni: M. Costin e B. Delavrancea non sono mai stati in Italia. D'altronde M. Costin appartiene al Seicento insieme allo Stolnic C. Cantacuzino. Entrambi sono stati collocati però dall'A. nell'Ottocento, presumibilmente per non modificare la struttura tripartita del volume.

nell'Epoca moderna (1900-1940); l'ammirazione e l'entusiasmo persistono, ma esse sono ora dimostrate mediante una più profonda comprensione del fenomeno estetico. Il viaggio è adesso «condizionato da principî, da idee» (p. 11), e il diario italico conosce in tal modo la meditazione, l'interpretazione. L'Italia non è più «presa d'assalto da viaggiatori che la scoprono, ma da viaggiatori che la conoscono [...]» (p. 11). Nella terza, l'Età contemporanea (1940-1978), il viaggiatore romeno è molto istruito e «sa già tutto (s.n. - C.G.) sull'Italia»² (*ibid.*). Manca il diario propriamente detto, sono invece espresse intuizioni, frutto dell'esperienza diretta. Si registrano pure il dubbio e lo scetticismo, ci informa l'A., quantunque si tratti di giudizi critici notissimi e quasi generalmente accettati, che riguardano capolavori di Michelangelo o di Giotto. Una caratteristica di questa terza generazione di pellegrini è che sono interessati a tutto ciò che concerne l'Italia: la vita sociale e politica, la cultura, la civiltà, la vita quotidiana che si svolge sulla strada, ecc.

Nella premessa intitolata 'Argomento', Z. Sângeorzan sintetizza i connotati del proprio libro che «non è una storia dei viaggiatori romeni in Italia, ma è soprattutto una serie di ritratti dell'Italia ricomposti da ricordi formati in un periodo che supera tre secoli, che vive fino ad oggi su uno sfondo di eterna ammirazione per la storia e i valori della Penisola, sincronizzati da un forte sentimento della coscienza della latinità, da un 'dor'³ per l'Italia che è l'espressione dell'animo romeno forse non riscontrabile in nessuno degli altri popoli europei» (p. 15). Sempre in questa premessa l'A. ricorda la ricchissima bibliografia sulle relazioni culturali italo-romene e l'importanza dell'Accademia di Romania in Roma tra i cui allievi, oggi nomi di prestigio della cultura romena, viene citato il prof. T. Onciulescu, recentemente scomparso, che più di quarant'anni or sono iniziò l'insegnamento della lingua e della letteratura romena a Napoli. Vengono parimenti ricordati alcuni professori italiani con grandi meriti nella diffusione della lingua, della letteratura

² Sull'uso della parola «tutto» in questo contesto si possono fare delle riserve in quanto non si può mai sapere tutto su un intero Paese.

³ È parola romena difficilmente traducibile che significa, secondo il contesto: 'nostalgia, desiderio nostalgico, voglia, amore, languore, sofferenza causata dall'amore', ecc.

e dell'arte italiana in Romania, ossia R. Ortiz, C. Tagliavini, G. Bertoni, M. Ruffini, P. Soldati e G. Lupi⁴. L'A. spiega che il suo libro non è esauriente (d'altronde non poteva essere diversamente, per ragioni di spazio) e che il criterio della selezione dei testi raccolti nel volume non è stato quello dell'importanza dei nomi di coloro che li hanno scritti, bensì del valore delle impressioni e delle idee⁵.

Se dovessimo formulare un giudizio complessivo sulle pagine di avviamento al volume, esso è decisamente positivo: si tratta di un'ottima introduzione e di un'ottima premessa sia per la capacità di sintesi sia per le idee espresse. Solo suggeriremmo all'A. di emendare in un'eventuale ristampa alcuni errori e/od omissioni che presumibilmente sono sfuggiti alla correzione:

— alla p. 8 si deve leggere «Descoperirea [...] o realizează însă scriitorii români începînd cu Stolnicul Constantin Cantacuzino și terminînd cu (oppure: și pînă la) Mircea Zăciu» invece di «Descoperirea [...] o realizează însă scriitorii români începînd cu Stolnicul Constantin Cantacuzino la Mircea Zăciu»;

— sempre alla p. 8 si afferma che la Colonna traiana fa vedere «de aproape trei milenii» 'da quasi tre millenni' scene con personaggi autentici daco-romani; invece di «trei milenii» si deve leggere «două milenii» 'due millenni';

— alla p. 14 c'è un enunciato grammaticalmente scorretto: ad una frase col soggetto al plurale «Pelerinii români [...] sînt obsedați de măreția istoriei [...]» 'I pellegrini romeni [...] sono ossessionati dalla grandezza della storia [...] ' ne segue un'altra che la continua sul piano logico, il cui soggetto però è al singolare: «El vrea să se convingă [...]» 'Egli [ovvero il pellegrino] vuole convincersi ...'. I due soggetti vanno uniformati o al singolare o al plurale;

— alla p. 16 invece di Paulo Soldati si legga Paolo Soldati.

* * *

⁴ A proposito dei nomi citati forse sarebbe stato utile parlare anche dei loro meriti nella diffusione della cultura romena in Italia.

⁵ C'è solamente da osservare che si tratta di un criterio assolutamente soggettivo e che non manca di ambiguità, perché è molto difficile definire in modo soddisfacente il concetto di 'valore'.

Passando ora al volume propriamente detto va precisato che le testimonianze raccolte sono distribuite abbastanza equamente secondo le epoche: 22 per l'epoca classica, 18 per quella moderna e 29 per quella contemporanea.

Va subito rilevato che il merito dell'A. non è solo quello di aver concentrato in meno di trecento pagine ricordi che abbracciano un lasso di tempo che supera i duecento anni. In verità Z. Sângeorzan accompagna *sempre* i passi citati con un commento pertinente, riassume spesso il contenuto del materiale troppo ricco per poter essere racchiuso in un numero limitato di pagine, si entusiasma accanto ai viaggiatori romeni, diventa — in un certo senso — egli stesso un viaggiatore innamorato dell'Italia⁶.

È ovvio che le impressioni comprese nel libro sono troppo numerose per poter essere presentate qui tutte, sia pur brevemente. Perciò, come omaggio alla città partenopea alla quale ci sentiamo tanto legati da più di dieci anni, ci limiteremo a citare alcune considerazioni che riguardano la Napoli di ieri e di oggi, con le sue bellezze ma anche con la sua miseria, con tanti contrasti che emergono pure dai brani ivi presentati.

A quanto pare, il primo romeno che si dirige verso Napoli è lo scrittore e mentore della cultura Gh. Asachi, partito con questa meta da Roma il 19 agosto 1808. A Sessa ebbe l'occasione di conoscere Carolina Bonaparte, moglie di Murat, il nuovo re di Napoli. Arrivato nella più nota città campana, Asachi visita i musei, le biblioteche, il Teatro San Carlo e le chiese. Tra l'altro egli parla della cattedrale in cui si trova il sangue del Santo [San Gennaro - n.n.: C. G.], e del miracolo della liquefazione del sangue che avviene puntualmente il 19 settembre di ogni anno. Particolarmente interessante è la descrizione della folla che «tra preghiere e richieste impazienti e rumorose aspetta l'attuazione del miracolo che asseconda l'interesse pubblico e privato, così che non di rado si sentono dinnanzi alla chiesa proferire bestemmie volgari sulla pigrizia del Santo nel compiere il miracolo» (p. 30). Asachi scende anche nel cratere del Vesuvio e in data 10 settembre 1808 firma col nome di Gheorghe Moldavul 'Giorgio il Moldavo' nel registro dell'eremita che si trovava lì.

⁶ Il suo merito è tanto maggiore quanto, nel momento in cui scriveva il libro, Z. Sângeorzan non aveva ancora visitato l'Italia.

Nel luglio 1842 arriva a Napoli uno dei più noti memorialisti romeni dell'epoca, Ion Codru Drăgușanu. La città gli appare come «una regina che sta sul trono coronata dal castello Sant'Elmo» (p. 44), oppure come «un paradiso terrestre» (*ibid.*). Drăgușanu rileva le somiglianze tra i vestiti delle donne del posto e quelli delle donne transilvane della sua patria e sente commosso la stessa pronuncia, nel napoletano come nel romeno, degli aggettivi possessivi che accompagnano i nomi di parentela: mamă-ta, soră-ta, ecc. Attento alla vita di ogni giorno, I.C.D. nota che, per il caldo che potrebbe far cagliare il latte, il contadino che lo vende passa con la mucca dinanzi alle case e munge a richiesta nel recipiente del cliente la quantità desiderata. Secondo Drăgușanu il ceto sociale caratteristico per Napoli è quello dei 'lazzaroni'. Certamente alcuni dati sono da considerare esagerati (per es. i 'lazzaroni' sarebbero stati 150.000), ma rimangono interessanti le sue considerazioni e i suoi commenti, che convergono nell'offrire un'immagine diversa dai connotati semantici dispregiativi che oggi la parola comprende. Codru Drăgușanu considera i 'lazzaroni' «le persone più buone, più ospitali (rom. *oameni[i] cei mai de omenie*) della città» (p. 44), ci informa che le loro abitazioni sono le piazze pubbliche, le strade e gli angoli all'aperto e ci descrive come mangiavano essi i maccheroni, in un quadro caricato forse in modo eccessivo ma che rispecchia, presumibilmente, nei suoi lineamenti fondamentali, la realtà: «Intorno a una scodella si siedono per terra in mezzo alla piazza il padre, la madre, e i figli, l'uno nel grembo dell'altro, ognuno si riempie la mano con maccheroni bollenti, li alza il più in alto possibile, manda all'indietro la testa il più possibile, alza lo sguardo verso il cielo e poi, da quella direzione, come dei lombrichi, lascia cadere nella bocca aperta i maccheroni uno alla volta e li inghiotte senza mastigarli» (p. 45).

Un'impressione del tutto diversa, ossia prevalentemente sfavorevole, destano i 'lazzaroni' nella memorialistica di N. Bănescu. A distanza di sessantuno anni dal viaggio di Drăgușanu, Bănescu rivela la miseria, la povertà, il carattere di città 'balcanica' di Napoli, città piena di «perditempo». Penoso è invece per Bănescu lo spettacolo triste degli emigranti che si preparano ad imbarcarsi e ad abbandonare la loro città: «vedevi donne piangere la sorte crudele dei figli amati, uomini silenziosi che seguivano con gli occhi

bagnati le loro proli che espatriavano alla ricerca di una vita migliore sotto altri orizzonti» (p. 83).

Senza soffermarci su altri noti visitatori, che pure esprimono le emozioni e i pensieri mediante la propria poesia⁷, concluderemo con le memorie napoletane di N. D. Cocea il quale, accanto alle immagini che riguardano la città partenopea, ci fa anche la sorpresa di parlare dell'incontro con B. Croce, il cui ritratto del 1911 ci viene così presentato: «Un busto robusto, vigoroso, con lineamenti pronunciati ed aspri, come se fossero scolpiti nel granito. I baffi tagliati corti, la mascella forte e una fronte ammirevole, massiccia, alta come una torre. Ma gli occhi piccoli, vivaci, brillavano come due finestrelle alla base della torre» (p. 152). Siamo informati che Cocea discute molto con Croce soprattutto sui socialisti italiani e c'è solo il rammarico che il Sângeorzan non riporta notizie più particolareggiate su questo incontro.

* * *

Il libro di Sângeorzan risponde all'interesse sempre crescente per l'Italia che si riscontra ai nostri giorni in Romania ed ha meriti reali e molteplici alcuni dei quali sono stati già rilevati. Dobbiamo aggiungere che esso si avvale anche di una buona selezione della ricca memorialistica romena che riguarda l'Italia. Ecco perché le seguenti osservazioni non sono da intendere come critica, ma solamente come suggerimenti, speriamo utili, per una eventuale ristampa.

1. Anche se il titolo del volume rappresenti presumibilmente solo una licenza poetica quando si riferisce alla Colonna traiana come meta privilegiata dei romeni, pensiamo tuttavia che sarebbe stato più opportuno intitolarlo *Călători români în Italia* 'Viaggiatori romeni in Italia'. Infatti, dei 69 memorialisti compresi nel libro, 55 non hanno visitato il noto monumento o comunque Sângeorzan non ci offre indicazioni in merito.

2. Il criterio cronologico della presentazione dei memorialisti non viene sempre rispettato: così G. Murnu che pubblica nel 1908 il volume *Monumente antice din Roma* viene inserito nell'Epoca clas-

⁷ Si tratta di V. Alecsandri, autore di una 'Canzonetta napoletana' e di L. Blaga il quale scrive il sonetto 'Il cane di Pompei'.

sica (1800-1900). Parimenti C. C. Giurescu il quale ha visitato l'Italia nel 1927 è stato collocato nell'Epoca contemporanea; e lo stesso dicasi di G. Oprescu.

3. Tra gli autori non selezionati c'è qualche assenza di rilievo; pensiamo per esempio a Marin Sorescu il cui volume *Insomnii* 'Insonnie' del 1971 comprende anche quattro 'microsaggi', secondo la sua definizione, intitolati: *Ravenna-mozaicuri*, *Roma-Veneția-Florența*, *Pietà* e *Michelangelo*.

4. Sono da correggere alcune affermazioni. Eccone due esempi: a) alla p. 42 Z. Sângeorzan parla del «linguaggio arcaico pieno di regionalismi» di I. Codru Drăgușanu il che non corrisponde alla realtà: infatti, rapportato a quello di molti dei suoi contemporanei il linguaggio di Drăgușanu è meno arcaico e regionale e più ricco in prestiti neologici, talvolta poco integrati nella struttura fonomorfologica della lingua romena; b) alla p. 65 si parla del monastero e della biblioteca di Montecassino e l'A. conclude con la frase «Atît muntele, cât și mănăstirea au fost distruse în timpul celui de-al doilea război mondial» 'Sia la montagna sia il monastero sono stati distrutti durante la seconda guerra mondiale'. Evidentemente la montagna non poteva andare distrutta: l'A. intendeva presumibilmente dire *la biblioteca* e il monastero!

5. Sono parimenti da correggere i relativamente numerosi errori di stampa, tanto più che al volume manca la consueta *Errata corrige*. Esempi (la prima è la forma da noi corretta, la seconda è quella errata):

p. 54, rigo 10: *efuziunile* invece di *enfuziunile*

p. 69, rigo 23: *directorului general al Băncii [...]* invece di *directo-
rului general la Băncii [...]*

⁸ Questo interesse che, come si è detto, ha antiche tradizioni, si è affievolito — senza però mai scomparire — solo negli anni cosiddetti della guerra fredda tra Est e Ovest, per poi riprendere con più vigore dopo il 1960. Testimonianza degli ottimi rapporti culturali tra i due Paesi sono la riapertura, nel 1969, dell'Accademia di Romania a Roma — che svolge tutt'oggi una notevole attività per la diffusione della cultura romena in Italia — e della Biblioteca Italiana a Bucarest — con simili compiti analoghi sul suolo romeno, per quanto concerne l'Italia —.

p. 70, rigo 1: *Castellamare [di Stabia]* invece di *Castellamore*
ibid., rigo 18: *La Vergine delle Rocce* invece di *Le Vergine della
Rocce*

pp. 122, 167, ecc.: *Accademia di Romania* invece di *Academia
di Romania*

p. 145 rigo 10: *stau* invece di *sau*

p. 181 rigo 7: *Ponte Vecchio* invece di *Conte Vecchio*

p. 272 rigo 26: *ghidul* invece di *ghiul*, ecc.

Gheorghe Carageani

Charles Maingon, *L'Univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, Nizet, 1977, pp. 226, 20 t.f.

In questi ultimi tempi sembra che l'opera di J.-K. Huysmans abbia ritrovato nuova vitalità e suscitato nuovo interesse: i suoi scritti sono stati quasi interamente ripubblicati nella collezione tascabile 10/18 (Paris, Union Générale d'Éditions) e un colloquio dedicato a lui si è svolto recentemente a Le Mans (cfr. la «Revue des Sciences Humaines» n. 170-171, 1978, n. 2-3).

Gli studi sullo scrittore francese sembrano sottolineare una tendenza che mira a scoprire Huysmans sotto angolazioni alquanto inedite; oltre a questo volume del francesista canadese Ch. Maingon ricordiamo il meno recente ma documentatissimo *Huysmans peintre de son époque* (Paris, Nizet, 1973) di F. Zayed. Ch. Maingon, nell'intento di presentare il panorama complessivo del mondo artistico da cui muove lo scrittore, si è soffermato soprattutto sui suoi saggi di critica d'arte, evidenziando nel medesimo tempo come i romanzi rispecchino puntualmente i gusti di Huysmans e le sue scelte artistiche operate a livello teorico. L'A. ripercorre il cammino dello scrittore a partire dal suo primo libro naturalista *Le drageoir aux épices*, sottolineando poi nei vari romanzi il suo interesse ricorrente per la pittura.

Nel I cap., *Le critique d'art*, egli esamina più da vicino gli scritti veri e propri di critica d'arte, e le idee di Huysmans vengono confrontate con le teorie estetiche di Baudelaire e di Zola che non hanno mancato di influenzarlo. Anche Huysmans è vivamente interessato alla «modernité» sia dei soggetti che della tecnica espressiva, ai problemi del colore e dello spazio pittorico: fin dagli inizi nutre grande ammirazione per Degas che rappresenta in pittura ciò che sono in letteratura i Goncourt, tanto più che il suo fare pittorico «à la fois caricatural et naturaliste (...) répondait au pessimisme de Huysmans» (p. 89).

Con la pubblicazione di *A Rebours*, «roman symboliste» (p. 59), Huysmans prende le distanze dal naturalismo zoliano che non poteva soddisfare un autore così attratto dal mistero e dall'invisibile. Des Esseintes, tormentato dalle opposte tendenze del satanismo e del misticismo, predilige artisti quali Van Luyken e Moreau, e risente del dandismo di Huysmans per il gusto che gli è proprio di voler stupire ad ogni costo e nella caratteristica di cessare di ammirare gli artisti una volta diventati celebri. Gli autori preferiti da Des Esseintes sono gli stessi che ritroviamo nelle pagine di *Certains*: grandi lodi sono tributate alla pittura simbolista di Moreau, nel quale Huysmans riscopre la poesia di Baudelaire e di Poe. L'A. evidenzia anche la totale libertà di giudizio di Huysmans: nelle pagine critiche di lui non ci sono scelte aprioristiche, e anche negli artisti che gli sono più congeniali critica ciò che non lo soddisfa. Contrario ad ogni tipo di sistematizzazione e alle teorie pseudo-scientifiche, Huysmans vede con «méfiance» i gruppi organizzati: mostra infatti poca simpatia per i preraffaelliti e si tiene sempre ad una certa distanza dagli impressionisti: pur sensibile alle loro ricerche, li accusa di fare una «peinture embryonnaire» (p. 47). Ciò che lo attira «c'est l'insolite, l'étrange, le singulier, l'énigmatique» (p. 128); e da qui viene la scelta da lui operata di offrire la visione più nascosta delle cose e il suo indulgere su quanto c'è di misterioso e mostruoso nella realtà. Se l'attenzione di Huysmans è certo più puntuale per quanto concerne la pittura contemporanea, i suoi interessi si allargano a tutte le scuole e prova ammirazione al tempo stesso per Rembrandt e Zurbarán, per El Greco e Hals, per Goya e Delacroix. E non solo la pittura rientra nelle sue preoccupazioni estetiche, ma vi rientrano anche la scultura e l'architettura; si interessa inoltre ad un nuovo genere che si sviluppa alla fine dell'800, l'«affiche». Se è stato detto che l'arte lo ha condotto alla fede, è certo che dopo la conversione (descritta in *En route*) il suo gusto in parte evolve: rifiuta il lirismo sensuale di Rubens e la pittura realista, le sue simpatie vanno al '400 di Botticelli e del Beato Angelico, ai primitivi (i fiamminghi in particolare) e all'arte medievale. Di conseguenza è portato a giudicare severamente la pittura profana, senza mai cadere però nel «sulpicien» di cui aveva orrore, ché a suo dire la pittura e la scultura dei primitivi costituiscono le vere prove del cattolicesimo. È in Grünewald (descritto in *Là-bas* e poi più ampiamente trattato in *Trois Eglises et Trois Primitifs*) che si realizza la sintesi auspicata da Huysmans

tra stile naturalista ed ispirazione spiritualista. La scoperta della Crocefissione di Cassel sembra offrirgli quel « surnaturel » che ormai orienta la sua evoluzione; ed egli ritrova nel pittore tedesco una precisa rispondenza anti-classica e una tendenza espressionistica che sfigura proporzioni, colore, prospettiva. Il gusto di Huysmans per l'« outré », la sua preferenza per un certo barocchismo che trasforma il reale, e per la teratologia, lo portano a compiere precise scelte figurative e a celebrare l'arte di Rops e di Redon.

La lettura del volume di Maingon è molto stimolante perché suggerisce varie possibilità di ulteriori approfondimenti dell'« univers artistique » huysmansiano. I gusti artistici dello scrittore e critico d'arte prefigurano in effetti l'estetica che diventerà di moda ai primi del '900 e le ricerche dell'« Art Nouveau »; i suoi scritti hanno certamente influenzato la moderna critica d'arte, pur non avendo egli mai sistematizzato una vera e propria estetica. Non bisogna dimenticare infatti che *A Rebours* e *Là-bas* hanno avuto molta ascendenza su Van Gogh, Beardsley e Munch, e che Breton individuava in lui un precursore del surrealismo, e che la tartaruga di Des Esseintes sembra suggerire le ricerche dell'arte cibernetica.

Quando però l'A. vuole riferire ogni scritto huysmansiano al mondo della pittura, ci rendiamo conto che il suo discorso conduce a delle forzature, come appare ad esempio in: « (...) la sœur Angèle [di *Sac au dos*], ressemblait à une esquisse de Lawrence, ce portraitiste romantique anglais qui préfigure Delacroix » (p. 12); l'A. inoltre — che certo dimostra di avere una notevole cultura in campo pittorico — moltiplica paragoni e riferimenti che appesantiscono il testo: « Le héros [ci si riferisce sempre a *Sac au dos*], associait dans un même regard un moine de Zurbaran (...) et une nymphe à la robe troussée de Boucher. Huysmans a-t-il voulu composer un petit tableau moral à la façon de Hogarth? » (p. 12). Da questo esempio (ma se ne potrebbero citare molti altri) si evidenzia una sovrabbondanza di autori presi un po' a caso e spesso anche lontani fra loro.

Alcune asserzioni dell'A. non sono esatte, come questa: « Or, à partir de 1868, Zola (...) ne publiera plus de commentaires sur l'art en France » (p. 32), dimenticando così, tra l'altro, *Le Salon de 1875, Une exposition: les peintres Impressionistes, Le Naturalisme au Salon*, ecc., (se ne vedano i testi in E. Zola, *O. C.*, a cura di H. Mitterand, Paris, 1969, vol. XII); in seguito l'A. aggiunge, smentendosi: « Huysmans publie son premier roman naturaliste, *Marthe*

[1876], au moment où Zola fait paraître dans une revue russe, 'Le Messager de l'Europe', des articles sans indulgence [giugno 1875]», (p. 32). Non condividiamo poi alcune affermazioni di Maingon, quali: « Si la fougue de Delacroix rappelle celle de Rubens, ses sujets font penser à Goya » (p. 92), e « L'art de Zurbaran n'est autre que la conversion du Caravagisme auquel il emprunte sa fougue, en un art de l'âme » (p. 102), oppure « Il faut noter que le dernier vrai primitif, Dürer, sera le premier artiste au sens moderne du mot » (p. 156), che appaiono gratuite, non essendo suffragate da alcuna prova.

Uno sguardo più attento al testo avrebbe evitato numerose « rédites », frequenti errori grammaticali e di punteggiatura e soprattutto vari refusi; citiamo a mo' di esempio: *orfèvrerie* al posto di *orfèvre* (p. 49), *flaubertins* invece di *flaubertiens* (p. 60), *naturalisme* per *naturaliste* (p. 135), *mande* per *monde* (p. 150), *souffre* per *soufre* (p. 158), *baigeuses* per *baigneuses* (p. 204), ingiustificabili in un volume che pure è stampato a Parigi e che è scritto da uno studioso francofono. Altri errori sono più gravi perché alterano la comprensione: a p. 151 troviamo « Picasso » al posto di « Pissarro », e i fratelli Le Nain diventano « ces peintres du XVIIIe siècle » (p. 98), e si confonde la fine del XV s. con « la fin du XIVe siècle » (p. 145); numerose pure le inesattezze nelle note (ad es. a p. 149, n. 75, *Explication* al posto di *Agence*) e negli indici. Anche per quanto concerne la scelta bibliografica si resta un po' perplessi: così Praz è citato in una traduzione inglese e Rewald in una traduzione francese (mentre invece, e correttamente, è citato Ortega y Grasset [sic, p. 103] nel testo spagnolo). Più gravi ancora sono le citazioni dall'O.C. di Baudelaire (éd. Pléiade) di una inesistente *Critique Artistique* (v. nota 13 p. 27 e segg.) in luogo delle *Curiosités esthétiques*.

Certo, questi errori limitano alquanto il valore documentario del volume che perciò va utilizzato con molta cautela; ma pur con queste riserve si può ben concludere che l'A. ha portato un contributo di un certo valore allo sviluppo degli studi su Huysmans e sulla critica d'arte alla fine del sec. XIX; soprattutto, e qui sta il suo maggior merito, per i suggerimenti e gli stimoli che può provocare.

Valeria De Gregorio Cirillo

Fernán Caballero, *La Gaviota*, edición, introducción y notas de C. Bravo Villasante, Madrid, Castalia 1979, pp. 341 (C.C. 95).

Ad un mese di distanza dalla edizione di *La familia de Alvareda*¹ viene pubblicata nella stessa collana un altro romanzo di Fernán Caballero (1786-1877): *La Gaviota*.

C. Bravo-Villasante, in un breve saggio introduttivo, spiega come nel caso di Fernán Caballero (lo pseudonimo di Cecilia Bohl de Faber) non si possa prescindere da un minimo di dati biografici per ricostruire l'itinerario umano e culturale di questa scrittrice segnata dalle contraddizioni: «Entrar en el estudio de su persona y de su obra significa encontrarse ante una contradicción perpetua» (J. Montesinos, prólogo a Fernán Caballero, *Elia*, Madrid, Alianza 1968, p. 7). L'autrice dell'introduzione segnala in sintetici paragrafi, quasi a voler suggerire altrettante ipotesi di lavoro, quelli che sono i nodi dell'opera di Fernán Caballero: «costumbrismo», «ispanismo», «reflexiones morales» (p. 24), «tendencia a la idealización y al bucolismo» (p. 26): nodi che si giustificano solo tenendo conto della cultura bilingue franco-tedesca, e delle vicende personali della scrittrice. Se il «costumbrismo», al di là del valore meramente folklorico (a questo proposito la Bravo-Villasante lamenta il mancato confronto con i fratelli Grimm, che in Germania tentarono il recupero del patrimonio di tradizioni popolari, operazione simile a quella che la Bohl de Faber compì in Spagna), poteva scaturire dal desiderio di «hacer un verdadero servicio a la literatura española y contribuir eficazmente a la restauración literaria que empieza a despuntar en nuestro horizonte con las satisfactorias probabilidades de una feliz consumación» (J. J. de Mora, «El Heraldo», 4 marzo 1849, p. 17), l'ispanismo nasceva con le stesse motivazioni e finiva

¹ Edición, introducción y notas de J. Rodríguez-Luis. Madrid, Castalia 1979, C.C. 88.

con l'essere «una preocupación intelectualística de tipo patriótico» (B. Isaza Calderón, «*La Gaviota*» y el realismo, pp. 156-158, in *Estudios literarios*, Madrid 1966, p. 156). L'impressione che si ricava, specie dai primi romanzi della Fernán Caballero - «Aunque nacionalizada en España y española de sentir y corazón, en los primeros tiempos fue más hispanista que española» (pp. 22-23) —, è proprio quella di un preciso impegno di restituire, soprattutto all'estero, l'immagine di una Spagna sottratta alle definizioni e ai luoghi comuni e riabilitata nella riproduzione grafica di ambienti e costumi: «Quisiéramos que el público europeo tuviese una idea correcta de lo que somos los españoles; que se disipasen esas preocupaciones monstruosas, conservadas y transmitidas de generación en generación en el vulgo, como las momias de Egipto. Y para ello es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos, pintados por nosotros mismos» (Fernán Caballero, *Prólogo a La Gaviota*, cit. p. 41). Così il «costumbrismo» che poteva rappresentare «la vía más cómoda para la predicación católica o socialista» (p. 25) viene finalizzato a quella che la Bravo-Villasante definisce «propaganda católica» (ibid.), affatto nuova nella storia della cultura europea. Superati, quindi, i limiti di «folklore de salón» (p. 27), il «costumbrismo» di Fernán Caballero conquista un posto nella storia della letteratura spagnola che rimarrà 'unico', specie per l'attenzione dedicata da questa alle forme di vita (e di coscienza) dell'aristocrazia: gli scrittori posteriori sceglieranno, infatti, di focalizzare la lente del loro osservatorio 'costumbrista' sui ceti popolari e sulla borghesia, forse in mancanza di una conoscenza diretta della nobiltà.

«El mayor mérito de *La Gaviota*» — sosteneva E. de Ochoa, contemporaneo di Fernán Caballero — «consiste seguramente en la gran verdad de los caracteres y de las descripciones: en este punto recuerda a cada paso las obras de los grandes maestros del arte. Cervantes, Fielding, Walter Scott y Cooper: a veces compite con ellas» (E. de Ochoa, *Juicio crítico*, cit., p. 332); e la stessa Fernán Caballero nel prologo a *La Gaviota* asseriva: «Y en verdad, no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres» (*Prólogo*, p. 39). Non si tratta, quindi, per sua stessa ammissione, che di «un ensayo sobre la vida íntima del

pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones» (ibid.), che era il frutto di un tenace e paziente lavoro di raccolta: lo stesso pseudonimo sembrava voler rispondere a queste esigenze, in quanto è il nome di un paesino della Mancha, diventato famoso ai tempi della scrittrice per un episodio di cronaca nera.

Completano l'introduzione l'elenco delle edizioni di *La Gaviota*, una bibliografia scelta su Fernán Caballero e una nota preliminare in cui viene tracciata sinteticamente la storia delle edizioni del romanzo, da quando fu pubblicata a puntate su «El Heraldo» di Madrid nel 1849 nella traduzione dal francese di J. J. de Mora. L'edizione utilizzata dalla curatrice è quella del 1861, «versión definitiva» (p. 36) curata dalla stessa Fernán Caballero e riprodotta nelle edizioni successive, modernizzata nell'ortografia e nella punteggiatura.

Prima del testo del romanzo è stato riprodotto il *Prólogo*, che nella definizione di Isaza Calderón è una vera e propria «declaración de principios» (op. cit., p. 156) di Fernán Caballero nel presentarsi per la prima volta al pubblico, sia pure mantenendo l'incognito; e in appendice, «sólo a título de curiosidad histórica» (p. 36), è presentato il giudizio critico di un contemporaneo della scrittrice.

Rita Martinelli

Pilar Vázquez Cuesta - Maria Albertina Mendes da Luz, *Gramática da Língua Portuguesa*, ed. 70, Lisboa 1980.

La novità di questa grammatica, pubblicata nove anni dopo la terza edizione spagnola, consiste nella traduzione in lingua portoghese di quella — spagnola — del 1971; palesa quindi alcune carenze, principalmente per quanto riguarda l'aggiornamento bibliografico: la bibliografia, infatti, risale a pubblicazioni che non vanno oltre gli anni 60.

La traduzione soffre di una eccessiva fedeltà al testo, che porta varie volte le traduttrici alla ripetizione di errori che nell'edizione del 1971 erano imputabili alla stampa. Un esempio per tutti: nell'indice dei nomi propri, nell'ultima edizione, ritroviamo scritto erroneamente Reali Eraldi (si riferisce alla nota alla pag. 209 ugualmente scritta erroneamente); nell'edizione del 1971 incontriamo la stessa erronea trascrizione in I, 229!

O, ancora, alcune annotazioni sono state riportate frettolosamente e non corrispondono all'edizione del 1971: Alonso, Amado, che troviamo nell'ed. spagnola in I, 175, viene confuso dalle traduttrici con Alonso Dámaso, alla pag. 161 della recente traduzione.

Indipendentemente, tuttavia, dalle precisazioni fatte sul lavoro di traduzione, sono da sottolineare l'organicità e la vastità del lavoro della Vázquez Cuesta, che principalmente nella trattazione della parte storica e geografica della lingua offre una gamma di informazioni che si presentano di fatto come vere monografie.

Nella voce destinata alla sintassi del verbo, una rilettura dell'infinito personale (che si potrebbe definire «tipico» del portoghese se non esistesse anche nel galego, nel leonese arcaico e nell'ungherese) ha trovato una definitiva sistematizzazione in quest'opera di largo respiro, in un ampio spazio riservato all'esemplificazione didattica: corredato infatti di vari esempi, esso cessa di essere la «croce» per gli studiosi della lingua portoghese. All'uso, infatti, di tale tempo,

l'A. dedica buona parte della ricerca, tentando di stabilire una regolamentazione anche nei casi in cui appare facoltativo.

Nel complesso, poi, all'opera manca un tentativo approfondito di confronto tra la lingua portoghese del Portogallo e quella del Brasile i cui autori, veicoli ufficiali di informazione linguistico-culturale, sono notoriamente abbastanza distanti dalla sintassi del Paese europeo, area meno esposta alle comunicazioni e alle contaminazioni.

Alla luce, ancora, dei fatti dell'aprile 1974 e delle loro conseguenze, sarebbe, inoltre, interessante un aggiornamento sulle attuali manifestazioni linguistiche nelle ex-colonie portoghesi. Non dimentichiamo, infatti, il tentativo degli scrittori africani di risolvere uno dei punti nodali della vita culturale di questi ultimi anni: la relazione tra «lingua» e «parola», da cui risulta un costante tentativo di liberarsi del peso normativo eccessivamente statico del portoghese del Portogallo, in ciò molto differente, come abbiamo ricordato, da quello del Brasile, infinitamente più dinamico. Gli africani, quindi, si propongono un costante lavoro atto a minare la stabilità linguistica dei propri Paesi. La deformazione fonetica — o, forse, più appropriatamente, la re-invenzione della lingua — è quindi aiutata da deformazioni di carattere sintattico e semantico.

Annamaria Pagliaro Micieli

Eugenio Castelli, *El texto literario - Teoría y método para un análisis integral*. San Antonio de Padua (Buenos Aires), Ediciones Castañeda, 1978, pp. 293.

Questo lavoro del collega dell'Università argentina di Rosario si presenta — si vorrebbe dire — come un mezzo e come un fine allo stesso tempo. Si tratta di un mezzo che intende offrire alla gioventù universitaria argentina — anzi, ispanoamericana — una storia delle ricerche e delle esperienze con cui si è gradualmente arrivati allo stato attuale della sostanza e delle modalità di interpretazione del fatto culturale in genere e di quello letterario in specie. E si tratta di un fine che intende presentare un intervento personale — degno di attenzione pur nella discrezione con cui si appalesa — nella trattazione del tema congiuntamente con la valutazione di esso. E va detto che una delle doti più interessanti del libro è di saper rendere di facile acquisizione per tutti una materia notoriamente ovvia per le nuove generazioni tanto di quanto notoriamente innovatrice per le vecchie, nel campo della critica letteraria, da far suggestivamente scrivere, già nel 1966, a Fernando Alegría: «La vida de estos libros [intendi: di quelli che trattano tali problemi] quema las manos del viejo crítico»¹.

È quanto risulta già nelle pagine della *Introducción*, nelle quali l'autore, partito dalla constatazione della trasformazione radicale palese nell'espressione letteraria contemporanea, con le problematiche sorte «no sólo a nivel de discusión teórico, sino en el interior mismo del proceso creador» (p. 7), e sottolineato il passaggio dal critico di ieri, inteso ad essere «un lector particularmente sensible con una riqueza intuitiva que le permitía captar rasgos estéticamente válidos

¹ Da *Estilos de novelas o estilos de vivir*, in: AA. VV., *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, Ed. Tezontle, 1967, p. 144, riprodotto dal Castelli alla p. 8.

del texto poético» (p. 8), a quello di oggi, al quale si chiede di «asumir más plenamente el sentido último de la creación, en una tarea hermenéutica que se apoye seria y metodológicamente en la comprensión de las leyes que rigen el sistema» (ivi), nell'esigenza di una nuova poetica che dia risposte universalmente valide al fatto letterario, informa utilmente del ritardo ispanoamericano nell'aggiornamento al riguardo, a causa della necessità di documentare realtà sociali e situazioni di conflitto, da parte della letteratura narrativa, con la conseguente urgenza odierna di guadagnare il tempo perduto nella trattazione dei relativi problemi e nell'applicazione di essa all'espressione letteraria — nel caso specifico — argentina.

Appare pertanto giustificata anche a un lettore non ispanoamericano, agli effetti dell'informazione di carattere generale, la rapida ma esauriente esposizione, che il Castelli fa, delle teorie riguardanti in primo luogo la semiotica, con l'attenzione fissata in modo particolare sulla trattatistica italiana al riguardo, nelle pagine di Cesare Segre, Maria Corti e Umberto Eco: un'esposizione alla cui opportuna chiarezza si accompagna l'altrettanto opportuno esplicito avvertimento a non utilizzare i progressi tecnici come strumenti di soffocamento — consapevole o inconsapevole che sia — della vita dello spirito: «Muchos supieron aprovechar y asimilar la lección técnica; lamentablemente, en gran parte de la 'nueva crítica' esa exigencia se convirtió en un frío cientificismo, la mayor parte de las veces debido a la aplicación de un formalismo materialista, que ha terminado por negar la esencia misma de lo literario, al despojar al texto de su vitalidad, de su esencialidad humana» (p. 10); al qual riguardo non manca di far riferimento alla «corrente strutturalista, indudablemente importante por su aporte metodológico, pero importada directamente como moda, y, en un segundo plano de intenciones, como forma de infiltración ideológica, de innegable base marxista» (ivi). E appare lodevole il compito che il Castelli assegna prima ancora che ad altri a se stesso, di agire nella convinzione che «una de las tareas que se está haciendo imperiosa hoy en gran parte de la crítica literaria latinoamericana es justamente recuperar la dimensión esencial de la obra literaria, la simbólica, como forma de rescatar lo auténticamente americano, a través de una hermenéutica seria y profunda, basada a la vez en una concepción igualmente seria de la tarea crítico-analítica» (ivi), evitando gli errori, già verificatisi, di cadere in tipi di specializzazione, nell'interpretazione e valuta-

zione di un'opera letteraria, che finiscono per diventare fini a se stessi.

Al «fin último de toda tarea analítico-crítica», cioè «el conocimiento integral, profundo, exhaustivo, la comprensión y la interpretación de la obra literaria» (p. 14) risponde tutto il libro, nelle sue due parti, la prima delle quali offre un modello di codificazione semiotica dei livelli e dei piani più rilevanti che costituiscono un testo letterario, la seconda una proposta metodologica dei passi da seguire in un'analisi integrale del testo (e ne sono esaminati uno di prosa, il racconto *La sexta del martes* di García Márquez, e uno di poesia, il sonetto *Mar y mar* di José Pedroni): si conclude con una bibliografia fra le più complete dei più recenti lavori del genere anche europei; con per conseguente riflesso il diritto di entrare esso stesso, questo lavoro di un argentino, nella necessaria bibliografia fondamentale sull'argomento.

Giuseppe Carlo Rossi

Dizionario della letteratura mondiale del 900, diretto da Francesco Licinio Galati. Roma, Edizioni Paoline, 1980.

È un *Dizionario* (in tre volumi: A-F, pp. XXXI + 1115; C-O, pp. 1123-2182; P-Z, pp. 2191-3420) la cui preparazione e realizzazione appaiono degne di nota agli effetti quantitativi, qualitativi e metodologici. E si vuol dare qui all'aggettivo « metodologico » una duplice accezione: quella dei criteri di stesura e di presentazione del materiale, e quella dei criteri a cui l'opera si ispira. A quest'ultimo proposito, per quanto riguarda i criteri ispiratori dell'opera, F. L. Galati si è fatto premura di precisare, nella Premessa: « Siamo ben convinti, e anche fieri, del nostro credo cristiano e cattolico: ma proprio perché sappiamo di che credo si tratti, quanto 'ragionevole ossequio' esso postuli alle convinzioni degli altri, alla loro assoluta libertà di coscienza, ci saremmo vergognati se avessimo imposto a chicchessia direttive censorie o apologetiche, o peggio ancora, se avessimo fatto le scelte dei collaboratori in base al credo religioso, alla posizione ideologica, anziché all'onestà e alla competenza critica. Il desiderio di tolleranza e di obiettività è anzi tale che facciamo sinceri voti perché anche altre iniziative culturali, di ogni area ideale o politica, si muovano in Italia sotto questo stesso segno di rispettoso pluralismo: ne verrebbe purificata e resa tonica un'atmosfera che spesso ci sembra molto oppressiva e inquinata ». E per quanto riguarda i criteri di preparazione delle 4.150 voci, a chi le consulti appare evidente il rigore con cui esse rispecchiano le direttive di composizione anche formale suggerite ai 500 collaboratori italiani e stranieri che hanno prestato la propria opera, raggruppati nelle 43 sezioni affidate, ognuna di esse, alla responsabilità di un direttore di specifica competenza: si tratta della stesura di ogni voce alla stregua di tre momenti che si susseguono con assoluta coerenza, la linea fondamentale bio-bibliografica, l'elenco delle opere (ben distribuite a loro volta nei « generi » letterari eventualmente trattati, prosa, poesia, teatro ecc., con l'aggiunta dell'eventuale traduzione italiana: e si

nota al riguardo un'innovatrice ricchezza di uso delle lingue originali nella presentazione dei titoli delle opere), la bibliografia sull'autore trattato.

E si prende nota di una distribuzione omogenea nell'ambito di ogni voce, in una presentazione d'assieme il cui sistematico rigore ha richiesto e ottenuto dal direttore dell'opera una fatica che qui merita di essere sottolineata, e che di tanto può sfuggire a chi consulti ora il *Dizionario* di quanto essa è risultata persistente, nei lunghi anni di allestimento dell'opera, a coloro ai quali — come all'autore della presente nota — è stata data l'occasione di constatarla, nella responsabilità che ad essi incombeva in quanto direttori di sezione.

Potrebbe apparire non completa una segnalazione nella quale non si accenni a possibili impressioni di difetti o di eccessi, di sfasamenti di proporzioni o di giudizi, riguardanti letterati o movimenti letterari, com'è di prammatica in proposito per lavori del genere. Ma si preferisce suggerire qui l'opportunità di tener presente la relatività di scelte, di presentazioni, di valutazioni, più che mai comprensibile oltre che inevitabile per lavori dedicati ad attività letteraria del nostro tempo, e di sottolineare invece semmai l'iniziativa coraggiosa di presentare al lettore italiano anche letterature di popoli e di lingue lontane che si offrono per la prima volta alla sua curiosità: una curiosità che si auspica possa divenire domani interesse specifico di studiosi, a beneficio di un effettivo ulteriore allargamento di orizzonti e, se del caso, di una nuova distribuzione di proporzioni dei valori.

Giuseppe Carlo Rossi

Severo Sarduy, *Barroco*, Introduzione di Fulvio Papi, 'Il Saggiatore', Milano, 1980, 119 pp.

Era indispensable esta edición italiana de *Barroco*, que apareció en Francia por primera vez en 1975, precediendo de tres años la edición española; indispensable entre otras cosas porque en esta *pieza* Italia aparece entre los primeros actores; indispensable porque, como dice Fulvio Papi en la introducción, *Barroco* «prendendosi delle libertà con i linguaggi... aumenta i percorsi di libertà».

Utilizaré enseguida, aún corriendo el riesgo de la tautología, el eje del discurso poético que Sarduy despliega en este ensayo-manifiesto, para intentar situarlo en el universo simbólico desde el que el texto se expresa y se desborda. El eje es el concepto de *recaída* cuyo referente Sarduy nos abandona, incluso antes del sumario, apenas debajo de la dedicatoria a Barthes: La *recaída* es *causalidad acró-nica, isomorfismo no contiguo*, deslizamiento, que no se somete rígidamente a coordenadas espacio-temporales, de algunos modelos científicos (de tipo cosmológico) hacia otra vertiente de la producción simbólica. Así pues este barroco sarduyano sería *recaída*, si no ya del modelo científico-cosmológico que el barroco del XVII establece como superestructura, sí de la producción simbólica que el mismo llevó a cabo. Sería *recaída* del barroco histórico en el neobarroco de Lezama Lima, de Carpentier, de «Tel Quel», de «Diwan», del mismo Sarduy y de otros posibles; neobarroco del que este bellísimo ensayo fue, o podría ser, manifiesto.

Esta concepción supratemporal del barroco, esta práctica del barroco hoy como oposición a *cualquier administración avara de bienes* y, por lo tanto, como *dilapidación del lenguaje* en función del placer, como abundancia y riqueza, como juego y goce, es decir como erotismo, como episteme dionisiaca y contestación del orden establecido (*Barroco de la Revolución* son las palabras con las que acaba el ensayo), ligan el texto, y con él todo el movimiento convocado, a las teorizaciones de Heinrich Wölfflin y de Eugenio D'Ors

en el pasado. Es una ligazón que se produce a un doble nivel: la no limitación rígida de la palabra barroco a un período determinado (siglo XVII y parte del XVIII) y la carga positiva que ella contiene.

El libro se presenta, pues, con una doble valencia: si por una parte es una reflexión sobre la episteme barroca, por otra es una reivindicación de su *recaída* neobarroca. Así Lacan, Barthes, Kristeva, Cassirer ofrecen al autor los instrumentos dialécticos para construir su diálogo postplatónico.

El texto se articula en dos partes: *Uno* y *Dos*, de las que *Uno* es la teoría poética y *Dos* es el poliedro barroco actual, alguna de cuyas caras el autor ilumina: colores, círculo-cerco, ciclo, cubos, metáfora al cuadrado son los términos alrededor de los cuales gira la reflexión. En *Uno* Sarduy empieza por recoger todas las equivalencias entre la palabra barroco y sus valores semánticos (del portugués *barroco*, del español berrueco-berrocal, del italiano Barocci) para llegar a una *homología estructural* entre las joyas, objeto paradigmático del arte barroco, y *la forma de la expresión barroca*. Es solo a partir de este punto que el autor nos introduce en el espacio central del discurso: si el *Timeo*, la *República* y el *Almagesto* fueron los textos del geocentrismo, de la cosmología de la esfera que está en la base de la episteme del Occidente hasta el Renacimiento, el texto copernicano *De Revolutionibus* y su *recaída* en la *prospettiva* de Paolo Uccello, autonomizando el movimiento y homogeneizando el espacio, empiezan ya a remover tales cimientos y son un primer prelude de la elipse barroca. Preludios son también la corrupción matérica de Galileo y su *recaída* en la iconografía del Cigoli. Si la metáfora galileiana es el segundo prelude de la elipsis barroca, la alegoría del Tasso que *rellena sistemáticamente todos los huecos* en una labor de ataracea, será ya una *metáfora de la metáfora*, prelude último de la poética barroca.

Pero hasta aquí el centro de la cosmología sigue siendo uno, único; Kepler con sus tres leyes va a sustituir al círculo, la elipse; al centro único, radiante, luminoso, paterno de aquel, el doble centro de ésta. Primera *recaída* de la elipse geométrica será la elipsis retórica, concreción máxima del universo simbólico del barroco: la elipsis gongorina. La elipsis del tema que Velázquez actúa en el espacio pictórico de las Meninas completa la *metáfora al cuadrado* que las Soledades gongorinas representaban en el espacio literario.

La elipse de las telas de Rubens y de las arquitecturas borrominianas viene a completar la *recaída* de la bifocal cosmología kepleriana en el versante artístico de la producción simbólica. Y si tal modelo científico va a prolongarse hasta que lo sustituyan el descubrimiento de la relatividad y de las sucesivas teorías del *Big Bang* y del *Steady State*, barroca es la lectura que Sarduy nos ofrece de éstas en el sentido en que ellas elevan a paradigmas la *ausencia del «motivo»*, la expansión al infinito, la *espacialidad sin escansiones, el tiempo que desaparece*.

Y barroco es Sarduy en esta poética: barroca es su concepción elíptica, con doble centro, de la cosmología kepleriana: Italia ocupa uno de esos centros, España, el otro; barroca es la estructura especular de estas páginas, imágenes del universo que las envuelve y las contiene, un universo en movimiento, descentrado, que no ya con dos centros, universo barroco por excelencia cuyos infinitos puntos focales son garantía de su organicidad como armonía.

Encarnación Sánchez García

Alessandra Melloni-Pilar Capanaga, *Materiales lingüísticos para la comunicación social - nivel 1*, Bologna, Pitagora, 1980, pp. 511-47.

È noto che nelle tecniche di strutturazione e di presentazione del materiale didattico è stato finora insufficientemente preso in considerazione il fatto che per gli italiani lo spagnolo sia una lingua strutturalmente e lessicalmente vicina alla lingua madre e che, pertanto, nell'insegnarlo, sarebbe opportuno tenerne conto cominciando con la presentazione degli elementi totalmente diversi sia per qualità che per quantità, per poi passare ad esporre quelli del tutto simili (tenendo ovviamente conto che si tratta pur sempre di similitudini appartenenti a sistemi linguistici diversi).

Quel che intendiamo sostenere è che: «... generalmente si suppone che, nel processo di apprendimento, la relazione tra la L_1 e la L_2 svolga un certo ruolo riguardo alla possibilità di imparare la L_2 , cioè che le concordanze o le divergenze tra le strutture delle due lingue, come verrebbero individuate da una loro descrizione, influiscano sulla facilità o sulla difficoltà, sulla velocità o sulla lentezza dell'apprendimento»¹.

Ma finora, per quanto è a nostra conoscenza, non sono apparsi in Italia lavori che abbiano tentato di risolvere i problemi dell'apprendimento linguistico italiano-spagnolo adottando appropriate strategie didattiche².

¹ Götz Wienold, *Come imparare le lingue. Introduzione all'apprendimento delle lingue straniere*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 20.

² A quanto sopra affermato appare opportuno collegare quanto segue: «... en Italia no sólo no existen cursos de español para estudiantes italianos sino que estos mismos cursos preparados en el extranjero — aunque se apoyen en estudios teóricos y metodológicos rigurosos — no pueden respetar algunas sub-clases de factores lingüísticos y sociales como: diferencia entre L_1 y L_2 , interferencia entre L_1 y L_2 , medio ambiente y educación recibida por el estudiante, etc.», Filomena Liberatori, *Observaciones sobre algunos cursos audiovisuales empleados en Italia*, «AION, Sez. Romanza», XIX, 2, (1977), p. 492.

Va inoltre ricordato che nell'apprendimento tradizionale delle lingue quello che viene definito come «l'approccio logico-evolutivo-euclideo»³ — che ritroviamo nella maggioranza dei corsi, compresi quelli che si definiscono «comunicativi» — sembra essere superato dalle recenti ricerche effettuate dagli esperti del Consiglio d'Europa per quanto riguarda l'insegnamento delle lingue moderne a adulti. Ciò che si propone è fornire al discente adulto quell'insieme di conoscenze di cui ha bisogno per risolvere specifici problemi di comunicazione, esponendolo «fin dall'inizio, a tutto il complesso dei dati linguistici da apprendere, e non presentarglielo gradualmente all'interno di un programma»⁴.

È opportuno sottolineare, d'altra parte, che un adulto, in quanto già possiede un complesso insieme di regole sociali e linguistiche, dispone di strategie di interazione e di transazione, per cui c'è ragionevolmente da supporre che, quando venga per vari motivi a contatto con un gruppo di persone parlanti una lingua straniera, si trovi in una situazione di estrema frustrazione, nei confronti di quella di un ragazzo, dato che non può far valere le proprie attitudini sociali. Appare quindi indispensabile che apprenda il più rapidamente possibile la lingua straniera.

A tal proposito, ciò che dal punto di vista didattico appare più adatto a risolvere i problemi di apprendimento posti da una L₂ a un discente adulto sembra essere stata l'elaborazione di un «livello soglia» — che prevede una competenza linguistica generale minima — che dovrà servire poi come punto di partenza per future specializzazioni a livelli avanzati⁵.

³ «A partir d'un petit groupe de définitions, d'axiomes et de postulats primitifs, on peut parvenir, par déduction logique, à des concepts et à des propositions complexes qui seront utilisés pour la compréhension et la manipulation de phénomènes naturels d'une complexité également croissante», John L. M. Trim, *Des voies possibles pour l'élaboration d'une structure générale d'un système européen d'unités capitalisables pour l'apprentissage des langues vivantes par les adultes*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1979, p. 3.

⁴ Götz Wienold, op. cit., p. 38.

⁵ D. Wilkins ne prevede sette, compreso il «livello soglia» che corrisponde al terzo; il settimo prevede il bilinguismo. Vale la pena di ricordare che per ogni livello si illustra il grado di competenza cui il discente deve arrivare per passare al successivo, previa verifica delle quattro abilità linguistiche fondamentali (capire, parlare, leggere, scrivere), J. L. T. Trim, op. cit., pp. 74-81.

Queste nuove proposte — a questo punto è opportuno sottolineare che è stato elaborato anche un adattamento del «livello soglia» per le scuole — prevedono l'uso di documenti autentici in quanto si ritiene che questi meglio di qualsiasi altro tipo di materiale didattico consentano di rispondere ai diversi bisogni e motivazioni di un pubblico adulto.

Ciò che più importa sottolineare è che il corso di cui si dà qui notizia, si avvale dei più recenti studi sulla didattica di una L₂ ad adulti (facendo infatti propria l'inversione di tendenza che sposta l'indagine linguistica dalla teoria dell'insegnamento alla teoria dell'apprendimento); e pur se non ritiene opportuno generalizzare l'insegnamento della lingua secondo i suggerimenti degli esperti del Consiglio d'Europa, ma preferisce diversificarlo secondo le esigenze del proprio pubblico, viene a colmare in buona parte le lacune cui abbiamo accennato. Si tratta appunto di un corso progettato espressamente per studenti adulti italiani di Scienze politiche: in altre parole, per dirla con gli stessi termini delle autrici, è stato ideato per un «público específico constituido por el futuro operador en ciencias sociales, administrativas o económicas, etc.» (p. 4).

Il corso si compone del libro di testo più un volumetto — *Documentos de trabajo* — che raccoglie trenta documenti di lavoro tratti dalla stampa quotidiana e periodica spagnola e che vanno dagli annunci pubblicitari alle inchieste, dalla propaganda elettorale e sindacale alle offerte di lavoro, dall'oroscopo al terrorismo ecc., a cui si aggiungono tre dossier più complessi per un'ulteriore verifica finale di quanto appreso.

Il testo, nella cui presentazione si spiegano i motivi che hanno indotto le autrici a prepararlo e si descrivono i criteri metodologici seguiti, si compone di tre parti:

— la prima, diretta allo studente e suddivisa in unità didattiche, che riprendono i documenti di cui al volumetto già descritto, non si limita a una semplice analisi grammaticale dei testi presentati ma, oltre alle «notas gramaticales» e agli «ejercicios de consolidación», privilegia tutti quegli elementi che servono a favorire la comunicazione, cercando di abituare lo studente all'uso della L₂ così come si esplica nella normale interazione sociale. A titolo di esemplificazione vale la pena di ricordare che, dopo aver dato l'informazione extratestuale necessaria, le autrici inseriscono una serie di

domande sul testo; poi dedicano un settore all'apprendimento del lessico, sia introducendo informazioni sul campo semantico delle parole («familias de palabras») sia sottolineando le divergenze tra le due lingue (falsos amigos). Si riflette qui, in qualche modo, l'odierno interesse per la linguistica contrastiva;

— nella seconda parte, diretta ai docenti e a eventuali studenti lavoratori non frequentanti regolarmente, oltre alle orientazioni metodologiche necessarie per una migliore utilizzazione del corso, si dà anche la chiave degli esercizi;

— la terza parte, «páginas amarillas», consiste in una serie di schemi e di tavole sinottiche di verbi regolari e irregolari e in una «guía orientativa» che riassume schematicamente sia il genere e lo scopo dei documenti presi in esame, sia gli aspetti trattati a livello grammaticale e discorsivo.

Pur concordando, in linea di massima, sulle caratteristiche del materiale che sta alla base del lavoro linguistico — come è stato già affermato si tratta di documenti autentici —, sull'opportunità di privilegiare solo alcune funzioni comunicative, in quanto è impossibile svilupparle tutte (almeno in un primo anno), e sul criterio di dare una visione aggiornata della realtà sociale spagnola, che certamente non fornisce i dialoghi artificiali dei vari manuali finora utilizzati, abbiamo non poche perplessità sull'uso eccessivo di documenti di carattere politico (sono circa la metà) a scapito di altri che potrebbero invece riguardare ulteriori aspetti della società spagnola, quali, per esempio, economia (valuta, borsa, trattati commerciali ecc.), testi di carattere giuridico (inserendo anche alcuni articoli della Costituzione spagnola), ecc.

Ma a questo punto è importante sottolineare che *Materiales lingüísticos para la comunicación social nivel 1* è in fase sperimentale e che pertanto appaiono opportune ulteriori verifiche, date le caratteristiche innovative del corso.

Emerge dalle considerazioni che sono state a mano a mano esposte che fra i complessi problemi posti dalla didattica delle lingue, il corso a cui ci si riferisce cerca di risolvere quelli propri delle Facoltà di Scienze Politiche. Ma per le Facoltà di Lettere occorre riflettere sulla possibilità che si apportino alcune variazioni, in quanto si ritiene che il corso, così come è formulato, non possa essere pienamente utilizzato (si tratterebbe, e su questo siamo d'accordo con le autrici, di sostituire una parte dei documenti) proprio perché non

fornisce un'adeguata pluralità di registri linguistici, indispensabile quando si tratti di studenti quadriennalisti.

Un ultimo ordine di problemi sorge dalla scarsità di materiale adatto a sviluppare la comprensione orale e, in minor misura, la produzione orale. Ma pur rendendoci conto che ci si riferisce solo a un primo anno di studi e che, anzi, alcuni linguisti hanno suggerito che nell'insegnamento di una L₂ a adulti sarebbe opportuno far precedere la fase scritta a quella orale⁶, ci sembra doveroso rilevare, per chiudere queste osservazioni, che anche se alcune Facoltà di Lettere dovessero optare per *Materiales lingüísticos para...*, sarebbe comunque opportuno integrarlo con un buon corso audiovisivo.

Maria Grazia Scelfo Micci

⁶ Götz Wienold, op. cit., p. 73. A puro titolo informativo si dà notizia che alcuni studiosi «hanno confrontato sperimentalmente l'insegnamento convenzionale, che lavorava con le traduzioni, e quello audiovisivo. Dopo un anno hanno ottenuto risultati favorevoli alla strategia audiovisiva, ma dopo due anni non hanno potuto riscontrare nessuna differenza essenziale nel successo registrato dai due gruppi, anche se i partecipanti al corso audiovisivo avevano mostrato una motivazione maggiore», Götz Wienold, op. cit., p. 91.

NECROLOGIO

La scomparsa in questi giorni del prof. Teodoro Onciulescu rappresenta una grave perdita per gli studi romeni in Italia. Nacque il 4/8/1907 in Romania, dove frequentò la Facoltà di lettere dell'Università di Cernăuți seguendo i corsi di professori quali Leca Morariu, Al. Procopovici, I. Nistor e Giorgi-Alberti. Vincitore di una borsa di studio per l'Italia, seguì nell'anno accad. 1932-33, presso l'Università di Pisa, i corsi di studiosi come A. Momigliano, C. Merlo, L. Biadene e A. Parducci, preparando la tesi di laurea che discusse poi a Cernăuți. Tra il 1934 e il 1936 fu membro della Scuola Romana di Roma (Accademia di Romania): durante il soggiorno romano perfezionò i propri studi, conseguendo la laurea in Filologia romanza col prof. G. Bertoni.

Il professore T. Onciulescu insegnò lingua e letteratura romena dal 1936, e per 22 anni, presso l'Università di Napoli e dal 1937, ininterrottamente per 40 anni, presso l'Istituto Universitario Orientale, prima come lettore e poi come professore incaricato, aggregato e ordinario. Tenne anche, per oltre venti anni, i corsi di Filologia romanza presso l'Istituto Univ. Orientale e per oltre un quinquennio presso l'Istituto Universitario di Magistero «Suor Orsola Benincasa» di Napoli. Generazioni di studenti lo ricordano per la sua carica di umanità e per la dedizione e la passione che profuse nell'insegnamento: molti dei suoi allievi insegnano oggi il romeno in università italiane e straniere.

Dotato di inesauribile energia, il prof. Onciulescu organizzò convegni e conferenze e fu uno dei pilastri della Società Accademica Romena fondata a Roma nel 1957; le sue capacità organizzative trovarono espressione, fra l'altro, nella creazione delle due biblioteche di romeno dell'Università di Napoli e dell'Istituto Universitario Orientale.

Tra le sue pubblicazioni vanno ricordate, in primo luogo, quella su *G. Vegezzi-Ruscalla e i romeni* (in «Ephemeris dacoromana, IX,

Roma 1940), il più esauriente lavoro sull'argomento finora apparso, e l'utilissima bibliografia ragionata *Les études de linguistique roumaine de 1939 à 1950* (in collaborazione con I. Popinceanu), pubblicata nel «Supplemento bibliografico da Revista Portuguesa de Filologia», vol. II, Coimbra 1953, pp. 137-224. Collaborò a numerose riviste e giornali con ricerche, saggi e articoli riguardanti la letteratura romena, il folclore, la filologia romanza e i rapporti italo-romeni.

Gli estensori della presente nota ebbero occasione, da allievi e collaboratori, di apprezzare, stimare ed amare il prof. Teodoro Onicescu, maestro ed amico carissimo: un commosso ricordo li unisce a tutti coloro che ne piangono la scomparsa.

P. Buonincontro e G. Carageani

CONGRESSI

Fra i prossimi congressi in programma si segnalano:

- VI Congresso Mediterraneo, che si terrà dal 1° al 3 luglio 1981 in Roma. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Norman Holub, Dowling College, Oakdale, Long Island, New York 11769, N.Y. (U.S.A.), oppure a: Prof. Gaetano Massa, Via Valle Scrivia 2, 00141 Roma.
- XX Congresso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, che si terrà dal 17 al 19 agosto 1981 in Budapest. Per informazioni rivolgersi a: ELTE Spanyol Tanszék Congresso, Budapest - Ungheria, Ap. 107 - 1364.
- XIV Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche, che si terrà dal 23 al 29 agosto 1981 all'Università del Michigan, Ann Arbor. Per informazioni rivolgersi a: Prof. T. L. Markey, Dept. of Linguistics, The University of Michigan, Ann Arbor, MI 48109, U.S.A.
- VI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la America Latina (ALFAL), che si terrà dal 1° al 4 di settembre 1981 alla Arizona State University in Tempe, Arizona. Per informazioni rivolgersi a: Dr. Edward Friedman, Dept. of Foreign Languages, Arizona State University. Tempe, Arizona 85281 (USA)).
- Colloquium Calderonianum Internationale, che si terrà dal 16 al 19 settembre 1981 in L'Aquila. Per informazioni rivolgersi a: Segreteria del «Colloquium», presso Teatro Stabile dell'Aquila, Casella Postale 35, 67100 L'Aquila (Italia).
- I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y los Orígenes de la Mística Hispánica, che si terrà nell'ultima settimana di giugno

o nella prima di luglio 1982 in Pastrana (Guadalajara, Spagna). Per informazioni rivolgersi a: Patronato « Arcipreste de Hita », C.S.I.C., Duque de Medinaceli, 4, Madrid 14 (Spagna).

— X Congresso dell'Associazione Internazionale di Letterature Comparative, che si terrà dal 22 al 29 agosto 1982 alla New York University. Per informazioni rivolgersi a: ICLA Congress, c/o. Department of Comparative Literature, New York University, 19 University Place, Room 516, New York, N.Y. 10003, U.S.A.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

(dagli « Annali - Sezione Romanza » o dal Direttore personalmente)

- AA. VV., *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaos. (Porto 1978)*. Porto, Brasília Ed., 1979, pp. 725.
- AA. VV., *Bello y Caracas - Primer congreso del bicentenario*. Caracas, La Casa de Bello, 1979, pp. 473.
- AA. VV., *Bello y Londres. Segundo congreso del biocentenario*. Tomo I. Caracas, La Casa de Bello, 1980, pp. 602.
- AA. VV., *Borges cantado*. Buenos Aires, Editorial Lagos, 1976, pp. 104.
- AA. VV., *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín* (Bologna, 27-29 de octubre 1978). Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 296.
- AA. VV., *Contra Mão - Poemas*. São Paulo, Edições Pindaiba - Poesias Populares, 1978, pp. 90.
- AA. VV., *Hermann Hesse. 1877-1977. Homenaje en su centenario*. La Plata, Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, 1977, pp. 167.
- AA. VV., *Homenagem a Ugo Foscolo. Omaggio*. São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 1979, pp. 139.
- AA. VV., *Homenaje a Fernando Antonio Martínez*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. LXI + 769.
- AA. VV., *Immagini del Settecento in Italia*, a cura della Società italiana di studi sul secolo XVIII. Bari, Laterza, 1980, pp. 215.
- AA. VV., *José Joaquín Olmedo. Bicentenario de su Nacimiento. 1780-1980*. Caracas, La Casa de Bello, 1980, pp. 85.
- AA. VV., *Llibres en català*. Barcelona, Associació d'Editors en Llengua Catalana - Gremi d'Editors de Catalunya - I.N.L.E., 1979, pp. 736.
- AA. VV., *Miscel·lània Aramon i Serra, I*. Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1979, pp. 626.
- AA. VV., *Romanica europaea et americana - Festschrift für Harri Meier zum 8. Januar 1980*. Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980, pp. 675.
- Casimiro de Abreu, *Camões e o Jau*. Reprodução fac-similada da 1ª edição (1856). Apresentação de Aldio Leite Correa. Estudo prévio de Maximiano de Carvalho e Silva. Niterói 1980, pp. 23 + 23.
- Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*. IV. El romanticismo. Madrid, Editorial Gredos, 1980, pp. 934.
- Giovanni Allegra, *La viña y los surcos*. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX. Traducción del italiano: Ignacio M. Zuleta. Sevilla, Universidad, 1980, pp. 367.
- João de Almeida, *Introdução ao estudo das perifrases verbais de infinitivo*. Assis - São Paulo, ILHPA-HUCITEC, 1980, pp. V + 241.

- Ignacio B. Anzoátegui, *Buenos Aires*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1980, pp. 20.
- Matilde Rosa Araújo, *Camões poeta mancebo e pobre*. Lisboa, Prelo Editora, 1978, pp. 66.
- José Ares Montes, *El Portugal de Camões visto por los españoles de su tiempo*. Estratto da: AA. VV., *Homenaje a Camoens*, Granada, Universidad, 1980, pp. 15-38.
- Arturo Arias, *Ideologías, Literatura y Sociedad durante la Revolución Guatemalteca (1944-1954)*. La Habana, Casa de las Américas, 1979, pp. 304.
- Juan Carlos Arias Divito, *Expedición científica de los hermanos Heuland (1795-1800)*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1978, pp. 150.
- Machado de Assis, *Tu só, puro amor...* Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1980, pp. 71.
- Giuliano Avidano, *Sarabanda lirica*. Torino, Il Parnaso, 1976, pp. 873.
- Adolfo Balliano, *Luce e silenzio*. Liriche. Lecco, Edizioni Agielle, 1979, pp. 78.
- Alda Bart Rossebastiano, *Sul disperso ms. di Cérines delle « Gestes des Chiprois » ora « Varia 433 » della Biblioteca Reale di Torino*. Estratto da « Studi Francesi », Torino, 67 (1979), pp. 74-80.
- , *Il « Libro di maneggio » di Casa Radicati (anni 1755-60). Rilievi lessicali*. Estratto da « Studi Piemontesi », Torino, VIII (1979), 1, pp. 134-152.
- Anna Bartole, *Immagine culturale dell'Italia all'estero*, a cura di ... Roma, Il Veltro Editrice, 1980, pp. X + 186.
- Horacio Jorge Becco, *Bibliografía de Pedro Grases*. Caracas, Tierra Firme, 1979, pp. 68.
- , *Bibliografía de bibliografías venezolanas: literatura (1968-1978)*. Caracas, La Casa de Bello, 1979, pp. 62.
- , *Bello y los Amunátegui*. Caracas, La Casa de Bello, 1980, pp. 44.
- , *Ediciones chilenas de Andrés Bello (1830-1893)*. Caracas, La Casa de Bello, 1980, pp. 87.
- , *Medio siglo de bellismo en Chile (1846-1900)*. Caracas, La Casa de Bello, 1980, pp. 50.
- Maria de Lourdes Belchior, *Os homens e os Livros II (Séculos XIX-XX)*. Lisboa, Editorial Verbo, 1980, pp. 217.
- Giuseppe Bellini, *Bibliografía dell'ispanoamericanismo italiano: le traduzioni*. Estratto da « Rassegna Iberistica », 6 (1979), pp. 42.
- Andrés Bello, *Antología*. Selección, prólogo y notas de Pedro Grases. Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1978, pp. VIII + 220.
- , *Resumen de la historia de Venezuela*. Caracas, La Casa de Bello, 1978, pp. 48.
- , *Obra literaria*. Selección y prólogo Pedro Grases, cronología Oscar Sambrano Urdaneta. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. LIX + 735.
- J. M. Blázquez, *Historia de España antigua. Protohistoria. Fenicios y Cartagineses en la Península Ibérica*, S.I., s.a., pp. 208.
- Marco Boni, *Noterelle pulciane: Il « Morgante » e l'« Aspromonte » di Andrea da Barberino*. Estratto dagli *Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*, vol. LXV (1976-77), Bologna 1977, pp. 15.
- , *Giulio Bertoni provenzalista*. Modena, Aedes Muratoriana 1979, pp. 27.

- Jorge Luis Borges, *Venticinque Agosto 1983 e altri racconti inediti di ...* Parma-Milano, Franco Ricci Editore, 1980, pp. 147.
- Hans Dieter Bork, *Lateinisch-romanisch « companio / companium » und die mit « con »- präfigierten Besitzkomposita*. Estratto da « Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen », 1. Halbjahresband 1980, pp. 1-16.
- Leonardo Botallo, *I doveri del medico e del malato*, a cura di Leonardo Carerj e Anita Bogetti Fassone. Con un saggio di Luigi Firpo sui *Medici piemontesi del Cinquecento*. Torino, UTET, Strenna 1981, pp. 128.
- Alfredo Boulton, *El solar caraqueño de Andrés Bello*. Caracas, La Casa de Bello, 1978, pp. 58.
- Ruth Bueno, *O guichê*. Novelas. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1980, pp. 120.
- José de Cadalso, *Escritos autobiográficos y epistolario*. Prólogo, edición y notas de N. Glendinning y N. Harrison. London, Tamesis Books Limited, 1979, pp. 225.
- Rafael Caldera, *Moldes para la fragua*. Caracas, Dimensiones, 3a ed. revisada y aumentada por el autor 1980, pp. 431.
- Luis de Camões, *Rime*, scelte, tradotte e commentate da Riccardo Averini. Lisbona, Istituto Italiano di Cultura, 1979, pp. 308.
- Carlos Arturo Caparoso, *Clásicos colombianos*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980, pp. 226.
- Miguel Antonio Caro, *Discursos y otras intervenciones en el Senado de la República (1903-1904)*. Edición, introducción y notas de Carlos Valderrama Andrade. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 909.
- , *Notas a la « Ortología y métrica » de Don Andrés Bello*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980, pp. XIV + 212.
- Eugenio Castelli, *El texto literario - Teoría y método para un análisis integral*. San Antonio de Padua (Buenos Aires), Ediciones Castañeda, 1978, pp. 293.
- Zília Maria Osório de Castro, *A sociedade e a soberania - Doutrina de um vin-tista*. Coimbra, Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, 1979, pp. 60.
- Mário Chamie, *Sábado na Hora da Escuta*. Antologia. São Paulo, Summus, 1980, pp. 126.
- Marina Colasanti, *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1979, pp. 62.
- Alexander Coleman, *Eça de Queirós and European Realism*. New York and London, New York University Press, 1980, pp. .
- Louis Cooper, *La gran conquista de ultramar*. Edición crítica, con introducción, notas y glosario por ... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, t. I, pp. LXXVIII + 666, t. II, pp. 689, t. III, pp. 642, t. IV, pp. 374.
- José Corredor Matheos, *Poesía 1951-1975*. Barcelona, Plaza & Janés, 1981, pp. 317.
- Armando Cortesão, *A Suma Oriental de Tomé Pires e o Livro de Francisco Rodrigues*. Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1978, pp. 499.
- Eugenio Coseriu, *Interdisciplinarità e linguaggio*. Estratto da AA. VV., *L'acostamento interdisciplinare allo studio del linguaggio*. Milano, Franco Angeli Editore, 1980, pp. 43-65.
- , « Historische Sprache » und « Dialekt ». Estratto dalla « Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik », Wiesbaden, 1980, pp. 106-122.

- , *Griselini, das Rumänische und das Vulgärlatein*. Estratto da *Festschrift für W. Theodor Elwert zum 70. Geburtstag*. Wiesbaden, B. Heymann Verlag, 1980, pp. 537-549.
- Maria Rosaria Costanza, *Un canto senza fine*. [Poesie] Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979, pp. 60.
- Guilherme Braga da Cruz, *Obras esparsas. Volume I. Estudos de História do Direito Antigo*. Coimbra, Por ordem da Universidade, 1979, pp. 369.
- Fèlix Cucurull, *El fet nacional català a través de la història*. Barcelona, Edicions de la Magrana, 1980, pp. 118.
- Giovanni Battista de Cesare, *Specchio nell'ombra* (Un itinerario per la lettura di Juan Ramón Jiménez). Roma, Bulzoni Editore, 1978, pp. 173.
- , *Estado actual de las letras en Cuba: entrevista con José Juan Arrom*. Estratto da « Studi di Letteratura Hispano-americana », Milano, 10 (1980), pp. 111-127.
- Silvano Demarchi, *L'orizzonte platonico dell'estetica*. Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 75.
- Eurialo de Michelis, *La crítica di Arnaldo Bocelli*. Estratto da « Atti e Memorie dall'Arcadia », serie 3a, Volume VII, Fascicolo 3° (1979), pp. 20.
- John Donne, *Canciones y sonetos*. Versión de Carlos-Bolívar Gómez. Texto bilingüe. Barcelona, Plaza & Janés, 1981, pp. 238.
- John Dowling, *The Authorship and the Texts of the Sonnet « Risa del monte, de las aves lira... »*. Estratto da: AA. VV., *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, Madrid, Studia Humanitatis, 1979, pp. 71-83.
- , *Saavedra Fajardo's « República Literaria »: The Bibliographical History of a little Masterpiece* (Part II). Estratto da « Hispanofila », N. 68 (1979), pp. 11-27.
- , —. (Part III). Estratto da ivi, N. 69 (1980), pp. 27-44.
- , *Tres versiones de « Las naves de Cortés destruidas » de Nicolás Fernández de Moratín*. Estratto da AA. VV., *Homenaje a don Agapito Rey*. Bloomington, Indiana University, 1980, pp. 309-332.
- , *Traditional Spain in the Works of José Zorrilla: The Poet and his Father*. Estratto da « Crítica Hispánica », II (1980), 2, pp. 97-108.
- Plinio Doyle, AA. VV., *A Camões*. Apresentação de ... Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1980, pp. 25.
- Aquilino Duque, *La calle y el campo*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, pp. 153.
- T. F. Earle, *Theme and image in the poetry of Sá de Miranda*. Oxford, University Press, 1980, pp. 153.
- Oscar Echeverri Mejía, *Las cuatro Estaciones*. Poemas 1963-1964. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980, pp. 105.
- Daniel Eisenberg, *Castilian Romances of Chivalry in the sixteenth century. A bibliography*. London, Grant & Cutler, Ltd, 1979, pp. 112.
- W. Theodor Elwert, *Sprachwissenschaftliches und Literarhistorisches*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag G M B H, 1979, pp. 149.
- , *Die italienische Literatur des Mittelalters*. München, Francke Verlag, 1980, pp. 292.
- Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, por Margaret A Rees. London, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, 1979, pp. 81.

- Jaime Eyzaguirre, *Hispanoamerica del dolor y otros estudios*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1979, pp. 436.
- Joseph Farré, *Relations commerciales entre la Catalogne et le Venezuela à la fin du XVIII^e siècle*. Estratto da « Caravelle » N. 32 (1979), pp. 19-38.
- Guillermo Feliú Cruz, *Recuerdos de Andrés Bello*. Presentación y notas de Pedro Grases. Caracas, La Casa de Bello, 1980, pp. 53.
- Moacyr Félix, *Poesia viva*, 2 (di AA. VV.), Coordenação de ... Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1979, pp. 196.
- Aparício Fernandes, *Anuário de Poetas do Brasil - 1980*, 2° vol., organização de ... Rio de Janeiro, Folha Carioca Editora Ltd., 1980, pp. 492.
- David W. Fernández, *Los antepasados de Bello*. Caracas, La Casa de Bello, 1978, pp. 16.
- Jorge Ferrer-Vidal, *Notable en armonía*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1980, pp. 250.
- Xosé Filgueira Valverde, *Afonso X e Galicia e unha escolma de cantigas*. A Cruña, Real Academia Gallega, 1980, pp. 86.
- Hans Flasche, *Über Calderón. Studien aus den Jahren 1958-1980*. Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1980, pp. XXX + 706.
- Lucia Garcia da Fonseca, *Invenções do silêncio*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1980, pp. 105.
- Clotilde Frigiolini, *Mostra « America Latina in Italia dal 1492 ai giorni nostri »*. Catalogo a cura della Dott.ssa ... Roma, Biblioteca Nazionale Centrale e Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1980, pp. 221 + XIII.
- Joseph G. Fucilla, *Spanish Nicknames as Surnames*. Estratto da « Names », XXVI (1978), pp. 139-176.
- , *Portuguese Nicknames as Surnames*. Estratto da « Names », XXVII (1979), pp. 73-105.
- , *Office and Occupational Surnames in Spain*. Estratto da « Names », XXIV (s.a. ma 1976), pp. 144-164.
- , *Portuguese Office and Occupational Surnames*. Estratto da « Onoma », Leuven, XXIII (1979), 1, pp. 33-51.
- José Luis Mora Fuentes, *Fábula de um rumo*. São Paulo, Editora Moderna Ltda., 1980, pp. 138.
- G. Galli de Ortega, *Presencia de Italia en la literatura argentina. Siglo XIX*. Estratto da « Boletín de Literatura Comparada », Mendoza (Argentina), IV-V (1979-80), pp. 85-93.
- , *A situação dos estudos lusobrasileiros na Tchécoslováquia. Bibliografia seleta 1945-1978*. Estratto da « Philologica Pragensia » (Praga), XXIII (1980) 1, pp. 6-20.
- Cyl Gallindo, *O Urbanismo na Literatura - Contistas de Recife*, Organização de ... Rio de Janeiro, Livros do Mundo Inteiro, s.d., pp. 334.
- Vicente García de Diego, *Manual de dialectología española*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, 3a ed., pp. 390.
- Idalina Serrão Garcia, *O falar da Glória do Ribatejo*. Lisboa, Ed. da Assembleia Distrital de Santarém, 1979, pp. 291 e tav. f. t.
- Marino Gentile, *Prospettive spirituali della Comunità Europea*. Bolzano, Istituto Internazionale di Studi Europei « Antonio Rosmini », 1976, pp. 8.

- , *Significato attuale del richiamo alla romanità*. Estratto dagli Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati, 228 (1978), s. VI, vol. 18, f.A., pp. 13-24. Cagliano (Trento), 1978.
- Crispin Geoghegan, *Louis Aragon: essai de bibliographie*. I. *Œuvres*. Tome 2. (1960-1977). London, Grant & Cutler, Ltd, 1979, pp. 282.
- Albert Gier, « *Les Cantigas de Santa Maria* » d'Alphonse le Savant: leur désignation dans le texte. Estratto da « Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale », Université de Paris-XIII, N. 5 (1980), pp. 143-156.
- María Stella González de Pérez, *Trayectoria de los estudios sobre la lengua chibcha o muisca*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980, pp. 225.
- J. Graciliano González Miguel, *Presencia napolitana en el siglo de oro español - Luigi Tansillo (1510-1568)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, pp. 373.
- José Luis Gotor, *Il Carmen de Cusu Regis de Pedro Martire de Angleria e la tragi-commedia « Fernandus Servatus » di Marcellino Verardi*. Estratto da « La Rinascita della Tragedia nell'Italia dell'Umanesimo », Viterbo, Stampa Union Printing, s.a., pp. 47.
- Pedro Grases, *Libros de Bello editados en Caracas en el siglo XIX*. Caracas, La Casa de Bello, 1978, pp. 61.
- , *La obra literaria de Andrés Bello*. Caracas 1979, pp. 57.
- , *Discurso de incorporación a la Academia Venezolana*. Caracas 1980, pp. 61.
- , *Dos textos de Andrés Bello en la Junta Central de Vacuna*. Caracas, 1807-1808, a cura di ... Caracas, La Casa de Bello, 1979, pp. 31.
- Néstor Grau, *Estudios y ensayos sobre Platón*. Tucumán, Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, 1974, pp. 130.
- Eduardo Guzmán Esponda, *Crónicas ligeras*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 174.
- Adrian Henri, *Antología*. Versión de Joaquina González-Marina. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1980, pp. 157.
- Aristides Klafke, *Esquina dorsal - Poemas*. São Paulo, Edições Pindaíba, 1978, pp. 63.
- Manuel Rodrigues Lapa, *Estudos galego-portugueses. Por uma Galiza renovada*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1979, pp. 129.
- Joseph L. Laurenti, *Ediciones y traducciones raras del Siglo de Oro del « Guzmán de Alfarache », de Mateo Alemán, en la Biblioteca de la Universidad de Illinois*. Estratto da « Archivo Hispalense », N. 186 (1978), pp. 129-140.
- , *Comedia nueva en un acto. A pícaro, pícaro y medio*. Estratto da « Segismundo », Madrid, XIII, 1-2 (s.a.), pp. 323-411.
- Joseph L. Laurenti, Alberto Porqueras Mayo, *Una rara colección de traducciones inglesas del « Lazarillo » (siglos XVI, XVII y XVIII) en la Universidad de Illinois*. Estratto da *Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 1195-1212.
- , *Impresos toledanos de la edad de oro en la Universidad de Illinois*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1980, pp. 14.
- R. A. Lawton, *Un sonnet de Camões*. Estratto da: AA. VV., *Les cultures ibériques en devenir*, Paris, Fondation Singer-Polignac, s.a., pp. 719-728.

- Ildelfonso Leal, *El grado de bachiller en artes de Andrés Bello*, a cura di ... Caracas, La Casa de Bello, 1978, pp. 25.
- Alciene Ribeiro Leite, *Eu choro do palhaço*. Belo Horizonte, Editora Comunicação, 1978, pp. 107.
- Pavla Lidmilová, *Sociedade, terra e homem no romance brasileiro contemporâneo (1946-1976)*. Estratto da « Ibero-Americana Pragensia », (Praga), XII (1978), pp. 19-38.
- J. P. Little, *Simon Weil. Supplement N. 1*. London, Grant & Cutler Ltd, 1979, pp. 76.
- Osman Lins, *Casos especiais*. São Paulo, Summus Editorial Ltda., 1978, pp. 126.
- Juan M. Lope Blanch, *Investigaciones sobre dialectología mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 197.
- Santos López, *Otras costumbres. Poemas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1980, pp. 117.
- Luis López de Mesa, *Novelas. La tragedia de Nilse. La biografía de Gloria Etzel*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1977, pp. 134.
- Angel Losada, *Epistolario de Juan Ginés de Sepúlveda*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1979, pp. 295.
- Larissa Loures, *Diário falado (Dos dois aos três anos de idade)*. São Paulo, Editora Cupolo Ltda., s.a., pp. 60.
- Juan de Luna, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*. Edición, prólogo y notas de Joseph L. Laurenti. Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1979, pp. LXXXIX + 116.
- Manuel Mantero, *Estiércol de León*. Barcelona, Plaza & Janés, 1980, pp. 235.
- Armando de Jesus Marques, *Portugal e a Universidade de Salamanca*. Participação dos escolares lusos no governo do Estudo 1503-1512. Salamanca, Universidad, 1980, pp. 368.
- Joaquín Márquez, *Etiquetas para pieles humanas*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, pp. 62.
- Antonio Martínez Cerezo, *Molina Sánchez*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, pp. 123.
- Barbara Mason, *Michel Butor, a checklist*. London, Grant & Cutler Ltd., 1979, pp. 98.
- Michael D. Mc Gaha, *The Theatre in Madrid during the second Republic*. London, Grant & Cutler Ltd, 1979, pp. 105.
- Giuseppe Mea, *Dicionário de Italiano-Português*. Porto, Porto Editora, 1980, pp. 1085.
- Harri Meier, *Span. piar, piada*. Estratto da « Verba » (Anuario Galego de Filología), Santiago de Compostela, 6 (1979), pp. 25-28.
- , *Abschied von einer plurisäkularen Etymologie*. Estratto da « Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen », 1. Halbjahresband 1980 pp. 17-25.
- , *Neue Lateinisch-Romanische Etymologien*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1980, pp. 330.
- Erilde Melillo Reali, *Dal romanzo alla « short story »: l'esempio di Miguel Jorge*. Estratto da « Brasiliana », anno I (1980), N° 3, pp. 9-24.

- , *Il romanzo concentrico di Dinis Machado*. Estratto da « Annali - Sezione Romanza », Napoli, XXIII (1981), 1, pp. 165-179.
- , *Atteone e il re*. Estratto da « Romanica Vulgaria Quaderni » - 2, L'Aquila, Japadre Editore, pp. 47-62.
- Dom Francisco Manuel de Melo, *Epanáforas de vária história portuguesa*. Introdução e apêndice documental por Joel Serrão. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1977, pp. LX + 742.
- Murilo Mendes, *O Menino Experimental* (Antologia). São Paulo, Summus Editorial Ltda., 1979, pp. 164.
- Giovanni Meo-Zilio - Silvia Majia, *Diccionario de gestos - España e Hispanoamérica*. Tomo I, A-H. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980, pp. 190.
- José da Costa Miranda, *Ludovico Ariosto, « Satire e Rime »: alguns apontamentos e breves considerações sobre a sua presença em Portugal*. Estratto da « Estudos Italianos em Portugal », N° 40 (1979), pp. 23.
- Massaud Moisés, *A literatura portuguesa*. São Paulo, Editora Cultrix, 16a ed. 1980, pp. 387.
- Marco Antonio Montes de Oca, *Delante de la luz cantan los pájaros*, Antología. Barcelona, Plaza & Janés, 1980, pp. 218.
- Vianna Moog, *Bandeirantes e pioneiros - Paralelo entre duas culturas*. Porto Alegre, Editora Globo, 1973, 10a ed., pp. XI + 320.
- , *Éça de Queirós e o século XIX*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1976, 6a ed., pp. 352.
- Gaspar Moreira, *Le « Livro de Marinharia » de ...* Introduction et notes par Léon Bourdon et Luís de Albuquerque. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1977, pp. XVI + 238.
- Kenneth Muir, *Four Comedies by Pedro Calderón de la Barca*. Translated with an Introduction by ... With notes to the individual plays by Ann L. Mackenzie. Lexington, The University Press of Kentucky, 1980, pp. 293.
- María de las Nieves Muñiz Muñiz, *La novela histórica italiana - Evolución de una estructura narrativa*. Cáceres, Universidad, 1980, pp. 206.
- Joaquim Nabuco, *Camões*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1980, pp. 30.
- Pablo Neruda, *Cartas a Laura*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, pp. 87.
- Estephania Nogueira, *Canto primeiro*. Poesias. Recife, 1977, pp. 84.
- , *Tempo de busca*. Prefácio de Haroldo Bruno. Recife, 1978, pp. 71.
- Maria do Carmo Gaspar de Oliveira, *Catarses*. Rio de Janeiro, Livraria Editora Cátera, 1979, pp. 101.
- Justo Jorge Padrón, *Obra poética 1971-1980*. Barcelona, Plaza & Janés, 1980, pp. 320.
- Daniel Pageaux, *Sur quelques « retours à la nature » dans la littérature espagnole fin de siècle*. Estratto da « Romantisme », N° 30 (1980), pp. 49-59.
- Fernando de Pamplona, *Um templo românico de Riba-Tâmega: A Igreja de Santo Isidoro (Marco de Canaveses)*. Estratto da « Belas-Artes », Lisboa, N° 30 (1976), pp. 31-35, con illustrazioni.
- , *Uma pintura oitocentista com fachada da Sé de Lisboa*. Lisboa 1978, pp. 9.
- Aristóbulo Pardo V., *Locus Hispanicus y fondo medieval en « San Manuel Bueno, Mártir » - Contribución al estudio del paisaje en la novela de Unamuno*. Estratto da « Thesaurus », Bogotá, XXV (1970), pp. 36.

- , *Una reminiscencia de « La danza general » en « Las lanzas coloradas »*. Estratto da « Thesaurus », Bogotá, XXVI (1971), pp. 8.
- , *Alternancias de sonido y de forma en el pronombre de tercera del leonés del [« Fuero de Zamora »] (Siglo XIII)*. Estratto da AA.VV., *Homenaje a Fernando Antonio Martínez*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 55-109.
- Silvio Pellegrini, *Dalle « Liriche » di Luís de Camões*. Estratto da « Studi Medio-latini e Volgari », Pisa, XXVI (1978-79), pp. 221-241.
- Jesús Pena, *La derivación en Español. Verbos derivados y sustantivos verbales*. Santiago de Compostela, ed. de la Universidad, 1980, pp. 296.
- António J. da Silva Pereira, *Estado de direito e « Tradicionalismo » liberal*. Estratto da « Revista de História das Ideias », Coimbra, Universidade, 1979, pp. 119-161.
- Nélida Piñon, *O calor das coisas*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980, pp. 204.
- Manuel Pinto C., *El Helechal, posesión rural de los Bello*. Caracas, La Casa de Bello, 1979, pp. 27.
- João Francisco de Almeida Policarpo, *O « Bom Operário »*. Estudo de uma mentalidade. Estratto da « Revista de História das Ideias », Coimbra, Universidade, 1979, pp. 53-117.
- Alberto Porqueras Mayo y Joseph L. Laurenti, *Impresos complutenses de la Edad de Oro en la Universidad de Illinois*. Estratto da « Anales del Instituto de Estudios Madrileños », XVI (1979), pp. 30.
- , J. L. Laurenti, *La Col.lecció Lul.liana e la Universitat d'Illinois (Segle XV-XVII)*. Estratto da *Actes del Primer Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-América*, Abadia de Montserrat, 1979, pp. 59-92.
- Éça de Queiroz, *A tragédia da rua das Flores*. Fixação do texto e notas de João Medina e A. Campos Matos. Lisboa, Moraes Editores, 1980, pp. 468.
- Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre o século XVI*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1980, pp. XII + 389.
- Joseph V. Recapito, *Between the Treatise and the Novel — Machiavelli and Alfonso de Valdés*. Estratto da « Hispano-Italic Studies », Washington, Georgetown University Press, N. 1 (1976), pp. 65-82.
- Mario Riccio, *Poesie di vita*. Roma, Vincenzo Lo Faro Editore, 1978, pp. 62.
- José Luis Rodríguez, *El Cancionero de Joan Airas de Santiago*. Edición y Estudio. Santiago de Compostela, Universidade, 1980, pp. 404.
- Elena M. Rojas, *Americanismos usados en Tucumán*. (I). Tucumán, Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, 1/2?-&, pp. 174.
- Mario Germán Romero, *Epistolario de Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo y otros colombianos con Joaquín García Icazbalceta*. Edición, presentación y notas de ... Introducción de Ignacio Bernal. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980, pp. XLIV + 486.
- Luis Rosales, *La carta entera*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1980, pp. 84.
- Giuseppe Carlo Rossi, *Diogo Bernardes: quattro sonetti, tre lingue*. Estratto da « Revista de Letras », Assis (Brasile), 1977, vol. 19, pp. 157-162.
- , *Tre iberici a Tivoli tra '800 e '900*. Estratto da « Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte », Tivoli, LI (1978), pp. 51-58.

- , *Manzoni in Spagna*, in « Oggi e Domani », Pescara, VII (1979), nn. 3-4, p. 23.
- , *Un adattamento « moderno » da « O Judeu »*. Estratto da « AION-SR », XXI (1979), n. 2, pp. 499-510.
- , *Scritti da « Annali - Sezione Romanza »*. Napoli, I.U.O., 1979, pp. 494.
- , Recensione a: Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, X, in « AION-SR », XXI (1979), n. 2, pp. 528-530.
- , *Francisco de Miranda en Italia*, in « Meridiano 66 », Buenos Aires, III (1979), nn. 4-5, pp. 25-48.
- , *Una « Fantasia » italiana su Don Chisciotte*, in « Hispanic-Italic Studies », II (1979), pp. 87-92.
- , [Cultura come potere, cultura come libertà], in AA. VV., *Cultura, potere, libertà*, Roma 1979, pp. 704-706.
- , *Tre latinoamericani in presenza del Manzoni*, in « Oggi e Domani », Pescara, VIII (1980), nn. 4-5, pp. 19-20.
- , *La Lisbona del Seicento tra libertà e fantasia*. Estratto da: AA. VV., *Festschrift für Harri Meier*, Bonn, 1980, pp. 473-802.
- , *La Spagna di Ramalho Ortigão*. Estratto da: « AION-SR », XXII (1980), n. 2, pp. 419-440.
- , Recensione al *Dizionario Bompiani, Appendice III*. Estratto da: « AION-SR », XXII (1980), n. 2, pp. 490-493.
- , *O « meu » Camões*, in « Brotéria », Lisboa, 110 (1980), nn. 7-9, pp. 19-31.
- , *Benedetto Croce e il Portogallo*, in « Italica », New York, vol. 57 (1980), n. 1, pp. 43-51.
- , *La Spagna nella « Livreria do Convento de Nossa Senhora de Jesus » in Lisbona*. Estratto da: « AION-SR », XXIII (1981), n. 1, pp. 265-379.
- M. Ruano and J. E. Varey, *Lope de Vega, Peribañez y el Comendador de Ocaña*, edited by ... London, Grand & Cutler, 1979, pp. 184.
- Andrew Salkey, *In the hills where her dreams live*. La Habana, Casa de las Américas, 1979, pp. 46.
- Oscar Sambrano Urdaneta, *Contribución a una bibliografía general de la poesía venezolana en el siglo XX*. Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1979, pp. 367.
- , *Caracas en el epistolario de Bello*, a cura di ... Caracas, La Casa de Bello, 1979, pp. 69.
- Maria Lúcia Pinheiro Sampaio, *Processos Retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis-São Paulo, Ilhpa-Hucitec, 1978, pp. 168.
- Carlos de Santiago, *El hombre que mató dos vacas al diablo*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1980, pp. 243.
- Yêda Schmaltz, *O traço pertinente entre o trovadorismo provençal português da idade média e a música popular brasileira do século XX*. Estratto dalla « Revista Goiana de Artes », I (1980), 1, pp. 13-44.
- Antonio Otero Seco, *Obra periodística y crítica. Exilio*. Rennes, Centre d'Etudes Hispaniques, Université de Haute Bretagne, 1972, pp. 745.
- Jorge de Sena, *Versos e alguma prosa*. Prefácio e selecção de textos de Eugénio Lisboa. Lisboa, Arcádia e Moraes, 1979, pp. 205.
- Maximiano de Carvalho e Silva, *Estudos camonianos no Brasil de 1971 a 1980*. - *Bibliografia Prévia*. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 1980, pp. 20.

- Lília A. Pereira da Silva, *Diálogo dos pássaros mortos*, 4a ed. São Paulo, Editora Cupolo Ltda., 1980, pp. 169.
- Maria del Carmen Simón Palmer, *Bibliografía de Cataluña. Notas para su realización*. Tomo I. (1481-1765). Madrid, C.S.I.C. (Cuadernos Bibliográficos, XLI), 1980, pp. XIV + 324.
- Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*. La Habana, Casa de las Américas, 1979, pp. 236.
- Ignacio Soldevila Durante, *La novela desde 1936*. Madrid, Alhambra, 1980, pp. 482.
- Paola Sorge, *Una vita diversa*. Roma, Trevi Editore, 1980, pp. 104. Prefazione di Massimo Grillandi.
- Coelestin Stampfer, *Chronik von Meran*. Innsbruck 1867. Reprint. Milano, Studio Editoriale Insubria, 1979, pp. V + 287.
- Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*. L'Aquila, Japadre Editore, s.a., pp. 233.
- Terêza Tenório, *Mandala - Poesia*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1980, pp. 87.
- Rita Tolomeo, *Il Vaticano, la crisi d'oriente e la Romania nel carteggio della nunziata di Vienna (1875-1880)*. Estratto da « CLIO », XV (1979), N. 4, pp. 549-578.
- Javier Tomeo, *Diálogo en re mayor*. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1980, pp. 218.
- Miguel Torga, *Fortellinger fra fjellet*. Oversettelse og forord ved Leif Sletsjoe. Flekkefjord, Norvegia, Solum Forlag A/S., 1979, pp. 113.
- Rafael Torres Quintero, *Caro, defensor de la integridad del idioma*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 92.
- Lúis Forjaz Trigueiros, *O carro do feno*. Amadora, Livreria Bertrand, 1974, pp. 272.
- Arturo Uslar Pietri e Pedro Grases, *Los libros de Miranda*. Caracas, La Casa de Bello, 1979, pp. LXX + 44.
- Carolina Michaelis de Vasconcellos, *Estudios Camonianos*. - I. *O Cancioneiro Fernandes Tomás*. - II. *O Cancioneiro do P.e Pedro Ribeiro*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, pp. IX + 129.
- Vittorio Vettori, *D'Annunzio e Volterra*. Castello di Borgo alla Collina (Arezzo). Accademia Casentinese di Lettere, Arti, Scienze ed Economia, 1980, pp. 17.
- Marisa Vismara, *La poesia latina di Miguel Antonio Caro*. Milano, Università Cattolica, 1980, pp. IX + 228.
- Jack Weiner, *Sobre el linaje de Sebastián de Orozco*. Estratto da: AA. VV., *La Picaresca*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 791-824.
- , *Algunos personajes del cancionero de Sebastián de Horozco*. Estratto da « Kentucky Romance Quarterly », s.a., pp. 215-225.
- Alonso Zamora Vicente, *Mesa, sobremesa*. Madrid, E.M.E.S.A., 1980, pp. 216.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

(dagli « Annali - Sezione Romanza » o dal Direttore personalmente)

- « Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, XXVIII (1978), n. 1-2.
 « Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, XXI (1979).
 « Aevum ». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, LIII (1979) n. 3, LIV (1980) nn. 1 e 2.
 « Africa ». Lisboa, II (1980).
 « Alpha ». Valparaíso, Universidad de Chile, II (1976), III (1978), IV (1979).
 « Analele Universitatii Bucureşti. - Limba și Literatura Română ». XXVIII (1979).
 « Analele Universitatii Bucureşti - Limbi și Literaturi Străine ». XXVII (1978), XXVIII (1979).
 « Anales de la Universidad de Murcia ». XXXVII (1978-'79).
 « Anima-Pensiero ». Napoli, XVI (1980), nn. 2-4, e XVII (1981), n. 1-2.
 « Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari ». Venezia, XVII (1978).
 « Annali della Fondazione Einaudi ». Torino, XIII (1979).
 « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa ». IX (1979) nn. 3 e 4, X (1980) nn. 1 e 2.
 « Annali - Sezione Germanica » (Anglistica). Napoli, Istituto Universitario Orientale, XXII (1979), nn. 1 e 2, e XXIII (1980), 1-3.
 « Annuaire International des Dix-Huitiémistes ». Austin, University of Texas, s.d.
 « Anuario de Estudios Filológicos ». Cáceres, Universidad de Extremadura, I (1978), II (1979).
 « Anuario degli iberisti italiani ». Venezia, Università degli Studi e Milano, Cisalpino-Goliardica, 1980, pp. VI + 103.
 « Anuario de Letras ». México, Universidad Nacional Autónoma, XVI (1978).
 « Anuario Bibliográfico Colombiano « Rubén Pérez Ortiz » 1977-1978, compilado por Francisco José Romero Rojas. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980, pp. 803.
 « Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte ». Tivoli, LII (1979).
 « Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte ». Münster, XV (1978), XVI (1980).
 « Boletim Cultural », Assembleia Distrital de Lisboa, nn. 84 (1978), 85 (1979).
 « Boletim de Bibliografia Portuguesa ». Lisboa, Biblioteca Nacional, XLV (1979) n. 12.
 « Boletim Informativo ». São Paulo, Centro de Estudos Portugueses, VI (1978).
 « Boletín de la Academia Nacional de la Historia ». Caracas, LXII (1979) n. 247 e n. 248, LXIII (1980) n. 249 e n. 250.

- « Boletín de Literatura temporada ». Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, Año IV-V. 1979-1980.
 « Boletín de la Real Academia Española », Madrid, tomo LX (1980), cuadernos CCXIX-CCXXI.
 « Bollettino ». Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, XIV (1980).
 « Bulletin de la SFLGC », Paris, 1980/1-2.
 « Bulletin Hispanique ». Bordeaux, Faculté des Lettres, LXXXI (1979) nn. 3-4.
 « Bulletin of Hispanic Studies ». Liverpool University Press, LVII (1980).
 « Cadernos de Estudos Linguísticos ». Universidad Estadual de Campinas, Dep.to de Linguística, I (1978).
 « Cadernos de Literatura ». Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, n. 1 (1978), n. 2 e n. 3 (1979).
 « Cahiers d'Études Romanes ». Université de Provence, Aix-Marseille I, V (1979).
 « Cahiers de Linguistique Théorique et Appliqué », XVII (1980) n. 1 e n. 2.
 « Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brasílien » (« Caravelle »), Université de Toulouse-Le Mirail, n. 34 (1980) e n. 35 (1980).
 « Casa de las Américas ». La Habana, Ministerio de Cultura, XX (1979) n. 117, XX (1980) n. 119 e n. 121.
 « Cercetări de Linguistică ». Cluj, Editura Academiei Republicii Socialiste România, XXIV (1979) n. 1 e n. 2.
 « Coleção « Remate de Males », Campinas, Universidade Estadual, I (1979).
 « Colóquio-Letras ». Lisboa, Fundação Gulbenkian, nn. 54-58 (1980), e 59-60 (1981).
 « Comparative Literature ». Eugene, University of Oregon, XXXI (1979) n. 4, XXXII (1980) n. 1, n. 2 e n. 3.
 « Crítica Hispánica ». East Tennessee State University, Dept. of Foreign Languages, Johnson City, I (1979).
 « Cuadernos Bibliográficos » nn. 39 (1979), 40 e 41 (1980), Madrid, C.S.I.C.
 « Cuadernos Hispanoamericanos », Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, nn. 359-366 (1980), e 367-369 (1981).
 « Dix-huitième siècle », numero spécial, n. 12 (1980). Paris.
 « Forum for Modern Language Studies ». University of St. Andrews, XV (1979), XVI (1980).
 « Grial ». Vigo, nn. 66 (1979), nn. 67-70 (1980).
 « Hispanic Review ». Philadelphia, University of Pennsylvania, XLVIII (1980) n. 1 e n. 2.
 « Iberoromania ». Madrid, n. 4 (s.d.).
 « Ibero-Romania ». Tübingen, Max Niemeyer Verlag, n. 6 (1977), n. 11 e n. 12 (1980).
 « Italian Quarterly ». Rutgers University, New Brunswick, N.J., XXI (1980) n. 79 e n. 80.
 « Italica », Published by American Association of Teachers of Italian, vol. 56 (1979), nn. 2-4, e vol. 57 (1980), nn. 1-3.
 « Intervento », Roma, nn. 43-46 (1980) e n. 47 (1981).
 « Journal of Hispanic Philology », Tallahassee (Florida), III (1979), nn. 1-3, IV (1979), n. 1, IV (1980), n. 2.

- « Latin American Theatre Review ». University of Kansas, XIII n. 1 (1979) e n. 2 (1980).
- « Latino América ». México, Universidad Nacional Autónoma, XII (1979).
- « Le Lingue del Mondo », Firenze, Valmartina Editore, anno XLV (1980), nn. 4-6 e anno XLVI (1981), nn. 1-3.
- « Les Lettres Romanes ». Université Catholique de Louvain, XXXIV (1980) nn. 1-3.
- « Letras », Caracas, N° 36 (1979).
- « Letras de Deusto ». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, nn. 19-20 (1980).
- « Libri e Riviste d'Italia ». Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, nn. 350-358 (1979), nn. 359-364 (1980).
- « Limba Română ». Editura Academiei Republicii Socialiste România, XXVIII (1979) n. 5 e n. 6, XXIX (1980) nn. 1-5.
- « Lingua e Stile ». Bologna, XV (1980) n. 1 e n. 2.
- « Língua Portuguesa ». Lisboa, Sociedade de Língua Portuguesa, XXXI (1980) nn. 1-2.
- « Lingüística y Literatura ». Medellín, Colombia, Universidad de Antioquia, II (1979).
- « Manuscripta ». Saint Louis University Library, XXIII (1979) n. 3, XXIV (1980) n. 1 e n. 2.
- « Montalbán ». Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, IX (1979).
- « Monteagudo ». Universidad de Murcia, Publicación de la Cátedra Saavedra Fajardo n. 67 (1979), nn. 68-69 (1980).
- « Neuphilologische Mitteilungen ». Helsinki, LXXX (1979) n. 4, LXXXI (1980) n. 1 e n. 3.
- « Notes et documents ». Roma, Institut International Maritain, nn. 15-17 (1979).
- « Nueva Estafeta ». Madrid, 26 (Enero 1981).
- « Nueva Revista de Filología Hispánica ». México, El Colegio de México, XXVIII (1979) n. 1 e n. 2.
- « Nyelv-és Irodalomtudományi Közlemények ». Akademiájának Kiadója, XXIII (1979) n. 21.
- « Oggi e domani ». Pescara, VIII (1980), nn. 6-12, e IX (1981), nn. 1-4.
- « Poetica ». Amsterdam, XI (1979) nn. 3-4, XII (1980), n. 1.
- « Quaderno ». Università di Palermo, Facoltà di Lettere, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, n. 3 (1975), n. 6 (1977), n. 7 (1978), n. 9 (1979).
- « Quadernos de Pastoral », Barcelona, n. 61 (1980).
- « Rassegna Iberistica ». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, n. 6 (1979), nn. 7-9 (1980).
- « Recherches et Études Comparatistes Ibéro Françaises de la Sorbonne nouvelle » (RECIFS), N° 2 (1980).
- « Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos ». Madrid, XVII (1980), nn. 125-126.
- « Revista Camoniana ». Universidade de São Paulo, Centro de Estudos Portugueses, 2a. s., II (1979).
- « Revista da Faculdade de Letras ». Lisboa, Universidade, IV série, 1978, núm. 2.
- « Revista de Cultura Brasileña ». Madrid, Embajada de Brasil en España, n. 50 (1979), LI (1980).
- « Revista Iberoamericana ». University of Pittsburgh, XLVI (1980) nn. 110-113.

- « Revista Portuguesa de Filologia ». Coimbra, XVII (1975-78), tomos I e II.
- « Revue Romane ». Université de Copenhague, Institut d'Études Romanes, XV (1980) n. 2.
- « Revue Roumaine de Linguistique ». București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, XXV (1980), n. 1 e n. 2.
- « Rinascimento ». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, XIX (1979).
- « Romanica Vulgaria Quaderni - 2 ». L'Aquila, Japadre Editore, 1980.
- « Segismundo ». Madrid, n.os 25-26 (1977), n.os 27-32 (1978-1980).
- « Siculorum Gymnasium ». Università di Catania, XXXI (1978) nn. 1-2, XXXII (1979) nn. 1-2.
- « Sin Nombre ». San Juan, Puerto Rico, II (1971-72) nn. 2-3, X (1979) n. 3, X (1980) n. 4, XI (1980) n. 1.
- « Spicilegio Moderno » (Letteratura - Lingue - Idee). Bologna, 10 (1978), 11 e 12 (1979).
- « Studi di Letteratura Hispano-Americana ». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, X (1980).
- « Studium Ovetense ». Oviedo, Seminario Metropolitano, VI-VII (1978-79).
- « Texto ». Universidade Estadual Paulista. Dep.to de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, IV (1978).
- « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, XXXIV (1979).
- « Travaux de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Rennes ». Centre d'Études Hispaniques, Hispano-Américaines et Luso-Brési-liennes, 12 nn. (1966-79).
- « Universitas Humanistica », Bogotá, N° 10 (1979).
- « Zona Franca ». Caracas, nn. 17-20 (1980).

